



Seminário

CINECLUBISMOS

LATINO

AMERICANOS

HISTORIA E HISTORIAS

Organizadores:

Alfonso Gumucio Dagron • Felipe Macedo

Gizely Cesconetto de Campos • Rafael Morato Zanatto



1º. SEMINARIO DE CINECLUBISMOS LATINOAMERICANOS – HISTORIA E HISTORIAS

Alfonso Gumucio Dagron (Org.)

Felipe Macedo

Gizely Cesconetto Campos

Rafael Morato Zanatto

Florianópolis – SC
2026

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE SANTA CATARINA (IFSC)

Reitor

Zízimo Moreira Filho

Diretor Geral do IFSC Câmpus Florianópolis

Rogério de Souza Versage

Diretora de Ensino do IFSC Câmpus Florianópolis

Michely de Melo Pellizzaro

Diretor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão do IFSC Câmpus Florianópolis

Daiane Cristini Barbosa de Souza

Coordenadora de Atividades Artísticas do IFSC Câmpus Florianópolis

Vanilda Lidia Ferreira de Macedo

Reitoria

Rua 14 de Julho, 150, Coqueiros, Florianópolis/ SC - CEP: 88075-010

Telefone: (48) 3877-9000 | www.ifsc.edu.br

Proibida a reprodução total ou parcial desta obra

Organizadores

Alfonso Gumucio Dagron
Felipe Macedo
Gizely Cesconetto Campos
Rafael Morato Zanatto

Revisão textual e gramatical

Caroline Scalabrin

Revisão final

Rafael Morato Zanatto
Rielle Navitski
Felipe Macedo

Imagem da Capa

Gabriel Rodríguez Álvarez

Projeto gráfico e Diagramação

Glauco Borges

**Catálogo na fonte pelo
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia**

S471 1º Seminário de Cineclubismos Latino-Americanos : história e histórias / organização de Alfonso Gumucio Dagron, Felipe Macedo, Gizely Cesconetto Campos e Rafael Morato Zanatto. – Florianópolis, SC : Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina, 2026.

408 p. : il. color.
Textos em português e espanhol.
ISBN: 978-65-83787-17-0

1. Cineclubismo. 2. Cineclubes – América Latina. 3. Cinema – Aspectos sociais. 4. Cultura audiovisual – América Latina. I. Macedo, Felipe. II. Campos, Gizely Cesconetto. III. Zanatto, Rafael Morato. IV. Título.

CDD 791.43

Elaborada pela bibliotecária Raquel Matys Cardenuto Gugelmin CRB14/ 855

SUMÁRIO

PRESENTACIÓN 8

APRESENTAÇÃO 12

PARTE 1 - Cineclubismos latino-americanos: una mirada histórica 16

1. Mujeres iberoamericanas mediadoras y sus redes en los cineclubes de finales de los años 20 y 30: Lola Álvarez Bravo, Victoria Ocampo y María Luz Morales **17**
2. Protohistoria de los públicos: Asonadas, disturbios y otras manifestaciones del público de cine en Colombia **30**
3. Leer el cine: los cineclubes como reflexión acción colectiva - El caso de Bolivia **44**
4. Programación, públicos y clase social: Una mirada comparativa a los cineclubes de posguerra en Argentina, Colombia y Uruguay **70**
5. Paulo Emílio y el Cineclubismo en Brasil (1958-61): Formación, difusión e investigación histórica en la Cinemateca Brasileira **79**
6. Mulheres em circulação: cinema e cineclubismo entre 1970-1980 **97**

PARTE 2 - Cineclubismos: propostas, estratégias e perspectivas 125

1. Notas sobre cineclubes no Brasil e na América Latina: crítica de uma concepção colonial da instituição audiovisual do público **126**
2. La actividad de Cine Club Santa Fe en su última década de trabajo: Reflexiones y propuestas **140**
3. Reconociendo nuestra mirada al Cineclubismo **146**
4. De dibujos, monstruos y héroes: El Cine Club Nocturna **163**
5. Cine Club Cevam de Mérida: Un Foro Chat con los realizadores a través de la plataforma WhatsApp **175**

PARTE 3 - Cineclubismo: organização social e resistência cultural 181

1. O cineclubismo como ferramenta de comunicação popular para um discurso contra hegemônico: A trajetória do CineFanon em Juiz de Fora, Minas Gerais **182**
2. Modalidades y formas de organización de los cineclubes en Venezuela **199**

3. Niñez, hiperconectividad y lenguaje cinematográfico: El cineclubismo y la búsqueda de nuevos espacios de resistencia **209**
4. Venezuela: Apreciación y Realización Audiovisual Comunitaria 2007-2019 **223**
5. El cineclub como espacio comunicativo en la construcción de identidades culturales juveniles **241**

PARTE 4 - Cineclubismos Universitarios 259

1. Carlos Monsiváis y la cinefilia universitaria **260**
2. El Cine Club Universitario y los públicos de cine en Quito entre 1966 y 1969 **276**
3. Cuatro aproximaciones al Cineclubismo en la Universidad de Chile **293**
4. El Ciclo de Cine y Filosofía como actividad cineclubística de extensión universitaria: Entre la difusión y el hermetismo **303**
5. Cineclub: Um novo olhar, para um novo pensar sobre o uso do cinema em sala de aula no IFFAR Campus SVS **313**

PARTE 5 - Experiências e práticas cineclubistas 320

1. Cine Club Lumière **321**
2. Apuntes de la experiencia cineclubista de Farö - Cine Club **332**
3. Un Ensayo de Club de Cine Universitario a Cuatro Manos **345**
4. Antecedentes de los cinemas en Barrancabermeja:
Dificultades para los espacios de apreciación cinematográfica y el cineclubismo en la ciudad **356**
5. Cine Club La Moviola o Un invento que permanece como un faro para ojos de todos los tamaños **369**
6. Historia E Historias Del “Cine Club De La Asociación Española De Socorros Mutuos” (Teatro Español) En Las Jornadas De Cineclubismo **388**

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AEAJE - Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador
ABD - Associação Brasileira de Documentaristas
BNCC - Base Nacional Comum Curricular
CASA - Club de Amis du Septième Art
CC - Cine Clubes
CCEOC - Centro Católico Ecuatoriano de Orientación Cinematográfica
CCU - Cine Club Universitario
CEC - Cine En Curso
CNC - Conselho Nacional de Cineclubes
CEC - Centro de Estudos Cinematográficos
COC - Centro de Orientación Cinematográfica
CUEC - Centro Universitario de Estudios Cinematográficos
CDI - Cinema Distribuição Independente
CNAC - Centro Nacional Autónomo de Cinematografía
CEPAP - Centro de Experimentación para el Aprendizaje Permanente
CIS - Centro de Investigaciones Sociales
CNC - Conselho Nacional de Cineclubes
CICINOR - Cine Circuito Norte
ECA - Escuela de Cine y Artes Audiovisuales
EMPLASA - Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano
ELN - Ejército de Liberación Nacional
FICC - Federación Internacional de Cine Clubes
FANA - Formación Audiovisual para niñas, niños y jóvenes
FEVEC - Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica
FIAF - Fédération Internationale des Archives du Film
INCE - Instituto Nacional do Cinema Educativo
IDHEC - Institut des Hautes Études Cinématographiques.
MALBA - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
OCIC - Oficina Católica Internacional de Cine
OESP - O Estado de São Paulo
SBPC - Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência
SAE - Salas de Arte y Ensayo
TIC - Tecnologías de la Información y Comunicación
TRAC - Talleres de Realización Audiovisual Comunitaria
UPAC - Unidades de Producción Audiovisual Comunitaria
UNICEF - Programa de las Naciones Unidas para la Infancia

PRESENTACIÓN

Seminario: el cineclubismo, su historia y sus historias

Para los cineclubes de todo el mundo, la pandemia ha traído consigo una curiosa paradoja. Al mismo tiempo que hizo inviables durante un periodo importante las sesiones que hoy llamamos presenciales, abrió la perspectiva de una nueva forma de difusión: la exhibición en línea, e incluso el debate con la presencia virtual del público. Un público diferente, indicado en las aplicaciones utilizadas, pero cuyo alcance, en un sentido más amplio, aún no está del todo claro. Además de las proyecciones, pronto surgieron encuentros, talleres y cursos de cineclubismo, al parecer inicialmente en Brasil. A uno de estos cursos, impartido por Cineclub Ó Lhó Lhó, del Instituto Federal de Santa Catarina, en Florianópolis (estado de Santa Catarina, Brasil), asistieron cineclubistas de algunos países vecinos. De esta convivencia surgió la idea de organizar este Seminario.

A pesar de que el cineclubismo en América Latina es bastante vigoroso, original y resiliente frente a muchas dificultades características de nuestro continente, los contactos entre nuestros países y el conocimiento mutuo de las múltiples experiencias es - o era - muy reducido, casi inexistente. Un seminario con trabajos de reflexión y de investigación sobre los cineclubes y otras formas de organización del cine o del audiovisual en medios comunitarios -relativamente numerosos en nuestros países- podría contribuir a la creación de una amplia red de conocimientos, alimentando esas mismas experiencias y prácticas.

Por definición, los cineclubes son asociaciones democráticas sin ánimo de lucro que se organizan para apropiarse, en un sentido amplio, del cine y otros medios audiovisuales. Esto ocurre de diferentes maneras, garantizando el acceso al cine a comunidades en las que esto es difícil o incluso imposible debido al costo y otras dificultades, con el objetivo de adquirir un mayor conocimiento sobre el lenguaje, los estilos, y la historia de las producciones audiovisuales; así como para promover y difundir películas y otras formas de expresión audiovisual. Por último, para el placer de disfrutar de obras, géneros, estilos, culturas y otras características de estas producciones.

Todos los países latinoamericanos tienen o han tenido cineclubes. Su existencia es inherente al desarrollo del cine y de otras formas de producción audiovisual, con efectos importantes en la cultura de las comunidades en las que se organizan e incluso en escala nacional. Pero los cineclubes y su acción organizada como movimiento y como idea -el cineclubismo- son poco conocidos y sólo recientemente han sido objeto de estudios e investigaciones, todavía incipientes, para una comprensión de su importancia. Es a partir de estas carencias que se propusieron los objetivos de este Seminario: descubrir, conocer y divulgar las diversas formas que el cineclubismo ha asumido y está asumiendo en nuestros países.

El formato del seminario, tomado de las prácticas académicas, consistió en presentaciones orales y encuentros virtuales a través de plataformas de internet, y luego preservados en un canal de YouTube, así como trabajos escritos correspondientes a las presentaciones, con el objetivo de construir un archivo, un patrimonio permanente y accesible. Se trata de un producto híbrido, como se puede constatar en esta publicación. No se pretendía, ni se exigió seguir cánones académicos: el Seminario es más informal, con un interés particular en las reflexiones procedentes de las prácticas populares. Lo que buscábamos era establecer un diálogo entre el pensamiento académico y las experiencias concretas. El libro es el resultado de ese mestizaje: algunos textos siguen un rigor estricto en su investigación y presentación, otros aportan espontaneidad directamente vinculada a la práctica. No hay estandarización conceptual o normativa en los textos, que son autónomos, tienen su propia idiosincrasia, con diferentes niveles de organización y de reflexión. Posiblemente, el conjunto no resistiría una revisión metodológica basada estrictamente en cánones académicos, pero esa no era nuestra intención. Fue precisamente el diálogo intertextual, entre trabajos más académicos y otros menos, y la riqueza de abundantes experiencias concretas, lo que superó nuestras expectativas. Destaca el rigor epistemológico de varios de los trabajos, elaborados por investigadores cuyo trabajo y trayectoria están bien asentados en el ámbito académico. Pero también hay fresca, quizá menos organizada tradicionalmente, en otros textos que dan cuenta -y no dejan de interpretar- experiencias y prácticas poco conocidas. Definitivamente, no existe otro compendio que reúna tanta información sobre el cine club en América Latina.

Denominamos a nuestro coloquio Seminario de Cineclubismos Latinoamericanos, incluso en plural, reconociendo que las prácticas de los cineclubes han cambiado mucho, incluso bajo otros nombres, como cine comunitario, cine móvil (itinerante), colectivos de cine, entre otros. El propio término cineclub está sujeto a diferentes interpretaciones y apropiaciones. Es múltiple. Así, el Seminario busca lo que estas experiencias tienen en común: los públicos que se organizan, reconociendo las diferencias que enriquecen este campo de la cultura audiovisual.

El Comité Organizador que se formó a mediados de 2020 reunió inicialmente a representantes de nueve países: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela. No seleccionamos ni invitamos a "expertos" para discutir temas específicos. A partir del tema general del Seminario, hicimos una convocatoria abierta -durante seis meses- para discutir ampliamente el cineclubismo y las prácticas en América Latina, desde diferentes enfoques.

Desde el principio, sin mucho apoyo, tuvimos la ambición de que el Seminario se consolidara en algún momento de su trayectoria: esta sería apenas su primera edición. Para iniciar este nuevo diálogo continental, pensamos en un tema lo más amplio y abarcador posible, ya que sería una primera prospección de trabajos. Nos decidimos por "Historia e historias": bajo este paraguas, podemos

incluir historias nacionales o de grandes segmentos nacionales, culturales o políticos, y, paralelamente, historias de casos, experiencias, de cineclubes relevantes para la reflexión sobre el cineclubismo. Sugerimos algunos ejes indicativos para la reflexión: la historia del cineclubismo en cada país, o de ciertos períodos de esta historia; la historia de cineclubes de segmentos importantes de las sociedades nacionales, como indígenas, afrodescendientes, mujeres, LGBTQIA+, minorías culturales, étnicas y otras; las relaciones entre diferentes cineclubes y cines nacionales; diferentes formas de cinefilia, aspectos teóricos, históricos y tecnológicos; políticas públicas para el cineclubismo; historias de cineclubes o experiencias de tipo cineclubista; ejes interdisciplinarios como conservación, formación, tecnologías y producción cinematográfica, siempre que estuvieran vinculados a los cineclubes, y formas de difusión y publicación: producción gráfica, carteles, etc.

El Seminario se celebró entre el 22 y el 25 de julio de 2021. Hubo 30 presentaciones orales distribuidas en 10 mesas en los cuatro días del evento. La difusión a través de internet fue impecable -como puede verse en el canal del Seminario: <https://www.youtube.com/@seminariocineclubismoslatino>. Esto sólo fue posible gracias al apoyo decisivo del Cine Club Ó Lhó Lhó y, sobre todo, del Instituto Federal de Santa Catarina, que proporcionó los recursos técnicos y humanos, desde la supervisión técnica de las transmisiones hasta la participación de estudiantes de español en la orientación de los presentadores en ese idioma y en las traducciones, cuando fue necesario.

Consideramos que fue un éxito muy significativo e incluso un hecho histórico, ya que alcanzó ampliamente sus objetivos, motivando la reflexión, construyendo una sólida base de intercambio y colaboración entre los países alcanzados y proporcionando un importante avance en el trabajo cultural, con el cine y el audiovisual y, sobre todo, con el público. El Seminario reunió a cineclubes de países que no tenían o no mantenían relaciones de larga data entre sí. Sin duda contribuyó a provocar o renovar el interés por el tema y la actividad en algunos países. Y está directamente relacionado con la realización, desde entonces, de otros eventos latinoamericanos centrados en el cineclubismo, tanto en el ámbito exclusivamente académico como en los círculos internacionales de cineclubes.

El libro

Las 30 presentaciones orales dieron lugar a 27 artículos, recibidos entre mediados de 2021 y el primer semestre de 2022. Al igual que las presentaciones orales, los textos no corresponden exactamente a los temas propuestos, sino que abarcan un abanico bastante amplio de aspectos y aportan a los lectores un conjunto de experiencias diferenciadas. La organización de las ponencias en un libro es una finalidad mayor del Seminario: su forma más concreta, más consolidada, permanente y disponible para consulta. Una vez más, ello fue posible gracias al apoyo del Instituto Federal de Santa Catarina. Esta institución quedará para siem-

pre identificada con una obra única y muy significativa para el público lector y espectador, que, a pesar de su gran importancia -como el propio Seminario y esta publicación revelan- y de su representatividad en los países de América Latina, no habría contado con las herramientas indispensables para la crítica y para su propio autoconocimiento. Este libro representa el éxito del Seminario. Y es, al mismo tiempo, la piedra angular de una nueva institución del cineclubismo latinoamericano: las futuras ediciones del Seminario que seguirán a la que aquí se presenta.

Hemos organizado los textos en cinco secciones que no corresponden con la organización de las mesas pero abarcan, en una selección aproximada, aspectos históricos en "Cineclubes latinoamericanos: una mirada histórica"; diferentes aproximaciones a experiencias de cineclubes, en "Cineclubes: propuestas, estrategias y perspectivas"; reflexiones sobre formas de articulación política de las prácticas cineclubistas, en "Cineclubes: organización social y resistencia cultural"; aspectos del cineclubismo universitario, en "Cineclubes universitarios" y, finalmente, estudios de caso y relatos, en "Experiencias y prácticas cineclubistas".

Como ya se ha mencionó, no pretendimos una normalización conceptual o normativa en los textos, que son autónomos en su formato final. Así, no hemos incluido resúmenes de los textos: la información preliminar que se ofrece sobre el contenido de los textos está en los títulos y, en varios casos, en las introducciones. El mantenimiento de los "formatos" originales, además de tener en cuenta la autonomía de los autores, también puede conducir a una actitud diferente por parte del lector que, en lugar de seleccionar sólo los artículos que le interesan -lo cual tiene varios aspectos positivos-, es invitado, pero no obligado, a leer toda la obra. El Primer Seminario de Cineclubismos Latinoamericanos es menos un repositorio de experiencias cineclubísticas que una diégesis social, amplia y atractiva sobre la saga de los públicos que se organizan para apropiarse del cine, en particular, y de los medios audiovisuales. Una narrativa que pronto tendrá más desarrollos, con las próximas ediciones del Seminario y sus publicaciones.

APRESENTAÇÃO

O Seminário: o cineclubismo, sua história e suas histórias

Para o cineclubismo, em todo o mundo, a pandemia trouxe um curioso paradoxo. Ao mesmo tempo que inviabilizou por um período importante as sessões que hoje chamamos de presenciais, abriu a perspectiva de uma nova forma, principal, de difusão: a exibição *online*, e até mesmo o debate com a presença virtual do público. Um público diferente, indicado nos aplicativos utilizados, mas cujo alcance, em um sentido mais amplo, ainda não está completamente claro. Além das exibições, logo surgiram encontros, oficinas, cursos sobre cineclubismo, inicialmente no Brasil, ao que parece. Um desses cursos, realizado pelo Cineclube Ó Lhó Lhó, do Instituto Federal de Santa Catarina, em Florianópolis (estado de Santa Catarina, Brasil), contou com a participação de cineclubistas de alguns países vizinhos. Esse convívio acabou levando à ideia de organizar este Seminário.

Mesmo se o cineclubismo na América latina é bastante vigoroso, original, resiliente diante de muitas dificuldades mais ou menos características do nosso continente, os contatos entre nossos países, o conhecimento mútuo das múltiplas experiências é - ou era - muito reduzido, quase inexistente. Um Seminário, com trabalhos de reflexão e de pesquisa sobre os cineclubes e outras formas de organização do cinema ou do audiovisual em ambientes comunitários - que são relativamente numerosas em nossos países - poderia contribuir para a criação de uma ampla rede de conhecimento, alimentando essas mesmas experiências e práticas.

Os cineclubes são, por definição, associações democráticas sem fins lucrativos que se organizam para apropriar-se, em sentido lato, do cinema e de outros meios audiovisuais. Isso se dá de diferentes formas: assegurando o acesso ao cinema às comunidades onde isso é difícil ou até impossível, por causa do preço ou de outras dificuldades; com o objetivo de obter maior conhecimento da linguagem, dos estilos, da história dos produtos audiovisuais; para promover e difundir filmes e outras formas de expressão audiovisual e, finalmente, pelo prazer de desfrutar de obras, gêneros, estilos, nacionalidades e outras características dessas produções. Frequentemente, com mais de um ou até mesmo todos esses objetivos.

É provável que todos os países da América Latina tenham ou tiveram cineclubes. Sua existência é inerente ao desenvolvimento do cinema e de outras formas de produção audiovisual, provocando efeitos mais ou menos importantes na cultura das comunidades em que se organizam e mesmo nas sociedades nacionais. Mas os cineclubes e sua ação mais organizada como movimento e como ideia - o cineclubismo - são, em realidade, pouco conhecidos e só muito recentemente têm sido objeto de estudo e de pesquisas, ainda incipientes para

uma ampla compreensão do seu papel e da sua importância. É a partir dessas carências, então, que se propuseram os objetivos deste Seminário: descobrir, conhecer e divulgar as diversas formas que o cineclubismo assumiu e assume em nossos países.

O formato de seminário, tomado de empréstimo às práticas acadêmicas, consistiu em reunir apresentações orais em encontros virtuais disponibilizados através das plataformas na internet, e preservados em um canal próprio no YouTube, assim como os trabalhos escritos correspondentes a essas apresentações, visando construir um arquivo, um patrimônio permanente e acessível. É, de certa forma, um produto híbrido, como se verá claramente nesta publicação. Não pretendeu, não pediu e não segue os cânones acadêmicos: o Seminário é mais informal, com um interesse muito particular pelas reflexões originadas das práticas populares. De fato, o que buscamos foi estabelecer uma espécie de diálogo entre o pensamento acadêmico e as experiências concretas. Este livro é o resultado dessa espécie de miscigenação: certos artigos seguem um rigor mais estrito nas pesquisas e em sua apresentação, outros trazem um tipo de espontaneidade mais diretamente ligado à prática. Não há uma padronização conceitual ou normativa nos textos, autônomos, com suas próprias idiossincrasias, diferentes níveis de organização e reflexão. O conjunto possivelmente não resistiria a uma revisão metodológica baseada estritamente naqueles cânones acadêmicos: nunca foi essa a nossa intenção. Foram justamente esse diálogo intertextual, entre trabalhos mais acadêmicos e outros nem tanto, e uma riqueza e realidade de experiências concretas, seu volumoso resultado, que efetivamente superaram nossas mais otimistas expectativas. Há diversos trabalhos em que se destaca o rigor epistemológico, vários deles produzidos por pesquisadores com obra e trajetória já bastante consolidadas no ambiente acadêmico. Mas tempos também um frescor, organizado talvez menos tradicionalmente, em outros tantos textos que relatam - e nunca deixam de interpretar - experiências e práticas que são muito pouco conhecidas em qualquer nível. Definitivamente, não existe um volume que reúna tanta informação sobre o cineclubismo na América Latina.

Chamamos nosso colóquio de Seminário de Cineclubismos Latino-Americanos, assim mesmo no plural, reconhecendo que as práticas cineclubistas têm mudado muito, inclusive sob outras denominações, como cine comunitário, *cinemóvel* (itinerante), coletivos de cinema, entre outras. O próprio termo cineclubes é objeto de diferentes interpretações, apropriações. É múltiplo. Assim, o Seminário busca o que essas experiências têm em comum: os públicos que se organizam, reconhecendo, no entanto, as muitas diferenças que enriquecem, a nosso ver, esse campo da cultura audiovisual.

O Comitê Organizador que se constituiu em meados de 2020 reuniu inicialmente representantes de nove países: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, México, Perú e Venezuela. Não selecionamos nem convidamos "especialistas" para discutir temas determinados. A partir do tema

geral do Seminário fizemos uma chamada aberta de trabalhos - que se estendeu por seis meses - para discutir amplamente o cineclubismo e práticas na América Latina, a partir de diferentes abordagens.

Desde o início, sem grandes apoios, tivemos a ambição de que o Seminário se consolidaria em algum momento de sua trajetória: esta seria apenas a sua primeira edição. Para começar esse novo diálogo continental, então, pensamos em um tema o mais amplo e abrangente possível, pois seria uma primeira prospecção de trabalhos. Decidimos por "História e histórias": sob esse guarda-chuva cabem as histórias nacionais ou de grandes segmentos nacionais, culturais, políticos e, paralelamente, histórias de casos, experiências, de cineclubes relevantes para a reflexão sobre o cineclubismo. Sugerimos alguns eixos, apenas indicativos, para a reflexão: a história do cineclubismo em cada país, ou de períodos determinados dessa história; a história de cineclubes de segmentos importantes das sociedades nacionais, como indígenas, afrodescendentes, mulheres, LGBTQIA+, minorias culturais, étnicas e outras; relações entre os diferentes cineclubismos e os cinemas nacionais; distintas formas de cinefilia, sob os aspectos teóricos, históricos, tecnológicos, etc.; políticas públicas para o cineclubismo; histórias de cineclubes ou experiências de tipo cineclubista; eixos interdisciplinares como a conservação, a formação, tecnologias e produção cinematográfica, desde que ligadas a cineclubes, e formas de divulgação e publicação: produção gráfica, cartazes, etc.

Finalmente, o Seminário realizou-se entre 22 e 25 de julho de 2021. Foram 30 apresentações orais distribuídas em 10 mesas nos quatro dias do Encontro. A difusão pela internet foi impecável - como pode ser comprovado no canal do Seminário: <https://www.youtube.com/@seminariocineclubismoslatino>. Isso só foi possível graças ao apoio decisivo do Cineclube Ô Lhó Lhó e, sobretudo, do Instituto Federal de Santa Catarina, que assegurou todos os meios técnicos e humanos, desde a supervisão técnica das transmissões até a participação dos estudantes de espanhol na orientação dos apresentadores nesse idioma e nas traduções, quando necessárias.

Acreditamos que foi um sucesso bem significativo. E até mesmo um fato histórico, pois atingiu em grande medida seus objetivos, motivando a reflexão, construindo uma base sólida de intercâmbio e colaboração entre os países alcançados e propiciando um avanço importante no trabalho cultural, com cinema e com o audiovisual e, sobretudo com os públicos. O Seminário aproximou cineclubismos de países que não tinham, ou não mantinham de longa data, relações entre si. Certamente contribuiu para provocar ou renovar em alguns países o interesse pelo tema e pela atividade. E tem relação direta com a realização, desde então, de outros eventos latino-americanos com foco no cineclubismo, tanto no campo exclusivamente acadêmico quanto nos meios cineclubistas internacionais.

O livro

Das 30 apresentações orais resultaram 27 artigos, recebidos entre meados de 2021 e o primeiro semestre de 2022. Tal como as apresentações orais, os textos não correspondem exatamente aos temas sugeridos, mas cobrem uma gama bastante ampla de aspectos e trazem para os leitores um grande conjunto de experiências diferenciadas. A organização desses trabalhos em livro é, em grande medida, a finalidade maior do Seminário: sua forma mais concreta, mais consolidada, permanente, e disponível para consultas. Isso, mais uma vez, só foi possível em razão do apoio do Instituto Federal de Santa Catarina. Essa Instituição estará para sempre identificada com uma obra ímpar e muito significativa para um público, tanto leitor como espectador, que, apesar de sua grande importância - como aliás, revela indiscutivelmente o próprio Seminário e esta publicação - e sua representatividade em todos os países da América Latina, não contaria com essas ferramentas indispensáveis para a crítica e para seu próprio autoconhecimento. Este livro representa simbolicamente o sucesso do Seminário. E é, ao mesmo tempo, a pedra fundamental de uma nova instituição do cineclubismo latino-americano: as outras edições do Seminário que se seguirão ao que aqui apresentamos.

Organizamos os textos em 5 "capítulos" que não correspondem à organização das mesas, mas cobrem, numa reunião aproximativa, aspectos históricos em "Cineclubismos latino-americanos: um olhar histórico"; abordagens diversas sobre experiências de cineclubes, em "Cineclubismos: propostas, estratégias e perspectivas"; reflexões sobre formas de articulação política das práticas cineclubistas, em "Cineclubismo: organização social e resistência cultural"; aspectos do cineclubismo universitário, em "Cineclubismos Universitários" e, finalmente, estudos e relatos de casos, em "Experiências e Práticas Cineclubistas".

Como dissemos anteriormente, não há uma padronização conceitual ou normativa nos textos, autônomos em sua formatação final. Assim, não há resumos (*abstracts*) dos textos: a informação preliminar fornecida, sobre o conteúdo dos textos, está apenas nos títulos e, em muitos casos, em introduções. Manter esses "formatos", além da consideração à autonomia dos autores, também pode conduzir a uma atitude diferente do leitor que, ao invés de selecionar apenas os artigos que lhe interessam - o que, evidentemente, tem vários aspectos positivos - está sendo influenciado, mas não forçado, a ler a obra inteira. O 1º. *Seminário de Cineclubismos Latino-Americanos* é menos um repositório de experiências cineclubistas que uma diegese, social, ampla e envolvente, sobre a saga dos públicos que se organizam para se apropriar do cinema, em especial, e das mídias audiovisuais. Uma narrativa que logo terá mais desenvolvimentos, com as próximas edições do Seminário e suas publicações.



Parte 01

Cineclubismos latino-americanos: una mirada histórica

1. Mujeres iberoamericanas mediadoras y sus redes en los cineclubes de finales de los años 20 y 30: Lola Álvarez Bravo, Victoria Ocampo y María Luz Morales

Ainamar Clariana Rodagut

A pesar de tratarse de un hecho poco conocido, quienes facilitaron la llegada de la película de vanguardia *Un perro andaluz* (BUÑUEL; DALÍ, 1929) a México y a Argentina fueron dos mujeres, Lola Álvarez Bravo en 1938, y Victoria Ocampo en 1929, respectivamente. Ambas en sus roles de mediadoras culturales consiguieron que la película española se proyectara por primera vez en México y Argentina en los cineclubes en los que participaron, como directora del 16 mm cine club (1938-¿?), en el caso de Lola Álvarez Bravo, y como participante y pieza clave del Cine club de Buenos Aires (1928 o 1929-1931) en el caso de Victoria Ocampo. Cuando me refiero a mediadora cultural, aludo a la descripción de Diana Roig-Sanz y Reine Meylaerts, que consideran que las mediadoras culturales son actores activos a través de fronteras lingüísticas, culturales y geográficas y ocupan posiciones estratégicas dentro de amplias redes siendo así portadoras de transferencia cultural, llevando a cabo multitud de actividades y funciones en diferentes campos culturales que necesitan ser atendidos colectivamente (ROIG-SANZ; MEYLAERTS, 2018).

Esta realidad histórica es poco conocida en tanto que el papel que las mujeres tuvieron en los primeros cineclubes iberoamericanos no ha sido investigado. En un breve repaso a la literatura sobre el fenómeno cineclubista en Iberoamérica y el resto del mundo occidental (ALBERICH; GUBERN; SÁNCHEZ-BIOSCA, 2012; GAUTHIER, 1999; GUBERN, 1999; HAGENER, 2007; HORAK, 1995; NAVITSKI; POPPE, 2017; PEREIRA, 2010; ALVAREZ, 2002) comprobamos la clara ausencia de mujeres. Cuando se las ha citado, ha sido haciendo hincapié en su rol periférico (COUSELO, 2008; ALVAREZ, 2002). Todo ello a pesar de que, como veremos en los casos de Lola Álvarez Bravo, Victoria Ocampo o María Luz Morales, sus funciones fueron muy relevantes en lo que se refiere a la circulación de películas durante los años 20 y 30, gracias a su participación activa en el fenómeno cineclubista. Sin embargo, a menudo ha existido el prejuicio de que las mujeres durante las primeras décadas del cine solo ocuparon el lugar de las audiencias, que si bien no pasivas (HANSEN, 1991), finalmente audiencias. Esta idea, sin embargo, está comenzando a ser deconstruida por las historiadoras del cine con perspectiva de género, que están poniendo en tela de juicio la idea de que durante el cine silente las mujeres se situaron a la sombra de sus colegas hombres, a causa de las limitaciones socialmente impuestas de las que eran objeto. El trabajo más notable actualmente y accesible que intenta recuperar los nombres e historias de todas aquellas mujeres que hasta ahora no habían sido tenidas en cuenta por la historia del cine lo encontramos en el proyecto fundado por Jane Gaines, *Women Film Pioners*, disponible en la red.

Por otro lado, en el campo de los estudios de cine y género, a pesar de que cada vez la literatura es más amplia, no se ha atendido a los cineclubes como objeto de estudio relevante (BEAN; NEGRA, 2002; BROWNLOW *et al.*, 2017; CORDERO HOYO; SOTO-VÁZQUEZ, 2020; DALL'ASTA; DUCKETT; TRALLI, 2013; GLEDHILL; KNIGHT, 2015; KUHN, 1994; SLUGA, 1998). No nada más porque el cineclubismo ha sido un objeto de estudio denigrado en el campo de los estudios filmicos, sino también por lo que apunta Malte Hagener: Film clubs, film societies and ciné-clubs have not been high on the agenda of film historians. While, generally speaking, production has always generated more research than distribution and exhibition, circulation has largely been left on the margins (HAGENER, 2007).

Este texto se divide en tres partes. En la primera parte haré una pequeña introducción al estado del arte de los primeros cineclubes iberoamericanos. La segunda parte se centrará en el estudio de caso de tres mujeres y sus relaciones transnacionales, mujeres que son fundamentales para el estudio de la historia del cineclubismo en Iberoamérica: Lola Álvarez Bravo, María Luz Morales y Victoria Ocampo. A modo de conclusión, presentaré la posibilidad de hablar de una cultura filmica de mujeres en los primeros cineclubes iberoamericanos. En este sentido, yo propongo que el principio propuesto por la Actor-Network Theory “follow the actor” (LATOUR, 2008) nos puede ayudar a reconstruir el vacío que existe en torno a las mujeres como consecuencia de la poca atención que se les ha prestado históricamente dentro del campo de estudio de las iniciativas cineclubísticas.

Los primeros cineclubes iberoamericanos

En efecto, a la falta de estudio de las mujeres en los cineclubes iberoamericanos, se suma la poca investigación que se ha llevado a cabo sobre los primeros cineclubes iberoamericanos. Se ha prestado poca atención hasta ahora a los cineclubes que emergieron durante la primera mitad del siglo XX en Iberoamérica, con algunas excepciones como el Cine Club Español (GUBERN, 1999) y el Chaplin Club (SANTOS, 2012; GATTI, 2009; HERTZ, 2006; LOURENÇO, 2011). Este vacío se puede atribuir a la falta o dispersión de archivos que demuestren la existencia de dichos cineclubes.

De todos modos, es posible notar un creciente interés en el estudio del fenómeno cineclubístico, especialmente en trabajos de máster y doctorado (SANTOS, 2012; MACEDO, 2018; GODOY, 2006; LOURENÇO, 2011). Asimismo, vale la pena poner de relieve que los cineclubes brasileños han sido más estudiados que los cineclubes situados en otros lugares de Iberoamérica. Una de mis hipótesis para explicar que desde la academia se haya prestado más atención a los cineclubes brasileños tiene que ver con el rol que estos tuvieron históricamente y que siguen teniendo en la historia cinematográfica. El hecho de que el fenómeno

siga todavía vivo ha ayudado a mantener su visibilidad. Encontramos, por ello, gran cantidad de textos centrados en resaltar la función social de estos cineclubes hoy en día, especialmente desde una perspectiva pedagógica y política (ALVES *et al.*, 2016; AZEVEDO, 1997; BALDINI; BALDI, 2013; NETO, 2008).

Dentro de Iberoamérica, los cineclubes latinoamericanos que han sido más estudiados son los que emergieron entre los años 50 y los años 70. Vale la pena notar que mientras la periodización de la historia cineclubística en Europa está marcada por la Segunda Guerra Mundial (HAGENER, 2007), en América Latina la periodización es algo diferente. En Latinoamérica, la primera ola de cineclubes comienza a finales de los años 20 (NAVITSKI, 2018) y se expande hasta principios de los 30. Mientras la segunda ola, aunque se vio influida por el final de la Segunda Guerra Mundial, también se vio afectada por la emergencia de los movimientos sociales de los años 60, que afectaron tanto a nivel estético como político la historia del cine, incluyendo la emergencia del Tercer cine o el Cine Novo en Brasil. Mientras la segunda ola de cineclubes en América Latina reivindicó arduamente sus compromisos políticos de forma más abierta de lo que se hizo en Europa, la primera ola cineclubística en Latinoamérica también muestra algunas diferencias con los cineclubes europeos. De hecho, esta primera ola ha sido más estudiada en América Latina desde una perspectiva sociológica, poniendo de relieve el impacto social de la misma, frente a la forma en que se ha abordado desde Europa, donde se han puesto de relieve sus aportaciones estéticas más que sociales y/o políticas.

Por otro lado, tal como Rielle Navitski y Nicolas Poppe (2017) han señalado, el cine latinoamericano desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX ha sido estudiado - almost exclusively through the lens of national cinema. Most scholars of transnational tendencies in Latin American cinema have focused on the present moment, with some critical interest also devoted to the continental - and tricontinental - scope of the political modernist cinema of the 1960s and 1970s". De este modo, exceptuando el libro de Navitski y Poppe, podríamos decir que la perspectiva transnacional que propongo aquí es novedosa para acercarse al objeto de estudio propuesto.

Además, la perspectiva transnacional favorece el acercamiento a las mujeres cuyos casos de estudio he decidido abordar. En tanto que una de sus virtudes como mediadoras culturales que ejercieron fue la de transgredir multitud de fronteras, tanto geográficas, lingüísticas como disciplinares ("Lit. Transl. Cult. Mediat. 'Peripheral' Cult.," 2018). En este sentido, el ejemplo que he puesto al comenzar este texto, relacionado con la circulación de *Un perro andaluz* (1929) ahonda en esta misma cuestión. Las relaciones sociales a nivel transnacional que Lola Álvarez Bravo y Victoria Ocampo mantuvieron permitieron la circulación de la película española. Una perspectiva transnacional que tenga en cuenta la construcción de sus redes transnacionales potencia sus roles y su relevancia a nivel histórico, social y cultural.

Tres mujeres, sus redes sociales transnacionales y sus cineclubes

Tres mujeres y su relación con el fenómeno cineclubista me sirven para ilustrar la importancia que tuvieron las mujeres como mediadoras culturales en el desarrollo de una primera ola cineclubista en Iberoamérica durante la primera mitad del siglo XX. Se trata de tres personalidades diferentes que van desde una aristócrata ligada a la intelectualidad y al mundo cultural bonaerense, como fue Victoria Ocampo; una artista de clase media-alta mexicana con inquietudes políticas y una personalidad reivindicativa, Lola Álvarez Bravo; y una periodista comprometida con la educación y aculturación de la mujer española y pieza clave en el campo cultural de los años treinta en Barcelona. Con una consciencia de género más o menos manifiesta, las tres en sus roles de mediadoras culturales ("Lit. Transl. Cult. Mediat. 'Peripheral' Cult.," 2018) y referentes para sus potenciales audiencias femeninas llevaron a cabo una labor pionera dentro del campo cinematográfico y concretamente cineclubista a finales de los años 20 y durante los años 30.

La participación de las tres mujeres mencionadas en el ámbito cultural de sus respectivos países es un elemento de modernidad en sí mismo.

[...] with the emergence of women's rights movements, the collective identity of women was visible in various fields, the cultural field being one of the most important. Women writers and feminist periodicals gave voice to a wide range of concerns, which were also shared by middle- and upper-class Spanish, Portuguese and Latin American women. Especially in the capital cities, a new consumerism became palpable and women's engagement with this new public culture constituted a sign of modernity (Roig-Sanz, 2018, p. 9).

Por lo tanto, las reivindicaciones por los derechos de las mujeres, tan presentes en el trabajo de María Luz Morales, convierten a la periodista en símbolo de la modernidad en sí mismo. Por otro lado, los procesos de modernización como el acceso a los espacios de ocio público y en masa, que apuntaba Hansen (HANSEN, 1991) también, permitieron la implicación visible de las mujeres en el desarrollo de una modernidad artística, tal como demuestran los trabajos fotográficos y literarios de Lola Álvarez Bravo o Victoria Ocampo.

Lola Álvarez Bravo, el Cine club Mexicano o de México (1931-1938) y 16 mm Cinema (1938-¿?)

Lola Álvarez Bravo (1903-1993) fue una artista y mediadora cultural mexicana, especialmente reconocida por su trabajo fotográfico sobre la artista Frida Kahlo, de quien fue muy amiga. A pesar de tratarse de una de las primeras

mujeres fotógrafas profesionales en México, su trabajo ha sido a menudo opacado no solo por ser mujer, sino también por haber compartido apellido con el que fue su marido durante unos años (1925-1934 año de separación, 1949 año de divorcio), Manuel Álvarez Bravo, también fotógrafo (BRAVO; ARAGÓN, 1982), que además obtuvo mucho más reconocimiento en la historia nacional mexicana.

Me interesa la figura de Lola Álvarez Bravo ya que participó muy activamente de los primeros cineclubes registrados en México. Como he demostrado en otro texto, fue cofundadora del Cine Club Mexicano (1931-1934), directora del Cine Club de México o Cine Club Mexicano de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938), y directora de 16 mm Cinema (1938-¿?), del que no sabemos la fecha de cese de actividades. Para este último cineclub fue para el cual Lola Álvarez Bravo gestionó la proyección de *Un perro andaluz* en el Palacio de Bellas Artes, probablemente en dos sesiones (una el 17 de mayo y la otra el 21 de junio de 1938). A pesar de que la llegada de André Breton a México no corrió a cargo de Lola Álvarez Bravo, según el documento histórico que presenté en el referido texto, sí que tuvo que ser su gestión la que propiciara la proyección del cortometraje de vanguardia en el Palacio de Bellas Artes, donde Lola Álvarez Bravo trabajó una larga temporada (1941-1971).

Lola Álvarez Bravo no nada más gestionó la proyección de *Un chien andalou*, también compró de su bolsillo algunas películas cómicas, estadounidenses de Chaplin, y otras francesas en las que salía Max Linder e italianas con Pina Menichelli (BRAVO; ARAGÓN, 1982); estas últimas se proyectarían en el Cine club de México en una función presentada por ella misma en 1936, y las de Chaplin, que podrían haberse proyectado tanto en el Cine club Mexicano (en 1933 o 1934) como en el Cine club de México (en 1935 o 1936). Asimismo, como miembro muy activa de los cineclubes nombrados, Lola Álvarez Bravo debió contribuir a conseguir las películas soviéticas que se proyectaron en los tres cineclubes, así como los documentales científicos y películas francesas e italianas de la época.

Tanto la red de relaciones sociales de la fotógrafa, así como las instituciones con las que mantuvo vínculos a lo largo de su vida ayudarían con la labor de mediadora cultural que ejerció, gracias a la cual fue una pieza clave para los cineclubes referidos. Cabe destacar, en este sentido, que Lola Álvarez Bravo formó parte muy activa de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1933-1938), donde trabajaría con las y los artistas más destacados del periodo del arte post-revolucionario mexicano. Y donde conocería otras personalidades internacionales del mundo intelectual y artístico de la época. Como mediadora cultural que fue, Lola Álvarez Bravo atravesó fronteras culturales, gracias a su actividad como periodista en diferentes comunidades indígenas mexicanas, y disciplinarias, ya que no solo trabajó como fotógrafa, sino que también organizó exposiciones (entre ellas la única sobre Frida Kahlo en México cuando la pintora estaba todavía viva) en las galerías que tuvo, se interesó mucho por el cine y realizó *collages* y fotografías que publicó en diferentes revistas de la época, entre ellas *Mexican*

Folkways, *Rotofoto* o *Futuro y Espacios* (FERRER, 2006). Vale la pena resaltar en este sentido la transgresión también de campos disciplinares, con motivo de su implicación política, no nada más en la LEAR, pero también en su labor fotográfica comprometida socialmente. Cabe apuntar, de todos modos, que fue una tendencia de época que también afectaría el trabajo de otras mujeres en otros contextos muy dispares, como pasaría con María Luz Morales.

A modo de conclusión breve, Lola Álvarez Bravo fue cofundadora y organizadora de diversos cineclubes durante los años 30, además, con su labor, facilitó la circulación en México de cierto cine, como hemos visto en el caso de *Un chien andalou* o del cine de Chaplin. Además, vale la pena poner de relieve su intensa actividad en el campo cultural mexicano postrevolucionario, con su trabajo como fotógrafa y comisaria de exposiciones. Asimismo, las relaciones transnacionales que estableció por medio de la LEAR (con María Teresa León y Rafael Alberti, por ejemplo) y su participación en otros organismos, como la revista *Mexican Folkways* (con Frances Toor), la sitúan como mediadora clave transnacional en la construcción de una cultura fílmica transnacional de mujeres.

María Luz Morales y el Barcelona Film Club

María Luz Morales (1898-1980) fue una periodista, traductora y escritora española que participó del movimiento cineclubista en Barcelona a finales de los años 20 y principios de los años 30. Fundó, junto a otros intelectuales provenientes especialmente del mundo de la literatura y el periodismo, el Barcelona Film Club (1929-1930), primer cineclub documentado que hubo en Barcelona. A diferencia de las *Sessions Mirador*, sucesoras del Barcelona Film club, y que han sido reconocidas por proyectar algunas películas de vanguardia de la época por primera vez en España, como *Un chien andalou* (BUÑUEL; DALÍ, 1929) o la soviética *Tempestad sobre Asia* (PUDOVKIN, 1928), el Barcelona Film Club privilegió un cine dirigido a un público más amplio, como el cine cómico estadounidense, el cine alemán expresionista o reposiciones de algunas películas clásicas que habían gustado al público, como *Nanuk, el esquimal* (FLAHERTY, 1922).

María Luz Morales no nada más fue vocal y fundadora del cineclub, sino que también se encargó de promocionar profusamente sus actividades. No fue esta su única implicación en el campo cinematográfico barcelonés, sino que escribió sobre diferentes cuestiones relacionadas con el cine en revistas de cine especializadas, como la *Paramount* (1928-1929), revista que también dirigió, *Films Selectos* (1930-1938) o *Arte y cinematografía* (1910-1936), la primera revista de cine en Catalunya y España. En estas escribiría sobre diferentes cuestiones en aquel momento fundamentales, como la comparativa entre cine mudo y cine sonoro, las potencialidades del cine nacional y el cine local, escribiría también sobre los diferentes espacios de exhibición de cine que se iban abriendo en la Barcelona de su época, sobre el cine y la moda (tema que también expuso en

el primer curso sobre cine celebrado en la universidad a nivel nacional y organizado por Guillermo Díaz-Plaja); publicaría, asimismo, otro tipo de textos más tipo crónica de eventos cinematográficos en periódicos, como *La Vanguardia* (1881-actualidad), *El Sol* (1917-1939) o *El Diario de Barcelona* (1792-2009) (DÍEZ, 2016). También trabajó en la Paramount España como asesora literaria de guiones, adaptadora y traductora (CABRÉ, 2017).

Mientras que es posible hablar de las audiencias femeninas a las que las revistas de cine también iban dirigidas, es más complicado hacerlo sobre las audiencias femeninas en los cineclubes. En algunas revistas de cine existió un apartado, a veces llamado "correspondencia", en el que la presencia de mujeres es pareja a la de hombres, en él las personas suscritas a la revista se intercambiaban información o mensajes. Asimismo, algunas secciones que se publicaban iban dirigidas a mujeres, por ejemplo, las dedicadas a la vida personal de las actrices y actores. Por ello es posible afirmar que cualquiera de las revistas sobre cine en las que participó María Luz Morales contaban con audiencias tanto femeninas como masculinas. En cuanto a los cineclubes, la presencia de mujeres es más difícil de rastrear, en tanto que habitualmente se ha investigado la presencia de los hombres que los fundaron, organizaron las sesiones, o los artistas que asistieron a las mismas. La presencia de mujeres en estos clubes ha sido excepcionalmente notada, como el caso de María Luz Morales en mi investigación, y una de las formas de rastrearla es a través de algún comentario en la prensa o crónica sobre las sesiones de los cineclubes. Un ejemplo lo encontramos en un periódico de la época, *La Publicitat* (1922-1939), en su crónica sobre la segunda sesión del Barcelona Film Club; en ella se resalta la presencia de un público selecto, entre el cual se cuenta con "muchas señoras y señoritas" (FERRAN; COROMINES, 1929).

Otra faceta fundamental de María Luz Morales tiene que ver con su implicación con la Residencia Internacional de Señoritas Estudiantes, como presidenta, y vicepresidenta del Lyceum club de Barcelona (MERCADAL, 2006). Ambas instituciones internacionales por antonomasia. La sede madrileña de la residencia de señoritas mantuvo estrechas relaciones con otras instituciones para mujeres y dirigidas por mujeres de tipo internacional, como el International Institute for Girls de Boston (DÍAZ, 2001), con quien intercambiarían estudiantes. El Lyceum club, tanto de Madrid como de Barcelona, por su lado, acogieron charlas y todo tipo de actividades culturales conducidas por reconocidas mujeres dentro del ámbito de la intelectualidad y la cultura internacional. Especialmente interesante es la organización de algunas actividades que contaban con proyecciones de cine. El Lyceum club de Madrid contó con diversas sesiones en las que se proyectaron fragmentos de películas o documentales. El Lyceum club de Barcelona, por su parte, organizó al menos una sesión de cine inaugural en el Cine Fémica el día 22 de marzo de 1934 (*La Vanguardia*, 1934). En cuanto a la presencia de mujeres clave dentro del ámbito cultural internacional y sus relaciones, podríamos referirnos a la relación que María Luz Morales mantuvo por carta durante toda su

vida con Gabriela Mistral, que se alojó en la Residencia de Señoritas de Barcelona, o Marie Curie, a quien conoció en la sede de Madrid, o más interesante para el caso que nos ocupa, a Victoria Ocampo, con quien coincidió en el Lyceum club de Madrid, con ocasión de un viaje de la argentina a la capital española.

Victoria Ocampo y el Cine club de Buenos Aires

Victoria Ocampo (1890-1979) fue una escritora, ensayista, traductora, editora y mecenas argentina. Personalidad clave de la asociación Amigos del Arte (1924-1942), junto a Elena Sansinena de Elizalde, y fundadora de la revista *Sur* (1931-1992) A diferencia de las otras dos mujeres estudiadas, su figura ha sido reconocida por su labor a nivel nacional (DORIS, 1981; GRAMUGLIO, 1983; WILLSON, 2004) e internacional (OCAMPO, 2009; GIULIANI, 2020; MATAMORO, 1986; SARLO, 1998). Es por ello que mi atención a ella se debe únicamente a mi interés por ponerla en contacto con María Luz Morales y Lola Álvarez Bravo. En este sentido, me parece importante aludir a la amplitud e internacionalización de la red social de Victoria Ocampo, como elemento fundamental para el funcionamiento y la relevancia histórica internacional que tiene tanto la asociación Amigos del Arte, como su cine-club, el Cine club de Buenos Aires (1929-1931).

Fue la red social de Victoria Ocampo la que permitió la llegada a Argentina por primera vez de algunas de las películas de vanguardia más reconocidas de los años veinte. Gracias a la amistad de Victoria Ocampo con Benjamin Fondane (1898-1944), que se fraguaría en el viaje de ella a París en 1929, seguramente el mismo que la llevó a Madrid a principios de mayo de 1929. Julio de ese mismo año, después de algunas gestiones de Victoria Ocampo, Benjamin Fondane aterrizaba en Buenos Aires con copias de *Un chien andalou* (BUÑUEL; DALÍ, 1929), *L'étoile de mer* (MAN RAY, 1928), *Entr'acte* (CLAIR, 1924), y al menos fragmentos de *La Coquille et le Clergyman* (DULAC, 1928), *Le Cabaret épileptique* (GAD, 1928) y *La Perle* (BELLOÏ, 2004) (AGUILAR; TARARIRA, 2011, p. 12). Tan pronta fue la llegada de algunos de estos filmes, que *Un chien andalou* se estrenaría antes en Buenos Aires (Cine club de Buenos Aires 06 y 16 de agosto de 1929) que en España (Sessions Mirador, Barcelona, 24 octubre de 1929). Es en este sentido que vale la pena destacar el papel y el valor de la participación de Victoria Ocampo y sus redes sociales dentro del campo cultural a la hora de hablar del Cine club de Buenos Aires, porque hasta ahora a pesar de tratarse de un cine-club bastante trabajado (COUSELO, 2008; CUARTEROLO, 2017; PEÑA, 2009), la función socio-cultural de Ocampo no se ha puesto de relieve, más que en el caso de Aguilar para hablar de la película que Fondane realizó en Buenos Aires gracias al mecenazgo de ella (AGUILAR; TARARIRA, 2011).

Sin embargo, es en parte por Victoria Ocampo que el Cine club Buenos Aires se ha considerado un cine-club pionero por su proyección de cine de vanguardia, tanto europeo como soviético, a nivel internacional, no nada más históricamente,

sino también durante el tiempo que estuvo funcionando, como demuestran las alusiones a él en 1930 en las importantes revistas *Close Up* o *La Gaceta Literaria* (PEÑA, 2009). Y fueron las relaciones sociales de ella, junto con las que mantuvo con ciertas instituciones, lo que la convierten en mediadora cultural clave. Me refiero, a nivel nacional, con su participación en Amigos del Arte y su papel en la revista *Sur*, pero también, a nivel internacional, con sus vínculos con *La Gaceta Literaria* y Ortega y Gasset (AGUILAR; TARARIRA, 2011, p. 12), Alfonso Reyes o con el Lyceum club español, donde conocería, entre otros a María Luz Morales que fue invitada a Madrid para la ocasión.

Hacia una cultura fílmica de mujeres en los primeros cineclubes iberoamericanos

A pesar de sus diferencias y sus disímiles perfiles socio-culturales, las tres mujeres estuvieron vinculadas a organizaciones dirigidas por mujeres o dirigidas a mujeres. Lola Álvarez Bravo de forma más indirecta, probablemente en su relación con Kahlo pudo participar en el Frente Único Pro Derecho de la Mujer, dependiente del Partido Comunista Mexicano; pero, especialmente, reivindicó el papel de la mujer a nivel social y denunció la situación desventajada de la misma en el espacio público a través de su fotografía (MIRKIN, 2008). María Luz Morales, por su parte, aún sin considerarse feminista, participó muy activamente de las que se consideran las instituciones más modernas para mujeres de los años treinta en España, no sin razón Mangini llamaría "las modernas de Madrid" (MANGINI, 2006) a las del Lyceum club español. Por su lado, Victoria Ocampo fundó la Unión Argentina de Mujeres junto a María Rosa Oliver y otras mujeres, con la finalidad de defender los derechos civiles de las mujeres (COSSE, 2008).

Como conclusión de lo expuesto, propongo pensar en una cultura fílmica transnacional de mujeres, reunidas en los primeros cineclubes, a partir de la labor de algunas mediadoras culturales como las referidas. Para ello considero que la investigación sobre los cineclubes iberoamericanos que emergieron durante la primera mitad del siglo XX podría ser ampliada y profundizada si se utilizaran perspectivas menos comunes como la transnacional, relacional o de género. Así sería posible trazar potenciales redes transnacionales de cineclubes, como fueron los cineclubes católicos, socialistas o dirigidos por o a mujeres. Sin embargo, tal como hemos demostrado, pocos estudios han abordado el fenómeno cineclubístico más allá de sus fronteras nacionales. En este sentido, necesitamos establecer una teoría específica para el contexto iberoamericano que tenga en consideración las iniciativas que emergieron en dicho contexto, y sea capaz de hacer afirmaciones no basadas en los llamados centros culturales (como fue París, por ejemplo). Sería más interesante desde mi perspectiva definir las prácticas que emergieron en los cineclubes iberoamericanos con la finalidad de generar una teoría capaz de ampliar nuestra concepción de los

cineclubes occidentales. Puesto que las prácticas de circulación que se llevaron a cabo en estos contextos ayudaron a la construcción de las múltiples culturas filmicas que después se institucionalizarían en el contexto occidental. En esta misma línea, considero que es fundamental desenterrar el rol que tuvieron las mujeres en los cineclubes iberoamericanos. Tal como hemos observado, no hay estudios centrados en mujeres y cineclubes, ni considerándolas audiencias, ni organizadoras o fundadoras. Por el contrario, tal como hemos visto, es posible establecer un perfil de mujeres mediadoras culturales que, situadas en espacios clave dentro del mundo de la cultura, llevaron a cabo labores de mediación entre diferentes disciplinas (la literatura y el cine, por ejemplo), espacios (como instituciones u organizaciones) y culturas, ayudando a la emergencia de un cultura fílmica transnacional de mujeres.

Referencias

AGUILAR, G.; TARARIRA, R. R. J. **Imágenes compartidas: Cine argentino, cine español.** CCEBA/AECID, p. 8–27, 2011.

ALBERICH, F.; GUBERN, R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, V. **Film Clubs, Festivals, Archives, and Magazines.** A Companion to Spanish Cinema, p. 434-463, 2012. DOI <https://doi.org/doi:10.1002/9781118322765.ch15>

ALVES, N.; *et al.* **Questões curriculares e a possibilidade de sua discussão em cineclubes com professores:** a questão religiosa na escola pública. *Visualidades*, v. 14, n. 1, 2016.

ALVAREZ, G. R. **Contemporáneos y el Cineclub Mexicano:** Revistas y Cine Clubes, la Experiencia Mexicana. 2002. Tese de Doutorado. México. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

AZEVEDO, N. **Práticas de recepção cultural e públicos de cinema em contextos cineclubísticos.** *Sociologia: revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, v. 7, 1997.

BRAVO, L. A.; Y ARAGÓN, L. C. **Lola Alvarez Bravo:** Recuento fotografico. Editorial Penélope, 1982.

BALDINI, J. P.; BALDI, M. Cine Mais Cultura e Cineclubismo: implicações na rede do Rio Grande do Sul. In. **XXXVII Encontro da ENANPAD 2013. 07 a 11 de setembro de 2013, Rio de Janeiro/RJ.**

BATLLORI, J. M. M. **Buñuel, Dalí y Un chien andalou (1929):** el enredo de la creación. *Archivos de la Filmoteca*, n. 37, p. 6, 2001.

BEAN, J. M.; NEGRA, D.; (Ed.). **A feminist reader in early cinema.** Durham: Duke University Press, 2002.

BELLOÏ, L. **Douces transgressions:** notes sur “La Perle” (H. d’Ursel, 1929). *Mélusine: Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, v. 26, 2004.

BROWNLOW, K.; *et al.* **Silent Women: Pioneers of Cinema.** Aurora Metro Publications Ltd., 2017.

CABRÉ, M. Á. **María Luz Morales:** pionera del periodismo. La Vanguardia Ediciones, 2017.

CORDERO-HOYO, E.; SOTO-VÁZQUEZ, B. (Ed.). **Women in Iberian Filmic Culture: A feminist approach to the cinemas of Portugal and Spain.** Intellect Books, 2020.

COSSE, I. **La lucha por los derechos femeninos:** Victoria Ocampo y la Unión Argentina de Mujeres (1936). Revista Humanitas, v. 26, n. 34, p. 131-149, 2008.

COUSELO, M. Orígenes del cineclubismo. In: **Cine argentino en capítulos sueltos**, p. 95-99, 2008.

QUARTEROLO, A. L. A Gaze Turned Towards Europe: Modernity and Tradition in the Work of Horacio Coppola. In Navitski, R.; Poppe, N. (Eds.). **Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1898-1960.** Indiana University Press, p. 180–210, 2017.

CUNHA, P. Cineclubismo e censura em Portugal (1943-65). In: **Comunicação apresentada no II Congresso Internacional História e Literatura no cinema em espanhol e português.** Centro de Estudos Brasileiros da Universidad de Salamanca, Salamanca, Espanha. 2013.

DALL'ASTA, M.; DUCKETT, V.; TRALLI, L. **Researching Women in Silent Cinema: New Finding and Perspectives.** Dipartimento delle Arti & DAR, Alma mater Studiorum Università di Bologna, 2013.

DÍAZ, A. H. La traducción en Residencia: Revista de la Residencia de Estudiantes: 1926-1934. In: **La traducción en la Edad de Plata.** Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, 2001. p. 135-146.

DÍEZ, M. C. S. Mari Luz Morales (1898-1980): entre la traducción y la adaptación. In: **Retratos de traductoras en la Edad de Plata.** 2016. p. 177-198.

DORIS, M. **Victoria Ocampo, una vida contra viento y marea.** Editorial Sudamericana, 1981.

DULAC, G. **La coquille et le clergyman.** Museum of Modern Art Film Library, 1928.

FERRAN; COROMINES, À. **El Barcelona Film Club.** La Publicitat, 1929.

FERRER, E. **Lola Álvarez Bravo.** Fondo de Cultura Económica, 2006.

GATTI, A. **Cineclubismo, cinematecas, entidades culturais cinematográficas:** os casos de São Paulo e Rio de Janeiro (1928-2008). Plano B, n. 3, p. 38-41, 2009.

GAUTHIER, C. **La passion du cinéma:** cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929. École nationale des chartes, 1999.

GIBSON, I. **Luis Buñuel:** La Forja de un cineasta universal (1900-1938). Aguilar, 2013.

GIULIANI, A. The 1936 Meetings of the PEN Clubs and the International Institute of Intellectual Cooperation in Buenos Aires. In: **Cultural Organizations, Networks and Mediators in Contemporary Ibero-America.** Routledge, p. 127-143, 2020.

GLEDHILL, C.; KNIGHT, J. **Doing Women's Film History:** Reframing Cinemas. Past and Future, Urbana: University of Illinois Press, 2015.

GODOY, L. **El cineclub como factor de educación y comunicación en Quito.** Universidad Central del Ecuador, 2006.

GRAMUGLIO, M. T. **Sur:** constitución del grupo y proyecto cultural. Punto de vista, v. 6, n. 17, p. 7-9, 1983.

GUBERN, R. **Proyector de luna:** la generación del 27 y el cine.1999.

HAGENER, M. **Moving forward, looking back: The European avant-garde and the invention of film culture, 1919-1939.** Amsterdam University Press, 2007.

HANSEN, M. **Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film.** Harvard University Press, 1991.

HERTZ, C. **Chaplin Club e crítica de cinema no Brasil.** Cultura Crítica, v. 4, n. 3, p. 15-19, 2006.

HORAK, J. (Ed.). **Lovers of cinema: the first American film avant-garde, 1919-1945.** Univ of Wisconsin Press, 1995.

KUHN, A. **Women's Pictures: Feminism and Cinema.** 2.ed. New York: Verso, 1994.

LATOURE, B. **Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red.** Buenos Aires: Manantial, 2008.

LOURENÇO, J. C. **A contribuição da atividade cineclubística do Chaplin Club (1928-1931) para a maturidade da crítica cinematográfica brasileira.** 129f. 2011. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Maringá, 2011.

MACEDO, L. F. B. **Le cinéclub comme institution du public: propositions pour une nouvelle histoire.** 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1866/20156> Acesso em: 07/05/2023

MANGINI, S. **El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil/ The Lyceum Club's Madrid: a feminist refuge in a hostile capital.** Asparkia. Investigación feminista, n. 17, p. 125-140, 2006.

MATAMORO, B. **Genio y figura de Victoria Ocampo.**1986.

MERCADAL, N. R. **Dona i literatura a la Catalunya de preguerra.** L'Abadia de Montserrat, 2006.

MIRKIN, D. C. **La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo.** La ventana. Revista de estudios de género, v. 3, n. 28, p. 148-190, 2008. DOI <https://doi.org/10.32870/lv.v3i28.975>

NAVITSKI, R. **The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences.** Historical Journal of Film, Radio and Television, v. 38, n. 4, p. 808-827, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1080/01439685.2018.1453993>

NAVITSKI, R.; POPPE, N. (Ed.). **Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960.** Indiana University Press, 2017.

NETO, J. B. P. Cineclubes: uma rede em defesa dos Direitos do Público. In: MORAES, G. (Ed.), **Congresso Brasileiro de Cinema.** Coalização Brasileira pela Diversidade Cultural, 2008.

OCAMPO, F. **Victoria y sus amigos.** Aquilina, 2009.

PEÑA, F. M. Amigos del cine. In A.A.V.V. (Ed.), **Amigos del Arte 1922-1942.** Malba/ Fundación E. Constantini, p. 59-64, 2009.

PEREIRA, A. C. **Cineclubes: uma forma alternativa de ver cinema em Portugal.** Imagofagia, n. 02, 2010.

ROIG-SANZ, D.; MEYLAERTS, R. **General introduction**. Literary translation and cultural mediators. Toward an agent and process-oriented approach. *Literary Translation and Cultural Mediators in 'Peripheral' Cultures: Customs Officers or Smugglers?*. p. 1-37, 2018.

ROIG-SANZ, D.; MEYLAERTS, R. **Literary translation and cultural mediators in 'peripheral' cultures**. Londres: Palgrave, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-78114-3>.

ROIG-SANZ, D. **Social Networks of the Past**: Mapping Hispanic and Lusophone Literary Modernity, 1898–1959. MapModern, 2018.

SARLO, B. Victoria Ocampo o el amor de la cita. In: SARLO, B. **La máquina cultural**: Maestras, traductoras y vanguardistas. Buenos Aires: Ariel, p. 93-194, 1998.

SANTOS, F. F. A. **"A apoteose da imagem"**: cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club. Universidade Federal de Sao Carlos, 2012.

SLUGA, G. **Identity, gender, and the history of European nations and nationalisms**. *Nations and Nationalism*, v. 4, n. 1, p. 87-111, 1998. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1354-5078.1998.00087.x>

VANGUARDIA, L. **Una sesión del "Lyceum Club Femenino."** *La Vanguardia*, v. 4, 1934.

WILLSON, P. **La constelación del Sur**: Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, Argentina, 2004.

2. Protohistoria de los públicos: Asonadas, disturbios y otras manifestaciones del público de cine en Colombia

Julio Lamaña Orozco

Introducción

El cineclubismo es la forma en la que el público del cine se organizó para defender sus derechos (INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM SOCIETS, 1987). Es la forma compleja de un público organizado que ofrece una alternativa de proyección de películas desde la cinefilia y lo no lucrativo. Históricamente, ha creado una oferta complementaria a la exhibición comercial. Organizarse en cineclubes fue la forma en la que el público de cine pudo ofrecer, no solo otro tipo de programaciones, sino que ejerció una forma de protesta y resistencia ante diversas situaciones que vulneraban esos derechos del público.

La censura, el acceso a las películas prohibidas o marginadas, el respeto a la integridad de la obra, la demanda de calidad... han sido caballos de batalla del cineclubismo latinoamericano e internacional.

El objetivo de este texto será analizar las formas de protesta del público de los primeros años del cine en Colombia, antes de la creación del conocido como primer cineclub colombiano, el *Cineclub Colombia* en los años 40'.

El cine nació popular, eso es bien sabido. Era un espectáculo de barraca de feria, situado entre la mujer con barba y el come-sables. El cine primitivo bebía de las fuentes del music-hall, del cabaret, del circo, del mago y su chistera Sus elementos proto-narrativos así lo mostraban (mirada a cámara delatando el artefacto cinematográfico, representaciones de hechos reales muy del gusto de la época, ausencia de montaje, interpretaciones hiperteatrales,). No fue hasta la mitad de la primera década del siglo XX que el cine se orientó hacia un gusto burgués, alejándose de los primeros modelos populares. Su lenguaje, especialmente a través del desarrollo del montaje y del lenguaje transparente (aquel que pretende mostrar la representación como verosímil, sin querer delatar el artefacto filmico) irá convirtiéndose en hegemónico. Especialmente a raíz del desarrollo de Hollywood y el cine clásico. Sin embargo hubo formas de resistencia popular a ese discurso hegemónico, como las protagonizadas por los *bonimenteurs de vues animés*, o comentaristas de películas que reinterpretaban al gusto del público los filmes que se proyectaban. Así lo hicieron al menos hasta la mitad de la primera década del siglo XX. A veces leían los intertítulos para aquellos que no sabían, a veces comentaban las imágenes, a veces tenían un tono más erudito, sarcástico, bromista ... Utilizaban la oralidad para mantener el discurso popular por encima del hegemónico burgués que el cine estaba imponiendo. Una raíz popular, la del cine, que para Walter Benjamin confrontaba

un cine de diversión (moderno) a un cine contemplativo (clásico y burgués). “El rol lúdico del arte puede atenuar las relaciones de dominación” decía WB.

Es en esa tensión entre un lenguaje del cine institucionalizándose y un público popular con sus propias formas de expresión y de resistencia a modelos propios de la clase burguesa que este texto quiere viajar a la protohistoria de los públicos en Colombia antes de la aparición en Bogotá del Cineclub Colombia en 1949. Y recoger un catálogo de experiencias del público en las salas de cine en las que, a menudo de forma airada y violenta, manifestaba su relación apasionada con el cine como espacio ritual y con las películas que allí se proyectaban. No solo aplaudía y vitoreaba las películas de su gusto sino que protestaba y se enfurecía cuando se sentía defraudado, estafado o calumniado.

Esta breve protohistoria de los públicos en Colombia está llena de asonadas, quema de patios de butacas, disparos a la pantalla, lanzamiento de piedras y otras manifestaciones del público que podemos considerar como los primeros pasos hacia la constitución de los cineclubs como público organizado. La protesta como forma de resistencia.

De la Sociedad Parroquial a la Sociedad Espectadora

En el famoso trabajo de Noël Burch “Praxi du Cinéma” (1968) el autor teorizó sobre como el lenguaje cinematográfico pasó de un *Modo de Representación Primitivo* (MRP) propio del cine de los primeros tiempos a un *Modo de representación institucional* (MRI). En ese texto Burch define como el lenguaje del cine se fue institucionalizando progresivamente desde los inicios del cine para llegar a mediados de la década de 1910 a un lenguaje que se adaptaba más a los gustos de un público burgués que a uno popular y obrero que había acompañado la exhibición desde el inicio. Pero si Burch estudió el lenguaje del cine desde los elementos que sentaron una narrativa institucionalizada (el primer plano, el montaje alterno, angulaciones de cámara, planos....) (VIQUIPEDIA, 2023) podemos extrapolar esa idea a la tesis que defiende este texto. El público de los orígenes, popular y acostumbrado a los espectáculos populares (circo, boxeo, peleas de gallos,...) también sufrió un proceso de institucionalización desde 1895 hasta 1915 aproximadamente. Los cambios que fueron sufriendo las salas de cine, desde barracas de feria hasta grandes y lujosos teatros también ejemplifican ese proceso de institucionalización.

Debemos pues entender que la historia del cine es también la historia de los públicos. Y que ese fenómeno de progresiva pérdida de la forma en la que el público se comportaba en las salas en beneficio de una forma clasista burguesa y “elegante” de asistir al cine se dio en todas partes y que por lo tanto, las algarabías y asonadas en las plateas colombianas también están documentadas en los cines de otras latitudes. La lista de manifestaciones violentas del público que sigue a continuación define solo la especificidad

colombiana en los detalles que toda sociedad manifiesta desde lo popular, lo histórico y lo vivencial y que cada lugar aporta sus propias experiencias de los públicos en los teatros y cines a los que asiste.

Seguiremos la idea desarrollada por Germán Franco Díaz en *"Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900 - 1930)"* en la que teoriza sobre como Medellín en esas primeras décadas del siglo XX avanzó desde lo que el denomina un modelo de "Sociedad Parroquial", a un modelo de "Sociedad Espectadora". La parroquia, la iglesia, era el espacio de socialización semanal a finales del siglo XIX, cargado de rituales, en dónde se mantenía una relación directa con el cura en el púlpito, al cual no se le valoraba en función del contenido de sus discursos sino más bien por la pericia y la capacidad discursiva para hacer llegar los textos bíblicos y sus propias opiniones. Este público de parroquia se relacionaba de forma similar ante la figura del payaso o el artista de feria con el que se identificaban más por su técnica que por los elementos narrativos que pudiera ofrecer el espectáculo.

Justamente en los espectáculos en dónde esa identificación personal no existía (peleas de gallos, corridas de toros, combates de boxeo, ferias...) el público asumía comportamientos viscerales que pasaban por la burla, el escarnio, el insulto, la pataleta y la no permanecía en silencio sino que se manifestaba de forma ruidosa y violenta. Las primeras películas de ficción (Meliés, Segundo de Chomón,...) de inicios del siglo XX se conocen como "Cine de atracciones" en cuanto que tenían ese efecto de "golpe de magia", de "alehop", tan al gusto de un público popular de circo y de feria. Los elementos narrativos, difíciles todavía de construir en un lenguaje en ciernes, tardaron en encontrar a un público que se reconocía en las historias.

Esa "Sociedad parroquial" a inicio de siglo, en las grandes ciudades colombianas como Medellín, Bogotá o Barranquilla también estaba inmersa en un proceso "civilizatorio" y urbano. Las políticas de las alcaldías y gobiernos insistían en cómo los "buenos usos", las "buenas costumbres" y la "buena educación" eran los símbolos del buen ciudadano y rechazaba con vehemencia a través de la prensa cuando las reacciones violentas del público de cine no se correspondían con esos nuevos patrones de buen ciudadano. Se les consideraba vulgares, sin educación, manifestación de las pasiones más bajas. El vulgo. Las primeras acciones de la censura contra el cine tienen su aparición en estos años.

Los Desentables – El público destroza las salas de cine

Que el público de cine se comportaba de forma tan visceral viene dado por la propia experiencia que comentábamos desde los espectáculos populares a los que asistía. Las primeras salas de cine solían ser estructuras muy sencillas más propias de la itinerancia del circo que de la sala fija de teatro. En la Costa Atlántica colombiana a la acción del público cuando destrozaba las salas de

cine se la conoce como "Desentable" (arrancar la tabla, arrancar los bancos de madera que se usaban como asientos)

En el Salón Olympia de Bogotá, en 1910,

(...)destruían el teatro el lunes y el miércoles estaba funcionando otra vez, teníamos un carpintero, Domingo Pedraza, que en un momentico arreglaba el salón, y claro, con la platea reducida, pero se daba la función que se había prometido (Niето; Rojas, 1992, p. 62).

Debemos entender que las salas de la época eran la mayor parte de las veces espacios en dónde se colocaban unos bancos de madera. La pantalla podía estar en medio de la sala. Los que la veían de frente podían leer los intertítulos pero los que se situaban detrás de la pantalla (con entrada más barata) veían los intertítulos al revés. Era pues sencillo arrancar los bancos del suelo (si estaban clavados) e iniciar un tumulto espectadorial. Según el texto de 1910, esos destrozos eran tan habituales, que tenían un carpintero contratado a tales efectos de reparar la sala a toda velocidad.

Públicos enfurecidos ante “películas vulgares” o deterioradas

El público de cine en Colombia en esa época exigía al exhibidor calidad en la proyección de las películas, respeto a la integridad de la copia. Y cuando eso no se cumplía reaccionaba de forma airada.

Las copias viejas y gastadas podían ser promocionadas con otros títulos por parte del exhibidor y a través del engaño intentar asegurar un buen ingreso. Hacia 1912, en el Circo Teatro Colombia de Barranquilla y el Salón Olympia de Bogotá se vivieron los desmanes de la multitud ocasionados por la gran afluencia del público a ver una nueva versión de "La pasión de Cristo". Como "bolinches y guatafitas de circo o gallera" fue calificado el público ante la "exhibición de películas vulgarísimas en el Salón Universal de Cali" y por la "fea y gastada película que se pasó en el Teatro Moderno de Bogotá (NIETO; ROJAS, 1992, p. 63). Queda claro que en este caso el público reaccionó ante una mala copia de proyección.

Uno de los *desentables* más recordados fue el del Salón Olympia el 17 de abril de 1917.

El operador encendió la luz y el público continuó su tarea quebrando asientos y arrojando los pedazos contra la pared y los palcos, en donde se encuentra el aparato. Cuando ya habían roto muchos bancos sacaron los restantes a la calle, destrozaron el telón y el escenario, rompieron las puertas y ventanas y empezaron a arrojar piedras contra los bombillos de luz. Llegó un piquete de 200 agentes de policía armados

con Mausser. La multitud se retiró echando abajo al Olympia y a los señores empresarios Di Doménico¹, yéndose a apedrear la oficina de estos, situada en la Avenida de la República en Bogotá. Otro piquete de la policía bajó por la calle 18 y detuvo a los mitingueros". "Había numerosas damas merecedoras de respeto, las cuales milagrosamente escaparon de ser heridas con el sinnúmero de astillas que cruzaban el aire (...) muchos caballeros resultaron descalabrados (Nieto; Rojas, 1992, p. 64).

Que provocó la asonada? El programa de aquella noche era "Noche de angustia" de la cual no se tiene referencias y como complemento "El método Toribio para regenerar la humanidad" que pudo no ser del agrado del público quizá porque Toribio era el nombre en español del viejo personaje Cretinetti, cuyas producciones hacía ya más de 7 años que habían acabado. Por eso al público pudo parecerle una sesión demasiado primitiva. Los daños se valoraron en "ochenta pesos oro". A los dos días se anunciaba que todo estaba reparado y preparado para una nueva función.

Versiones de "La Biblia" y "La Pasión de Jesús" fueron películas programadas con frecuencia en el Teatro Bolívar de Medellín desde 1910. Las historias cercanas a lo religioso eran unas de las preferidas por el público. No importaba si la narrativa no era buena ya que el público conocía la historia perfectamente. En 1914 el público más conservador se manifestó contra la película "La Pasión" con el argumento de que se estaba representando la pasión del redentor del género humano.

Una enorme muchedumbre corrió a colmar los palcos y tendidos del Circo España (de Medellín) la noche del último jueves, en que fue exhibida por primera vez en la actual temporada cinematográfica la película que representa la vida, pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo. La función no correspondió al éxito que cabría esperar dada la concurrencia, pues la película fue mutilada considerablemente y se rompió varias veces durante el funcionamiento del aparato. Representar en películas cinematográficas la pasión de nuestro señor Jesucristo y el compendio de nuestra santa religión, se nos antoja irreverente, sacrílego, absurdo; mediocres actrices teatrales desempeñando los papeles del redentor del género humano, de la santísima virgen, de la Magdalena, etc. Diario "El Colombiano, 30 de enero 1914 (Diez, 2013).

No se sabe si el disgusto era por la osadía de representar la vida de Jesús o si por una copia defectuosa.

1 Los Di Doménico fueron la empresa familiar líder de exhibición en Colombia en las primeras décadas de la exhibición del cine en Colombia.

Destrucción del Teatro Colombia en Barranquilla: Un público decepcionado

El público era a menudo atraído con engaños que lo único que querían era aumentar los ingresos económicos de los exhibidores. A veces esos engaños tenían una respuesta airada del público colombiano, en este caso en la costa Caribe. El Teatro Colombia de Barranquilla fue destruido el 9 de abril de 1931 por la suspensión de la película "Las niñas modernas" (Our dancing daughters - 1928) de Harry Beaumont con Joan Crawford como actriz protagonista. Con la sala llena y minutos antes del inicio se leyó un comunicado del gobernador del Departamento, Don Alberto Pumarejo suspendiendo la proyección. La prensa recogió la noticia aludiendo que las numerosas advertencias sobre las restricciones de la cinta fueron promesas voluptuosas que "atraparon a un enorme público a la función de anoche". El público respondió de forma vehemente y violenta a la cancelación por parte del gobernador. La sala quedó completamente destruida y la policía no pudo hacer nada. Todos creyeron que la película estaba llena de erotismo cuando ni mucho menos era así. La película se proyectó en otros cines sin ningún contratiempo (HENAO, 2021).

El público recibía con enfado los programas suplementarios cuando estos eran considerados "viejos" o de mala calidad

Cuando se exhibió *El Circo* en Bogotá, tuvo lugar el último de los más violentos alborotos ocurridos en el Olympia durante los años veinte. Fue el 2 de noviembre de 1929. El público de la capital colombiana desbarató el teatro, pero no hay certeza sobre los orígenes de la asonada.

No nos hubiéramos atrevido a suponer que la noche que se estrenaba en Bogotá 'El Circo' de Charles Chaplin, se originara el más violento episodio en uno de los cines de la capital de la república ateniense. Las puertas derribadas, las butacas hechas añicos, el telón rasgado y repartido como botín entre todos los poseídos del demonio pálido de la destrucción hubieran hecho creer a un espectador de primera impresión que Carlitos, Charlot, Charlie, el raído profesor de miserias, recibía en Bogotá una crítica de severidad repugnante, después de haber paseado entre la carcajada universal y la admiración entusiasta de todo el mundo (*El Tiempo*, 3 noviembre).

Pero hay algunos indicios de que no fue Chaplin el causante del disgusto, sino la "ñapa" (programa suplementario) que solía proyectarse para complacer al público.

No podemos creer, sin embargo, que el incidente de anoche tuviera origen en 'El Circo'. No lo tuvo seguramente. (...) 'El Circo' era corto. Luego había que ver algo más. Cantidad. Eso era lo que solicitaba anoche el público. La calidad lo tenía sin cuidado. () Esperamos que una información más extensa nos aclare si el movimiento de anoche fue contra la policía, contra la empresa o contra Carlos Chaplin (*El Tiempo*, 3 noviembre 1929).

No ha podido saberse, ni nos interesa averiguarlo si el motivo del escándalo o el culpable fue Chaplin (el ameno repórter de *El Nuevo Tiempo* diría 'la desastrosa película de Chaplin' con una inocencia que pasma)" () "Chaplin -su arte- no es capaz de llegar a una multitud sin cultura. Para el fracaso de Chaplin nosotros no tenemos odio, tenemos lástima (*El Tiempo, Cinema, Chaplin y el público*, 9 noviembre 1929).

Algunas personas del público atestiguaron que "el destrozo y el alboroto se originó, dicen ellos, por una 'malísima' cinta cómica exhibida después de 'El Circo' para completar el programa. Los asistentes a la galería protestaron y, como la proyección continuaba, alguno tiró la primera tabla y los demás se contagiaron con insensata rapidez"

No obstante, y ante la duda, parece que Bogotá se alza con el ignominioso galardón de haber sido la única ciudad del mundo donde se armó un escándalo en una película de Charles Chaplin. Y sin que el mundo lo supiera (HENAO, 2014).

El público no se rinde, carajo

Otras manifestaciones del público en los primeros años tenían que ver con el entusiasmo ante un espectáculo que despertaba pasiones. Obligaban a repetir fragmentos de las películas o la película completa y los exhibidores lo hacían ante el temor a la asonada del público.

Las peticiones del público para que se repitieran algunas partes de la película era una costumbre habitual en las salas de cine colombianas. Esa complacencia del exhibidor para con el público no siempre estaba bien vista.

En 1906 llega a Medellín desde Bogotá una empresa por nombre "Cinematógrafo" propiedad de los hermanos Ireland. Aunque el precio de la boleta se consideraba excesivo (40 pesos), y el periódico La Patria pidió que se boicoteara las funciones, el caso es que la sala se llenaba cada noche.

Empezó la velada con la exhibición de "El hotel donde es imposible dormir", un cuadro cómico fantástico, que supo muy bien al público. A petición de una buena parte de este fue repetido. Desde la velada anterior, empecé a observar que la necesidad del público crece en razón directa a la complacencia

de los señores Ireland con él. Ya se iban persuadiendo ellos de que al público no se le puede complacer siempre, porque jamás se da por complacido (...) En la cuarta parte se proyectó "El gran asalto a un tren" que estuvo muy cerca de salir mal, y la "Vida de los bomberos americanos", que a pesar de ser ya conocida de todos, fue aplaudida y hecha repetir. Mesa revuelta. Medellín, marzo 8 de 1906 (Isaza, 1992, p.93).

En el Circo España de Medellín se formaban broncas por los motivos menos pensados. El Circo España estaba ubicado en una plaza de toros con sus tradicionales tendidos de "Sol" y "Sombra". El público del tendido "Sol" pagaba las boletas más baratas.

Anoche hubo en el circo una prolongada rechifla, debido a que el público del tendido sol no le gustó el desenlace de la película "Soborno", pues los espectadores como que esperaban la terminación total tal como lo anunciaba el programa y se disgustó al ver que no resultó. Acaso hubo inadvertencia y poca previsión al hacer el programa; pero no creemos, ni cree nadie que tenga siquiera nociones elementales de buena crianza, que sea la manera de protestar lanzando silbidos y gritos tan salvajes y estridentes como los que lanzó anoche el público de sol en presencia de las damas que había en el tendido sombra. En vano apareció varias veces en el lienzo la inscripción de la Sociedad de Mejoras Públicas, que dice "Los silbos y los gritos no son propios de los pueblos cultos". El pueblo, sobretodo el pueblo menudo, es decir los chiquillos y algunos que cuando de edad mayor continúan siéndolo, redoblaron sus gritos y su desapacible desorden (Nieto; Rojas, 1992, p.104).

También en el mismo Circo España se planteaban otros problemas con el público por su forma de plaza de toros.

¿A quién corresponde velar porque las mujeres de mala vida no entren a sombra en las noches de función del Circo? Creemos que así como no se les permite la entrada a las lunetas, a palcos de primera y segunda fila ☒ lugares destinados a hombres y familias honorables- no se les debe permitir tampoco entradas a sombra, redondel y palcos del circo, lugares que son de la misma categoría (Díez, 2013, p.94).

Señoritos con ganas de molestar: Los Filipichines y otras protestas desde las clases burguesas

No se puede achacar únicamente a las clases más populares las diferentes asonadas en los cines de Colombia. Por el contrario, un público burgués (desde sus propias motivaciones de clase) también provocaban altercados en los cines.

Jóvenes burgueses, ociosos y bullangueros, los conocidos como Filipichines o Guachafitos también hacían estragos en las plateas. Aunque más que destrozos, eran gamberradas.

Muchas cartas llegaban a los periódicos protestando "por el mal comportamiento de los filipichines² tropicales en los cines, quienes hacen insoportable la función con sus taconeos y bastonazos al son de la orquesta". "Otros pateaban cuando la música no les agradaba". Había reproches para los varones "los tenorios que con un enorme aparato perfuman la atmósfera de olor a pachulí". Otros decían "si el cine es bello es porque al fin y al cabo educa, el amor es cosa sagrada" a propósito de los que "producen toda clase de ruidos al presentarse un beso en la película" (Nieto; Rojas, 1992, p. 63).

El Drama del 15 de octubre

El Drama del 15 de octubre es el título de una película de 1915 en la que los destrozos y protestas del público parecían llegar desde posturas políticas. Los empresarios líderes en Colombia de la exhibición cinematográfica en esos primeros años fueron los hermanos Di Doménico. Aprovechando la coyuntura histórica tuvieron una idea audaz. Producir y presentar una película documentando lo sucedido justo un año antes (1914) con el asesinato del General Rafael Uribe Uribe, líder del Partido Liberal y que fue asesinado a hachazos en la esquina del Capitolio en la carrera séptima. Los Di Domenico filmaron el sepelio fúnebre, la autopsia y a los dos asesinos en la cárcel. La película se prohibió aunque hay documentadas algunas exhibiciones. Se consideró un "film inmoral", "exhibición cínica de los asesinatos". "En ella aparecen gordos y satisfechos, en una glorificación criminal y repugnante, los miserables asesinos" (NIETO; ROJAS, 1992, p.101).

El público se manifestó protestando ante los propietarios de los cines que programaban la película. En Barranquilla el disparo "por mano desconocida sobre el retrato del General impreso al principio de la película" perforó el telón en una proyección en Girardot. La película fue retirada de todas las salas por miedo a los disturbios.

Guachafitos: Los clubes Maffios y Brelán en Medellín

Dentro de estas manifestaciones del público preinstitucionalizado, es muy curiosa la existencia de "clubes" juveniles enfrentados que tenían las salas

2 Filipichines: Denominación en la costa atlántica colombiana para los jóvenes de clase alta, bien vestidos y perfumados, sin oficio ni beneficio que solían alborotar espectáculos y encuentros sociales.

de cine como campo de batalla. Su alto grado organizativo los convierte en un antecedente interesante a los cineclubs.

Los Guachafitos³ era jóvenes de la clase alta medellinense que, aprovechando su privilegiada situación, ejercían sus acciones de púberes malcriados en las salas de cine. Antes de 1910, en Medellín fundaron dos clubs rivales: los Maffios y los Brelán. Se encontraban en el Cine Teatro de Medellín dónde competían a ver quién realizaba las mayores gamberradas posibles. La policía se veía impotente dado el alto grado de organización de estos clubes de público guachafita.

En el teatro se presentaban diseminados los Maffios y preferían ocupar la segunda galería. Siempre iban provistos de ramitas de lata, pitos y algunos otros objetos que les sirvieran para producir ruido. La policía invariablemente quedaba burlada porque cuando un socio de la Maffia daba un chillido o una pitada en un extremo de la galería, el policía se encaminaba con rapidez a este punto; pero entonces del otro extremo, otro Maffio repetía el ruido, quedando el guardia completamente desorientado (...) Una noche se formó un gran escándalo en el teatro: se oyeron dos formidables chillidos imitando una guacamaya. Las gentes dirigieron las miradas al Palco del Club Brelán de donde parecía que había salido tan extraña expresión. La policía invadió rápidamente el palco y sin previa investigación cargó contra todos los que estaban allí (Isaza, 1992, p.93-94).

Los Maffios habían engañado a la policía y cargada las culpas al club de los Brelán.

La sombra de la censura

Probablemente lo sucedido con "El drama del 15 de octubre" repercutió en la necesidad de una autocensura que afectó a la película colombiana "La hija del Tequendama" ya que corrían rumores sobre la mala reputación de la intérprete principal. La prensa conservadora, la iglesia... iniciaban así los cantos de sirena alertando de los peligros del cine para la moral del público. Los Di Doménico recortaban besos y cualquier acción susceptible de despertar las iras de los vigilantes de la moral cristiana. En Italia la censura funcionaba ya desde 1913. En la ley que se aprobó en Colombia se prohibían "los hechos truculentos, los suicidios impresionantes, los delitos, los sucesos ofensivos al pudor y la moral,

3 Guachapitos. Denominación para la ciudad de Medellín para jóvenes de clase alta, bien vestidos y perfumados, sin oficio ni beneficio que solían alborotar espectáculos y encuentros sociales.

y las operaciones quirúrgicas". Por esa misma época en Colombia aparecen las Juntas de Censura municipales. La capacidad de influencia del cine en el público es motivo de artículos en la prensa. En "El cinematógrafo y el crimen", informe rendido por el Director General de la Policía al Ministerio de Gobierno, se leen afirmaciones de este tipo: "Se nota ya la influencia del cinematógrafo en la criminalidad" (...) La mayoría de las personas que ven estas películas son sugestionables y quisieran vivir esa vida pintoresca (...) Hay más de un caso en el que los delincuentes se han inspirado en el lienzo cinematográfico (...) Es necesario establecer una censura para impedir el extravío de las gentes sencillas (...) El pueblo está tan mal acostumbrado que aplaude a los criminales y reprueba las persecuciones de la autoridad (...) Esto sucede en USA, Alemania y, mayormente, entre nosotros: pueblo embrionario."

De conformidad con lo dispuesto por el decreto n° 104 de la Gobernación de Cundinamarca, ha quedado constituida la Junta de Censura de cinematógrafos de la capital, la cual nombró presidente al señor Don Lino de Pombo y Secretario a Don Rafael Pardo de Francisco según informó "El tiempo" el 25 de mayo de 1914. "La autoridad negará todo permiso cuando las nuevas películas sean inmorales, por resultar de ellas la halagadora exhibición o el triunfo escandaloso del crimen, el vicio o la enseñanza del robo o por poner en ridículo a los Ministros o símbolos y prácticas religiosas, y cuando presenten escenas contrarias a la decencia y las buenas costumbres de la civilización Cristiana (Muñoz, 2016, p. 181-215).

Las Juntas se extendieron a la mayoría de pueblos y ciudades (NIETO; ROJAS, 1992, p.102).

Exhibidores versus público

En la historia de los públicos es muy necesario el análisis de las relaciones entre públicos y exhibidores. Así, hemos visto como los empresarios no dudaban en presentar películas deterioradas, programas antiguos, siempre con la última intención de conseguir un mayor ingreso. Sin embargo, las malas praxis les llevaban a sufrir la ira del público. Ante el miedo a los destrozos los exhibidores intentaban prevenir los posibles desmanes de los públicos.

Era habitual en los primeros años del cine en Colombia que los exhibidores pusieran letreros al inicio de las películas para apaciguar los ánimos del público "Favor no preocuparse que el rollo que está es el rollo que corresponde", se decía para el inicio de las proyecciones de los episodios de series como *Judex*, *Fantomas* o *Los misterios de Nueva York* ya que el público exigía exactamente que iniciara la película en el momento en que el capítulo anterior había acabado. En el Circo España de Medellín se proyectaba habitualmente un rótulo que decía

"Los gritos y los silbos no son propios de los pueblos cultos" (NIETO; ROJAS, 1992, p.63). Insistimos en el hecho de que la progresiva institucionalización de los públicos fue en paralelo en Colombia a los procesos de urbanización y de adopción de modales propios de la clase burguesa.

Un último ejemplo de la prevención de los exhibidores ante posibles asonadas la tenemos en el estreno de "Ciudadano Kane" de Orson Welles. La película no tuvo gran éxito en Colombia donde solo tuvo unos pocos pases. Se organizó un pase especial para la intelectualidad bogotana con un anuncio desafiante

Avisamos que las personas que no se sientan suficientemente preparadas intelectual y artísticamente para comprender esta obra en todo su valor, se abstengan de asistir (*El tiempo*, 14 de diciembre 1943).

La prensa recoge la manifestación del público tras la proyección en el Teatro Colombia; "Recuerdo que cuando se estrenó Ciudadano Kane en Bogotá, el muy provinciano público protestó y casi acaba con el teatro" (HENAO, 2021, p. 347).

Boicot popular

Ya avanzado el siglo XX, el público se fue organizando y actuando de forma más coordinada. Seguían protestando, especialmente por el alto precio de las boletas de cine, demasiado alta para los bolsillos populares y de los estudiantes.

En 1931 un alza de los impuestos a las salas de cine en Colombia implicó un aumento del precio de las boletas. La noche del dos de julio de 1931 en los teatros Apolo, Real y Faenza de Bogotá un grupo de personas intentó bloquear la entrada del público. Los manifestantes repartieron octavillas que invitaban al boicot contra "los teatros de la ciudad por el alto precio de las entradas". En el Faenza y el Real la policía dispersó el corro de inconformes, pero estos se reagruparon en el Apolo y la emprendieron a gritos amenazantes contra la policía que posibilitaban el acceso de las personas a la sala. Se apresó a algunos que encabezaban la protesta, como a Carlos A. Báez, identificado como estudiante de Derecho. No obstante "El comité organizador del boicot a los teatros" publicó un aviso en el cual avisaba a la ciudadanía que el Teatro Faenza de Bogotá quedaba excluido del bloqueo al haber reducido de nuevo los precios (HENAO, 2021, p. 98-99).

Boicot estudiantil a las salas de cine en Bogotá

Un hecho bochornoso y reprobable, previamente denunciado a la policía nacional y al ministerio de gobierno, protagonizó al

anochecer de ayer un grupo irresponsable de estudiantes que en forma tan inculta protestaban ante la correcta negativa de Cine Colombia para rebajarles las entradas a los espectáculos. Los estudiantes rompieron la valiosa marquesina del Teatro Colombia, apedrearon el Lux y también atacaron los teatros Real y Atenas. La asamblea de estudiantes que gestionó la solicitud, protestó anoche mismo por tales actos y los reprobó (*El Tiempo*, 4 de octubre 1946).

La asamblea de la Universidad Nacional condenó el ataque a los cines y acusó a la "Facultad de Derecho donde existe un comité que, con fines oscuros y tendenciosos, trata de lanzar al estudiantado a la anarquía, escudándose tras el lema de "Abaratamiento de la vida", y que es el responsable de los bochornosos sucesos acaecidos" (HENAO, 2021, p. 373-374).

El 23 de agosto de 1949 se constituyó el Cineclub Colombia. La primera reunión fue el 6 de septiembre de 1949 en el Teatro San Diego donde se proyectó "Les enfants du paradis" de Marcel Carné (HENAO, 2021, p.470-471).

Hemos visto con algunos ejemplos el paso de una *sociedad parroquial* a una *sociedad espectadora* en algunas ciudades de Colombia y como un público acostumbrado a formas de espectáculos populares acabó entrando en el redil de una sociedad burguesa que modificó las costumbres del comportamiento en la sala de cine al mismo tiempo que definía un lenguaje del cine institucionalizado.

Cuando se crea el Cineclub Colombia en 1949 por un grupo de intelectuales colombianos, las expresiones airadas del público habían quedado ya casi olvidadas.

Referencias

CHAPLIN, Charles. **Tempos Modernos**. [Filme–vídeo]. Estados Unidos: United Artist Charlie Chaplin film corporation, 1936.

DÍEZ, Germán Franco. **Mirando solo a la tierra: Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)**. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

HENAO, Álvaro Concha. **Historia social del cine en Colombia**. Tomo, v. 1, p. 1897-1929. Bogotá: Editorial Publicaciones Black Maria, 2014.

_____. **Historia social del Cine en Colombia**. Tomo 2, p. 1930 – 1959. Bogotá: Editorial Publicaciones Black Maria, 2021.

INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM SOCIETS. **La Carta de los Derechos del Público**. 1987. Disponible em: <https://infocicc.files.wordpress.com/2013/04/carta-de-los-derechos-del-pc3bablico.pdf> Acesso em: 21/03/2023

ISAZA, Edda Pilar Duque. **La aventura del cine en Medellín**. Universidad Nacional de Colombia, El Ancora Editores, 1992.

MUÑOZ, Nicolás Cely. **La primera edad del cine en Bogotá**. Revista de Antropología y Sociología: Virajes, v. 18, n. 1, p. 181-215, 2016.

NIETO, Jorge; ROJAS, Diego. **Tiempos del Olympia**. Bogotá: Editorial Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.

VIQUIPEDIA. **Model de representació institucional**. 2023. Disponível em: https://ca.wikipedia.org/wiki/Model_de_representaci%C3%B3_institucional Acesso em: 23/03/2023.

3, Leer el cine: los cineclubes como reflexión acción colectiva - El caso de Bolivia

Alfonso Gumucio Dagon

Entre las memorias más antiguas que conservo como espectador de cine, hay dos que destacan. Creo que la primera vez que fui al cine en mi vida, tenía 5 o 6 años de edad. Me llevaron al Cine Bolívar, en la Avenida 16 de Julio en La Paz, para ver una película de piratas, probablemente era *El pirata Barbanegra* (1952) de Raoul Walsh. De ese episodio primerizo como espectador solo recuerdo que me escondí detrás de la butaca porque me dio mucho miedo.

Otra experiencia que marcó mi memoria, ya en mi adolescencia temprana, es mi asistencia, varias veces, a un cine de pueblo en Montero, en el norte del departamento de Santa Cruz, que entonces no tenía más de 30 mil habitantes (hoy tiene 110 mil), donde solía pasar mis vacaciones escolares mientras mi padre continuaba con su trabajo supervisando las obras del ingenio azucarero en Guabirá. El cine de Montero no era más que un patio trasero, a la luz de la luna, con piso de tierra y largas bancas de madera donde nos acomodábamos. Allí se proyectaban las películas, probablemente en 35mm. *El siete machos* (1951) de Miguel M. Delgado, con Cantinflas, fue una de las que recuerdo. El cine mexicano, en general, era muy apreciado.

Ese recuerdo es mucho más positivo que el anterior, pues más que la película, se me grabó el momento vivido, la audiencia de amigos de mi propia edad, para quienes era una fiesta esa salida nocturna al cine que ni siquiera tenía un nombre.

Es posible que esos recuerdos precoces hubieran influido de alguna manera en mi interés profesional por el cine.

De mis estudios en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC) por entonces la más importante institución de enseñanza de cine en Europa, y en la Facultad de Vincennes donde tenía como profesores a los críticos de dos revistas emblemáticas, *Cahiers du Cinema* y *Cinéthique*, lo que atesoro más que el aprendizaje de la técnica, es la comprensión conceptual de que una obra cinematográfica puede ser leída con mayor riqueza si uno traspasa el umbral de la emoción y de la seducción de la espectacularidad.

En este proceso de "leer" obras de cine contribuyó también en enorme medida el profesor Marc Ferro, con quien tomé el seminario de "Cine e Historia" en la *École pratique des hautes études* (hoy se llama *École des hautes études en sciences sociales*) de la cual es director emérito. Su nombre se suma a Jean Douchet, Jean Narboni y Serge Daney (entre otros), profesores y luego amigos, que por su capacidad de reflexión dejaron una impronta en mi formación académica.

Esta introducción sirve para entender el valor de la lectura crítica del cine, más allá del espectáculo y de la percepción superficial. A diferencia de las artes

plásticas, pintura y escultura, que demandan del espectador una participación mayor en el proceso comunicativo, el cine ha sido colocado en el imaginario colectivo más cerca del circo que del teatro o de la ópera. Por suerte grandes cineastas nos han exigido una mayor participación como espectadores, para entender obras complejas por su profunda humanidad y simbolismo (Bergman, Godard, o Kubrick, entre muchos otros).

Aprender a leer cine es un proceso educativo en el que no solo la enseñanza formal tiene su parte, sino también el papel de los cineclubes, que son resultado de esfuerzos de la sociedad civil para situarse de manera lúcida y crítica frente a una obra de cine.

Las funciones de los cineclubes en la actualidad pueden resumirse de la siguiente manera:

- Es un hecho colectivo y público que promueve la discusión y el intercambio de ideas sobre las obras cinematográficas.
- Promueve la difusión y el conocimiento de filmes que suelen ser desfavorecidos por la distribución y exhibición comercial.
- Es un proceso de formación de públicos en apreciación cinematográfica, que permite adquirir instrumentos críticos para valorar obras cinematográficas significativas.
- Permite relacionar una obra cinematográfica con la sociedad, con la cultura, con la historia y con otras artes.
- En ocasiones facilita el contacto directo entre los realizadores de una obra cinematográfica, con el público.

Lo anterior quiere decir que un cineclub no es necesariamente una organización o una institución establecida, sino sobre todo un grupo de personas animadas por un objetivo común: la apreciación crítica del cine. Su valor es insustituible, porque en muchas escuelas de cine se enseña mucha técnica y muy poca aproximación crítica al oficio del cine. De ahí que abunden las malas películas y sean tan raras las excepcionalmente buenas, que lo son por su contenido y su forma expresiva, donde la técnica está al servicio de la razón crítica.

En un cineclub el papel del programador es importante, pero sobre todo el ejercicio de la participación de los espectadores que se involucran en las discusiones. Para ello, el facilitador no debe ser una persona que habla mucho ni impone criterios, sino alguien que anima las discusiones y estimula los intercambios.

Cineclubs comunitarios de América Latina

Si intentamos una definición de cineclub, sin pretender que sea única, diríamos que "es un espacio de diálogo en el que después de visionar una obra cinematográfica, los espectadores ensayan colectivamente diversas interpretaciones que revelan el espesor cultural, social, político e histórico de la

obra que acaban de ver".

Hay y hubo muchos cineclubes comunitarios en América Latina, muy diferentes entre sí, lo cual enriquece el concepto que los anima.

Por ejemplo, "La rosa púrpura del Cairo", en el Carmen de Bolívar, una región que sufrió mucho la violencia de la guerra interna de Colombia. En esa zona del país cuya población ha crecido por la llegada de miles de desplazados de la guerra, la asociación Montes de María eleva al aire libre una gigantesca pantalla inflable sobre la que se proyecta el cine más diverso. La gente lleva de sus casas las sillas y luego de la proyección se queda para debatir lo que ha visto.

Una actividad parecida, al aire libre, es la que llevó adelante durante varios años en Recife la asociación TV Viva, que ha inspirado otras experiencias de proyecciones con debate, con el triple propósito de ver cine, educar y sobre todo crear vínculos sociales en los barrios y comunidades.

En mis libros *Haciendo olas* (2001) y *Cine comunitario en América Latina y el Caribe* (2012) he seleccionado prácticas comunitarias de foros o cineclubes (el nombre puede no importar) que tienen en común la experiencia grupal de creación colectiva de conocimiento crítico sobre el cine. La idea central de la investigación era incluir grupos de comunidades que hacían cine, pero que también lo exhibían, lo cual consolida la integralidad del proceso de producción, exhibición y recepción crítica. Entre las experiencias estudiadas en *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* destacan el Centro Cultural Asustando al Cuco (Argentina), CEFREC (Bolivia), TV Maxabomba, el Núcleo de Comunicación Ativa y el Cine nas aldeias (Brasil), el cine con niños en Belén de los Andaquíes y el Tejido de Comunicación (Colombia), el cine itinerante del Grupo Chaski (Perú), la Fundación Luciérnaga (Guatemala), el Cinemóvil, el Centro Martin Luther King y la Televisión Serrana (Cuba), el Festival Under (Paraguay), Ojo de Agua (México), el Grupo de Cine Insurgente (Uruguay), entre otras que no vamos a describir en detalle aquí porque están en los libros citados.

Las actividades articuladas con la finalidad de movilizar y promover debates son indisociables del cine comunitario, tomando como disparador la exhibición de un filme. Podríamos afirmar que todas las experiencias de cine comunitario son procesos cinematográficos que incluyen el abanico de formación, producción, difusión y exhibición con participación y debate. La participación es el eje en todas las etapas, y no puede estar ausente en las actividades de exhibición, reciban o no el nombre de cineclubes, cine foros o festivales comunitarios.

Los cambios tecnológicos han permitido democratizar el cine tanto en la producción como en la difusión. Esto hace que los cineclubes rompan los muros y salgan a las calles y a las comunidades. Cuando solamente se contaba con copias de películas en 35mm o en 16mm los cineclubes estaban anclados en salas de exhibición o tenían que hacer esfuerzos especiales para ir hacia audiencias que no tenían acceso a esas salas. La llegada del DVD y otros formatos digitales facilitan las exhibiciones en lugares apartados.

Bolivia: Luis Espinal, un pionero

El espectador más perceptivo que va al cine se da cuenta de que, aparte de la serie de fotogramas que pasan en la pantalla delante de sus ojos, hay algo más: algo que no siempre logra captar bien porque no entiende la temática de la película, o porque no sabe descifrar su mensaje, sobre todo en aquellos films, aclamados por la crítica, que muchas veces resultan un enigma para él (Espinal; Cotta, 1970).

Escribió Luis Espinal en el primer libro (de catorce que publicó en la década de 1970) sobre educación cinematográfica. Todos los libros de esa colección constituyen introducciones a la lectura cinematográfica, pero *El cine fórum* (No. 1, 1972) escrito por Renzo Cotta y *Conciencia crítica ante el cine* (No. 10, 1976), son los que abordan el tema directamente.

Luis Espinal aportó al conocimiento del cine desde numerosas perspectivas. Era un sacerdote jesuita catalán, que llegó a Bolivia el 6 de agosto de 1968 y buscó inmediatamente la nacionalidad boliviana porque decidió que su destino estaba sellado en este país. Era cineasta, crítico de cine, profesor universitario, publicó libros sobre cine y otros temas, hizo tallados de madera que regalaba a sus amigos, fue comentarista en radio Fides, y director del semanario Aquí, una publicación "de izquierda" cuando esa palabra tenía todavía algún sentido ético y no se confundía con el populismo conservador y autoritario de este siglo. Participó a fines de 1977 y principios de 1978 en la huelga de hambre iniciada por mujeres mineras contra la dictadura de Banzer. Como resultado de su posición política y de la irritación que generaba el semanario Aquí en los militares, fue secuestrado la noche del 21 de marzo de 1980, torturado durante la noche y acribillado a balazos al amanecer.

En las primeras líneas de su libro *El cine fórum* Espinal comienza refiriéndose a los cineclubes como "inseparables de la evolución de la cultura cinematográfica" y recuerda que nacieron como una reacción frente a quienes decían a principios del siglo pasado que el cine era un espectáculo "mediocre" y que no merecía el calificativo de "arte". Es cierto que, durante los primeros años, desde su nacimiento oficial el 28 de diciembre de 1895 hasta 1918, el cine no tenía muchos defensores como expresión artística. Espinal cita entre los primeros a Louis Delluc, el iniciador de la crítica cinematográfica en 1918 y fundador de la Revista del Cineclub en 1920, además de una asociación con el mismo nombre. La reafirmación del cine como expresión artística tuvo en 1921 a otro exponente fundamental, Ricciotto Canudo, fundador de "El club de los amigos del Séptimo Arte", con lo que bautizó al cine de allí en adelante y le dio una categoría que se le había negado.

Desde la primera exhibición pública de los hermanos Lumière en el Salón Indio, en el sótano del Grand Café, en el centro de París, se produjeron acaloradas

y espontáneas discusiones sobre el cinematógrafo, pero no puede afirmarse que ello representara una convocatoria regular para hablar del nuevo arte naciente en aquellos años. Hubo que esperar a Delluc y a Canudo para que sucediera.

Este apartado sobre Luis Espinal Camps tiene mucho sentido porque su trabajo impulsó las actividades de foros y cineclubes en Bolivia, entendidos como espacios de construcción de una conciencia crítica sobre el cine y de aprendizaje para varias generaciones.

Es importante recordar que antes de su llegada a Bolivia, paralelamente a su trabajo en la televisión de España entre 1966 y 1968, Espinal fue nombrado miembro de la dirección del Cine Club Mirador (para profesionales y universitarios) y del Cine Club Secuencia (para jóvenes), ambos en Barcelona. Trajo esa experiencia a Bolivia.

Bolivia, iniciativas diversas

Queda mucho por investigar sobre la historia y el desarrollo de los cineclubes de Bolivia, porque existe poca información en los diarios y las personas involucradas en las experiencias más antiguas ya han fallecido sin dejar su testimonio. Sin embargo, podemos citar algunas experiencias a partir de la década de 1960.

Cineclub Luminaria

El cineclub con mayor tradición en Bolivia fue sin duda alguna el Cineclub Luminaria que se organizó por iniciativa del centro de Orientación Cinematográfica (COC), donde algunos de mi generación aprendimos nuestros primeros instrumentos críticos. Muchas de las iniciativas relacionadas con el cine partieron de la iglesia católica progresista, de los curas -sobre todo jesuitas- que durante las dictaduras eran calificados de "rojos" por sus posiciones democráticas. Además de Luis Espinal, otros curas, menos rebeldes pero muy comprometidos con la actividad cinematográfica, ejercieron también la crítica de cine y animaron cineclubes: Eduardo T. Gil de Muro que escribía con el seudónimo Martín de Quiñones en el vespertino Última Hora durante la década de 1960 y Renzo Cotta, sacerdote salesiano, que fue animador de cineclubes en el Centro Cultural Don Bosco.

El Cineclub Luminaria nació oficialmente el 29 de mayo 1963 con la proyección de la película *Ánimas Trujano* de Ismael Rodríguez, en una sala del Colegio La Salle que había inaugurado un nuevo proyector trece días antes. Desde entonces el cineclub tuvo una actividad de casi tres décadas, estableciéndose como el más importante en Bolivia, con más de mil adherentes en sus listas. El carmelita Eduardo T. Gil de Muro (Eduardo de San José o Martín de Quiñones), fue uno de sus fundadores, como había fundado también el Centro de Orientación

Cinematográfica (COC), filial de la Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC), junto a Renzo Cotta y a Alejandro Wust. Su primer presidente fue Hugo Velasco Medina, y más tarde asumieron esas funciones sucesivamente Luis Espinal, Jaime Leytón y Orlando Capriles.

Amalia de Gallardo fue otra de sus impulsoras como presidenta del COC. Ella había estudiado cine en la Universidad de Mar del Plata, y a su regreso a Bolivia ofreció cursillos de cinematografía y publicó el libro *Introducción a la cinematografía*, que se distribuyó en las escuelas y colegios como texto oficial. En 1975 fue nombrada Directora General de Espectáculos de la Alcaldía Municipal de La Paz. A pesar de su doble filiación con la municipalidad y el Cineclub Luminaria, Amalia de Gallardo tuvo en 1976 un conflicto de interés que se refleja en la carta que dirigió el Cineclub Luminaria al diario *Presencia* el 14 de mayo de ese año a propósito de la censura municipal de *La Patagonia rebelde* (1974) de Héctor Olivera, basada en la obra de Oswaldo Bayer. Los firmantes de la carta, José Alcócer Muñoz y Egbert Bohórquez responsables del cineclub en aquel momento, protestan respetuosamente ante el hecho de censura y afirman con cierta sorna: "Ocurre con la censura lo mismo que con la pena capital. Si interrogamos a los verdugos, ellos hallarán buenos motivos para el ejercicio de su faena, en tanto que las víctimas del suplicio opinarán en forma quizá ligeramente distinta". Renzo Cotta terció en ese debate, pero sería largo reproducir aquí sus conceptos sobre la censura ejercida desde instituciones del Estado.

Las actividades de Luminaria se desarrollaban en el local del Centro Cultural Don Bosco, con apoyo de Renzo Cotta, y también en el flamante Cine 16 de Julio, el más nuevo de la ciudad a fines de la década de 1960, perteneciente a la comunidad salesiana. Allí tuvo lugar el estreno mundial de la película *Yawar mallku* de Jorge Sanjinés, prohibida por la Alcaldía el día de su estreno, pero liberada luego de una manifestación pública que recorrió las calles de La Paz desde la sala de cine hasta la Embajada de Estados Unidos.

El Cineclub Luminaria tenía una programación mensual bien establecida, con animadores que se alternaban en la tarea de provocar la participación del público. Su función era educativa y conscientizadora, y esto era apoyado por una sencilla revista donde se publicaban reseñas de las películas, a veces escritas por Orlando Capriles Villazón, un experto en minería aficionado al cine, entre otros. El líder socialista Marcelo Quiroga Santa Cruz (asesinado en 1980) se cuenta entre quienes animaron sesiones del cine club, al igual que Luis Espinal, muy activo entre 1968 y 1970, mientras ejercía como subdirector de la carrera de Periodismo en la Universidad Católica. Y entre los jóvenes espectadores estaba ya Carlos D. Mesa, más tarde asesor del cineclub, futuro autor de varios libros sobre el cine boliviano y presidente de Bolivia entre 2003 y 2005.

Uno de los espectadores, el periodista Eduardo Ascarrunz, recuerda así una de las sesiones:

A comienzos de los benditos/malditos años 60, asomé mis quince años sedientos de cine al teatro del colegio de La Salle, donde el flamante Cine-club Luminaria presentaba *Ánimas Trujano*, una joya del cine mexicano. Luego de que el crítico de cine y sacerdote español que firmaba su columna (en Última Hora) como Martín de Quiñones, y de que un comentarista de vasta cultura cinematográfica - a esas alturas un escritor galardonado -, Marcelo Quiroga Santa Cruz, diseccionaran la película de punta a punta (...) (Ascarrunz, 2008, p. 17).

A las sesiones del Cineclub Luminaria se sumó un concurso de crítica cinematográfica patrocinado conjuntamente con el diario Presencia de circulación nacional, el más importante en aquellos años. Danielle Caillet, que años después sería reconocida fotógrafa y cineasta, ganó dos veces ese concurso.

Las actividades de formación se realizaron algunos años, sobre todo a partir del retorno a la democracia en 1982. El "Plan de formación de animadores culturales en el sector del cine" para la gestión 1983-1984 incluía cursillos sobre "Los medios de comunicación social", "Lenguaje" y "Lenguaje de la imagen fija" todos los sábados, martes y jueves durante un mes.

En sus primeros diez años de existencia el Cineclub Luminaria proyectó y debatió 287 películas, según leemos en un folleto de conmemoración publicado en 1973. La mayor parte de ellas organizadas en ciclos dirigidos a los espectadores más jóvenes. Cada miércoles de la semana, el cineclub se convirtió en gran promotor del cine europeo que se desconocía en Bolivia, y desarrolló actividades paralelas de capacitación.

En una época en que no existía aún la Cinemateca Boliviana (fundada en 1976), uno de los objetivos del Cineclub Luminaria era "salvaguardar el patrimonio cinematográfico nacional () para formar una filmoteca en la que se puedan conservar las joyas de nuestra cinematografía, varias de ellas amenazadas de inminente desaparición". Ese texto, probablemente escrito por Luis Espinal, es una de las primeras referencias a la necesidad de contar con una filmoteca nacional.

Cineclub Juvenil La Paz

Como un desprendimiento del Cineclub Luminaria, con los mismos organizadores, se creó en 1979 el Cineclub Juvenil La Paz, dirigido fundamentalmente a jóvenes. Algo que llama la atención en el folleto de programación es la frase: "el debate es obligatorio".

Elizabeth Carrasco (ahora directora del archivo y biblioteca de la Cinemateca Boliviana), recuerda su experiencia de juventud:

Nos echaban llave para que no escapemos después de la película. Había que escapar antes de que enciendan las luces,

si no, no podíamos salir. Y cuando veíamos algún 'viejo', nos resignábamos a esperar que hable horas. Fue la primera vez que vi Fellini y me asusté, vi *Satyricon* y pensé que era muy película muy atrevida para los que asistíamos. En esas épocas no pude entrar por mi edad a ver *La naranja mecánica* de Kubrick, y en el cineclub me parecía que esa debía ser prohibida. En *El acorazado Potemkin* me salió a media película, luego la fui apreciando con el tiempo. En cambio, amé el ciclo de Zeffirelli. Los guías eran, por ejemplo, Iván Rodrigo y Rodrigo Ayala, entre otros que eran chiquillos entonces.

El primer ciclo "Grandes directores" del Cineclub Juvenil tuvo lugar en febrero y marzo de 1979, con películas de Hitchcock, Bergman, Kachina y Bertolucci. Las sesiones eran en el Cine 16 de Julio los sábados a las 9:30 de la mañana, para que pudieran asistir los estudiantes.

En poco tiempo lograron el apoyo de la Alianza Francesa y del Goethe Institut, que auspiciaron en mayo del mismo año el cuarto ciclo dedicado al cine mudo alemán, con filmes de Murnau, Fritz Lang y Bruno Rahn. Curiosamente esta vez las proyecciones se hicieron en la Alianza Francesa a las 19:00 horas, en días de la semana (4, 8, 7, 9 y 10 de mayo), lo cual alejaba la posibilidad de contar con el público "juvenil".

Para el quinto ciclo sobre "Cine y gansterismo" se regresó al Cine 16 de Julio y al horario de los sábados, y se exhibieron películas como *El padrino* de Francis Ford Coppola, *Chinatown* de Roman Polanski y *Lucky Luciano* de Francesco Rosi. El siguiente ciclo se dedicó a la comedia, con filmes de Yves Robert, Billy Wilder y Richard Lester, entre otros. Nuevamente aparecía en el programa: "debate obligatorio".

Quizás por la dificultad de obtener las películas (no olvidemos que en esa época solo había copias en 35mm), algunos ciclos no estaban organizados como tales y por ello no tenían un denominador común. En el décimo ciclo se regresó a una programación temática, sobre ciencia-ficción, y el siguiente estuvo dedicado a mostrar y debatir cuatro películas de Fellini, una de las cuales asustó a nuestra colega Elizabeth Carrasco.

El decimotercer ciclo estuvo dedicado a películas de François Truffaut, y Luis Espinal, que era sin duda el programador de oficio, escribió una nota con su firma. Esta vez el cineclub trasladó sus sesiones al paraninfo de la Universidad Mayor de San Andrés en virtud de un convenio con la principal universidad pública de Bolivia. Se exhibieron a las 20:40 de la noche, durante cuatro días seguidos (del martes 11 al viernes 14 de diciembre), cuatro películas del cineasta de la Nouvelle vague.

A principios de 1980 (enero y febrero) el Cineclub Juvenil se asoció con la Embajada de Estados Unidos para un ciclo de películas de Charles Chaplin, incluyendo varios cortos poco conocidos de 1915. El siguiente ciclo, programado en marzo, estuvo dedicado a Vittorio de Sica.

El año 1980 fue aciago para Bolivia pues el 22 de marzo asesinaron a Luis Espinal, y el 17 de julio se produjo el golpe militar del general Luis García Meza. Como para irritar a la dictadura el Cineclub Juvenil programó para el mes de abril el ciclo 16 sobre "Clásicos del cine soviético" y lo dedicó a la memoria de Luis Espinal. Y en el siguiente, a tiempo de anunciar las películas ganadoras del Premio Llama de Plata, se organizó un ciclo sobre "Cine y valores humanos", con filmes como *Sacco y Vanzetti* y *Queimada*, entre otros. Y para no bajar la guardia, el siguiente estuvo dedicado a conocer películas de China, en el ciclo 18 organizado con el auspicio de la Embajada de la República Popular China. Estos detalles descriptivos son importantes para mostrar que la programación no era indiferente a los tiempos de dictadura militar que vivía Bolivia.

Los siguientes ciclos sucedieron en medio de una situación política deplorable por el grado de represión y de corrupción del régimen militar. Muchos salimos al exilio, otros fueron asesinados. Predominaba entonces el destierro, el encierro o el entierro, con la ferocidad que ello supone.

El Cineclub Juvenil siguió su programación con ciclos dedicados a Peter Bogdanovich, G.W. Pabst, grandes directores "norteamericanos" (en realidad todos de Estados Unidos), directoras mujeres, Steven Spielberg, Hollywood de los años 30, Mel Brooks, Stanley Kubrick, Mike Nichols, Robert Aldrich, Joseph von Sternberg, Sidney Lumet, Mark Rydell, y otros. Nótese la abundancia de realizadores de Estados Unidos en la lista. A veces la falta de nuevas películas y la imposibilidad de armar un ciclo temático o de autor, se repetía. Películas que ya se habían mostrado antes y no necesariamente como parte de un ciclo, se volvían a exhibir.

Los programas se preparaban en máquina de escribir y a veces los títulos se escribían a mano antes de fotocopiar los volantes. Desde 1981 el diagramado e impresión de los programas mejora, incorporando más texto, comentarios críticos que había escrito Luis Espinal y Renzo Cotta o escribían los nuevos facilitadores del cineclub, entre ellos Iván F. Rodrigo.

Cine Arte UMSA

En 1980 comenzó la experiencia del Cine Arte UMSA, una suerte de cine club promovido por la División de Extensión Universitaria de la Universidad Mayor de San Andrés.

El logo del Cine Arte UMSA es elocuente: un brazo que alza una cámara cinematográfica Súper 8 como si fuera un arma. La programación de este foro universitario era acorde con esa orientación revolucionaria en tiempos en que Bolivia vivía un periodo muy crítico de transición entre la dictadura y la democracia. Luego de siete años de régimen autocrático (1971-1978) del general Hugo Banzer, los años 1979 y 1980, marcarían una seguidilla de frágiles gobiernos democráticos como los de Walter Guevara Arze y Lydia Gueiler Tejada, y golpes

de Estado como los del coronel Alberto Natusch Busch y el del general Luis García Meza.

La universidad pública y autónoma era el refugio de la militancia de izquierda de diferentes partidos políticos y la confrontación era aguda entre ellos: el Ejército de Liberación Nacional (ELN) clandestino por su propia naturaleza, el Partido Comunista (PCB), el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y varios grupos trotskistas.

El cine no era exento al debate político, por ello la programación del Cine Arte UMSA incluyó, por ejemplo, en enero de 1980, la película de Diego Torres *Decisivamente*, presentada como "una síntesis política de los años setenta en Bolivia". En febrero la programación incluyó durante varios días un ciclo de películas de Jorge Sanjinés: *Fuera de aquí* (1977), *El enemigo principal* (1973) y *El coraje del pueblo* (1971).

Las proyecciones se realizaban en el Paraninfo Universitarios (salón emblemático por la historia política que encierran sus muros), los sábados al final de la tarde. El golpe militar del 17 de julio de 1980 acabó con esta iniciativa, debido al cierre de la universidad.

La Mejor Película del Mundo

La Mejor Película del Mundo es un cineclub diferente y muy original, cuya particularidad es que no hay un solo programador, sino que se invita para cada sesión a una personalidad del arte y de la cultura para que elija una película que considera excepcional, y anime un debate después de la proyección. Diego Gullco, el iniciador del cineclub, afirma: "La Mejor Película del Mundo empezó en octubre del 2005, y sigue como Johnny Walker, hasta ahora tan campante".

Gullco estudió cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y trabajó como director de fotografía: "El cine siempre fue algo muy cercano para mí". En un inicio fue una de varias iniciativas derivadas de la revista *Afuera*, que editó durante varios años. Era la primera revista gratuita de arte y cultura en La Paz.

A principios de la década del 2000 los cines de barrio habían desaparecido rápidamente, su número se había reducido de cerca de treinta salas a tres o cuatro: Monje Campero, 16 de Julio, 6 de Agosto, 16 de Julio y Scala. Desaparecieron muchas otras: Universo, Avenida, México, Bolívar, Princesa, Miraflores, Ebro, Roxy, La Paz, Tesla y tantas otras. En su lugar se inauguraban complejos de multicines donde, a pesar del gran número de salas, solo se exhibían películas taquilleras. La calidad no era una prioridad. La Cinemateca Boliviana no se había trasladado aún al nuevo edificio, que estaba en construcción, por lo que las opciones de ver buen cine eran muy reducidas, por no decir inexistentes. De vez en cuando el cine el 6 de Agosto o el 16 de Julio pasaban algunas películas interesantes, pero no se enteraba nadie y en menos de una semana ya estaban fuera de cartelera. El

DVD era una novedad, comenzaba recién a surgir, pero no existía la variedad que tenemos ahora gracias a la piratería más o menos tolerada.

Frente a esa situación, el corazón cinéfilo de Gullco comenzó a buscar una alternativa. Sus relaciones con varios centros culturales por su trabajo como encargado de prensa de la Embajada de Argentina en Bolivia, le permitieron armar a principios de la segunda década de este siglo la propuesta de un ciclo de cine "que fuera más allá de las películas, que transmitiera criterios e insumos que ayudaran a que el público valorara películas a las que no tendría acceso de otro modo". El objetivo era claro: "ofrecer películas que están totalmente fuera de la programación habitual de cualquier cine, bajo la guía de la subjetividad de un invitado especial que comparte su criterio para disfrutar un filme".

El nombre del cineclub surgió "como algo que sonaba bien, quizás demasiado bien", dice Gullco. "Obviamente es un nombre que promete demasiado y había cierta auto ironía con él.

Pero fue con el paso del tiempo que para mí ese nombre se volvió mucho más rico, que empecé a entender todo lo que podía haber bajo ese título tan exagerado que se reía de sí mismo. Porque es totalmente absurdo plantear algo distinto cada vez como 'lo mejor del mundo', añade". Con el paso del tiempo y la experiencia de una programación tan diversa en las distintas funciones, Gullco entendió los "otros muchos sentidos que se encuentran bajo el nombre y de que era mucho mejor abrazar las contradicciones que intentar evitarlas".

En los años de existencia de la iniciativa, inicialmente comenzó en la Alianza Francesa, luego en el Goethe Institut y finalmente en las salas del nuevo edificio de la Cinemateca Boliviana, donde La Mejor Película del Mundo se presentó durante 10 años, cada sábado, hasta que llegó la pandemia. Se han realizado aproximadamente 240 presentaciones de películas, cada una propuesta por una personalidad diferente para quien "la mejor película del mundo" puede ser diametralmente opuesta a la del anterior o de la siguiente persona invitada.

Las películas seleccionadas tienen todo tipo de origen: Latinoamérica, Europa, Asia, Estados Unidos, etc. "Algunas casi porno o exclusivamente para adultos, como *Shortbus* de John Cameron Mitchell o *Saló de Pasolini*", recuerda Gullco, y otras familiares como *Mary Poppins*, *Hachiko* o *Amazonía*. Algunos invitados eligieron películas comerciales muy conocidas, como *Pretty woman* de Garry Marshall, y otras desconocidas, como *Cinco obstrucciones* de Lars von Trier y Jørgen Leth. Prácticamente todos los géneros han tenido cabida: ciencia ficción, documentales, comedias, terror, dibujos animados, dramas... Los invitados también provienen de un abanico variado: músicos, pintores, cineastas, gente de teatro, de danza, científicos, intelectuales o deportistas. Cuando fui invitado elegí *El baile* de Ettore Scola, que por suerte nadie había escogido antes.

Otro factor interesante en el modelo de cineclubismo propuesto por La Mejor Película del Mundo, es que los intercambios después de cada presentación, permiten que el público conozca no solamente más sobre la película exhibida,

sino sobre la personalidad que la presenta: "Más que discusiones tenemos charlas, diálogos en los que más allá de debatir la película buscamos que la gente pueda conocer un poquito mejor y en persona a una personalidad destacada con la que de otro modo no tendría contacto". De esa forma los "animadores" son el propio invitado y el público que quiere expresarse.

El cineclub ha encontrado una fórmula mixta de financiamiento y auspicio. Durante mucho tiempo no se cobraba la entrada, pero luego de varios años Gullco consiguió apoyos que varían con el curso del tiempo. En una temporada logró la colaboración de empresas grandes, como Viva, la Cervecería Nacional, o la línea aérea BoA, con lo que pudo contratar a un asistente, imprimir materiales y mejorar la difusión. En los últimos años el cineclub cuenta con el apoyo de empresas más pequeñas "pero muy queridas como La Viñeteca, Chocolates Belmore y Diesel Nacional".

Gullco no usa la palabra "cineclub" para definir La Mejor Película del Mundo: "Asocio la idea de cineclub con algo más rígido y solemne, con un 'experto' que baja línea. En La Mejor Película del Mundo tratamos que sea algo bastante diferente: una experiencia cálida, informal, relajada, donde se cruzan y superponen las opiniones o comentarios, y en todo caso donde el invitado es quien tiene la palabra más atendida".

A poco de iniciar la cuarentena de la pandemia, Gullco comenzó a hacer las funciones vía web, promoviéndolas desde su página de Facebook. Solicitó a varios antiguos invitados que recomendaran películas para ver en esta época desalentadora. Logró la colaboración de ellos, que incluso aceptaron preparar un video casero en el que daban su recomendación. Sin embargo, después unas 20 funciones gratuitas online, los invitados estaban desanimados y no querían participar, había complicaciones operativas y poca respuesta del público, de modo que prefirió suspender las actividades. Recién después de varios meses, cuando se levantó la cuarentena estricta en diciembre de 2020, La Mejor Película del Mundo retomó las funciones presenciales en la Cinemateca Boliviana, una vez al mes, con medidas de bioseguridad.

El Espejo Cine-Club

La experiencia de El espejo cine-club es importante porque, a la manera del Cineclub Luminaria, fue un espacio que generó otras actividades a su alrededor, entre ellas una tan importante como el Festival de Cine Radical, hoy fundamental en el panorama del cine boliviano.

Al tratarse de una experiencia de este siglo, los iniciadores Mauricio Ovando de la Quintana y Sergio Zapata, mantienen fresca la información sobre la fecha de inicio, el 8 de julio de 2011 y la fecha en que el cineclub cesó sus actividades, el 8 julio 2016. Cinco años exactos de actividad entusiasta de una nueva generación de cineastas ávidos de ocupar un espacio de transición entre la

generación del celuloide y la generación del video y del cine digital.

Mauricio Ovando tuvo la idea original: la pantalla de cine como un espejo donde reflejarse como sociedad. Los objetivos explicitados por él fueron: "democratizar el acceso a las películas, formar públicos, acercar el cine mundial y latinoamericano a la población, visibilizar cine boliviano emergente, impartir formación libre y gratuita, compartir películas y libros, invitar a gente sin experiencia a programar sus propios ciclos".

El concepto en que se basó El espejo cine-club fue hacer del cine-foro "una herramienta para la reflexión sobre la representación de la realidad a través de imágenes en movimiento". A partir de allí, en el pequeño espacio multidimensional en un semi-sótano de la Avenida 20 de Octubre, en La Paz, se exhibieron más de 500 películas. También se organizaron algunas proyecciones al aire libre en el atrio de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), en plazas del barrio de Achumani, de Los Pinos y en Sopocachi, así como ferias municipales y ciudadanas.

Las discusiones eran animadas por Mauricio Ovando y Sergio Zapata, aunque a lo largo del quinquenio hubo otros programadores invitados, entre ellos los cineastas Diego Revollo, Miguel Hilari y Diego Mondaca, parte del mismo grupo generacional. Las películas exhibidas en los ciclos de El espejo cine-club eran casi siempre obras que no se habían estrenado en las salas de cine comerciales, pero que podían obtenerse en copias DVD. De ese modo y gracias a la piratería digital los espectadores pudieron aproximarse a obras tan excepcionales como desconocidas en Bolivia, de realizadores como Carlos Reygadas, Fanny Armstrong, Wes Anderson, Pino Solanas, Lisandro Alonso, Albert Serra, Lodge Kerrigan, o Lech Kowalski, entre muchos otros.

Otro aspecto formidable fue el descubrimiento de jóvenes realizadores de cortometrajes, de diversos lugares de Bolivia, con obras cuya circulación en circuitos comerciales o en la televisión era virtualmente imposible, por lo que siguen siendo desconocidas para un público más amplio. Entre ellas: *Aspirina* de Ococ Antezana (Cochabamba), *Falta de respeto* de Aníbal García (Beni), *Cabezas de VHS* de Manuel Lacunza (Cochabamba), *Adelante* de Miguel Hilari (La Paz), *Eco de humo* de Juan Álvarez (La Paz), *Pare y ojo* de Ernesto Endara (La Paz), para no citar sino algunas de las programadas en febrero de 2014 en el marco de la iniciativa denominada Vista Previa. Según sus organizadores, el principal aporte de El espejo cine-club fue provocar la necesidad de organizar efectivamente colectivos para concretar actividades de índole social y educativa de mayor alcance. Entre esas líneas de acción que se fueron desarrollando están:

- Casa Espejo (2011-2016), un espacio multicultural para la convergencia entre el arte, la ciencia y la espiritualidad);
- Vista previa (2012-2017), un espacio para la visualización y discusión de películas en etapa de desarrollo y producción a través de primeros cortes, demos, trailers y teasers;

- Festival de cine radical (desde 2014), que ha llegado a su octava versión y que es la principal plataforma de visibilización de cine emergente en Bolivia;
- Escuela popular de cine libre (desde 2014), que consiste en talleres modulares intermitentes en diferentes localidades, por ejemplo, en 2021 en Samaipata, en el centro CAPI Portal Tierra. En estos talleres se realizó el año 2016 un primer largometraje colectivo: Restos del mar;
- La Gioconda, un colectivo de artistas enfocados en la discusión de drogas y leyes desde el visionado de películas curadas por ellos mismos. Posteriormente se convirtió en la Fundación Acción Semilla.

Cada una de estas actividades que son desprendimientos de El espejo cine-club tiene sus propias páginas en plataformas de internet, donde se pueden ver fotos y videos realizados.

Una de las iniciativas que no llegó a prosperar fue la constitución de una red de cineclubes bolivianos. El único precedente era la Federación de Cineclubes que existió en la década de 1960. Casa Espejo convocó a una reunión el 18 de abril de 2013, que fue exitosa, pero el segundo encuentro programado para el 17 de mayo del mismo año ya no se realizó y quedó pendiente la firma de un acta formal donde se establecían las intenciones de la asociación.

La mirada de Ulises

Ideado por Sebastián Morales, estudioso del cine y autor de varios ensayos, y por Sergio Zapata, el cineclub La mirada de Ulises funcionó en dos etapas: la primera entre 2010-2012 y la segunda en 2016. El nombre fue inspirado por la película de Theo Angelopoulos.

Los objetivos fueron definidos desde el inicio por Sebastián Morales y Sergio Zapata:

Encontrar, experimentar y compartir nuevas relaciones con los filmes. Estas nuevas relaciones tienen que ver con la búsqueda de una nueva sensibilidad a la hora de ver una película. Así pues, este cineclub pretende mostrar películas que buscan experimentar con el lenguaje cinematográfico para despertar en el público otro tipo de emociones o despertarlas desde un ángulo diferente. No se trata de mostrar 'exquisiteces' filmicas, sino películas que busquen otro tipo de relaciones entre la película, el espectador y lo real, a partir de sus elementos formales.

La experiencia de un espectador ante un filme, se reduce para el sujeto que ve, a un comentario de gusto (me gusta/ no me gusta). Si bien este primer comentario es el paso fundamental de todo análisis fílmico (y por tanto absolutamente imprescindible), es necesario que este primer paso posibilite un análisis

de las imágenes más profundas. Es decir, cambiar el 'me gusta' por el 'me gusta por tal motivo'. Así pues, para crear una nueva sensibilidad es necesario el constante diálogo que nos posibilite, en nuestro status de espectador, encontrar no sólo una experiencia con la película, sino una multiplicidad de visiones para así poder enriquecernos en cuanto cinéfilos⁴.

Aunque Sergio Zapata no acompañó a Morales sino al principio, ambos compartían ideales comunes:

La idea era armar un espacio de discusión, un espacio de encuentro entre las películas y el público. Una de las ideas que compartimos con Zapata es que el cine era una herramienta de pensamiento. Un pensamiento desde la forma, desde la mirada. De alguna forma recuperamos el concepto principal de *La mirada Ulises* (la película): recuperar una cierta mirada.

Ambos se propusieron encontrar relaciones temáticas, estilísticas y filosóficas entre las películas: "Pensábamos que la fortaleza de nuestro cineclub eran los ciclos temáticos. Es decir que, si el espectador veía 3 o 4 películas del ciclo, encontraría una serie de relaciones que nos gustaría indagar".

El propósito enunciado era revisar la historia del cine desde una nueva perspectiva.

No se va a entender la historia del cine como una sucesión más o menos clara de etapas, de cronologías, de fechas, sino como una trayectoria para entender el cine y ciertos temas que históricamente ha tocado. Es decir, entender la historia del cine como una cinefilia, buscar relaciones, amistades entre películas que parecen lejanas en el tiempo, pero que comparten algún aspecto en común, que las hace dialogar, interrogarse mutuamente y a su vez, entablar conversaciones con los espectadores (Gwyllion, 2016, p.1).

La mirada de Ulises fue un proyecto específicamente cinéfilo que se propuso en una primera instancia, el cineclub en cuanto tal, con sesiones periódicas de películas relevantes para la historia del cine desde la perspectiva elegida. En una segunda instancia, se pretendía trabajar en talleres cortos de historia de cine para clarificar las relaciones que se buscan establecer entre las películas.

Durante el primer ciclo se exhibieron aproximadamente 20 películas, y en el segundo una decena. La etapa fundacional del cineclub hizo énfasis en filmes latinoamericanos (Chile, Paraguay, Argentina, Brasil, etc.) que no llegaban a las salas de cine comerciales. Las presentaciones se hicieron un par de veces en la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales (ECA), luego entre 2011 y 2012 en la casa

4 Entrevista con Sergio Zapata y Sebastián Morales.

de Las Flaviadas, (un lugar emblemático que difunde música clásica todos los sábados desde hace más de cien años), y finalmente en la Cinemateca Boliviana durante 2016.

En la lista de obras exhibidas en la primera etapa figura en primer lugar el filme de Angelopoulos, con el que se inauguró el cineclub, y luego: *S-21: La máquina roja de matar* de Rithy Pahn, *La influencia* de Pedro Aguilera, *La ciudad de Silvia* de José Luis Guerín, *La hamaca paraguaya* de Paz Encina, *Tiro en la cabeza* de Jaime Rosales, *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo, *La nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán, *El astuto mono Pinochet* de Iván Osnovikoff y Bettina Perut, *Cuchillo de palo* de Renate Costa, *Con mi corazón en Yambo* de Fernanda Restrepo, *La noche de los lápices* de Héctor Olivera, *If* de Lindsay Anderson, *Buda explotó de vergüenza* de Hana Makhmalbaf, *Terra em transe* de Glauber Rocha, *La chinoise* de Jean Luc Godard, *Autobiografía de Caucesco* de Andrei Ujica, además de un ciclo de cortometrajes de nuevos cineastas bolivianos con el título Cine del futuro donde se exhibieron obras de Socavón Cine, Diego Mondaca, y otros.

En la segunda etapa, inaugurada el 11 de febrero de 2016 en la Cinemateca Boliviana, se organizaron discusiones en torno a películas más conocidas del cine mundial, como *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, *Umberto D.* de Vittorio de Sica, *Ciudadano Kane* de Orson Welles, *Un tigre de papel* de Luis Ospina, *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl, *M, el vampiro de Düsseldorf* de Fritz Lang, *Hiroshima mon amour* de Alan Resnais, y *Shoa* de Claude Lanzmann.

Cinemateca Rural

La Cinemateca Boliviana comenzó en 2009 la iniciativa de la Cinemateca rural (itinerante) para llevar el cine a lugares apartados de Bolivia, donde no había otras opciones. Ha funcionado durante seis años (aunque no continuos), llevando cine boliviano a cerca de 25 mil espectadores en escuelas primarias y secundarias de municipios del altiplano, los valles y los llanos de Bolivia.

Las presentaciones se acompañaban de materiales didácticos, dos modelos de cartillas sobre los temas abordados en los ciclos de película, en particular derechos humanos y medio ambiente, así como el acceso a la cultura. Esta primera experiencia se realizó con el apoyo del Programa de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), y tras el éxito del emprendimiento se repitió la experiencia en la gestión 2010.

Según el informe elaborado por Elizabeth Carrasco⁵, responsable del proyecto:

5 “Programa piloto Cinemateca Rural. Gestión (2016). Informe de Elizabeth Carrasco sobre la Cinemateca Rural.

El principal propósito durante los dos periodos del proyecto fue democratizar la accesibilidad a las imágenes en movimiento, llevando cine a poblaciones que normalmente no tienen acceso al audiovisual. Lo que se observó durante el desarrollo del proyecto fue que en algunas poblaciones (pocas) se tiene acceso a la televisión e inclusive por cable, pero en ninguno de los casos los niños están recibiendo el material audiovisual adecuado para ellos; por el contrario, están recibiendo justamente una avalancha de material, que en su mayor parte es totalmente inadecuado y altamente dañino (a mediano y largo plazo) por el contenido de inducción al consumo de un cine fácil, que los desvincula y desarticula de su realidad, ocasionando que sus parámetros de vida comiencen a querer apoyarse en valores de sociedades con niveles de consumo demasiados altos, sin el rescate de valores culturales locales y contextualizados.

La metodología que fue desarrollada con asesoramiento de psicólogos incluye estos aspectos:

- Identidad. Trabajando básicamente con un cuestionario en el que se pregunta al niño quien es y cuáles son sus raíces.
- Estructura narrativa. Trabajando con una cartilla en la que se cuenta con la estructura de una historia, que permite al niño identificar las partes de la película y que lo ayuda a entender mejor la historia, motivando a la reflexión sobre lo visionado.
- Parte lúdica y expresión. Se sugieren y desarrollan actividades que permitan al niño expresarse a través de su cuerpo. En el área rural se tienen actividades de danza principalmente, pero no la de actuación; se sugiere también que el niño se exprese a través de imitación, lo que ayuda a que el niño comience a familiarizarse con lo que significa la realización audiovisual.

Una cartilla ayuda a reflexionar sobre la historia de la película y la otra sobre la temática tratada. La experiencia fue enriquecedora en la medida en que contribuyó en diferentes comunidades del país a procesos de identificación y pertinencia cultural y territorial. Elizabeth Carrasco, directora del centro de documentación de la Cinemateca Boliviana, recuerda que en una comunidad en Potosí, los niños no tenían conciencia de país y la zona en la que vivían era todo su universo. En el chaco chuquisaqueño, encontró a un niño aimara orgulloso de su origen, pero ello se debía a que era de una familia de comerciantes exitosos.

Luego de dos años (2011 y 2012) sin actividad por falta de recursos, la Cinemateca Rural retornó en 2013, 2014, 2015 y 2016. La experiencia no ha sido constante ya que depende de fuentes de financiamiento que, además, definen las características de las películas que se programan. No ha sido posible conseguir su sostenibilidad en el largo plazo.

La desventaja de no obtener financiamiento se traduce en una ventaja porque una vez obtenido, las actividades son meticulosamente registradas y cuantificadas: municipios visitados, escuelas participantes, número de estudiantes en cada presentación, etc. Los informes son detallados, quizás más que en ninguna otra experiencia de cineclubismo en Bolivia.

Sopocachi Cineclub

El nombre del cineclub se origina en el barrio de Sopocachi, en La Paz, que tradicionalmente ha sido uno de los más activos culturalmente. Durante algún tiempo contó con una revista también llamada Sopocachi, y gracias a la iniciativa de los vecinos ostenta coloridos murales y grafitis en varios edificios y paredes. Es un barrio lleno de vida, con plazas y parques, restaurantes, cafeterías y espacios culturales emblemáticos como La obertura del Siglo XX, la Fundación Flavio Machicado, la Casa-Museo y Fundación Walter Solón Romero, la Cinemateca Boliviana, la Fundación Simón I. Patiño, la Librería de Plural Editores, el Museo de Muñecas Elsa Salazar, entre varios otros.

Las presentaciones del Sopocachi CineClub se iniciaron el 21 de julio de 2016, y se suspendieron el 14 de marzo de 2020 debido a la cuarentena mundial que se impuso debido a la pandemia del coronavirus.

Como la mayoría de las experiencias de cineclubismo en el mundo, esta también nació de una iniciativa personal, a partir del amor por el cine y del ánimo de desentrañar aquello que contiene cada obra cinematográfica.

El iniciador de la experiencia, Carlos Martínez, venía de una experiencia anterior en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, pues era parte del Cine Club UPSA, formado por estudiantes de ingeniería de la Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra: "Contábamos con el apoyo del departamento de extensión cultural de la universidad y las sesiones tenían un promedio de veinte asistentes. El cineclub no era exclusivo para miembros de la universidad y era de acceso gratuito. Los ciclos los armábamos por temáticas mensuales, con sesiones de una vez por semana. Cada integrante que había sugerido una película dentro del ciclo animaba los intercambios con el público al finalizar la proyección", relata Martínez⁶.

Apasionado del cine desde niño, Martínez creció en un hogar cinéfilo, impregnado y maravillado con el cine silente, desde Chaplin, Buster Keaton, el expresionismo alemán y el surrealismo de Buñuel. Siguió de cerca una iniciativa de su padrastro, Sandro Velarde: la creación del programa "100 años de Cine" en el canal de televisión PAT.

Una vez acabados sus estudios en Santa Cruz, de retorno a La Paz, Martínez trajo algunas películas de aquella etapa que volvía a ver "en casa junto a mi

6 Entrevista con Carlos Martínez.

novia, a la cual le exponía el pequeño conocimiento que me había quedado de aquellas sesiones". Ella (Laura Villarroel), que en ese momento era docente en la Facultad de Arquitectura de la UMSA, sugirió a Martínez hacer algo similar en La Paz aprovechando la oportunidad que tenían de acceder a uno de los auditorios multimedia de la Facultad. Desde ese momento comenzaron a organizar las primeras sesiones del Sopocachi CineClub.

El nombre del cineclub no es casual, por lo que representa para la cultura el barrio Sopocachi, donde creció Martínez, quien considera que allí existe un "ajayu" (espíritu) cultural que lo destaca sobre otras zonas de la ciudad. Años atrás Martínez tenía planeado seguir los pasos de la Revista Cultural Sopocachi que iniciaron los hermanos los hermanos Cajías, y con ese propósito creó una página de Facebook y otra en la web para continuar con una revista virtual de cultura. El proyecto no despegó, pero quedaron los recursos digitales y una cantidad considerable de seguidores en redes sociales, que permitieron promocionar los ciclos del cineclub cuando fue creado.

Sobre los objetivos del Sopocachi CineClub, Martínez afirma que pretende que la gente disfrute "del cine en el cine", algo que se aprecia más al contar con las salas de la Cinemateca Boliviana. El cineclub se propone mostrar "aspectos de los filmes que se conectan con otro tipo de conocimientos y visiones que muchas veces son cotidianas para el público, pero que no sabían que podían relacionarlas con lo que ven en la pantalla". Martínez hace hincapié muchas veces en expresiones como "placer de ver una película" o "disfrute del cine", lo cual no excluye que los espectadores puedan salir conflictuados de la sala de cine "y que se vayan a sus casas hablando de las películas".

Las sesiones del cineclub están dirigidas al gran público, sin la intención de dirigirse a un público "experto en artes y filosofía". Sin embargo, son bienvenidos los espectadores con esos conocimientos que asisten a los ciclos y aportan al debate, porque la idea central es acercar el cine a la gente. Para ello la programación alterna ciclos de cine "popular" con otro tipo de cine que no es tan conocido. "Hemos logrado que los niños (acostumbrados a los espectaculares efectos especiales de las películas de superhéroes) disfruten las acrobacias de Buster Keaton, y queden maravillados con el paso de un personaje del mundo de los sueños a una proyección al atravesar la pantalla de cine en la misma película".

Debido a esa estrategia de programar películas de toda índole, "desde *Star Wars* hasta Buñuel", el cineclub ha cultivado una audiencia regular y fiel, permitiendo a los espectadores relacionar motivaciones aparentemente lejanas entre unas y otras obras: "un estudiante de arquitectura que era fanático de la película *Matrix*, que ya había visto varias veces, se enteró en nuestras sesiones de la conexión de ese film con el mito de la caverna de Platón y la obra de Orwell 1984, lo que lo motivó a leer el libro", recuerda Martínez.

Por ello la preparación de cada ciclo se convirtió en una responsabilidad con el público, ya que era necesario ver las películas con anticipación y buscar

material alusivo en libros o en internet para preparar los temas que era importante abordar, "sin caer en ser pesados, aburridos o muy distantes de la gente".

A lo largo de sus casi cuatro años de existencia y en complicidad con la Cinemateca Boliviana, el Sopocachi CineClub organizó 33 ciclos y dos presentaciones especiales, primero en el Auditorio 2 de la Facultad de Arquitectura de la UMSA, luego en el Auditorio del Centro de Investigaciones Sociales (CIS) y finalmente en la Cinemateca Boliviana. Los organizadores llevan un recuento completo de cada película exhibida, con las fechas respectivas, aunque sin indicar el número de asistentes a cada presentación.

Al revisar la lista de filmes exhibidos en los años de existencia de Sopocachi Cineclub uno nota una mayoría de obras que se han estrenado en salas comerciales o en la cinemateca, y también ciclos temáticos que se han repetido, como el de Chaplin y Hitchcock, entre otros. Excepcionalmente, alguna sesión se dedicó a cortometrajes bolivianos, y otras a filmes de lectura más compleja. Como "modelo" de cineclub, el Sopocachi pretende imbuir el amor al cine entre su público, independientemente de qué clase de cine.

Desde el inicio el cineclub hizo énfasis en la promoción a través de las plataformas sociales, con muy bien diseñados afiches de los ciclos. Todo ello fue resultado del esfuerzo personal de la pareja de fundadores, sin auspicio económico, pero con el apoyo de las instituciones que ofrecieron sus auditorios y salas de cine. Desde que las presentaciones se trasladaron a la Cinemateca Boliviana, los afiches fueron impresos por la Cinemateca en formato gigante, para promocionarse en los ambientes de la institución. Esta etapa se caracterizó también por cobrar la entrada a los ciclos, para generar algo de ingresos propios.

A los asistentes se les regalaba *pins* con la temática de los ciclos, como una forma de alentar su regreso. Esa estrategia promocional es uno de los aspectos más innovadores de este cineclub.

La pandemia cortó el impulso que estaba tomando el cineclub gracias a sus sesiones en la Cinemateca Boliviana. Se hizo el intento de continuar los cineforos mediante transmisiones en Facebook, pero no pasó de ser un experimento interesante.

Con el vendaval de las transmisiones en redes, la gente fue perdiendo el interés. El formato es aburrido y hay otras formas más elaboradas y orgánicas de transmitir cualquier contenido atractivo. El principal afán de nuestros ciclos es ver Cine en el Cine, y como moderadores de un cine foro, el tener contacto con la gente es primordial, pues es que de los comentarios, actitudes y anécdotas que se generan de estas interacciones presenciales es que la experiencia se vuelve más rica y también nos aporta una retroalimentación para ir mejorando y ajustando la experiencia del cineclub.

Carlos Martínez tiene razón por cuanto nada puede sustituir la presencia de una colectividad que comparte una obra cinematográfica en un mismo espacio físico. Esto último nos hace pensar en la existencia misma del cine: antes de la primera proyección de los hermanos Lumière en París, el cine existía como tecnología, pero no como proceso de comunicación participativa.

Una vez que se relajaron las medidas sanitarias gracias a los programas de vacunación, y viendo que las salas comerciales ya regresaban a la normalidad, Sopocachi CineClub retomó sus sesiones presenciales en agosto de 2021 en la Cinemateca Boliviana. En esta nueva etapa mantuvo la metodología de promoción y manejo de los ciclos obteniendo una respuesta más que aceptable del público, pese a la pandemia y algunas restricciones necesarias en sala. En marzo de 2022 varias sesiones se dedicaron a un ciclo sobre Luis Buñuel.

Cineclubcito Boliviano

El cineasta Diego Mondaca es el creador y animador del Cineclubcito Boliviano. En su perfil personal de LinkedIn y en la cuenta de Facebook del Cineclubcito Boliviano, Mondaca escribió:

El Cineclubcito es algo muy sencillo: un pequeño grupo de iniciados que se juntan para ver y compartir películas latinoamericanas difíciles de encontrar en París (y ahora también en Nueva York). Y, además, que se entregan a la tarea de reclutar a ese espectador nómada siempre atento y curioso. Conversamos lo que vemos y nos tomamos unos vinos. Listo⁷.

La cuenta de Facebook empezó su actividad el 28 de octubre de 2016 y ha sido el principal vehículo de promoción de las actividades del Cineclubcito Boliviano, apoyadas también desde una cuenta en Twitter y otras plataformas sociales. El manejo de las redes ha sido una constante desde que se iniciaron las actividades en París y en Nueva York, ciudades por las que transitaba Mondaca en 2016. En París, la Librería Cienfuegos acogió la iniciativa, y en Nueva York la Galería 66.

El mismo 28 de octubre de 2016 a través de la cuenta de Facebook, Mondaca informó sobre las películas que ya habían sido exhibidas hasta entonces: *Naomi Campbell* de Camila José Donoso (Chile), *El corral y el viento* de Miguel Hilari (Bolivia), *A punto de despegar* de Lorena Best y Robinson Díaz (Perú), *Alfaro vive, carajo* de Mauricio Samaniego (Ecuador), *Bagatela* de Jorge Caballero (Colombia), *327 cuadernos* de Andrés Di Tella (Argentina), *Ixcánul* de Jayro Bustamante (Guatemala), y *Ciudadela* de Diego Mondaca (Bolivia).

7 Facebook Cineclubcito Boliviano: https://www.facebook.com/cineclubcito/?locale=es_LA

Con el regreso de Mondaca a Bolivia, el Cineclubcito se desarrolló rápidamente en varias sedes en diferentes ciudades del país. A esas sedes, Mondaca las llama "fortines" (quizás porque se hallaba en plena producción de su largometraje *Chaco*). En La Paz, la sede se estableció en la cafetería y espacio cultural Efimera, en Cochabamba en la Librería La Libre, en Sucre CasArte Takubamba, en Santa Cruz de la Sierra la Galería Kiosko y en Tarija Casa CreArt y el proyecto comunicacional Muy Waso.

A mediados de 2019 la actividad del Cineclubcito era intensa. Mondaca se refirió a ella en el muro de Facebook: "Estamos muy agradecidos! Los dos últimos días, 21 y 22 de mayo 2019, se vivió en los 5 fortines de Bolivia momentos muy especiales: un (re) encuentro con nuestro cine, a través de dos de las películas que consideramos, como muchos, las más altas producciones cinematográficas bolivianas, *Yawar Mallku* (1969) y *La nación clandestina* (1989), ambas del Grupo Ukamau y Jorge Sanjinés. Gracias a todo el público que se volcó y participó, de forma masiva de este homenaje que el Cineclubcito rindió en cada uno de nuestros fortines, y que titulamos Ukamau 50/30.

Desde cada uno de nuestros fortines valoramos esta posibilidad del encuentro en torno al cine. Somos un espacio de encuentro, formación y discusión".

En el Cineclubcito nos empeñamos por estrenar en Bolivia películas latinoamericanas potentes y necesarias, y no hemos fallado aún. Otra de nuestras misiones también es rendir homenajes al desarrollo de la obra, ese conjunto de trabajos que constituyen una búsqueda creativa y la construcción de un autor, imprescindibles. Para ello organizamos anualmente las Retrospectivas Cineclubcito, ciclos dedicados a aquellos autores aportaron con amor y furia al cine latinoamericano y mundial", escribió Mondaca⁸. "El Cineclubcito se funda en París hace ya cuatro años, por Isabel Collazos Gottret, Diego Luque y Diego Mondaca. Nuestro objetivo está en poder participar del cine, confrontarnos a lo que somos a través del él. Realizamos una proyección por mes, exclusivamente de películas latinoamericanas que consideramos potentes y necesarias. Queremos que cada sesión sea un encuentro y abra la posibilidad al diálogo, a discutir lo que vemos y lo que nos mira. Para esto también contamos con invitados especiales que varían según la temática del filme que se presente. Este nuestro invitado cumple una labor de mediador, acercándonos al tema y contextos que toca la película, como también a los contextos del autor y su mirada. Abre diálogos con el público, quienes participa ávidamente y aportan. Todos salimos con algo más de cada sesión. Poco a poco hemos ido logrando que nuestras salas se llenen, que la gente llegue a tiempo y que se disponga a participar y aportar. ¡Estamos movilizandando a mucha gente en torno al cine! La expectativa por las películas que programamos crece, como también las exigencias de nuestro público, algo que nos alegra e impulsa a mejorar y avanzar. Y así también, poco a poco ahora tenemos presencia

8 Suplemento cultural "La Ramona" del diario Opinión, Cochabamba 25 de agosto 2019.

en cinco ciudades: La Paz, Santa Cruz, Tarija, Cochabamba y Sucre. Cada espacio se apropia del Cineclubcito y le aporta en potencia y alma".

Una buena parte de los esfuerzos durante el año 2019 se invirtió en una retrospectiva muy completa de la obra cinematográfica de una pareja de cineastas de Chile: Raúl Ruiz (1941-2011), y Valeria Sarmiento (1948). Mondaca contó con la colaboración directa de Valeria Sarmiento para obtener los filmes y documentación alusiva. La investigación abarcó 150 películas realizadas por los prolíficos cineastas, a veces conjuntamente: "dos directores chilenos prolíficos y transgresores que hicieron del cine un verdadero laboratorio de ensayo y exploración, demostrando gran capacidad creativa", escribió Mondaca. Ruiz y Sarmiento trabajaron con grandes actores como Marcelo Mastroianni y John Malkovich, quien preside la Fundación Amigos de Raúl Ruiz, "encargada de rastrear, resguardar y difundir el trabajo del director chileno en el mundo". En la retrospectiva se seleccionaron veinte películas representativas.

Rara vez, un cineclub ha invertido tanta energía, tiempo y entusiasmo en poner en relieve la obra de autores tan importantes como poco frecuentados. Y es que Raúl Ruiz era de los cineastas que producía mucho, y no invertía su tiempo creativo en promocionar sus obras. El enorme empeño desarrollado para esa retrospectiva, fue descrito pormenorizadamente por Diego Mondaca en el suplemento cultural La Ramona:

Hay que destacar que el trabajo conjunto de Valeria Sarmiento y Raúl Ruiz se desvía de las normas narrativas tradicionales, lo cual lo hace fascinante. Todas películas lúcidas y únicas. Filmaron a Proust como nadie, El tiempo recuperado (1999), y dieron al cine uno de los placeres más grandes: Misterios de Lisboa (2010). En su trabajo hay una interesante apropiación de la capacidad que tiene el cine de indagar la realidad cotidiana. Si bien la dupla Sarmiento y Ruiz realizó una gran cantidad de películas de forma conjunta, compartiendo e intercalando roles de dirección, guionización o montaje, también cada uno por su lado desarrolló un cine personal, con sello propio. De ahí su enorme producción y nuestra admiración y respeto. Entendemos que la Retrospectiva 2019: Ruiz & Sarmiento es una proeza grande. Realizamos una selección muy cuidada de alrededor de 20 filmes organizadas en cuatro tomos que abarcan distintos periodos: cine pre-dictadura, cine del exilio y cine post-dictadura/retornos. Nunca antes se mostró la obra de Raúl o Valeria en Bolivia, entonces también sabemos que ésta es una labor, más que épica, altamente necesaria y militante (Mondaca, 2019, p.1).

La filmografía de Raúl Ruiz y Sarmiento abarca cuatro etapas: "un inicio modesto pre dictadura, una larga etapa francesa, el retorno a Chile para una etapa que mezcla el cine y la TV y una etapa conjunta final con grandes proyectos de cine de época en Europa, poco antes del fallecimiento de Ruiz".

El año 2016 la Cinemateca Francesa había organizado una enorme retrospectiva de Ruiz programando 75 películas del director chileno. Ese fue el origen de la iniciativa del Cineclubcito Boliviano de armar una muestra dirigida a públicos bolivianos que probablemente nunca habían visto nada de la obra de tan importante cineasta.

El Cineclubcito organizó en cuatro tomos la retrospectiva "doble" de Ruiz y Sarmiento para lograr un equilibrio "entre la inabarcabilidad del cine de Ruiz y la obra de Valeria Sarmiento, cuyo trabajo es menos conocido y prolífico". Tres "tomos" definidos por geografías comunes y un último tomo sobre los trabajos de Ruiz y Sarmiento alejados de la ficción: "cortos, documentales y una película construida por partes y recuperada luego de casi 25 años". El Tomo I. "¡Yo soy chileno!", abarcó las películas realizadas en Chile antes y después de la dictadura de Pinochet. El Tomo II: "Zero en conduite" (Cero en conducta), se ocupó de las películas que dirigió durante el largo exilio en Europa (Francia, Portugal e Italia). El Tomo III. "Consagraciones finales" aborda obras emblemáticas de madurez, y el Tomo IV el cine más experimental y menos conocido.

Si bien la autodenominación "el último cine club en Bolivia" no se ajusta a la verdad (puesto que otros cineclubs, con modalidades diversas, funcionaban al mismo tiempo), lo cierto es que los rasgos que caracterizan al Cineclubcito Boliviano son únicos. Primero, su alcance nacional o al menos su llegada a cinco ciudades capitales del país en alianza con librerías, galerías y centros culturales, como sucedió con la experiencia inicial en París y Nueva York. Segundo, su trabajo en profundidad en torno a la obra de los autores, y el esfuerzo de reunir información y difundirla. Tercero, su hábil uso de las plataformas virtuales para crear redes sociales de participación.

El año 2020 sorprendió al Cineclubcito como sorprendió a la humanidad entera. El coronavirus obligó a cerrar países, ciudades, fábricas, empresas, salas de cine, teatros, oficinas y domicilios, para resguardar la salud.

El Cineclubcito había comenzado el año con *Lemebel* ☒ film de Joanna Reposi Garibaldi, sobre el escritor chileno. Para animar los debates, en Santa Cruz se contó con la participación de la Pesada Subversiva y en La Paz con César Antezana. Según los organizadores, se alcanzaron cifras récord de asistencia. En marzo, poco antes de la pandemia, se exhibió *Cuando ellos se fueron* de Verónica Haro Abril. Y ahí el tempo se detuvo, porque desde el 15 de marzo las "trincheras" del Cineclubcito en cuatro ciudades se cerraron por cuarentena rígida. Sin embargo, la actividad siguió con sesiones virtuales con el lema #NoNosPerdamos. La comunicación a través de Facebook se hizo más frecuente y abundante para promocionar las actividades virtuales. Se exhibieron de esa manera 18 películas acompañadas por conversatorios con directores y actores. En esta nueva etapa pudo participar gente de otros países. La iniciativa consistió en compartir "películas potentes y necesarias" de acceso libre. "Las publicaciones son constantes, desde que se establecieron las medidas de prevención y

cuidado, nosotros acatamos para preservar la salud de todas y todos", indicó Diego Mondaca, programador del cine club, quien liberó sus propias películas, *Ciudadela* (2011) y *La Chirola* (2008) en la plataforma Vimeo. Durante el evento anual Larga Noche de Museos, en mayo, el Cineclubcito exhibió cortometrajes como: *Ojo alegre* (2018) de Manuel Seoane, *Altiplanos* (2018) de Nayra Antezana y *Cariñosito* (2019) de Gilmar Gonzáles, con la presencia virtual de los realizadores.

Algo que señalar en la experiencia del Cineclubcito, es que sus relatos en plataformas sociales o en artículos en los medios convencionales, o las entrevistas con Diego Mondaca, hacen hincapié en las virtudes de la programación y en las alianzas con personas y centros culturales, pero dicen muy poco, casi nada, sobre los públicos, salvo que llenaron el aforo o excedieron las expectativas numéricamente. No se aborda la calidad de la participación incluso antes de la pandemia, cuando las exhibiciones eran presenciales.

Cine Club Luis Espinal

La Asamblea Permanente de Derechos Humanos de Bolivia (APDHB) me invitó en 2019 a inaugurar y moderar la discusión de un nuevo cineclub sobre derechos humanos, el Cine Club Luis Espinal, en memoria del sacerdote jesuita asesinado el 21 de marzo de 1980, por su posición en favor de la democracia y contra los gobiernos autoritarios. Comenzamos el 21 de marzo de 2018 con el video *Lucho vives en el pueblo* (1982) de Alfredo Ovando, documental de 35 minutos, en el Auditorio Julio Tumiri de la APDHB en la avenida 6 de Agosto. Las sesiones del Cine Club Luis Espinal, gratuitas, se realizaban una vez al mes. Para cada proyección se distribuía a los presentes una hoja con la ficha técnica y la sinopsis del filme, y al pie una frase de Mahatma Gandhi, Martin Luther King o el propio Luis Espinal.

En los meses siguientes se proyectaron películas emblemáticas vinculadas a los derechos y valores humanos: *El gran dictador* de Charles Chaplin, *Sacco y Vanzetti* de Giuliano Montaldo, *Estación Central* de Walter Salles, *Ángeles con garras de acero* de Katja von Garnier, *12 años de esclavitud* de Steve McQueen, *Erin Brockovich* de Steven Soderbergh, y *El beso de la mujer araña* de Hector Babenco.

La pandemia interrumpió el cineclub después de apenas ocho sesiones. La última tuvo lugar el 27 de febrero de 2020.

Patrimonios de la Cinemateca

En tiempos de pandemia, la Cinemateca Boliviana organizó un ciclo de películas pocas veces exhibidas con anterioridad, sacando de sus bóvedas algunas películas bolivianas que ya fueron digitalizadas y en algunos casos restauradas. Si bien fue una oportunidad para ver filmes desconocidos, estas proyecciones

online no estaban acompañadas de debates, por lo que no corresponden a una definición estricta de cineclubismo.

Referencias

ASCARRUNZ, E. **Un hombre de esos que ya no hay**. Nueva cronia, p. 17, 2008.

ESPINAL, L.; COTTA, R. El cine-forum: Cuadernos de cine. Editorial Don Bosco, 1970.

GWYLLION. Lanzamiento Cine Club La mirada de Ulises: Cinemateca Boliviana. 2016. Disponible em: <https://lapaz.metro-blog.com/lanzamiento-cine-club-la-mirada-de-ulises-cinemateca-boliviana/> Acceso em: 21/02/2023.

MONDACA, Diego. **Retrospectiva 2019: Ruiz & Sarmiento Sobre el nuevo ciclo del Cineclubcito**, que inicia este miércoles 28 de agosto en Cochabamba, La Paz, Santa Cruz, Tarija y Sucre. Ramona Cultural, 2019. Disponible em: <https://www.ramonacultural.com/contenido-r/retrospectiva-2019-ruiz-sarmiento/> Acceso em: 21/02/2023.

4. Programación, públicos y clase social: Una mirada comparativa a los cineclubes de posguerra en Argentina, Colombia y Uruguay

Rielle Navitski

Introducción

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación más amplio titulado "Cinefilia transatlántica: Redes de cultura cinematográfica entre América Latina y Francia, 1945-1965." Examina el crecimiento de instituciones de cultura cinematográfica - cineclubes, cinematecas, festivales y escuelas de cine -en América Latina después de la Segunda Guerra Mundial a través de contactos estrechos con organizaciones similares en Francia. Aunque en la época el cine se consideraba cada vez más un arte legítimo, los entusiastas del cine y otros comentaristas expresaban ansiedades acerca de su influencia poderosa sobre las masas. Estas ansiedades se intensificaron dado el clima político polarizado de la Guerra Fría. A ambos lados del Atlántico, las instituciones de cultura cinematográfica se dedicaban a cultivar la sensibilidad crítica del espectador, así inoculándolo contra películas con contenidos moralmente o políticamente cuestionables y, simplemente, las que se consideraban estéticamente nulas. Al colaborar para lograr estos fines, instituciones francesas y latinoamericanas participaron en un intercambio de capital cultural (BOURDIEU, 1986) mutuamente provechoso aunque desigual. Para miembros de la clase media -en plena expansión en muchos países de América Latina después de la guerra- participar en las actividades de las flamantes instituciones de cultura cinematográfica les proporcionaba prestigio social, un prestigio que dependía en parte del cosmopolitismo de dichas organizaciones. En cambio, para las instituciones francesas, su influencia sobre sus homólogas latinoamericanas avanzaba sus ambiciones globales y aumentaba el poder blando de la Francia.

Aquí me enfoco en el movimiento de cineclubes durante la época de posguerra en tres países: Argentina, Colombia y Uruguay. Basándome en documentos de archivo poco aprovechados y un análisis preliminar cuantitativo de su programación, planteo algunas características compartidas: una ambición de "mejorar el gusto" de los públicos de cine; un perfil de programación considerado como adecuado para este fin (compuesto por películas europeas y estadounidenses, principalmente); una masa social predominantemente de clase media; y una serie de tensiones que surgieron entre las preferencias de los socios y los ideales de la dirección.

El impulso pedagógico de cineclub

En un programa que conmemora el trigésimo aniversario del Cine Club de Colombia en Bogotá, la dirección de la organización tomó el crédito por una

transformación generalizada del público de cine. En el texto, los espectadores se describen en términos que recuerdan la historia política turbulenta y traumática del país:

Cuando se inicia el movimiento de los cineclubes en Colombia en 1949, todavía se recuerda con horror que solo siete años antes, en 1942, el público enfurecido casi destruye el Teatro Colombia (hoy Jorge Eliécer Gaitán), de Bogotá, por la proyección de 'El Ciudadano Kane,' de Orson Welles, obra maestra del cine que casi parte en dos su historia. Gracias a los cine clubes, marcas hoy corrientes entre la mayoría de espectadores, ya no producen el furor destructivo causado por 'El Ciudadano Kane' (Cine Club de Colombia, 1979, p. 2).

Consistente con una historia de disturbios e incluso actos de vandalismo perpetrados por los públicos de cine bogotanos (BARÓN LEAL, 2012; OSPINA LEÓN, 1986), la mención de un "furor destructivo" evoca un hecho grabado en la memoria colectiva: el Bogotazo, un levantamiento popular desencadenado por el asesinato del candidato liberal a la presidencia el 9 de abril de 1948. Si la muerte de Jorge Eliécer Gaitán quedó registrada en el nuevo nombre de la sala, la retórica del programa hace eco de las declaraciones de las "más extravagantes... algunas racistas, sobre la imposibilidad de proseguir el civilismo con esa clase de pueblo" (PALACIOS, 1995, p. 200) que circularon después del Bogotazo.

Tras tres décadas de existencia, el Cine Club de Colombia afirmó su éxito en "impon[er] el buen cine" (CINE CLUB DE COLOMBIA, 1979, p. 2) y restringir los comportamientos exuberantes de los espectadores. Sin embargo, los documentos que registran su historia indican que esta labor no fue nada fácil. Varios programas de los años 1950 exhortan los socios a llegar puntualmente a las proyecciones y imploran que no fumen en la sala ni traigan más invitados de lo permitido (un máximo de uno) (Cine Club de Colombia 1950; Cine Club de Colombia 1953; Cine Club de Colombia 1956). Un programa de 1957 comentó con desaprobación las reacciones escandalosas de espectadores que, cuando se daban defectos de proyección o cambios de último momento en la programación "manifiestan su desagrado con gritos y protestas que si están mal para cualquier exhibición de cine, peor lo son tratándose de una reunión de Cine Club, donde el espíritu de compañerismo y la tolerancia entre amigos debe ser la norma" (CINE CLUB DE COLOMBIA, 1957, p. 4).

El Cine Club de Colombia no estaba solo al enfrentar estos desafíos mientras se empeñaba en forjar el espectador ideal a través de la proyección y el debate de películas clasificadas como estéticamente o históricamente significativas. Para lograr este fin, adoptaron procedimientos de los cineclubes europeos, sobre todo los franceses, que promovían debates animados después de las proyecciones (CONWAY, 2007). Un boletín distribuido a los miembros de

Cine Club Núcleo en Buenos Aires en 1959 plantea las características del "buen cineclubista" de la siguiente manera: "tiene por preocupación principal el film que se exhibe; prefiere cultivar las relaciones fuera de la sala, o intervalos no aprovechables. Por lo general, no habla durante la exhibición." Además, "comprende que las deficiencias de proyección son vigiladas por personas tan exigentes como él, que tratarán de resolverlas rápida y eficazmente. Espera pacientemente, sin inquietarse por encontrar la forma mejor de hacer un ruido (pateo, silbido, grito), que anuncie el defecto producido" (CINE CLUB NÚCLEO, 1959, p. 1). Reveladoramente, la descripción del "buen cineclubista" fue tomada y adaptada de un tercer cineclub, Cine Universitario de Montevideo, señalando la omnipresencia de los esfuerzos de disciplinar al público en el movimiento cineclubístico.

Aquellas quejas de los dirigentes de cineclubes indican cómo, más allá de promover cambios en los gustos cinematográficos de los socios, intentaban alterar sus hábitos y comportamientos. En teoría, esta modificación se realizaría a través de una serie de actividades, tales como participar en debates o sesiones polémicas después de las proyecciones; responder encuestas distribuidas por la dirección del cineclub con el fin de sistematizar opiniones; y publicar reseñas en las revistas de los cineclubes. Estas acciones prometían transformar un miembro del público común y corriente - imaginado como pasivo, fascinado por la imagen en movimiento e incapaz de establecer distancia crítica alguna en relación a ella - en un espectador activo con una aguda sensibilidad crítica. Sin embargo, como vimos, las reacciones activas de los socios se consideraban estrepitosas y provocaban una condena rotunda por parte de los dirigentes. La tensión entre modos sancionados y no-sancionados de ser un espectador activo señala las jerarquías de clase social vigentes en los cineclubes latinoamericanos estudiados durante los años 1940 y 1950, cuyas iniciativas eran a la vez elitistas y democratizantes. Para alcanzar su objetivo de "mejorar" al público, los dirigentes de cineclubes requerían la complicidad de espectadores "ingenuos," equipándolos a resistir la seducción del cine. Pero se mostraban frustrados cuando los miembros manifestaban su voluntad y sus preferencias, adoptando, por ejemplo, la costumbre de asistir a preestrenos y películas censuradas pero no a las sesiones donde pasaban "clásicos" del cine. Paradójicamente, los dirigentes buscaban al mismo tiempo empoderar y disciplinar a los socios.

Notablemente, en los cineclubes estudiados raras veces se buscaba reformar espectadores de la clase trabajadora, históricamente imaginadas como revoltosos. Como demostraré a continuación, tanto el liderazgo como los socios de los cineclubes pertenecían, en la mayoría de los casos, a la clase media y clase media alta. (No es el caso en todos los países; podemos pensar, por ejemplo, en los cine-debates populares, vehículos de educación política socialista surgidos en Cuba después de la Revolución (ROZSA, 2017). La diferenciación entre dirigentes y socios se radicó en su grado de conocimiento de la historia y la estética del

cine. En una época de expansión de las clases medias en varios países de América Latina, los cineclubes ofrecían un sentido de distinción en el sentido establecido por Pierre Bourdieu. Para él, la distinción conjuga el gusto estético elevado con una posición de clase elevada (BOURDIEU, 1984). Participar en un cineclub proporcionó a los socios prestigio y un sentimiento de superioridad a otros individuos de igual rango social, aunque los dirigentes reservaban la posición más elevada para sí mismos.

Tomando en cuenta que los registros documentales de los cineclubes suelen ser efímeros, dispersos y fragmentarios, a continuación, haré un breve análisis comparativo de los públicos y la programación de los cineclubes argentinos, colombianos y uruguayos en la década posterior a la Segunda Guerra Mundial, enfocándome en cuestiones de clase social y su relación con gusto estético.

Composición social de los cineclubes

Hay gran variación en los tamaños de los cineclubes estudiados, desde el Cine Club de Tucumán en el noroeste de la Argentina (75 socios en 1953) hasta Cine Universitario en Montevideo (casi 2000 el mismo año) (CINE CLUB TUCUMÁN, 1953; *FILM*, 1953). Los miembros del rival de Cine Universitario, el Cine Club del Uruguay, llegaron a casi 3000 en los años 1960 (HINTZ, 1998). En algunos casos, los dirigentes deliberadamente limitaban al número de socios a 300 en el caso del Cine Club de Colombia (TORRES LEÓN, 1959) — indicando que cultivar un aire de exclusividad era clave para algunos cineclubes.

Por contraste, los cineclubes estudiados eran bastante homogéneos en términos de la identidad de clase de sus socios. Al resumir los resultados de una encuesta en su revista, el Cine Club del Uruguay caracteriza a sus miembros como "profesores, estudiantes, pintores, empleados, críticos, fotógrafos, ingenieros, dibujantes, etc." (CINE CLUB, 1950, p. 15). De manera semejante, un reporte mandado por los dirigentes del Cine-Club Mendoza a Georges Sadoul, líder de la Federación Internacional de Cine Clubes, describe su masa social como "compuesta en su mayoría de elemento universitario y profesional. Le siguen artistas y comerciantes, contándose, además, con elemento obrero," cosa poco común en la época (CINE-CLUB MENDOZA, 1953, p. 1). Dirigentes del movimiento católico de cineclubes - que tuvo una fuerte influencia en América Latina, sobre todo en Brasil y Cuba - incluso afirmaron las ventajas de tener un público uniforme en términos de edad y clase social. Nora Watson de Cine Club Enfoques, ubicado en Buenos Aires, afirma que estas condiciones crean "un clima de mayor equilibrio, espontaneidad y comodidad" para los cine-debates (WATSON, 1957). De manera semejante, Irene Tavares de Sá, que organizó cursos cinematográficos a través de la Ação Social Arquidiocesana (un grupo católico laico) recomienda que la masa social de un cineclub sea un "grupo homogêneo com algum conhecimento

especializado," aunque se podría obtener buenos resultados con públicos más grandes y menos preparados a través de un debate menos estructurado que ella llama un cine-foro (SÁ, 1965).

En los cineclubes estudiados, predominaban notablemente los hombres. El resumen ya mencionado publicado por el Cine Club del Uruguay indica que 75 por ciento de los encuestados eran hombres y 25 por ciento mujeres (CINE CLUB 1950, p. 15). Sin embargo, parece que a fines de los años sesenta, las mujeres eran (apenas) una mayoría en su rival Cine Universitario, entre 50 y 60 por ciento (DASSORI BARTHET, 1969). Pocas mujeres ocuparon posiciones de liderazgo en los cineclubes; he encontrado una sola mención de una mujer a la cabeza de un cineclub: "Isabel Larguía de Pastor, casada, 22 años de edad, con la dirección de Cine Club de Rosario como única actividad actual" (PASTOR 1953, p. 1). Estas dinámicas de clase y género subrayan la naturaleza bastante exclusivista del movimiento cineclubístico en los países estudiados, a pesar de su supuesta meta de alcanzar y transformar a un público masivo.

Debatiendo la programación

El afán de los dirigentes de cineclubes estudiados de generar un sentido de distinción no sólo *para* los socios sino *de* los socios se percibe claramente si examinamos los debates acerca de la programación. En particular, los líderes del Cine Club de Colombia se preocupaban por la popularidad de películas recientes y preestrenos con los miembros, una preferencia que, según ellos, socavaba los esfuerzos del cineclub de desarrollar una programación alternativa. El texto de un programa regaña a los socios por no acudir a un ciclo retrospectivo de la obra de Orson Welles y "una muestra bastante interesante de cine colombiano," mientras sí asisten a los preestrenos (CINE CLUB DE COLOMBIA, 1960, p. 4). Por los dirigentes del club, la asistencia selectiva debilitaba el estatus no-comercial del cineclub, así como sus propósitos pedagógicos. Declaran que

Dar solo pre-estrenos es colocar el Cine Club al nivel de cualquier salón de cine comercial y además, ningún Cine Club del mundo da pre-estrenos salvo excepciones muy especiales. Las buenas películas o por lo menos las interesantes, deben repetirse para valorar sus méritos o defectos a través del tiempo. De ahí que el Cine Club de Colombia insista, y seguirá insistiendo, en el redescubrimiento del buen cine (Cine Club de Colombia, 1960, p. 4).

Otros cineclubes se mostraron más complacientes con las preferencias de sus miembros, aún cuando se esforzaban para cambiarlas. Los líderes del Cine-Club Mendoza comentan en un reporte, "En el año 1952 han primado en nuestras funciones la proyección de films de vanguardia, notándose que dado que el nivel

cultural cinematográfico de los socios es mediocre por razones obvias, ellos no han podido ser juzgados ni apreciados en forma amplia, por lo que se decidió que la programación del corriente año sea más ascequibles [sic] al fin de ir preparando a la masa social para gustar de los mismos" (CINE-CLUB MENDOZA, 1953). En consecuencia, el club logró aumentar la asistencia de 60 por ciento a 75-87 por ciento de los socios, y hasta a 98 por ciento en algunas ocasiones (CINE-CLUB MENDOZA, 1953).

En una minoría de los casos, los intereses de la masa social estaban más en sintonía con los ideales de los dirigentes. Cuando el club Gente de Cine ubicado en Buenos Aires administró una encuesta a sus miembros en 1955, sólo el 10 por ciento de los socios que contestaron indicaron una falta de interés en proyecciones de cine de archivo; los demás consideraron esas proyecciones tan atractivas como los preestrenos (GENTE DE CINE, 1955). Hay que considerar, sin embargo, que los resultados pueden ser no muy representativos, ya que menos de 150 individuos respondieron a la encuesta de los aproximadamente 500 que pertenecían al club en la época (FUSTIÑANA, 1953).

Tomando en cuenta las tensiones y negociaciones alrededor de la programación, comentaré brevemente la programación de los cineclubes estudiados en términos generales. Actualmente estoy elaborando una base de datos que recopilará toda la programación disponible para los años 1940 hasta mediados de los años 1960, disponible aquí. Hasta la fecha, la base de datos reúne registros de más de 2000 proyecciones en cuatro cineclubes ubicados en el Río de la Plata - Gente de Cine, Cine Club Núcleo, Cine Club del Uruguay y Cine Universitario - entre 1942 (año de fundación de Gente de Cine) hasta 1956. En el futuro ampliaré el recorte temporal y geográfico, añadiendo los años posteriores y la programación de cineclubes en Brasil, Colombia y México, por empezar. Hay que tomar en cuenta que la programación más completa que tengo es la Gente de Cine. Abarca todas las proyecciones entre 1942 y 1955, con la excepción de nueve meses en 1954, un total de 1300 de los 2000 registros. Ya que la selección de proyecciones no es representativa, las conclusiones deben considerarse preliminares.

Una consulta de las carteleras de cineclubes disponibles revela que su programación dependía de fuentes locales e internacionales de películas: distribuidores comerciales, embajadas y cinematecas europeas, estadounidenses y latinoamericanas (estas últimas, en la mayoría de los casos, fueron fundadas por los mismos cineclubes). Tomando en cuenta el papel determinante de esas fuentes, son impresionantes las semejanzas entre la programación de cineclubes y la historia del cine universal tal y como se enseña hoy en día en EEUU. Están presentes obras del expresionismo alemán, del *cinéma pur* francés de los años 1920, del cine mudo soviético, del neorealismo italiano y del cine sueco. Otros aspectos de la programación tal vez sean más sorprendentes. Por ejemplo, hay una presencia importante de cine educativo y de animación, incluyendo los films

de Norman McLaren, la mayoría de los cuales fueron realizados para el National Film Board of Canada. En total, hay 58 proyecciones de obras de McLaren en el conjunto de datos, superadas solamente por 60 proyecciones de películas de René Clair. (Debe señalarse que las películas de McLaren programadas por los cineclubes son cortos y la mayoría de las de Clair son largometrajes).

El cine europeo y norteamericano predomina y por mucho en la programación estudiada. En el conjunto de datos, 656 de las proyecciones son de producciones o coproducciones francesas, casi la tercera parte del total. El cine estadounidense ocupa el segundo lugar con 446 proyecciones (un poco menos de un cuarto del total), seguido por el cine alemán y británico. Hay registros de 131 películas argentinas en el conjunto de datos, la mayoría exhibidas por Gente de Cine. Sin embargo, el interés en el cine argentino no se sostiene en los cineclubes ubicados fuera del Río de la Plata que he podido estudiar en detalle, incluyendo el Cine Club de Colombia, cuyas sesiones aún no se han incorporado a la base de datos. La presencia de otras cinematografías latinoamericanas en el conjunto de datos es casi nula: hay veinte y dos películas mexicanas, un par de programas de cine amateur y científico uruguayos, dos filmes peruanos, uno brasileño y otro venezolano. El cine de África está ausente; el cine asiático tampoco aparece más allá de unos pocos documentales hindús y las cintas japonesas *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, *La vida de Oharu* de Kenji Mizoguchi (1952) y *Shunsai o el marido culpable*, una película sin identificación definitiva que fue distribuida en 9.5mm (MOULES, 2020). Obras dirigidas por mujeres casi no aparecen en el conjunto de datos; solo las películas de Maya Deren y Germaine Dulac se programaron más que un par de veces.

A pesar de esta programación bastante conservadora - producto de las sensibilidades de los dirigentes, pero también de la disponibilidad de copias - el conjunto de datos muestra indicios de concesiones a o coincidencia con las preferencias de la masa social. A pesar del énfasis puesto por algunos líderes de cineclubes en el redescubrimiento de películas "clásicas," casi 40 por ciento de las películas presentes en el conjunto de datos originalmente estrenaron entre 1944 y 1956.

No se puede saber con exactitud si la predominancia de películas más recientes refleja las preferencias de los socios o la disponibilidad local de copias (probablemente los dos). De todos modos, indica la posibilidad de una presión sobre la programación ejercida desde abajo por la masa social de los cineclubes. Los socios opusieron a la imposición de los ideales del cineclub promovidos por sus dirigentes al expresar su desagrado vehementemente frente los defectos de proyección, al rechazar la exigencia de mantener el decoro al comentar la película en voz alta o al negarse a participar en actividades interactivas como cine-debates o encuestas. Sin embargo, la composición social de los cineclubes argentinos, colombianos y uruguayos en la época de la posguerra problematiza una interpretación de sus socios como sujetos que resistían las normas burguesas,

una suposición acerca de los públicos de cine latinoamericanos bastante común en EEUU, donde muchos investigadores no miran más allá del Nuevo Cine Latinoamericano. Más bien, los socios se involucraron en las dinámicas contradictorias de la capital cultural ofrecida por el cineclub, que buscaba elevar un medio masivo de comunicación al estatus de un arte y al mismo tiempo reforzar distinciones sociales basadas en gustos estéticos.

Referencias

ALVARIZA, Eduardo J. Encuesta Sobre 'Manon'. In: **Cine Club**, Montevidéo, p. 15, junho de 1950. Disponível em: https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/54382/1/CineClubN11_Junio_1950.pdf Acesso em: 12/04/23.

BARÓN LEAL, Luis Alfredo. Los cinemas bogotanos: los edificios de la hechicera criatura. In: BECERRA VENEGAS, Sergio. **Bogotá Fílmica: ensayos sobre cine y patrimonio cultural**. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural-IDARTES, 2012. p. 122-173.

BOURDIEU, Pierre. **Distinction: a social critique of the judgement of taste**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

BOURDIEU, Pierre. The forms of capital. In: RICHARDSON, J. **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**. Westport, CT: Greenwood, 1986, p. 241-258.

CINE CLUB DE COLOMBIA. Programa, 27 de junio, 1950. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

CINE CLUB DE COLOMBIA. Programa, 11 de agosto, 1953. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

CINE CLUB DE COLOMBIA. Programa, 6 de noviembre, 1956. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

CINE CLUB DE COLOMBIA. Programa 11 de abril, 1957. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

CINE CLUB DE COLOMBIA. Programa 2 de agosto, 1960. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

CINE CLUB DE COLOMBIA. Programa septiembre-octubre 1979. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

CINE-CLUB MENDOZA. "Actividad realizada." SADOUL 724-B51, F.I.C.C. Questionnaires - Rapports d'activités ciné-clubs, Fonds Georges Sadoul, Cinémathèque française. 1953.

CINE CLUB NÚCLEO. "Comunicado no. 6," julio. Museo del Cine Pablos Ducrós Hicken. 1959.

CINE CLUB TUCUMÁN. Encuesta. SADOUL 724-B51, F.I.C.C. Questionnaires - Rapports d'activités de ciné-clubs, Fonds Georges Sadoul, Cinémathèque française, 1953.

CONWAY, Kelley. "A New Wave of Spectators": Contemporary Responses to Cleo from 5 to 7. **Film Quarterly**, v. 61, n. 1, p. 38-47, 2007.

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY. **Film**. noviembre-diciembre, p. 1, 1953.

DASSORI BARTHET, Walther. Carta a Marta Ottino de Sambarino, 6 de mayo de 1969. Archivo Walther Dassori Barthet, Cinemateca Uruguaya, 1969.

FUSTIÑANA, André José Rolando. Informe del Club Gente de Cine para la Fédération Internationale des Ciné-Clubs. SADOUL 724-B51: F.I.C.C. Questionnaires - Rapports d'activités ciné-clubs, Fonds Georges Sadoul, Cinémathèque française. 1953.

GENTE DE CINE. Comunicado no. 29 - Análisis de los cuestionarios (marzo), p. 1. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 1955.

HINTZ, Eugenio. **Algo para recordar**: la verdadera historia de Cine Club del Uruguay. Montevideú: Ediciones de la Plaza, 1998.

MOULES, Patrick. **The 9.5 vintage film encyclopedia**. 2 ed. Kibworth Beaucamp: Troubador, 2020.

OSPINA LEÓN, Juan Sebastián; Films on paper: Early Colombian cinema periodicals, 1916-1920. In: NAVITSKI, R.; POPPE, N. **Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960**. Bloomington, IN: Indiana University Press. p. 39-65.

PALACIOS, Marco. **Entre la legitimidad y la violencia**: Colombia 1875-1994. Bogotá: Editorial Norma, 1995.

PASTOR, Isabel Largaía de. Carta a Andrés José Rolando Fustiñana, 27 de julio de 1953, 1. SADOUL 724-B51, F.I.C.C. Questionnaires & Rapports d'activités ciné-clubs, Fonds Georges Sadoul, Cinémathèque Française.

ROZSA, Irene. The institutionalization of film exhibition in Cuba (1959-64). **Studies in Spanish & Latin American Cinemas**, v. 14, n. 2, p. 153-170, 2017.

SÁ, Irene Tavares de. **Cinema e educação**. Belo Horizonte: Agir Editora, 1967.

TORRES LEÓN, Fernán. La Cinemateca Colombiana será centro distribuidor para el Norte de América. **El Tiempo**. Recorte de prensa sin indicación de página ni fecha, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1959.

WATSON, Nora. **Elementos para un cine-debate**. Buenos Aires: Dirección Central de Cine y Teatro, Acción Católica Argentina, 1957.

5. Paulo Emílio y el Cineclubismo en Brasil (1958-61): Formación, difusión e investigación histórica en la Cinemateca Brasileira

Rafael Morato Zanatto

El cine no se puede hacer sin la cultura cinematográfica, y una cultura viva requiere simultáneamente el conocimiento del pasado, la comprensión del presente y una perspectiva para el futuro.

Paulo Emílio.

Es difícil exagerar la importancia de Paulo Emílio para la formación del cine brasileño. Fue crítico de cine, curador jefe de la Cinemateca Brasileira, profesor universitario y de cursos libres, historiador y cineclubista. Empezó su acción política en el campo cultural en la juventud, cuando en 1935 lanzó la revista *Movimento*, participó en mítines políticos e impartió cursos en sindicatos de São Paulo y del interior del estado. En la época del Estado Novo (1937-1945), en un contexto poco propicio para la libre expresión, terminó detenido por cuenta de su acción política, prisión de la que escapó para luego ser recapturado y entonces liberado por las autoridades mediante un acuerdo con su padre, médico sanitarista influyente del período, pero también no existían acusaciones formales contra él. En el mismo año, en mayo de 1937, parte para París, donde entró en contacto con Plínio Sussekind Rocha, antiguo miembro del Chaplin Club, el primer cineclub de Brasil, fundado en 1927 y responsable por la publicación *O Fan*. Con Plínio, a quien nunca dejó de referirse como maestro, Paulo Emílio conoció el cine club parisino y las actividades que promovía la Cinémathèque Française, entonces dirigida por Henri Langlois (SOUZA, 2002; XAVIER, 2017).

En el umbral de la Segunda Guerra Mundial, Paulo Emílio regresó a Brasil y se matriculó en el curso de Filosofía en la Universidad de São Paulo. Como estudiante universitario, fundó el Clube de Cine de São Paulo en 1940 con sus amigos Antônio Cândido, Décio de Almeida Prado y Lourival Gomes Machado, hasta que la iniciativa fue interrumpida por las autoridades, posiblemente debido al gusto de los cineclubistas por las películas rusas. A pesar de la interrupción, el mismo grupo permaneció activo con fundación de la revista universitaria *Clima*. Responsable por la columna de cine, Paulo Emílio fundó en Brasil una crítica cinematográfica que conciliaba el ímpetu de los cronistas de la generación anterior con la metodología científica aprendida en la universidad (SOUZA, 2002; MENDES, 2013).

A principios de la década de 1940, la conciliación entre la práctica del cineclubismo y la actividad crítica fue fundamental en sus actividades posteriores, cuando entre 1946 y 1954 habita en París, estudia durante algún tiempo en el Institut des Hautes Études Cinématographiques

(IDHEC) - Instituto de Altos Estudios Cinematográficos y participa de las actividades de la Cinémathèque Française, viendo películas y ayudando a Langlois a montar exposiciones de historia del cine (SOUZA, 2002). Como representante internacional del Segundo Club de Cine de São Paulo (1946), de donde floreció la Filmoteca del Museo del Arte Moderna - SP (1947), Paulo Emílio participa en festivales de cine como jurado, integra la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) - Federación Internacional de Archivos Cinematográficos, publica críticas cinematográficas en el periódico *O Estado de S. Paulo*, y en la revista *Anhembi* y textos de carácter histórico en las revistas europeas *Cahiers du Cinéma* y *Bianco e Nero* sobre la obra de Jean Vigo, investigación que ha dado lugar a la biografía histórica homónima (1957) premiada con la medalla Armand Tallier en la categoría mejor libro de cine (SOUZA, 2002). Sostenido con estas experiencias, Paulo Emílio regresó a Brasil en 1954 para organizar las retrospectivas históricas del I Festival Internacional de Cine de Brasil (1954) (ZANATTO, 2021), cuando recibe la invitación para dirigir la Filmoteca del MAM (SOUZA, 2002).

En los primeros años de la trayectoria de Paulo Emílio, no es difícil ver cómo sus experiencias serán fundamentales para el desarrollo de la investigación, preservación y difusión cultural en las muestras cinematográficas y actividades formativas impulsadas por la Cinemateca Brasileira, institución que tenía la misión de promover el desarrollo de la cultura cinematográfica en el país en todos sus ámbitos. En el campo de la investigación histórica, se recuperarían fuentes filmicas y no filmicas de la historia del cine brasileño del norte al sur del país y que, finalmente recogidas, deberían ser conservadas y, cuando fuese posible, recompuestas por los técnicos de la institución: Rudá de Andrade y Caio Scheiby (SOUZA, 2009; CORREIA, 2010), héroes de la cultura cinematográfica brasileña.

Si bien la difusión de películas y exhibiciones en muestras y festivales actuó en la formación de una audiencia más amplia, los cursos promovidos por la entidad buscaron formar personal indispensable para el desarrollo de la cultura cinematográfica en Brasil. En las reseñas cinematográficas publicadas en el *Suplemento Literario* del periódico *O Estado de S. Paulo* (OESP) y en los artículos de la revista *Visão*, Paulo Emílio tenía como objetivos ampliar el alcance de las actividades de la Cinemateca, llamar la atención sobre la importancia de la preservación del cine y la investigación histórica, comentando películas contemporáneas y antiguas para instruir al lector y, si es posible, atraerlo como partícipe del fenómeno cultural en curso. En este contexto, la formación cultural de críticos, cineastas y público, erudito y popular, se constituye como un proyecto político-pedagógico (CORREIA, 2010) intencionado en contribuir con la formación del cine brasileño, pero para eso necesitaba ampliar la legitimidad social de la institución para que fuese posible llevar a cabo su misión de manera eficaz. En este sentido, la solidaridad

de directores, críticos, cineastas y cinéfilos fue vital para el desarrollo del proyecto de la Cinemateca en un momento en el cual la institución buscaba recuperarse del incendio que a fines de enero de 1957 había consumido las películas de 16 mm previstas para préstamos para cineclubes, y también parte de la investigación histórica realizada sobre el cine brasileño (SOUZA, 2002; SOUZA, 2009; CORREIA, 2010).

En este contexto y propósito, la cinemateca estableció lazos de solidaridad con jóvenes cineclubistas de diversas partes del país, buscando contribuir a la misión de irradiar cultura cinematográfica a escala estatal, regional y nacional. En la materia *Nova ordem para os cineclubs do mundo* (*Diário da Noite*, 17.06.1957), se destaca el énfasis del reportero en la importancia del apoyo constante de la Cinemateca Brasileira a los socios del cineclub, "que se manifestó a través de los señores Paulo Emílio Sales Gomes, Rudá de Andrade y Caio Scheiby" en el panorama que estableció del cineclubismo en la época. Según el columnista, a nivel estatal, el movimiento ganó densidad con la formación del Centro del Cineclubs de São Paulo en julio de 1957. Bajo la dirección de Carlos Vieira, el Centro, con sólo 8 meses de vida, ya tenía la afiliación de 9 entidades: los cineclubes de las ciudades de Avaré, Campinas, Marília, Santos, Oswaldo Cruz, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, São José dos Campos, São Paulo, y también tenían representación en la Capital Federal (Rio de Janeiro), en la figura del director del Grupo de Estudios Cinematográficos, sr. Dejean Magno Pellegrin.

Además de mantener estas relaciones entre entidades del país, el Centro estableció paulatinamente relaciones amistosas con entidades del exterior, como el Cineclub do Porto y la Federación Argentina de Cineclubes, y estuvo vinculado a la Federación Internacional de Cineclubes, con sede en París, que en ese momento estaba presidida por Césare Zavattini y con Georges Sadoul en la secretaria. Se esperaba, desde el Centro de Cineclubes, que el fortalecimiento de las relaciones internacionales dentro de la federación ayudaría las entidades en su tarea de "formar el sentido crítico del espectador, para el discernimiento de obras que realmente tienen elementos de realce estético [...] e incidir en la mejora del índice de producción cinematográfica mundial".

La mención de la noticia sobre la importancia de Paulo Emílio, Rudá de Andrade de Caio Scheiby, demuestra cómo actuó la Cinemateca en todos los campos posibles, desde la prospección de informaciones hasta la formación de cineclubes, como se puede observar en la realización del curso para directores y las perspectivas de estas entidades, idénticas al proyecto político-pedagógico de la institución que, en el año siguiente (1958), promueve el Curso para directores de cineclubes, dada la importancia estratégica de las entidades para la realización de su proyecto de difusión de películas antiguas, democratización de la cultura y formación del cine brasileño.

El curso para directores de cineclubes

El Curso para Directores de Cineclubes⁹ (1958), realizado del 11 de enero al 29 de noviembre de 1958, fue diseñado para atender las demandas del Centro del Cineclubes con el objetivo de capacitar críticos, cineastas y agitadores culturales para actuar en la producción y difusión de la cultura cinematográfica. Las clases fueran ministradas a los fines de semana para permitir la participación de directores de cineclubes del interior del estado, reflejando los objetivos de la Cinemateca en ampliar el alcance de sus acciones.

En su columna del *Suplemento Literario* del diario *OESP*, Paulo Emílio presenta la iniciativa de la Cinemateca en el artículo *Cursos de cinema* (21.12.1957), en el que realiza una retrospectiva de los percances que marcaron el labor de la institución a lo largo de 1957, como el incendio y el insatisfactorio cumplimiento de la Ley Accioli No. 4.854, que había remitido a la institución los importes de la transferencia municipal en forma de títulos de deuda pública no negociables. Ante la maniobra encontrada por el municipio para cumplir con la legislación recientemente implementada, instituciones culturales como la Cinemateca y el Seminario de Cine del MASP- Museo de Arte de São Paulo no pudieron contar efectivamente con los recursos de los convenios municipales, lo que no había ocurrido con la industria cinematográfica paulista, que se benefició con el cumplimiento de los acuerdos firmados (GOMES, 1982, p.238-239).

Frente a la valoración de la industria a expensas de las entidades culturales, Paulo Emílio afirmó que tanto el Seminario de Cine como la Cinemateca son "instituciones clave de la cultura cinematográfica brasileña". Si bien la tarea del Seminario fue actuar en la formación de profesionales para la industria cinematográfica paulista, el papel de la Cinemateca fue "(...) preparar al personal para una tarea de gran trascendencia social: elevar el nivel de apreciación cinematográfica de sectores cada vez más amplios de nuestra audiencia" (GOMES, 1982, p. 239). El objetivo era activar en Brasil un proyecto de formación cultural similar al realizado en la década anterior por entidades como la Cinémathèque Française, en particular, actividades destinadas a la formación cinematográfica de los cineclubes.

Sin embargo, la propuesta brasileña pretendía ser más que una copia de la metodología francesa, como advirtió Paulo Emílio en el artículo. A pesar de las buenas intenciones de los creadores del curso, la estrategia pedagógica adoptada por la Cinémathèque Française en muchas ocasiones logró resultados desastrosos, formando "verdaderas aberraciones intelectuales", seres que habían reducido su vida al interés exclusivo del cine y restringido a los aspectos internos de la obra. Como resultado, la masa de nociones e información almacenada por

9 El curso fue anteriormente investigado por José Inácio en *Paulo Emílio no Paraíso* (2002, p. 395-399).

este tipo de cinéfilo fue esterilizada por la erudición, haciéndolo incapaz de percibir las intersecciones del cine con la sociedad y sus expresiones artísticas, principio fundamental de la idea de cultura cinematográfica. Según Paulo Emílio, la familiaridad con el hecho cinematográfico solo puede ser real cuando la formación especializada se articula con un trasfondo más general de otros intereses y saberes artísticos y humanísticos. En este contexto, los directores de los cineclubes fueron los encargados de crear un ambiente no propicio para el desarrollo de las áridas habilidades, reducidas a la erudición cinematográfica. De lo contrario, el cineclub estaría condenado a la esterilidad y al colapso. Ante estas inquietudes, la Cinemateca Brasileira equilibraría las clases cinematográficas con otras dedicadas a la iniciación estética, literaria, teatral, plástica y musical, impartidas por especialistas de estas diferentes disciplinas "cuya formación moderna los llevó a interesarse de cerca por el cine, y que estarían preparadas para guiar a los estudiantes por los innumerables caminos que unen el cine con todas las artes" (GOMES, 1982, p. 240).

El curso ha sido diseñado en tres ejes aglutinantes: Cultura Cinematográfica; Cultura Artística y Organización de Cineclubes. En el primer eje del curso, relacionado con la cultura cinematográfica, la Cinemateca Brasileira estuvo representada por Paulo Emílio, Rudá de Andrade, Francisco Luiz de Almeida Salles y Caio Scheiby. Paulo Emílio impartió 23 clases en la disciplina de Historia del Lenguaje, Estilo y Expresión Social Cinematográfica. Rudá de Andrade fue responsable por 10 clases sobre Investigación Cinematográfica Histórica, Caio Scheiby impartió 2 clases sobre Nociones Históricas del Cine Brasileño y Francisco Luiz de Almeida Salles ofreció 5 clases sobre Teoría Crítica. Paulo Emílio y Almeida Salles también compartieron la disciplina de Crítica-Debates Orales, cada uno asumiendo la responsabilidad de cuatro clases¹⁰. Sobre las técnicas de animación cultural dentro de los cineclubes, quizás las sugerencias de Bazin revelen lo que se pudo haber enseñado en las reuniones, como sugiere en el texto *Cómo presentar y discutir una película* (1953): la presentación de la película debe incluir su título, la fecha de producción, el nombre del director y el lugar de la película en su obra, poniendo atención a sus principales características (contenido y estilo, etc.) y buscando resaltar su actual carácter humano y cinematográfico (BAZIN, 2008, p. 69-70).

Para completar el eje Cultura Cinematográfica, representaron el Seminario de Cine del MASP Máximo Barro, responsable de 7 clases en la disciplina de Técnica Cinematográfica y Plínio G. Sanchez, para 1 clase de Producción Cinematográfica. Como parte del Equipo de Formación Cinematográfica de São Paulo, Álvaro Malheiros impartió 11 clases de historia del cine y Hélio Furtado

10 El folleto con el calendario completo del curso para los directores de cineclubes es mantenido por la Cinemateca Brasileira, pero aún no está insertada en la base de datos digital de la institución.

do Amaral 5 clases de filmología. Además de las instituciones y sus respectivos integrantes, participó de forma independiente el crítico y documentalista Benedito J. Duarte, con 2 clases sobre Documental Cinematográfico, el crítico y cineasta Marcos Margulies, con 2 clases sobre los géneros del Documental Cinematográfico, el director César Mémolo Jr. con el director César Mémolo Jr. con 5 lecciones de Cine Experimental y el profesor Gilberto de Souza Lima, con 4 lecciones de Historia de las Teorías Cinematográficas.

El primer eje del curso enseña como Paulo Emílio es responsable por el mayor número de clases, perfilando la columna vertebral de su narrativa histórica articulada entre lenguaje, estilo y expresión social. El enfoque de Rudá de Andrade en la investigación histórica, el enfoque de Almeida Salles en la teoría crítica y el de Caio Scheiby en la historia del cine brasileño acentúan el enfoque histórico de la institución, complementado con las demás disciplinas. Ya los aportes teóricos impartidos en el curso, como las nociones de filmología, señalan las intenciones de los organizadores de enseñar criterios científicos útiles para la interpretación del fenómeno cinematográfico en su conjunto.

Se puede ver, en esencia, como la historia del cine tiene un mayor peso en relación a las disciplinas reservadas a la educación técnica y la producción cinematográfica. Sin embargo, la presencia de ellas sugiere el objetivo de formar no solo a historiadores y críticos, sino también a directores y productores de cine dentro de los cineclubes. Ya la disciplina de Crítica Oral y Debates, de Paulo Emílio y Almeida Sales, enfatiza la importancia de la difusión a través de la enseñanza de técnicas para la conducción de debates que favorezcan la formación cultural del público cinematográfico.

Interpretado en su conjunto, entendemos que el concepto de cultura cinematográfica trata de la historia del público, la crítica y la realización a partir de criterios artísticos y científicos orientados a la formación de espacios de sociabilidad que precipiten el contacto de nuevos actores sociales con el pasado cinematográfico. En estos espacios, los interesados podrían apropiarse de la capacidad de actuar de manera más consistente en la formación del cine brasileño, su futuro.

En el segundo eje del curso, titulado Cultura artística, críticos de cine y profesores de la Universidad de São Paulo elaboraron un programa de clases sobre cultura general, buscando complementar los conocimientos específicos cubiertos en el primer eje. En esta perspectiva, Gilda de Mello e Souza estuvo a cargo de 12 clases de Iniciación Estética, mientras que Ruy Coelho impartió 5 clases de Iniciación a la Literatura y Lourival Gomes Machado 1 clase de Films Sobre de Arte. Los críticos Delmiro Gonçalves se encargó de impartir 5 clases de Iniciación al Teatro, Armando Ferrari dedicó el mismo número de clases a la Iniciación a las Artes Visuales y Alberto Soares de Almeida tomó 5 clases de Iniciación a la Música. Analizando el segundo eje, se comprende en mayor medida la dimensión de los comentarios de Paulo

Emílio sobre la importancia de formar cineclubistas capaces de transitar por diferentes dominios de la cultura en oposición a las posiciones más ortodoxas observadas en el cineclubismo francés.

En el último eje del curso, centrado en la Organización de Cine Clubs, se abordaron todos los problemas relacionados con cuestiones prácticas de un cineclub. Carlos Vieira, entonces director del cetro de cineclubs, impartió 4 clases sobre Historia de los Cineclubes, Caio Scheiby dedicó 5 clases sobre Programación de Cineclubes y el crítico Noé Gertel impartió en una clase Como dar a conocer las actividades de los cineclubes. Hélio Furtado do Amaral impartió una clase sobre Cineclub infantil y Rudá de Andrade se ocupó de la organización del Archivo y Biblioteca de la entidad. El abogado Almino Álvares Affonso fue el encargado de hablar sobre los aspectos legales en torno a un cineclub y Jacques Deheinzelin sobre los cineclubes ante los problemas de la producción cinematográfica nacional.

Interpretando el curso en su conjunto desde sus tres ejes, se puede observar cómo la parte dedicada a la cultura cinematográfica se centra principalmente en el estudio histórico del cine y su irradiación, mientras que el segundo eje engloba la cultura artística con la función de demostrar como es el cine una de las múltiples manifestaciones culturales presentes en la humanidad y favorece una actitud heterodoxa hacia el fenómeno cinematográfico. Finalmente, el tercer eje aborda problemas prácticos, en la historia y papel de los cineclubes, piezas importantes en la labor de irradiación cultural nacional planificada por la institución.

Lenguaje, estilo e expresión social para directores de cineclubes

Como se mencionó anteriormente, Paulo Emílio ministró la disciplina de Historia del Lenguaje, Estilo y Expresión Social¹¹, parte del eje Cultura Cinematográfica. Dividida en 23 clases, la disciplina se impartió entre el 11 de enero y el 23 de agosto de 1958 y fue la más larga de todo el curso. Es en esta iniciativa que Paulo Emílio reúne los conocimientos acumulados a lo largo de los años, presentando un gran panorama de la formación del lenguaje y estilo cinematográfico en la sociedad. La narrativa de la historia del cine desarrollada por Paulo Emílio se diferencia del índice histórico de *Clima* y avanza en relación a la posición defendida en las páginas de los catálogos de los Grandes Momentos del Cine (1954) y Retrospectiva Erich von Stroheim (1954), muestras del I Festival

11 Los manuscritos de la disciplina de Paulo Emílio aún no están completamente catalogados e incorporados a la base de datos del Centro de Documentación e Investigación de la Cinemateca brasileña, dado el flagrante abandono de la institución por parte del gobierno federal y que en 29 Julio de 2021 culminó en un incendio que consumió 4 toneladas de documentación sobre la historia de las políticas públicas cinematográficas en Brasil.

Internacional de Cinema do Brasil (1954) (ZANATTO, 2021). La diferencia fundamental radica en toda la organización del curso, concebida a partir de tres hilos comunes que ahora se configuran claramente como método crítico, histórico y pedagógico: lenguaje, estilo y expresión social.

A partir de esta clave explicativa, Paulo Emílio propone un recorrido histórico que abarca la pintura rupestre, el movimiento en la pintura y el desarrollo de técnicas y entretenimiento entre los siglos XVII y XVIII para luego demostrar como la Revolución Industrial impactó el entretenimiento con la producción en serie de linternas mágicas y aportó inventos técnicos que hicieron posible, a finales del siglo XIX, la grabación cinematográfica de paisajes y acontecimientos. En esta lógica, Méliès es presentado como responsable de dotar al cine de una narrativa espectacular y fantástica, con la que consolida un estilo, mientras cineastas como Porter y Griffith cumplen pasos artísticos y técnicos que llevaron al desarrollo de un cine narrativo, del montaje paralelo y de técnicas como el primer plano.

A su paso, la transformación del cine artesanal al industrial, en el que el hito es *El asesinato del Duque de Guise* (1908), se relaciona con la formación y expansión del mercado de consumo, responsable de impulsar a productores y exhibidores a captar capital y ampliar sus inversiones, base para la formación de la industria cinematográfica en un momento en el que el cine se acerca a las grandes artes, como el teatro y la literatura, para producir películas que satisfagan los gustos de un público más selecto y con mayor capacidad de consumo. El gran poder económico del cine, además del cine histórico, encontró en las comedias un excelente campo para su desarrollo: la destacada importancia del estilo cómico europeo de carácter psicológico para la formación del género cinematográfico e los EE.UU, hasta entonces reconocido por sus extravagancias físicas e innumerables líos.

Después de describir el movimiento y la comicidad de las comedias estadounidenses, Paulo Emílio se dedicó al estudio de la expresión, o más propiamente, del significado social de la película *El nacimiento de una nación* (1915) y su cuestionable papel en el fortalecimiento del Ku Klux Klan. En momento siguiente, el desafío será interpretar el lenguaje y el estilo cinematográfico entre 1919-1929, en el que se destaca el papel de las películas alemanas (estilo) y soviéticas (lenguaje) para el desarrollo del cine. Cineastas como Kuleshov, Robert Wiene, Fritz Lang, Murnau, Eisenstein y Stroheim analizados en razón de la formación histórica del lenguaje y las notas de estilo, pero también en la relación entre la obra y la sociedad a partir del desarrollo de técnicas pictóricas y narrativas que reflejan una realidad humana más auténtica (Murnau y Stroheim). Después de esbozar la presencia de estas tendencias en la década de 1920, Paulo Emílio aborda el momento en que el sonido se agrega a la imagen en películas precursoras como *El cantor de Jazz* (1927) y *M- El vampiro de Dusseldorf* (1931), para luego enfatizar el éxito de películas técnicamente imperfectas, pero que,

bajo la fuerza de los géneros a los que pertenecen, como el policial, lograrán gran interés e éxito de público.

Tras comentar el valor de los géneros cinematográficos, Paulo Emilio destaca que el cine refleja el "comercio mental del hombre con el mundo", produciendo al mismo tiempo el imaginario colectivo y la comprensión de la realidad. Para el historiador, esto se debe a que el cine puede situarse entre el trabajo de personalidades o equipos dedicados a la producción de películas que expresen temas atractivos para el consumo masivo. En este sentido, el cine se entiende como un instrumento capaz de producir imaginarios a partir del imaginario colectivo como principio de su eficacia, como publicidad, dando forma a ideas mal acabadas que se están gestando en la sociedad, pero sin la capacidad de imponer algo desvinculado de la realidad. En la disciplina, el cine brasileño es tratado en una sola clase, pero es posible sentir la presencia de algunas ideas que cristalizaran en textos posteriores, como en el examen de las particularidades de obras brasileñas como *Barro Humano* (1929) y *Limite* (1930).

En sus últimas clases, el foco está en el estudio de particularidades que atraviesan varias películas, como el erotismo. Con estos cortes temáticos se podría demostrar el desarrollo del cine en la relación que establece con el público, como se aprecia en algunas polémicas suscitadas por la representación del beso en el cine. En el caso de la relación entre cine y artes, Paulo Emilio refuerza la noción de que a lo largo de su historia el cine se ha apropiado de las artes contemporáneas, desde el momento de su creación hasta el presente, para enfriar posiciones encaminadas a entender el cine como arte pura. Finalmente, Paulo Emilio concluye su disciplina afirmando que el cine resulta del esfuerzo humano por recrear mecánicamente sus capacidades, previendo la completa sustitución de la humanidad por máquinas, que en un futuro no muy lejano interpretarían nuestras imágenes como la humanidad interpreta las pinturas rupestres: cómo vestigios de un mundo que ya no existe más.

En conjunto, Paulo Emilio utiliza como instrumentos pedagógicos la constante "indagación, reflexión y acercamiento" para estructurar una disciplina de la historia del cine capaz de abordar y enseñar a los directores de los cineclubes aspectos del lenguaje, del estilo y la forma en que la película es inseparable de la sociedad que lo produjo, quien lo observa y lo reverbera. Al pensar en la historia del cine para el Curso de Directores de Cineclubes, Paulo Emilio demuestra que la cultura cinematográfica se forma a partir de la articulación entre lenguaje cinematográfica, estilo y expresión social, forjando así una postura hacia el objeto capaz de entender el nacimiento del cine como un proceso antiguo (imágenes prehistóricas) que ganó un alcance masivo después de la Revolución Industrial. Era necesario, antes de dar fe de la vigencia artística de las obras, llamar la atención sobre el factor histórico de las proyecciones, como se destaca en el artículo *Cultura e Escola* (06.04.1957):

Analizando el fenómeno cinematográfico, no es inútil insistir en la ambigüedad de su naturaleza como arte industrial. Aquellos que buscan un enfoque puramente estético del cine contemporáneo están condenados a una decepción siempre renovada. Como no pueden evitar examinar, ni siquiera superficialmente, las contingencias de la producción cinematográfica y su fluir, y como le atribuyen todas las insatisfacciones que les provoca el cine, concluyen que su vigencia artística no es válida. Una forma de deshacer el malentendido sería llamar la atención sobre la historicidad, sobre la mácula de ambigüedad humana que involucraba obras hoy consideradas como muestras ejemplares de las artes más nobles (Gomes, 1982, p. 103).

Tratando las innumerables ambigüedades que se han sumado a la definición del concepto de cultura cinematográfica, es posible decir que es en la disciplina Lenguaje, estilo y expresión social donde Paulo Emílio formula con mayor precisión lo que entiende por cultura cinematográfica o historia del cine. Haciendo balance de las películas y las ideas cinematográficas que había aprendido previamente, Paulo Emílio concibe una narrativa que reflexiona sobre el desarrollo del lenguaje cinematográfico en relación con las artes rítmicas, como la literatura, la poesía y la música; y las artes espaciales, como la arquitectura, el teatro, la pintura y la escultura. El estilo del director, en cambio, podría interpretarse a la luz del cuerpo de su obra, sus películas u otras manifestaciones artísticas a las que se dedicó. Finalmente, la expresión social de una obra podría interpretarse a la luz de la biografía del director, el contenido de la película y su recepción por parte del público, lego o especializado, en base a criterios y teorías tomadas de otras disciplinas del conocimiento, como la sociología, la antropología, historia, psicología y economía, para contemplar la premisa de que el análisis de la historia del cine fenece cuando no es entendida como un fenómeno cultural más amplio.

Un nuevo momento

Tras finalizar su curso, Paulo Emílio hace un repaso del desarrollo de las actividades realizadas en el artículo *A Volta ao Filmes* (13.09.1958), publicado en el *Suplemento Literario*. En el artículo, el historiador afirma que varias razones indicaron que la finalización del curso marcó una nueva etapa en el movimiento de la cultura cinematográfica en Brasil y reafirma la importancia del cuidado para evitar el especifismo de los cineclubes franceses e italianos: el excesivo apego al análisis de la técnica utilizada y el abandono del cine como punto de convergencia de otras expresiones artísticas. Satisfaciendo ambos ejes, la estrategia pedagógica adoptada en la formación de directores parecía haber logrado los resultados esperados. “Esta orientación sin duda promueve

en los estudiantes una gran familiaridad con los temas centrales de la cultura cinematográfica y crea mucha libertad de juicio, ya que no se hace nada para evitar las variaciones de ideas o posiblemente la contradicción de puntos de vista” (GOMES, 1982, p. 410).

A pesar de estar satisfechos algunos puntos, el curso muestra fallas que Paulo Emílio, a través de su postura autocrítica, no rehúye señalar: "la familiaridad con nociones, temas e ideas no estarían suficientemente complementados con una intimidad más grande con las películas, a pesar de que las muestras tengan sido numerosas". Entre las razones dadas por Paulo Emílio para explicar esta situación está el mal estado de conservación de las películas y la insuficiencia de las instalaciones, lo que impidió la exhibición de un número suficiente de ilustraciones del contenido teórico trabajado en la Cinemateca. Paulo Emílio y los demás responsables del curso estaban estudiando diferentes soluciones al problema, cuando, por cortesía de Cinemateca del MAM - NY y MAM - RJ, se autorizó a Cinemateca Brasileira a utilizar las películas exhibidas en el festival dedicado al cine estadounidense (Historia del Cine Americano), un hecho que permitió a los organizadores del curso reorganizar las actividades para abordar algunas etapas importantes del cine en este país, desde las películas de Edison (1893) hasta el inicio de la carrera de Orson Welles en 1940 (GOMES, 1982).

Asociado directamente al plan de transformar los cineclubes en un dispositivo de transformación social, Paulo Emílio sistematiza las posibilidades del modelo en su artículo *En 120 clases y 40 películas: cineclub puede ser un centro cultural en el interior*, publicado en la revista *Visão* (26.12.1958, p. 68-69). En el artículo, Paulo Emílio reporta el número de estudiantes que habían recibido certificados, trece de un total de 25 inscritos y que ocasionalmente contaban con 40 participantes, representando cineclubes de la capital y ciudades del interior como Marília, Avaré, Campinas y Santos. Según el historiador, los encuentros "facilitaron el intercambio de experiencias y crearon lazos de colaboración" que, en paralelo con los resultados del curso, "contribuyeron mucho a conferir homogeneidad y consistencia al movimiento de la cultura cinematográfica en el Estado de São Paulo", enfatizando la expresividad social del cine para respaldar su comentario sobre el papel de los cineclubes en las ciudades del interior:

(...) en los centros pequeños la función de los cineclubes es más compleja que en las grandes capitales. En una ciudad pequeña, el cineclub tiende a convertirse en el núcleo central de las actividades intelectuales y artísticas de la comunidad, y los directores locales deben estar preparados para combinar los diversos intereses planteados en el cine o en torno a él (Gomes, 1982, p. 68).

En un fragmento conservado en el manuscrito mecanografiado del artículo, pero que finalmente fue eliminado de la versión publicada, Paulo Emílio

destaca el fervor de los cineclubes del interior por seguir las actividades luego de afrontar largos viajes entre São Paulo y sus ciudades, un ejemplo del "significado que la cultura cinematográfica" adquirió para un número significativo de jóvenes brasileños. De vuelta a la publicación, Paulo Emílio hace un repaso del movimiento de los cineclubes a nivel nacional, en las capitales de los estados de Rio Grande do Sul, Paraná, Belo Horizonte, Bahía, Pará, Pernambuco, Alagoas, y en ese momento, el más reciente Cineclub Potiguar, de la ciudad de Natal, en Rio Grande do Norte. A pesar de la fuerza del movimiento, las pésimas condiciones de conservación de los archivos fílmicos de la Cinemateca amenazaron todo el proyecto nacional de difusión de la cultura cinematográfica. Otra parte importante extraída de la publicación se refiere directamente a la declaración de principios firmada por los socios del cine club en la última reunión del curso, propuesta por Francisco Luiz de Almeida Salles:

El importante documento encuentra que el cine, el primer arte nacido de la máquina, dio lugar a problemas completamente nuevos de autenticidad de la creación. La grandeza del cine, en nuestra era de masas, residiría precisamente en su carácter popular. Ésta ha sido siempre la ambición de todas las artes que nunca se resignaron a ser un arte minoritario. La valoración del cine en el sentido de elevarlo a un nivel de dignidad humana y utilizarlo como factor de cultura y enriquecimiento de la sensibilidad artística adquiere aspectos misioneros. De ahí la importancia y responsabilidad de los clubs de cine. Deben incidir en el público, creando un clima de demanda, y en los gobiernos, que los lleve a incentivar el desarrollo de la producción, la docencia, la conservación y la difusión cultural de las películas. "Deben luchar", concluye la declaración de principios, "por la afirmación de un cine popular brasileño, sobre bases estéticamente válidas, denunciando la explotación del mal gusto y la vulgaridad imperante en nuestra producción comercial, y deben unirse en torno a las raras entidades de la cultura cinematográfica existente en el país, de enseñanza y preservación de películas que creen las condiciones para el desarrollo de un gran cine nacional (Gomes, 1982, p. 68).

La plataforma definida por los directores de cineclubes dio rienda suelta al proyecto Cinemateca Brasileira, cuyo objetivo es elevar el gusto de nuestra audiencia a través de la irradiación de la cultura cinematográfica mundial y, al mismo tiempo, comprender rasgos fundamentales de nuestra fisonomía nacional desde una historia psicológica y social que sería capaz de revelarnos el gusto de nuestra audiencia. El siguiente paso de este proyecto se consolidó con la realización, luego de las fiestas de fin de año, de la I Jornada Nacional de Cineclubes, realizada entre el 24 y 30 de enero en la ciudad de São Paulo, poco más de un mes después del final del curso para directores de cineclubes.

La I Jornada Nacional de los Cineclubes

A la I Jornada se unieron Clube de Cinema da Bahia, Centro de Estudos Cinematográficas de Minas Gerais, Clube de Cinema de Marília, Clube Avareense de Cinema, Clube de Cinema de Santos, Cineclub de Ciências, Letras e Artes Campinas y el Cineclub do Centro Dom Vital, en São Paulo. El principal objetivo del encuentro fue debatir problemas “comunes a las entidades dedicadas a la difusión de la cultura cinematográfica” (OESP, 30.12.1958).

Entre el 24 y el 26 de enero se celebraron reuniones por la tarde para que los socios del cineclub pudieran aprovechar las sesiones vespertinas de la Semana de la Cultura Cinematográfica (dedicada al cine de la República de Weimar), hasta su clausura, en el día 26 con la realización de la sesión de trabajo en el Centro Dom Vital. Paralelamente a la agenda oficial del encuentro, el día 28 se realizó una visita a los estudios de Vera Cruz; el día 29, un encuentro de discusión en el Centro Dom Vital y los días 30 y 31 de enero, se realizaron visitas a Foto Cineclub Bandeirantes y Clube de Cinema de Santos, respectivamente.

Además de las entidades antes mencionadas, en entrevista al periódico *Unitário* (01.03.1959), de Fortaleza-CE, el profesor Darcy Costa, presidente de Cineclub Fortaleza, quien también participó en la Jornada, señala la presencia de entidades de Río de Janeiro y Santa Catarina. El artículo también llama la atención sobre la gran importancia de Carlos Vieira, director del Centro de Cineclubes y Coordinador General de la I Jornada, así como la participación de personalidades como Paulo Emilio, Caio Scheiby, Anatol Rosenfeld, Lourival Gomes Machado, Rudá de Andrade y del padre Guido Logger, acompañado de tres sacerdotes y un obispo, todos miembros del cineclub del Centro Dom Vital, lo que reafirma la importancia de la relación entre catolicismo y cine¹².

En la entrevista, publicada un mes después del final de la reunión, se nota el ambiente de camaradería en el evento, así como algunas impresiones del presidente del cineclub de Fortaleza sobre el movimiento cineclubista en São Paulo. Según el prof. Darcy Costa, "los cineclubes no son solo diletantes, y el ritmo de avance del movimiento está asociado al apoyo de instituciones culturales y exhibidores, escenario que aún no se había dado en Fortaleza. Se nota el deseo del cineclub de fortalecer las relaciones con las entidades del sur del país, con el fin de brindar conferencias y proyecciones de películas en su ciudad, así como proyecciones de películas en 16mm producidas por integrantes de Foto-Cineclub Bandeirantes también lo impresionaron, dejando evidente el alto nivel alcanzado por los cineclubes de São Paulo. En el artículo también se anunciaba que el cineclub había obtenido un préstamo de la Cinemateca de la película *El gabinete del Doctor Caligari* (1920), una de las películas que se proyectaron en la Semana de la Cultura Cinematográfica y que demuestra, al

12 Sobre el tema, ver Malusá (2007).

mismo tiempo, el compromiso de la Cinemateca con el desarrollo del cineclub en escala nacional.

También se otorgaron otros préstamos del programa alemán a entidades de Bahía y Minas Gerais, pero creo sería posible encontrar mucha más información yendo en esa dirección. En resumen, podemos decir que la realización de la I Jornada Nacional de Cineclubes constituyó un momento en que los esfuerzos de Paulo Emílio y la Cinemateca alcanzaron madurez con el establecimiento de una perspectiva nacional para las entidades fundamentales del ambicioso proyecto de la institución, dado la consecuente asociación de nuevas entidades en la II Jornada realizada en Belo Horizonte, que se pasó en el año siguiente. Junto a la formación de las bases nacionales de los cineclubes y su papel en la irradiación de la cultura cinematográfica, los cineclubes también tuvieron un papel importante en la formación de la investigación histórica, interpretada como centros de investigación avanzada sobre el fenómeno cinematográfico en Brasil.

El cineclub como centro de pesquisa histórica

Como parte de la reanudación de la investigación histórica de la Cinemateca en escala nacional, interrumpida por el incendio de 1957, Paulo Emílio plantea la estrategia de vincular la animación de los cineclubes a la prospección de información, documentos y testimonios sobre el pasado del cine nacional. Para ello, diseñó un manual para cineclubes, dirigido a Humberto Didonet, entonces director del Cineclub Pro Deo, Rio Grande do Sul, en abril de 1961 (GOMES, 1961, 0601).

El documento se divide en tres temas principales: I. Sectores señalados por la Cinemateca Brasileira; II- Fuentes y III- Hoja de ruta para la investigación en el sector de exhibición. En el tema Sectores, la investigación debe enfocarse en concretar el "desarrollo de la exhibición, desde su aparición hasta su estabilización"; revelar algunas iniciativas de productores en el estado hasta 1930 y más investigaciones sobre "pre-cine, espectáculos públicos de linternas mágicas, panoramas, etc.". En el segundo tema, titulado Fuentes, los socios del cineclub deben consultar sistemáticamente los periódicos de la época y realizar entrevistas personales con quienes "participaron en vivo en las iniciativas o actividades mencionadas. O las personas que vivían aquí, o las del exterior, que estaban "arraigadas" allí. En el campo de la historia oral, o la producción de fuentes no fílmicas a partir de entrevistas con testigos, Paulo Emílio ya había prestado atención a la discrepancia de informaciones observada en sus investigaciones históricas en Rio Grande do Sul, por lo que las recomendaciones derivan precisamente de la investigación anterior reportada en el artículo *Dramas e enigmas gaúchos*, publicado en *Suplemento Literário d'OESP* (29.12.1956).

Un dato interesante que emerge en el plan de investigación histórica para el cine se destaca, sin embargo, de lo que se había producido anteriormente: el

interés histórico por la exhibición cinematográfica por parte de los exhibidores y el público, para lo cual Paulo Emilio establece un guion en el tercer tema del documento con el que los cineastas podrían orientarse. El historiador recomienda que los cineastas elijan a una persona "de las más tradicionales", "programen un horario y lugar que favorezca al entrevistado, para hablar con tranquilidad", además de tratarlo con simpatía y voluntad de recabar informaciones.

Para orientar la elaboración de un cuestionario, Paulo Emilio recomienda que el entrevistador aborde como primer tema, en el subtema A, la "carrera del exhibidor", trayendo preguntas como "¿Cómo abrazaste tu carrera? ¿Qué compensaciones o dificultades? Histórico del edificio. Gasto. Reformas. Evolución del precio de las entradas. Horarios. Cuántas sesiones por día. Evolución. Proyectos actuales". En el primer subtema, notamos el interés por cuestiones económicas fundamentales, que podrían trazar una fisonomía muy precisa del exhibidor en su actividad, así como su penetración en la vida social del lugar en cuestión. El segundo subtema B debe abarcar las "relaciones con los distribuidores", identificando los principales proveedores, modalidades de contratación, porcentajes o precios de alquiler de películas.

En el tercer subtema C, se plantea la relación del expositor con los compañeros exhibidores, con el fin de averiguar si formaron un circuito, si hubo competencia, cuáles fueron sus efectos, manifestaciones, o si aún estaban sindicalizados en alguna entidad, delimitando su función. En el cuarto subtema D, Paulo Emilio dirige su atención al público, con el fin de recoger datos sobre su "comportamiento" y su fisonomía, ya sea elitista o popular; las prácticas promocionales y publicitarias diseñadas para atraerlo; Alzar el nombre de los responsables de piezas publicitarias, como carteles y anuncios en periódicos, plantear las "películas y los motivos más exitosos" de esto, o incluso cuestionar si hubo sesiones especiales para niños.

En el subtema E, se deben cuestionar las relaciones con las autoridades teniendo en cuenta la concepción de censura del expositor, para entender cómo se relacionaba con el Juzgado de Menores, cómo era la fiscalización, si hubo reuniones conjuntas con los poderes o si los impuestos y tasas constituían obstáculos a la actividad? En el penúltimo subtema F, aconsejaba señalar la importancia de la relación entre expositores y organismos culturales, como la crítica periodística, algunos nombres de críticos de cine que se podrían señalar, así como si hubo alguna contribución a los cineclubes. En el último subtema G, el entrevistador debe preguntar cuáles eran los planes del expositor para el futuro, si había algo más que agregar o sugerir, como otros nombres para entrevistar o fuentes de investigación aún desconocidas. Finalmente, sería necesario preguntar si el entrevistado permitiría la publicación de la investigación.

En el documento en su conjunto, vemos como el propósito de las entrevistas pasa de los productores de las películas para abrazar el papel del exhibidor, considerado un personaje del que podrían recabar informaciones

sobre la arquitectura de las salas de cine, de la crítica cinematográfica, la audiencia, la censura, la distribución y la presencia de otros exhibidores. Con esta estructura en mente, las entrevistas tenían como objetivo comprender no solo a los productores, sino a todo el sistema que otorga al cine el estatus de fenómeno social. Como última recomendación a los socios del cineclub, Paulo Emílio sugiere que el entrevistador no ajuste la entrevista en el formato indicado, ya que debe ser consciente de que:

No es recomendable forzar este orden de temas, sino seguir el curso de la conversación, aprovechando el mayor interés del entrevistado. Este orden de temas parece ser el más racional, en orden descendente de interés personal. Pero es muy posible que, antes de que se agoten los precedentes, el entrevistado entre de repente en un asunto posterior. Por lo tanto, tómese un momento oportuno para volver a asuntos posteriores. Vale la pena tomar nota por separado de las cuestiones doctrinales que se han planteado (Gomes, 1982, p. 105).

La acción de Paulo Emílio en la realización de entrevistas con los antiguos realizadores del cine brasileño, como hizo Henri Langlois en la Cinémathèque Française, fue detallada por la historiadora Maria Rita Eliezer Galvão, en el libro *Crônica do Cinema Paulistano* (1975), una recopilación de entrevistas realizadas con los pioneros de este cine, defendido con una maestría en 1968 con la supervisión de Paulo Emílio. En la nota aclaratoria del libro, Galvão afirma que la inspiración para el trabajo había aflorado cuando vio, en 1966, una entrevista realizada por Paulo Emílio y Lucilla Ribeiro Bernardet a Ludovico Rossi, quien había sido parte de la lista de participantes del cine paulista en la década de 1920. Al escuchar la entrevista, la autora se percató de cómo, al responder a las preguntas, "estos datos amorfos de repente empezaron a cobrar vida; los nombres se transformaron en personas, las películas en hechos, las fechas en toda una época que se delineó con conciencia y sentido". Observando al maestro, Galvão recuerda que Paulo Emílio "quería obtener una visión 'interior' del cine paulista, durante el período considerado. Estaba buscando informaciones que podrían ayudarnos a mejorar nuestra comprensión del proceso y de las personas" (GALVÃO, 1975, p.09).

El papel del cineclubismo

Remontando la constelación de fragmentos que narran la trayectoria de Paulo Emílio y sus planes para el desarrollo de la cultura cinematográfica en Brasil, fue posible ver cómo el cineclub fue interpretado como una pieza clave para la cristalización del proyecto político-pedagógico de la Cinemateca Brasileira: apoyo la formación de cineclub en las capitales y en el interior del

país, incorporándolos como puestos de avanzada de su proyecto, actuando como una catedral que orienta y asiste en el trabajo de sus capillas (BAZIN, 1954).

Como hemos visto, la acción de la Cinemateca consistió en apoyar el desarrollo del fenómeno cineclubista, parte de un claro proyecto que interpretaba el cine como un instrumento para la democratización de la cultura en general. Paulo Emilio entendió el cineclubismo como un dispositivo de transformación social y, en particular, como un hábitat ideal para la formación de una audiencia para películas antiguas y para el florecimiento de nuevos cineastas y críticos de cine. Es, por tanto, una ecuación que interpreta el pasado, presente y futuro no solo del cine, sino del fenómeno cinematográfico brasileño y su democratización.

Este hecho se expresa en la propia concepción del curso para directores de cineclubes, primer prototipo de cursos universitarios de cine en la década siguiente, como los de la UnB (1963) y la USP (1966), proyectos en los que Paulo Emilio participó directamente (SOUZA, 2002). Los temas mismos y el manual que el ex director del cineclub del São Paulo imparte y redacta se basan en aspectos prácticos y teóricos que pretenden consolidar en el espíritu de los cineclubistas una actitud heterodoxa hacia el fenómeno al que pertenecen, contribuyendo en los campos de la formación, difusión e investigación histórica y, en consecuencia, del propio cine brasileño.

Referencias

BAZIN, A. **Comment présenter et discuter un film**. Regards neufs sur le cinéma. Le Seuil, coll. Peuple et Culture, 4º trimestre 1953. Replicado no Cahiers du Cinéma, p. 69-70, 2008.

BAZIN, A. **Un Festival de la Culture Cinematographique**. Cahiers du Cinéma, v. 6, n. 34, p. 23-30, 1954.

CORREIA, F. D. J. **A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Jornada dos Cineclubes Brasileiros**. Jornal O Estado de São Paulo, Hemeroteca, 30 de dezembro de 1958.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Nova ordem para os cineclubes do mundo**. Jornal Diário da Noite, Hemeroteca, 17 de jun. 1957.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Regressou de S. Paulo o Secretário do Clube de Cinema: O que foi a I Jornada de Cineclubes**. Jornal Unitário (Fortaleza-CE), Hemeroteca, 01 de março de 1959.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Cineclubes do Centro Dom Vital**. Jornal O Estado de São Paulo, Hemeroteca, 09/02/1958.

GOMES, P. E. S. "Cultura e Escola". In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. 1. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982, p. 103-107.

GOMES, P. E. S. "A volta aos filmes". In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. 1. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982, p. 407-410.

GOMES, P. E. S. “Cursos de cinema”. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. 1. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982, p. 238-241.

GOMES, P. E. S. **Em 120 aulas e 40 filmes**. Cineclubes pode ser centro de cultura do interior. Revista Visão. São Paulo, 26 de dezembro de 1958, p. 68-9.

GOMES, P. E. S. **Pesquisa Histórica**. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emilio Sales Gomes.

GALVÃO, M.R.E. **Crônica do Cinema Paulistano**. São Paulo: Editora Ática, 1975.

MENDES, A.I. **Trajatória de Paulo Emílio**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

MALUSÁ, V. **Católicos e Cinema em São Paulo: O Cine-clubes do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luís**. 2007. Dissertação de Mestrado. UNICAMP. Campinas, SP, 2007.

SOUZA, C. R. R. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. 2009. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2009.

SOUZA, J. I. M. **Paulo Emílio no Paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002.

XAVIER, I. **Sétima Arte: Um culto moderno. O idealismo estético e o cinema**. São Paulo: Edições SESC, 2017.

ZANATTO, R. M. **O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954)**. Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 8, n. 1, p. 101-130, 2021.

6. Mulheres em circulação: cinema e cineclubismo entre 1970-1980

Priscila Constantino Sales¹³

Apesar de tudo, houve e há mulheres artistas, houve e há mulheres intelectuais. No depoimento destas, é comum, entretanto, constatar as dificuldades que encontraram em se definir como tal, em assumir o seu poder criador num campo que tradicionalmente não lhes era destinado. Todos os exemplos históricos eram de homens. Eram homens os que tinham dito as coisas consideradas importantes ou escrito as “grandes obras”

Maria Carneiro da Cunha
Fundação Carlos Chagas.

Em 1978 o jornal *Nós Mulheres* (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1976) trouxe, em sua última página, na sessão *cinema*, um artigo, cujo título em destaque com letras grafadas em negrito e aumentadas desproporcionalmente, apresentava duas expressões em oposição: “Os sentimentos... / ...e a vulgaridade”. Esse título, que teve também a função de dividir a página, ocasionou um contínuo por meio de suas reticências ao empreender uma análise de dois filmes em cartaz na época, *Júlia*, do diretor Fred Zinnemann (1977) e *A dama do lotação*, de Neville d’Almeida (1978).

O texto assegurou ser *Júlia* um alívio: “depois de outros filmes, nacionais e estrangeiros, onde continuamos símbolo de banalidades, fruto perfeito da tal costela de Adão, Julia é uma exceção, em nossos cinemas poluídos de pornochanchadas e Kung Fu”. Em contrapartida, na outra metade da página, em relação a *A dama do lotação*, questionou: “o que dizer da mulher nesse filme? Que ela trilha bravamente os caminhos da libertação tentando se encontrar, ou que reproduz fielmente nosso papel imposto de ‘boazuda’ (quando não de dona do lar), e grande objeto sexual dos homens?”. E, por fim, terminou com uma pergunta, dessa vez para os meios de comunicações: “por que se faz tão ampla propaganda de um filme desse tipo e não se divulga outros filmes nacionais de melhor qualidade?” (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1978, p. 20).

É nessa toada que o jornal *Mulherio*, além frequentemente haver tratado de resenhas sobre filmes dirigidos por mulheres, disponibilizava listas de filmes de distribuidoras independentes com temáticas que dialogavam com as pautas

13 O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil.

feministas que se consideravam importantes estarem presentes no circuito cinematográfico:

Você quer alugar filmes sobre mulher para projetar em sua associação, sindicato, ou em sua cidade? Agora ficou mais fácil: um grupo de cineastas criou a CDI - Cinema Distribuição Independente¹⁴, justamente para facilitar o acesso a um cinema que não se vê na televisão e nos circuitos comerciais. Num catálogo inicial de 140 filmes de curta e longa-metragem sobre vários temas, há oito relacionados diretamente à mulher. São eles: *Balzaquianas*, de Eliane Bandeira e Marília de Andrade, prêmio de Melhor ficção na X Jornada Brasileira de Curta-Metragem; *É menino ou menina?*, de Eliane Bandeira e Marília de Andrade; *Retratos de Hideko*, de Olga Futema; *Tempo quente*, de Leilany Fernandes Leite, prêmio especial na X Jornada Brasileira de Curta-Metragem; *Tigresa*, de Wilson Barros; *Trabalhadoras metalúrgicas*, de Olga Futema; e *Vida de doméstica*, de Eliane Bandeira. Depois de divulgado o catálogo, mais dois filmes ficaram prontos. *Mulheres da Boca*, de Inês Castilho e Cida Aïdar, e *Terceira idade*, de Eliane Bandeira e Marília de Andrade (Fundação Carlos Chagas, 1982, p. 20).

A mesma matéria anunciava às suas leitoras e leitores que no próximo número (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1982) seria publicada outra lista de filmes sobre mulher. Compromisso firmado e cumprido:

A Dinafilmes, distribuidora alternativa ao mercado comercial, aluga filmes para entidades e cineclubes de todo país. Em seu catálogo, além de longas-metragens que tratam do assunto mulher, como *Mamma Roma*, *Amante muito louca*, *Bebel*, *Garota propaganda*, *O Anjo Azul* e *Os amores de uma loira*, bem como os curtas metragens *Exemplo regenerador*, de José Medina, *Pergunta de amor*, de Reinaldo Volpato; *Trabalhadoras metalúrgicas*, de Olga Futema¹⁵; *Comunidade do maciel*, de Tuna Espinheira, sobre prostituição; *Carmen Miranda*, de Jorge Miguel Lileli, *Versus*, de Landa Pinheiro; *Suely*, de Sérgio Sanz; *Ana*, de Raimundo Bandeira de Mello, *Gilda*, de Augusto Sevã, *Leucemia*, de Noilton Nunes; *Clarice*, *Eunice* e *Teresa*, de Joatan Vilela Berbel; *A mulher no cinema brasileiro*, de Ana Maria Portilho Magalhães, *Quando chegar o momento: Dora*, de Luis Alberto Sanz; *ca*; *Zona*, de Luz Gonzaga, *Rendeiras do Nordeste*, de Ipojuca Pontes, *Gaijin*, de Tizuka Yamasaki e *Tri-bunal Bertha Lutz*, de João Batista de Andrade (Fundação Carlos Chagas, 1982, p. 23).

14 A CDI foi criada em 1982 por realizadores membros da Associação de Documentaristas de São Paulo.

15 A matéria não cita, mas este filme foi codirigido por Renato Tapajós.

Os recortes selecionados, com seus destaques tipográficos, diferenças temporais e sociais, fazem emergir na superfície reflexões elucidativas para refletir sobre a díade mulheres e cineclubismo. Em outras palavras, a detida atenção nesse material, é capaz de levar a um sentimento de euforia arqueológica, tal como aponta Karla Holanda¹⁶ em suas pesquisas, tamanha é a destreza necessária na busca por fontes, referências, e às vezes pelo privilégio de encontrar um registro sobre um filme em alguma cinemateca ou acervo de colecionadores. De modo geral, tanto a participação da mulher na história do cinema quanto a atuação do cineclubismo foram marcados pelo enfrentamento político, social e cultural, e, portanto, por certa irregularidade temporal que balizou, e ainda baliza, tanto a carreira das mulheres cineastas quanto o cineclubismo brasileiro. Soma-se a isso a ausência de registro, seja pela característica “alternativa” de ambas as atuações, seja pela negligência com a memória cinematográfica. Nesse sentido, a imprensa também alternativa, no caso os jornais *Nós Mulheres* e *Mulherio*, colabora para desatar alguns nós deixados pela História.

Esses periódicos, também conhecidos como imprensa democrática ou nanica, segundo Leite (2003), eram jornais com formato de tabloide, muitas vezes com tiragens irregulares, circulação restrita cujas vendas, não à toa, dirigiam-se mais à militância dos movimentos populares tanto por se oporem ao regime militar quanto por seu debate em torno da contracultura. Tal padrão jornalístico é perceptível tanto no movimento feminista quanto nos movimentos “alternativos” ligados ao cinema.

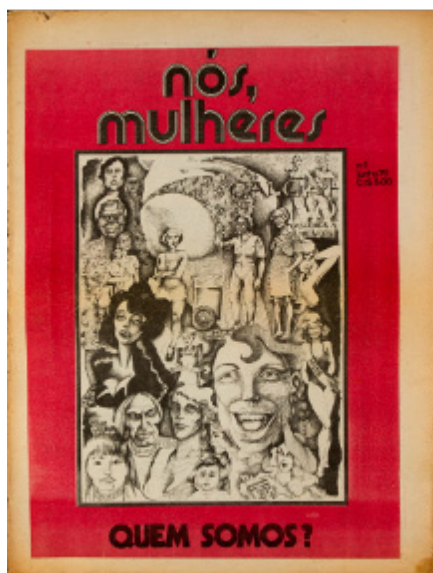
Assim, torna-se importante enunciar que o próprio periódico *Nós Mulheres* foi um periódico que emergiu de dentro da Associação de Mulheres na cidade de São Paulo. Os oito números do tabloide artesanal, publicados entre os anos de 1976 e 1978, retrataram majoritariamente a temática da mulher trabalhadora, os quais extrapolaram o espaço social das jornalistas letradas, tendo sido “feito[s] quase integralmente em torno de donas de casa da periferia, operárias, empregadas domésticas, varredoras de rua” (MORAES, 2017, p. 56). A tônica da questão social do trabalho em suas páginas, então, abriu a possibilidade de relacionar a arte ao lugar ocupado pelas mulheres em sociedade, fazendo com que elas entrassem em cena no mundo artístico, dentre algumas delas, aliás, que não só escreviam para os periódicos, como também compunham equipes de obras cinematográficas.

Posteriormente, em 1981, surgiu o periódico *Mulherio*, também em São Paulo, por iniciativa de feministas ligadas à Fundação Carlos Chagas, instituição pioneira na promoção de pesquisas sobre mulheres. Periódico de alcance

16 Karla Holanda relata que “a experiência de assistir ao filme *A entrevista* (1966), de Helena Solberg, me provocou euforia de arqueólogo diante da descoberta de um fóssil” (2017, p. 2).

popular¹⁷ no circuito universitário, trouxe em si o indicativo importante de sua relação com o feminismo acadêmico. Com o objetivo de produzir notícias e fornecer dados sistemáticos e abrangentes dos problemas que envolviam as mulheres brasileiras, suas diversificadas seções apresentavam temas que iam da política do corpo, passando pelas questões do trabalho e da vida das operárias, até denúncias de violência contra a mulher. O jornal publicou 39 números entre os anos de 1982 e 1988¹⁸, em suas páginas também se encontram diversas matérias sobre produção cultural de artistas e escritoras, sendo o cinema um desses temas de interesse.

Figura 1 - Capa do jornal Nós Mulheres



Fonte: FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS (1976).

17 Segundo a pesquisadora Constância Lima Duarte, rapidamente a revista alcançou mais de 3 mil assinaturas (HOLLANDA, 2017, p. 43).

18 Em 1988, o jornal passa a se chamar Nexo: Feminismo, Informação e Cultura, publicando apenas mais dois números (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1988).

Figura 2 - Capa do jornal Mulherio



Fonte: FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS (1982).

Toda essa relação entre movimentos sociais, instituições e temáticas feministas estão presentes nos jornais *Nós Mulheres* e *Mulherio* nas mais diversas matizes. No trato com o cinema, os recortes aqui selecionados permitem elencar algumas questões. Primeiro, percebe-se que essas matérias buscavam interferir no circuito de exibição cinematográfica ora por meio de críticas sobre filmes em cartazes, ora incitando os coletivos, associações e cineclubes a alugarem e exibirem filmes com temáticas feministas que aprofundassem as discussões relativas a tais pautas. Segundo, levam a observar quais eram as pautas que desejavelmente deveriam estar presentes nos filmes, fossem eles produzidos por mulheres ou não.

Também deixam perceptível a atuação em rede das mulheres, as quais mobilizaram uma variedade de organizações e instituições sociais, sejam do meio feminista, do circuito cinematográfico ou estatais, com o intuito de fazer verem-se representadas nas telas, e produzir seus próprios filmes. Por fim, diante da dificuldade coletiva de acesso das mulheres ao cinema enquanto profissionais ou mesmo diante do rígido circuito comercial de cinema e suas reproduções de estereótipos, os filmes indicados nas páginas das revistas apontavam para o curta-metragem como um formato possível de atuação, e para as redes de exibição e distribuição alternativas como parceiras nessa empreitada.

Em um salto temporal de 40 anos da primeira publicação apresentada, o editorial de 2018 da mais antiga revista dedicada ao cinema no país, a revista *Filme Cultura*¹⁹, mostra que ainda se busca sanar as lacunas da história do cinema sobre a participação das mulheres. A revista expõe, também em letras destacadas, a seguinte afirmação: “os dados estão vindo à tona”, e segue argumentando em letras habituais: “a disparidade de gênero nas obras audiovisuais na representação e na chefia das funções do fazer cinema – é imensa. Quando o recorte, além de gênero, é também de raça, os números são alarmantes”²⁰. Justifica e destaca a importância de dedicar uma edição “só à relação das mulheres com o audiovisual”, com o tema “mulheres, câmeras e telas”. Os artigos, que refletem tanto sobre filmes feitos por elas quanto sobre elas dentro dos mais variados temas, tais quais estética e técnica cinematográfica, entrevistas e material iconográfico, demonstram que a problemática levantada pelas revistas e teoria crítica feminista do cinema na década de 1970 ainda encontram certas permanências.

Dada a efervescência do debate recente que tem problematizado a baixa participação de mulheres nas diversas áreas do audiovisual, a representatividade nas telas e as denúncias de assédio na indústria cinematográfica nos últimos anos, temos vivenciado um crescente aumento de interesse pela relação entre cinema e mulheres. Além disso, hoje, como em 1970 e 1980, multiplicam-se iniciativas que envolvem uma rede de movimentos sociais feministas, cineclubes, mostras e festivais, bem como publicações, acadêmicas ou não. Se hoje esses movimentos também se utilizam massivamente das redes sociais para questionar o lugar da mulher no cinema e na sociedade, no início da década de 1970 a imprensa alternativa foi o meio privilegiado para que as mulheres se colocassem como escritoras, críticas, produtoras, fotógrafas, diretoras, ou seja, trabalhadoras do cinema e trouxessem pautas relacionadas às suas estéticas, vivências e lutas.

Movimentos sociais e teóricos em rede: em busca de espelhos reais

19 Trata-se de um periódico especializado em cinema brasileiro. Criado em 1966, mesmo com as irregularidades de suas edições, desempenhou ao longo dos anos um importante papel na divulgação, reflexão e debate sobre o cinema nacional. Em seu site, a revista traz o seguinte informe: “a *Filme Cultura* é uma realização da Secretaria do Audiovisual, em parceria com o Centro Técnico Audiovisual (CTAV), Cinemateca Brasileira e Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp)” (SECRETARIA DO AUDIOVISUAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA, 2018).

20 O Sobre diversidade de gênero e raça no mercado audiovisual, divulgado em 2018, pela Ancine (Agência Nacional do Cinema), mostra que a participação de mulheres na direção de filmes foi de 19,7% e que em média, a participação de mulheres nos filmes lançados comercialmente no Brasil alcança 15%. No ano de 2016 não temos nenhum filme dirigido ou roteirizado por uma mulher negra ([AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA](#), 2018).

A década de 1970 foi decisiva para os movimentos sociais no Brasil, que ainda sob o contexto da Ditadura Militar, marcado pela opressão, violações aos direitos humanos, censura e, portanto, diante da dificuldade de atuação política, iniciaram uma retomada que ganhou corpo ao longo da década. Esse momento autoritário também fora acompanhado pela difusão de um projeto moral baseado na centralidade da família nuclear, nos valores heteronormativos e na subordinação das mulheres aos homens (DUARTE, 2013, Apud CAVALCANTE, 2017, p. 59). Ainda que as diferenças teóricas e ideológicas se fizessem presentes, os movimentos sociais convergiram na luta pela redemocratização em um país onde a condição de dominação e desigualdade atingiam diversas parcelas e setores da sociedade, e vale lembrar, com intensidades diferentes.

A percepção da desigualdade, que era material, social, mas também simbólica, fez com que alguns grupos olhassem para o cinema como um aparato importante, capaz de interferir nas relações de poder estabelecidas pela sociedade. É fato que essa percepção atravessa toda a história do cinema, contudo, no Brasil, é com o enfrentamento da colonização das telas e a convulsão da injustiça social que a questão da representatividade se torna pauta: quem é visto nas telas? Como as questões sociais são mostradas? Qual formato filmico e nacionalidade dominam o mercado cinematográfico? Nesse sentido, o movimento cineclubista, com seus mais diversos modelos, foi pioneiro tanto enquanto instituição organizada em torno do cinema quanto na defesa do filme como artefato social. Mas não foi o único.

Em um recorte temporal, pode-se dizer que as décadas de 1960 e 1970 foram atravessadas por diversos movimentos, manifestos e escritos. Contudo, o manifesto da *Estética da fome* apresentado em 1965 pelo cineasta Glauber Rocha no congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, passando pela consolidação do movimento cinematográfico *Cinema Novo* e sua ênfase à desigualdade social, e pelo *Cinema Marginal* com sua ideologia de contracultura, ou mesmo as decisivas categorias de análises trazidas por Paulo Emílio Sales Gomes que denunciavam a condição colonial e de subdesenvolvimento do cinema brasileiro, e mesmo os apontamentos de Jean-Claude Bernardet sobre os conflitos ideológicos e estéticos dos cineastas em relação à temática popular e sobre o privilégio dado à produção de longas-metragens ficcionais ao longo da história, bem como a defesa do cinema nacional operada no seio do movimento cineclubista, e ainda tantas outras atuações, não foram suficientes e nem decisivas para transformar a condição da mulher enquanto trabalhadora do cinema ou sua representatividade nas telas.

Como já apontado, o incômodo com a forma de representar a mulher no cinema ainda se faz presente hoje e, a esse tema, fora acrescida de maneira mais explícita a reivindicação e valorização da mulher enquanto produtora de símbolos dentro da cinematografia brasileira. São discursos que trazem a marca do tempo e expõem as próprias revisões do movimento e da teoria feminista do

cinema ao longo do tempo, o que significa dizer que ambos, movimento e teoria, caminharam juntos e estão fortemente atrelados à prática política. Dessa forma, o movimento feminista apresenta uma característica muito particular por ser um movimento que produz sua própria reflexão crítica, sua própria teoria [...]. Por esta sua dupla característica, tanto o movimento feminista quanto a sua teoria transbordou seus limites, provocando um interessante embate e reordenamento de diversas naturezas na história dos movimentos sociais e nas próprias teorias das Ciências Humanas em geral (PINTO, 2010, p.15).

É dentro desse cenário de trocas constantes que o movimento feminista passa por processos de transformação em uma espiral de contradições, avanços e recuos. Ainda que o feminismo como ideologia política tenha suas raízes no século XIX, foi a partir da década de 1970 que a crítica da cultura feminista adquiriu destaque num contexto bastante específico. Enquanto nos meios acadêmicos iniciou-se um debate em torno da questão da alteridade, no campo social essa discussão ocorreu por meio dos movimentos anticoloniais, ecológicos, raciais e de gênero que emergiam como novas forças políticas no período. Tratou-se de questionar uma racionalidade materializada por determinados sujeitos do conhecimento que operam por meio da exclusão de outros corpos possíveis (BUTLER, 1993).

Dentro desse quadro, a crítica feminista organizou-se enquanto uma articulação de suas questões com as determinações históricas e políticas, expondo a necessidade de luta pela significação (HOLLANDA, 1994, p.10). O editorial do jornal *Nós Mulheres* (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1978) explica:

Alguma coisa está mudando. É verdade que as mulheres sempre estiveram presentes na história; mas foram mantidas nos bastidores. Entretanto, as mudanças nas condições históricas trouxeram a necessidade da participação direta da mulher na produção, marcando a sua presença no cenário das lutas sociais. Hoje, esse é um fato visível. Em nosso país, as mulheres não só participam ao lado dos homens na conquista da democracia, como também, e isso é novo, dão a essa luta uma outra dimensão, reivindicando seus direitos enquanto mulheres. Mas não apenas as mulheres. Na luta por melhores condições de vida e trabalho, surgem movimentos específicos de setores diversos da população [...] cabe perguntar sobre seu significado (Fundação Carlos Chagas, 1978, p. 2).

Como demonstra o texto citado, na década de 1970 assistiu uma série de manifestações feministas, sendo esse momento marcado por expressivas alterações dos costumes. Se o movimento iniciou a década a partir da reunião de grupos informais e privados interessados em discutir assuntos comuns às mulheres, o ano de 1975 inaugurou a entrada do feminismo na esfera pública com a realização do seminário *Pesquisa sobre o papel e o comportamento da*

mulher brasileira, na Associação Brasileira de Imprensa do Rio de Janeiro, ano este que acabara de ser decretado pela Organização das Nações Unidas (ONU) como o Ano Internacional da Mulher. Ainda que este marco inaugural, como qualquer outra periodização, possa ser arbitrário ao camuflar a diversidade de ações e reivindicações de mulheres, inclusive anteriores, tanto na política quanto na cultura, tal aporte institucional facilitou ao feminismo brasileiro desafiar a repressão e se fortalecer neste contexto.

Daí em diante diversos encontros, congressos e organizações constituem-se e manifestam-se de acordo com suas particularidades de demandas e reflexões, importante notar que nem todos eram feministas, com destaque para a criação do Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira, o Movimento Feminino pela Anistia. Já no avançar da década, organizou-se nos anos de 1977 e 1978 o I e II Encontro da Mulher que trabalha e o I Congresso da Mulher Metalúrgica. Toda essa conjuntura tornou possível também a criação de uma imprensa alternativa feminista que buscava um contraponto ao tratamento dado à mulher pela imprensa oficial. Perspectiva válida também para o campo do cinema. O editorial (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1984). do jornal *Mulherio* afirmava e questionava:

(...) um contraponto aos outros órgãos da imprensa, que em geral tratam a mulher de um modo esquizofrênico: as revistas masculinas mostram a gente nua; as revistas femininas, de avental; os jornais diários, no mais das vezes, nos reduzem à total invisibilidade (a menos que sejamos “estrelas”). E a mulher real, onde é que está? (Fundação Carlos Chagas, 1984, p. 2).

Já na década de 1980, o clima de redemocratização do país fez emergir grande efervescência na luta pelos direitos das mulheres com inúmeros coletivos em diversas regiões que orquestraram uma gama de reivindicações, tendo alguns grupos atuado muito próximos dos movimentos populares de mulheres. Um diálogo importante, visto que “o movimento feminista brasileiro, apesar de ter origens na classe média intelectualizada, teve uma interface com as classes populares, o que provocou novas percepções, discursos e ações em ambos os lados” (PINTO, 2009, p.17). É importante destacar que esse diálogo não ocorreu sem cisões, mas sim enquanto ponto de atrito que irá insurgir em uma revisão teórica e prática nas décadas posteriores, a partir da crítica radical ao feminismo eurocentrado e a colonialidade de poderes e saberes.

Foi em meio às contradições do reconhecimento de classe, raça e gênero que se destacaram nesse período, dentro dos movimentos feministas, os temas violência, saúde, trabalho e a luta por melhores condições de vida sob o mote “nosso corpo nos pertence”, ao mesmo tempo em que o feminismo acadêmico se materializava em pesquisas na área das ciências humanas e educação. Tais relações entre o feminismo e o espaço público possibilitaram, segundo Céli Pinto (2003, p. 68), “a conquista de espaços no plano institucional, por meio de Conselhos

da Condição da Mulher e Delegacias da Mulher; a presença de mulheres nos cargos eletivos; e as formas alternativas de participação política”. Ou seja, as mulheres, mais que isso, o feminismo, adentrou as instituições com suas pautas, também enunciadas nas análises e produções cinematográficas realizadas pelas mulheres. A chamada do jornal *Mulherio*, sob o título “Mostra de filmes na SBPC” (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1981), trouxe uma visão panorâmica desse momento ao refletir sobre o uso do cinema e o recorte de gênero:

O filme, como outras formas de manifestações artísticas, é um veículo privilegiado para mobilizar opiniões e suscitar debates sobre temas de interesse científico. Sem se submeter, necessariamente, aos cânones impostos pela ‘verdade’ científica, o cinema documentário ou ficcional pode ser, muitas vezes, um retrato mais vivo da realidade, provocando reações que levam as pessoas a repensarem seus conceitos sobre o mundo (Fundação Carlos Chagas, 1981, p. 11).

Por meio da perspectiva em que o público é convidado a “repensar seus conceitos sobre o mundo”, a matéria passa a listar esses filmes sobre mulheres dentro de temas como “posse de terra, problema da ciência, identidade cultural e ecologia” em uma articulação com os mais diversos problemas sociais brasileiros. Foram exibidos os filmes *Menino ou menina* (1978), de Eliane Bandeira e Marília de Andrade; *A menina e a casa da menina* (1979), de Maria Helena Saldanha; *Paixão Maria* (1979), de Reinaldo Volpato; *ABeladormecida - entrada numa só – sombra* (1978), de Marcello Tassarà; *Balzaquianas* (1981), de Eliane Bandeira e Marília de Andrade; e *Gilda* (1977), de Augusto Sevá. A mostra sobre identidade cultural contou, segundo o jornal, com dois filmes importantes: *Iaô* (1970), de Maureen Bisilliat, e *Nossa vida, nossa luta* (1979), de Suzana Amaral. Destacou-se ainda a projeção especial de pré-estreia do longa *Xingu Terra* (1981), de Maureen Bisilliat, que segundo o periódico era um filme importante por tratar sobre o ritual *yamaricumá*.

As informações contidas nessa matéria nos dizem muito sobre a ponte estabelecida entre curadoria da mostra e a atuação do movimento feminista do período, visto que se tratou de um evento promovido pela Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência em que as obras parecem não só terem sido influenciadas pelo momento, como também foram úteis aos movimentos sociais no horizonte das perspectivas de mudanças das estruturas em jogo. Antenadas ao aparato institucional acadêmico, não sem críticas, as mulheres editoras ligadas a essas revistas aproximaram-se da pesquisa científica e ressaltaram em suas páginas o potencial do cinema enquanto meio de transformação em uma perspectiva econômica e social relacionada a outras tantas pautas, como por exemplo à do filme *Nossa vida, nossa luta* (1979).

Este curta-metragem, que fez parte de uma programação especial para o Ano Internacional da Criança, buscou mostrar a infância no contexto da

comunidade da periferia, o que vem de encontro a necessidade de aproximar as camadas intelectualizadas de realidades, por vezes, longe de suas cercanias, como salienta a diretora Suzana Amaral, “fala-se muito de participação comunitária, mas ninguém sabe como se faz, nas elites intelectuais, políticas e sociais”. No entanto, o Grupo Resoluto de Mulheres mostrou no filme como se pode fazer participação comunitária por meio da solidariedade humana e da preocupação com os problemas comuns, sem paternalismos.²¹ Notadamente, como o exemplo citado, os filmes listados demonstram intimidade com os problemas relacionados às experiências das mulheres que desafiavam a representação que lhes era conferida no cinema:

Uma coisa parece clara e a história é quem se encarrega de nos mostrar: a transformação das estruturas econômicas e sociais não é suficiente para a libertação de homens e mulheres. Se ela é, sem dúvida, a condição necessária de qualquer revolução, ela, por si só, não garante a transformação de todos os níveis da existência humana (Fundação Carlos Chagas, 1978, p. 2).

Pode-se se dizer que a crítica cinematográfica feminista também acompanhou todo esse movimento, tornando-se, a partir de 1970, decisiva para a própria história do cinema. É importante demarcar que esses estudos partiram de dada realidade, estando localizados em países industrializados do centro a partir das correntes em voga na época, como a psicanálise, a semiótica, o marxismo, passando por debates sobre o essencialismo, teorias sobre representação e ideologia. Foram as feministas acadêmicas, muitas delas cineastas, que utilizaram o cinema como ferramenta política, iniciando o debate sobre a invisibilidade das mulheres no campo da arte e sobre a sua representação nas telas.

Nesse contexto, foi importante o trabalho *Prazer visual e cinema narrativo* de Laura Mulvey, que se utilizou de noções psicanalíticas para analisar a narrativa e estética cinematográfica. Centrada na construção do olhar sobre a imagem da mulher, tratou de descortinar os estereótipos da mulher no cinema tradicional, construídos a partir do olhar masculino sobre os corpos femininos sexualizados. A já citada matéria sobre o filme *A dama do loteação* questionava exatamente a representação da mulher no cinema: “grande objeto sexual dos homens”.

A reportagem, ao contrapor a protagonista de *A dama do loteação* às personagens do filme *Júlia*, ainda reforçava o papel das mulheres no cinema como sujeitos políticos capazes de interferir na sociedade. Relatava, assim, a pressão sofrida por Vanessa Redgrave para que não recebesse o Oscar de melhor atriz coadjuvante pelo papel-título ao lado de Jane Fonda. Isso decorreu, segundo a revista, por serem as duas atrizes conhecidas por participações políticas, seja

21 Informações retiradas da Base de dados Filmografia da Cinemateca Brasileira (CINEMATECA BRASILEIRA, 2022).

na direção, atuação ou como financiadoras de filmes com temáticas contrárias ao imperialismo: “mas a Academia resolveu premiá-la. Na solenidade da entrega, televisionada para quase todos os países do mundo, Vanessa aproveitou para filmar suas posições contra o antissemitismo, como seu personagem Júlia” (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1978, p. 1).

Neste sentido, o lançamento do filme *Cabra marcado para morrer* (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1984), de Eduardo Coutinho, não passou despercebido. Além da matéria com o título “Cabra marcado: nas telas a história dos vencidos”, que tece elogios ao fato do filme trazer a história dos camponeses de Galiléia “finalmente sem interpretações e porta-vozes”, a revista colocou, em seguida, uma outra matéria cuja página é tomada pela foto de Elizabeth Teixeira, personagem principal do filme e representante do papel da mulher nas Ligas Camponesas (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1985, p. 18). A reportagem “Elizabeth Teixeira: uma mulher marcada pela esperança”, sugere ao seu público a importância da mulher camponesa não só na arena política, mas também no cinema.

Se o documentário *Cabra Marcado para morrer* enfatiza a luta popular da mulher no campo, o filme de ficção *Júlia* traz às telas a caminhada de duas amigas, uma escritora e outra militante política. Já o curta-metragem documentário *Nossa vida, nossa luta* expõe a luta coletiva das mulheres frente aos problemas de seu cotidiano. Esse conjunto de filmes se tornam expressivos na busca por representação nas telas, visto que exploram a diversidade do que é ser mulher na sociedade, inserindo essas personagens-mulheres no campo da atuação política, e no caso dos dois últimos filmes, destacando as ações das próprias diretoras.

Como visto, todo esse horizonte teórico e o envolvimento com os movimentos sociais encontraram abrigo nas ações das mulheres desse período no trato com o cinema, e foram além da busca por interferir no circuito de exibição cinematográfica. Sobre estas, aliás, foram diversos os convites encontrados nessas revistas para exibições de filmes produzidos por mulheres em sessões organizadas por elas, como, por exemplo, na matéria (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1978) “O grupo de cinema da Associação das Mulheres e o Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira junto com a Emplasa para o Cine Debate: A Mulher em São Paulo²²” (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1978, p. 7). Exemplo significativo da programação é o filme *Vida de doméstica*, de Eliane Bandeira, sobre a Associação das Empregadas Domésticas de São Paulo, exibido com a presença da diretora e uma representante da Associação das Empregadas Domésticas.

Esse modelo de exibição muito próximo ao dos cineclubes chama a atenção pelo tema, formato e direção. A matéria “Mulheres, câmera, ação”

22 A programação trazia também os filmes *As Condenadas*, sobre a situação dos presídios femininos e *A Mulher: n°1*, que retrata as condições gerais de trabalho da mulher, cujas autorias não foram encontradas.

(FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1981, p. 22) é precisa em sua análise sobre a produção cinematográfica de mulheres: “de repente as mulheres descobrem o cinema como meio de expressão artística e passam a realizar seus próprios filmes. Filmes que falam principalmente delas mesmas, preenchendo em parte a lacuna deixada pelo feminismo ao nível da produção cultural”. Destaca ainda a importância da produção de curtas realizados pelas cineastas para tal empreitada, dos quais, em alguns casos, a exemplo do curta *Mulheres da boca* (1981), de Cida Aida e Inês Castilho, tiveram como diretoras mulheres que também escreviam para os jornais²³:

Cida e eu nos conhecemos no coletivo feminista que editou o jornal *Nós Mulheres* entre 1976 e 1979. Foi quando o grupo de estudos sobre a mulher da Fundação Carlos Chagas lançou o Concurso de Pesquisa sobre a Mulher, e nós decidimos propor um projeto de filme, ao invés de pesquisa acadêmica. O tema prostituição foi escolhido a partir da cisão na identidade feminina, entre a puta e a santa – cisão hoje relativizada pelas décadas de atuação do feminismo, particularmente a Marcha das Vadias. O projeto é meu e da Cida, mas na esteira do espírito coletivo do feminismo foram incorporadas várias outras mulheres, como se pode ver nos créditos (Castillo, 2017 apud Guerra, 2021, p. 94).

Ainda que a sentença “de repente as mulheres descobrem o cinema como meio de expressão artística e passam a realizar seus próprios filmes” evidencie a lacuna abissal da narrativa oficial da história do cinema, nesse período a importância atribuída aos filmes dirigidos por mulheres entrava para a ordem do dia, especialmente por meio dos trabalhos de Claire Johnston e seu conceito de *contracinema*, o qual tratava esse cinema como uma ferramenta capaz de romper com o discurso patriarcal. Contudo, não foram poucas as problematizações em relação aos trabalhos que isentavam tanto o olhar da mulher espectadora quanto das realizadoras, o que levou a mulher como categoria universal a ser repensada dentro da possibilidade de um olhar feminino também descolonizado (VEIGA, 2019). Não bastava que as mulheres estivessem ocupando os principais postos de uma produção cinematográfica, era preciso entender as diferentes representações e reconhecer as diferenças entre as mulheres (SHOHAT, 1993, p. 44).

Assim como no caso da programação do Cine Debate, outras matérias ajudam a compreender a forma como essas produções aqui retratadas se colocavam diante da sociedade, seu intenso envolvimento com os coletivos e instituições, e a valorização das mulheres frente às produções cinematográficas, mesmo quando em minoria numérica. O jornal *Mulherio* de 1985, por exemplo,

23 Esse tema é objeto de estudo do artigo: Entre a redação e o set de filmagem, de Nayla Tavares Guerra (GUERRA, 2021).

trouxe duas matérias interessantes nesse sentido. Ao retratar o filme *A hora da estrela*, de Suzana Amaral (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1985), fez questão de expor o quadro de produção em números, já que “das 26 pessoas da equipe, 11 eram mulheres” (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1985, p. 18).

Seguiu-se no mesmo ano (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1985) o anúncio do curta *Ilha Catariana: mulheres e meninas*, realizado por Luiza Gomes Smith e Carmen Lúcia Luiz, da Divisão de Saúde Pública e da Secretaria Municipal de Educação, Saúde e Desenvolvimento Social de Florianópolis – SC, e por Lena Bastos, cineasta e professora da UFSC. A matéria relata que, a partir de um trabalho participativo com vários grupos de mulheres, surgiu a ideia de discutir os ciclos de suas vidas, desde a infância até a velhice. Com vários depoimentos “e um mínimo de narração (que a equipe chamou de “defeitos especiais”), o vídeo foi exibido pela primeira vez no 1º Encontro de Mulheres da Ilha de Santa Catarina e tem servido de subsídio para grupos e discussões” (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1985, p. 22).

Percebemos que a valorização das mulheres realizadoras vinha acompanhada da ênfase nos temas por elas trabalhados, bem como pelos diversos problemas enfrentados por essas produções e as soluções encontradas de forma coletiva. Dados os estereótipos e o papel a elas imposto, as feministas desse período buscavam contestar radicalmente “o modelo de feminilidade difundido pela sociedade, que atribuía às mulheres os papéis de esposa, mãe e filha, mantendo-as submetidas ao domínio masculino” (CAVALCANTE, 2017, p. 60). Os temas anteriormente tratados como individuais ou privados começavam a ser incluídos no debate público. Dessa forma, toda a opressão experimentada pelas mulheres na esfera doméstica passou a ser compreendida como uma série de circunstâncias estruturadas por fatores coletivos e sociais, assim os problemas ‘pessoais’ só poderiam ser resolvidos por meio das ações políticas (PATEMAN, 1996, p. 47). Abertamente noticiam (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1978):

Alguns dirão que, para aqueles que sentem fome e frio, a questão econômica é a única (ou a mais) premente. Concordamos. No entanto, isso não invalida o argumento de que a batalha deve ser tratada em todos os campos. Seria negar o grande desafio que nos é colocado: a transformação da sociedade envolve mudanças profundas no pensamento, na arte e nas relações afetivo-sexuais entre homens e mulheres. Se fazer política significa deixar que o “individual” se mantenha fragmentado, separado do “social” e esquecer que somos homens, mulheres, velhos, crianças, negros, brancos ou índios, com problemas específicos dessa diversidade de condições, então, certamente resultará daí apenas uma mudança parcial, nunca uma verdadeira revolução. O feminismo aparece dentro dessa nova concepção de política (Fundação Carlos Chagas, 1978, p. 2).

Para dar conta dessa nova concepção de política, no campo do cinema,

observa-se que essas mulheres redatoras, buscaram denunciar as representações sobre o feminino no cinema tradicional/comercial, apontar as lacunas da participação das mulheres nos registros históricos sobre o cinema e discutir a questão da autoria fílmica como interferência na cultura patriarcal. Para tanto, articularam uma ampla rede estruturada nas mais variadas instituições e associações que colaboraram para que as mulheres se posicionassem sobre o cinema que queriam ou por meio dele, tais como: a Associação das Mulheres, o Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira, a Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano (Emplasa), a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), a Associação das Empregadas Domésticas, Secretarias municipais, as diversas organizações feministas ou não relacionadas à ciência e à temática da mulher. Na esfera do cinema, foram citadas a Dinafilmes, ligada ao Conselho Nacional de Cineclubes, a distribuidora CDI, criada no seio da Associação de Documentaristas de São Paulo, e a Jornada Brasileira de Curta-Metragem.

Ausentes das narrativas e da esfera da política oficial, é a partir da década de 1980 que o movimento feminista conquista maior poder de intervenção política e institucional. No campo do cinema, esse movimento também buscou articular uma corporeidade via uma política “por fora”, ou seja, organizando-se em rede a partir do diálogo com três modelos de entidades: os movimentos sociais, as instituições estatais e as associações alternativas do meio cinematográfico. Nesse sentido, desafiaram e denunciaram a condição da mulher na sociedade, bem como nos discursos disciplinares do fazer cinematográfico. Mas é preciso dizer que são mulheres de um grupo específico, majoritariamente cisgênero, brancas, intelectuais, de classe média ou média-alta, localizadas em centros urbanos, que sensíveis a desigualdade social e de gênero, buscaram tratar de temas que atingiam também as mulheres operárias, camponesas e moradoras da periferia.

Diante da impossibilidade de acesso das mulheres ao aporte cinematográfico, quanto maiores e mais acentuados são os recortes em relação ao gênero, raça e geografia, seu diálogo com a mulher intelectual se deu via a participação nos filmes e debates. São mulheres que atuaram dentro do campo da esquerda e viram no cinema não só *sobre* mulheres, mas também feitos *por* mulheres, importante ferramenta contra as opressões, especialmente as de gênero.

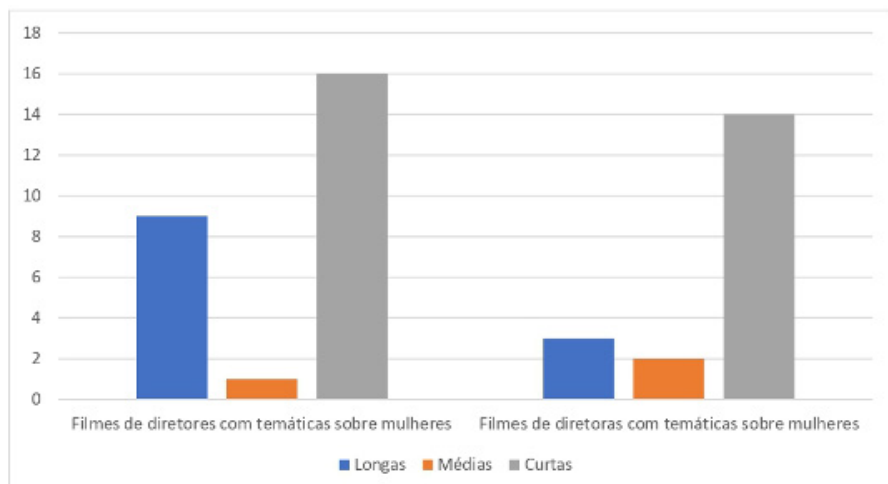
Articular para circular: cinema de mulheres em rede

Da mesma forma que a imprensa alternativa fazia um contraponto à imprensa tradicional, o curta contrapunha-se ao longa-metragem e o circuito de exibição alternativo ao circuito comercial. Foi assim, pelo caminho do curta e da exibição alternativa, que os filmes sobre e produzidos por mulheres puderam circular, como elas mesmas indicam nas revistas. Tanto o mercado de exibição quanto a literatura sobre cinema privilegiaram, com raras exceções, a produção

de longas-metragens ficcionais. Ocorre que o filme curto, por seu baixo custo e distância da indústria cinematográfica, passou a atender às demandas de um cinema alternativo e a uma diversidade de vozes, tornando-se campo fértil para a experimentação (DEBS, 1989, p. 3). Estando a mulher e suas pautas preteridas da indústria cinematográfica, o formato curta-metragem foi fundamental para sua entrada no cinema.

A pesquisadora Nayla Tavares Guerra (2021, p. 80) trouxe dados importantes sobre o assunto. A partir do levantamento de curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras no período da ditadura civil-militar, apontou para a produção de 224 filmes realizados por 123 diretoras diferentes. Assim como Guerra, a partir de um processo de escavação em textos e acervos, o levantamento de filmes deste artigo colabora para tal constatação.

Figura 3 - Gráfico sobre filmes com temáticas sobre mulheres



Fonte: do autor (2023).

Percebe-se que dos filmes citados, sejam eles produzidos por mulheres ou não, as temáticas consideradas importantes pelo movimento feminista foram materializadas no cinema, majoritariamente, por meio do formato do curta-metragem. Ainda fica claro que a produção de longas é maior entre os homens. Essa pequena amostragem também é significativa, como na pesquisa de Guerra (2021), da nula participação na produção de mulheres indígenas, enquanto se

registra a produção de apenas uma mulher negra, Adélia Sampaio²⁴.

No entanto, não bastava produzir filmes em formatos diferentes ou propor novas experimentações estéticas. Era necessário ter público e, com ele, sintonia para esse novo olhar. Todo produto cultural está sujeito a certas hierarquias dentro de um sistema de produção e circulação de bens simbólicos, dessa forma a exibição desses filmes ficava a cargo do circuito alternativo formado por cineclubes e associações ligadas ao movimento social. Foram esses espaços alternativos que formaram um público aberto às pautas ligadas às demandas sociais, e ao cinema feminista conferiam legitimidade.

Nesse sentido, foi importante a criação da Jornada Brasileira de Curta-metragem em 1972, pela Universidade da Bahia e outros institutos. Tendo como objetivo criar uma estrutura sólida para os documentaristas, também foi criada em 1973 a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), resultado das diversas discussões em torno do curta-metragem. Essa instituição acolhia não só os produtores de documentários, mas também de curtas e, segundo Alcântara (2014), “produziu um efeito muito positivo para os produtores da época, os quais tiveram seus filmes vistos em vários festivais amadores e profissionais de curta-metragem”.

Podemos dizer que essa instituição foi importante não só para os produtores, mas também para as produtoras, pois como visto, diversos curtas produzidos por mulheres foram distribuídos pelo Centro de Distribuição Independente, instituição criada dentro da ABD, que para atender o objetivo de exibir filmes sem espaço na televisão ou no circuito comercial, distribuía cópias para escolas, entidades, grupos comunitários, sindicatos etc. A importância desse circuito para o cinema feito por mulheres pode ser vista na seguinte matéria (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1982):

No último surto de curta-metragens brasileiros, exibidos na 10ª Jornada de Salvador (...) dois dos sete premiados foram filmes de mulheres, sobre mulheres: *Balzaquianas* (SPi), de Eliana Bandeira e Marília de Andrade, que retrata o cotidiano de “mulheres de 30”, de diferentes níveis sociais, e *Tempo quente* (RJ), de Leilany Fernandes Leite, sobre a vida das mulheres na Baixada Fluminense (Fundação Carlos Chagas, 1981, p. 22).

Se as Jornadas foram importantes para apresentar ao universo cinematográfico os filmes sobre mulheres e realizados por elas, e o Centro de Distribuição Independente para a distribuição, o movimento cineclubista cumpriu a dupla função: exibir e distribuir alguns desses filmes. Ainda que não se tenha relato de

24 Trata-se de Adélia Sampaio, considerada a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil, o *Amor maldito*, em 1984. Estreou no cinema como diretora em 1979 com o curta-metragem *Denúncia vazia*.

cineclubes, neste período estudado, com a temática de mulheres, mostras, ou ainda mesmo o fato de as lideranças serem majoritariamente masculinas, é possível perceber a promoção da circulação desses filmes. Como já dito, o caráter alternativo do cineclubismo dificulta esse mapeamento, mas alguns registros de seus folhetins e Jornadas Cineclubistas, bem como as próprias listas divulgadas pelos jornais *Nós Mulheres* e *Mulherio*, nos permitem realizar aqui algumas considerações.

Após uma atuação insurgente nas décadas de 1950 e 1960, caracterizada pela realização das Jornadas de Cineclubes, iniciadas em 1959, e a organização de entidades federativas em torno do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), criado em 1962, o movimento cineclubista viu sua atuação ser paulatinamente desarticulada pela repressão. Foi no decorrer da década de 1970 que o movimento cineclubista se rearticulou, assim como o movimento feminista. Na VIII Jornada de 1974 foi lançada a Carta Curitiba, que continha os princípios a serem seguidos pelos cineclubes, delineando suas ações até a volta da democracia. Afora o combate à censura, esse documento propõe engajamento dos cineclubes com o cinema nacional, e para tanto a criação de uma distribuidora independente voltada à realidade brasileira. Sendo assim, em 1976 é fundada a Distribuidora Nacional de Filmes (Dinafilmes), na X Jornada de Cineclubes.

O movimento cineclubista funcionava em uma ampla rede de articulações regionais e com instituições ligadas ao cinema, assim, as Jornadas Cineclubistas passaram a acontecer conjuntamente com as Jornadas Brasileiras de Curta-Metragem. Esse diálogo entre as entidades permitia discussões e resoluções conjuntas para os impasses do meio cinematográfico alternativo. Era por meio dos grupos de trabalhos que se buscava pensar a produção, exibição e distribuição dos filmes no mercado paralelo de exibição, intercâmbios de filmes, produção de mostras, entre outras articulações que pudessem fazer um enfartamento tanto ao autoritarismo da conjuntura política quanto ao mercado comercial (ALMEIDA, 2006).

Em um período marcado pela censura, os cineclubes concretizaram importantes ações para a circulação dos filmes brasileiros, atuando também de forma paralela à política de diversas formas. Na XII Jornada de Cineclubes de 1978 levantou-se a questão:

A produção cultural é um elemento de ação política, na medida em que ela coloca em xeque os valores difundidos pela classe dominante. O cineclubismo, por sua vez, representa uma das manifestações do processo de reorganização do povo brasileiro [...] No quadro atual, o movimento cineclubista pode atuar como um dos elementos de recomposição entre a criação cultural e a vivência do povo. Ou seja, o cineclubismo serve de instrumento para restabelecer a produção cultural dos setores populares (Fukuhara; Santos, 2023, p.1).

Foi nessa toada que os cineclubes passaram então a penetrar o universo dos sindicatos e associações. Nesse período marcado pela formação de novos sujeitos coletivos ligados aos problemas do cotidiano, os cineclubes começaram a atuar enquanto espaços públicos e alternativos a partir de experiências instituintes, ou seja, a partir de movimentos surgidos em diferentes tempos e espaços engendrados por sujeitos históricos envolvidos em ações coletivas, portanto, capazes de trazer mudanças significativas/éticas ao processo político, social e cultural que estão vivendo (MATELA, 2008, p. 20).

A Dinafilmes, portanto, tornou-se fundamental para a circulação dos filmes produzidos fora do circuito comercial, ou seja, também para os filmes feministas. A partir da doação feita à Federação Paulista de Cineclubes pela Fundação Cinemateca Brasileira de parte de seu acervo em 16mm, a Dinafilmes iniciou suas atividades de distribuição, primeiro em São Paulo e posteriormente no resto do país. O formato curto, pelo seu próprio caráter quase sempre independente, ou seja, propício aos temas de interesse dos movimentos sociais, foi incorporado, encontrando “nos cineclubes um circuito para sua divulgação” (ROCHA, 2011, p. 86). Em circular distribuída pela Dinafilmes pode-se ter uma ideia do alcance dessa distribuidora:

Bem ou mal, a Dinafilmes já distribuiu mais de 5.000 mil filmes, para cerca de 200 cidades de todo o Brasil, atingindo mais ou menos 400 entidades: centros acadêmicos, sindicatos, associações dos mais diversos tipos. E a Dina fez isso com os melhores filmes, com mais de 100 curtas que apresentam o que há de mais importante na documentação e discussões de nossa realidade (Fukuhara; Santos, 2023, p.1).

Apesar da trajetória tortuosa, devido às invasões e apreensões de filmes pela Polícia Federal (1977 e 1979)²⁵ e as dificuldades financeiras para sustentar o chamado “mercado alternativo”, a Dinafilmes, de certa forma, abasteceu os cineclubes empreendendo muitas vezes a circulação de filmes em acordo com os próprios realizadores e realizadoras. Estando a produção de filmes e temáticas feministas ligadas ao circuito alternativo e ao formato do curta-metragem, tal iniciava se tornou importante, visto que a circulação desses filmes nas Jornadas e nos cineclubes, ou mesmo os prêmios recebidos, trazia um potencial alcance nacional abrindo uma brecha na barreira do olhar masculino solidificado no campo da arte.

Essa problemática ganhou espaço no jornal *Mulherio* nº4, cuja matéria “Arte feminina, sim senhores” buscava explicar a realização de eventos artísticos

25 As apreensões de filmes serão seguidas de ampla mobilização nacional do movimento, chegando até a imprensa. As Federações, assim como o CNC, a Dinafilmes e até alguns cineclubes, publicavam boletins que circulavam entre os cineclubes (SALES, 2019).

com obras apenas de mulheres. Ainda que o texto esteja carregado de certa exaltação da essência feminina, a matéria traz importante reflexão. A partir da percepção de que o “sistema Arte” opera por meio de cartas marcadas, segundo critérios de avaliação cultural forjados por padrões masculinos desenvolvidos num sentido pragmático e racionalista, que excluem as criações artísticas que fogem desse padrão e as relega a artes menores, avaliam: “já que a arte é feita a partir da experiência existencial (...) fatalmente a mulher, com uma experiência existencial própria e ocupando na sociedade um lugar próprio, terá uma expressão artística com características próprias” (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1981, p. 22). Olga Futemma, por sua vez, salienta:

E tem essa coisa, acho, mais difícil de identificar e muito mais difícil ainda de analisar, que é o olhar feminino. Durante muito tempo eu disse “não, bobagem, bobagem”, não é verdade. Tem! Tem por que você escolhe um tema, escolhe um jeito de enquadrar; você carrega esse seu jeito de ser do mundo e o jeito de ser mulher é diferente do jeito de ser homem (HOLANDA, 2017, p.184).

Mais do que uma essência feminina, tanto a crítica do jornal quanto a reflexão da cineasta Futemma vêm de encontro ao próprio papel atribuído à mulher na sociedade que muitas vezes a impede de se dedicar a uma carreira artística ou mesmo se reconhecer como tal, como podemos ver no depoimento de Inês Castilho, diretora do curta *Mulheres da boca*:

Não tenho uma carreira cinematográfica, exatamente. Fiz cinema durante alguns anos, na primeira metade dos anos 80, e nunca mais. Mãe e pai de família, precisava de sustento. A vida falou mais alto – um fato comum na vida das mulheres de cinema (Castilho, 2017 Apud Guerra, 2021, p.87).

É neste sentido que as mulheres passam a atrelar as pautas de esquerda do período aos problemas relacionados à questão de gênero, visto que a própria condição de ser mulher é atravessada por diversos discursos e padrões construídos pela sociedade. Na impossibilidade de analisar todos os filmes aqui citados que participaram do circuito alternativo, selecionamos alguns deles, devido à pertinência de seus temas, formato e espaço de circulação, seja dentro do movimento cineclubista seja em sessões promovidas pelo movimento feminista.

De maneira geral, podemos dizer que os filmes que circularam dentro do movimento cineclubista foram majoritariamente produzidos por homens com temáticas de interesse do movimento feminista. Ainda que estejamos cientes do vício metodológico da excessiva valorização da função de direção, muito ligada à “política de autores” que sustentou uma escrita da história do cinema,

a qual conferiu aos diretores atributos estéticos individuais e “divinos”, optamos por olhar para a circulação de filmes produzidos por mulheres, ainda que não exclusivamente, observando a própria condição da mulher de fazer filme.

Trabalhadoras Metalúrgicas, de Olga Futemma, é um dos filmes ofertados pela Dinafilmes. Trata-se de um documentário de 1978, de 17 minutos, o único entre os cinco²⁶ filmes dirigidos por Futemma feito em parceria, com Renato Tapajós. O filme foi proposto pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema com o intuito de registrar o I Congresso da Mulher Metalúrgica de São Bernardo e Diadema, evento articulado pelo sindicato que buscava aproximar as mulheres operárias do movimento trabalhista, de preponderância masculina. Futemma, que além de dirigir escreveu e montou o filme, comenta em entrevista que de fato interferiu nos rumos da obra, pois o que se queria era um registo do congresso, mas seu desejo era outro: “não vou fazer uma cobertura do congresso. Eu vou filmar o congresso, mas eu queria fazer um filme sobre as mulheres metalúrgicas” (HOLANDA, 2017).

São resultado dessa interferência as poucas cenas em que as mulheres aparecem em momento de lazer e os planos detalhes dos sapatos, mãos e rostos maquiados, o que segundo a diretora, resultou em diversas discussões por trazer ao filme “futilidades”. O filme recorre a uma voz *off* feminina, que desde o início situa historicamente as péssimas condições das trabalhadoras no Brasil. Mas essa voz serve de apoio à voz principal, a de uma operária marcada pela experiência sindical que denuncia e aponta o caminho para resolver os problemas enfrentados pela mulher no chão da fábrica (TAVARES, 2011, p. 65). A própria diretora comentou sobre o engajamento e a força da mulher dentro do sindicato nesse momento: “havia uma politização da situação delas, então um dos motes do documentário era ‘trabalho igual, salário igual’”. Sobre o recorte do tema, a diretora refletiu:

Todo o meu foco foi nessa questão econômica “salário igual para trabalho igual” e eu não entrei nas outras dimensões – vida familiar, vida sexual –, eu resolvi ficar ali porque eu realmente achava aquilo, talvez equivocadamente, achava o mais importante, que na hora que a gente conseguisse isso as outras coisas ficam mais – não digo fáceis, mas – ficam mais de acordo, não? Então, naquele momento, achei que fazer um filme conclamando a liberdade em outros aspectos da vida da mulher não era o caso. Eu hoje discuto isso. Eu acho que eu poderia ter, pelo menos, antecipado alguma coisa (Holanda, 2017, p. 179).

26 Sob as pedras do chão (1973), Hia Sa Sa – Hai Yah (1985), Chá verde e arroz (1988) e Caminho da memória (1985).

Em um contexto, em que os movimentos sociais e culturais apresentavam duas grandes pautas, a luta contra a ditadura e a luta do proletariado, não é difícil de se conjecturar que o foco na questão do trabalho foi um dos atributos principais do filme para alcançar importante intersecção dentro dos sindicatos, mas também dentro do movimento cineclubista. Nesse sentido, são expressivas as diversas mostras, ciclos e exposições ligadas ao tema trabalho promovidas pelos cineclubes e divulgadas pelos boletins do movimento cineclubista (FUKUHARA; SANTOS, 2023), ou mesmo pelos jornais feministas, como por exemplo *Nós Mulheres*, que dedicou 48% de suas matérias ao tema mulher e trabalho (TELES; LEITE, 2013, p. 109). Quando indagada sobre a circulação do seu filme, Futemma confirma:

Na época, havia uma rede de cineclubes muito dinâmica, muito grande, era ampla a rede, nós até – o conjunto de cineastas, documentaristas – formamos uma distribuidora, CDI – Cinema Distribuição Independente –, e os filmes realmente circulavam: sindicatos, escolas, associações de bairros, cineclubes (Holanda, 2017, p. 179)

Mais uma vez é possível perceber a rede estabelecida para promover a circulação do cinema independente, inclusive com a forte divulgação realizada pela imprensa feminista desses filmes. Mas, mesmo alcançando esse circuito, Futemma, mulher filha de imigrantes japoneses, com formação acadêmica na Universidade de São Paulo, expõe as particularidades do fazer cinematográfico para a mulher naquela época: “na verdade, era um mundo muito masculino, muito masculino. Então, as mulheres ficavam como? Como *script girl*, como montadora, que eu fui. Mesmo na fotografia, muito pouco. Então tinha, sim, uma batalha para conseguir colocar as suas propostas em editais e tal” (HOLANDA, 2017, p. 184). Nesse sentido, a dificuldade de produzir vinha acompanhada do não se reconhecer como cineasta:

O Renato [Tapajós] se definia como cineasta, documentarista, porque ele era. Eu era de vez em quando. Mas estava sempre próxima do mundo do cinema, através de pesquisa e tal, que também – além de tudo – me permitia ter salário e, portanto, ter alguma regularidade nas contas, principalmente no investimento em relação aos meus filhos (Holanda, 2017, p.184).

Se *Trabalhadoras metalúrgicas* trazia para o circuito de exibição paralelo, como chamado pelo movimento cineclubista, a temática do trabalho com a novidade do recorte da mulher trabalhadora, abrindo espaço para o assunto ser problematizado nos infinitos debates gerados pelas sessões cineclubistas, o conjunto de filmes realizados por Marília de Andrade e Eliane Bandeira trouxe à tona uma abordagem direta e pessoal da situação da mulher em sintonia

com a agenda feminista daquele momento. Trata-se de uma trilogia de curtas-metragens que, de forma humorada, revelaram os estereótipos sobre papéis sexuais e preconceitos sexistas, bem como do filme *Vida de doméstica*, de Eliane Bandeira, que retrata a condição das trabalhadoras domésticas.

Na trilogia²⁷ encontram-se os filmes *É menina ou menino?* (1978), um documentário sobre os estereótipos dos papéis sexuais, que condicionam a socialização das crianças²⁸; *Balzaquianas*²⁹ (1981), uma ficção baseada em entrevistas com mulheres casadas de diferentes classes sociais, na qual a atriz Irene Ravache interpreta o papel das cinco mulheres, e por fim, *Terceira Idade*³⁰ (1982), também uma ficção, na qual uma mulher encara seu envelhecimento, questionando seu corpo e seus desejos. Esses filmes, listados e indicados pelas revistas feministas e distribuído pelo Centro de Distribuição Independente, alcançaram o público principalmente por meio das sessões realizadas pelas organizações de mulheres, como por exemplo o Cine Debate, grupo de cinema da Associação das Mulheres, e por mostras realizadas por instituições ligadas à ciência e temáticas feministas.

Ainda que esses grupos de cinema não estivessem oficialmente ligados ao movimento cineclubista, seu formato de debate e sua ligação com os movimentos sociais nos permitem pensar que foram sessões realizadas nos moldes de cineclube. Naquele momento, como hoje, espalharam-se pelos mais diversos cantos do país exibições paralelas ao circuito comercial que utilizaram o cinema como ferramenta social a partir de um recorte temático. Como apontado por Felipe Macedo (1982), apesar do caráter difuso, pode-se apontar como características gerais dos cineclubes seu potencial democrático e coletivo, a ausência de finalidade lucrativa, e seu objetivo cultural disperso em três possíveis paradigmas históricos: revolucionário, paternalista e elitista. Se o modelo revolucionário, cujo objetivo é tonar o público sujeito do processo cinematográfico, como um programa de libertação das formas de exploração, não podemos ignorar as sessões realizadas pelo movimento feminista que, com intuito de discutir suas pautas, miravam a transformação das relações sociais.

As contribuições do movimento feminista ultrapassaram ainda esse formato de exibição, como tem sido pensado atualmente por Macedo. O pesquisador tem proposto às entidades que se organizam em torno do cinema

27 Os filmes foram produzidos com prêmios obtidos nos Concursos de Roteiros da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

28 Baseado nas pesquisas realizadas por Marília Andrade.

29 Premiado como Melhor Filme Ficção no Festival de Curta Metragem de Salvador, em 1981.

30 Premiado como Melhor Filme Ficção no Festival de Curta Metragem de Salvador e selecionado para o Festival de Cinema de Gramado, em 1982.

que quebrem a barreira da exibição de cânones da cinematografia e busquem produzir, em diversos formatos e intervenções midiáticas, seus próprios temas em diálogo com as demandas da comunidade integrante³¹. Por esse ângulo, o curta *Tribunal Bertha Lutz*, de João Batista de Andrade, é exemplo concreto desse modelo.

Figura 4 - Publicação sobre o Tribunal Bertha Lutz no jornal *Mulherio*



Fonte: FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS (1982).

Organizado e produzido de forma coletiva por diversos grupos feministas de São Paulo em 1982, o filme é resultado do primeiro tribunal criado no Brasil para julgar discriminações sofridas pelas mulheres. Para tanto, passou-se a encenar o julgamento de uma causa real, movida por uma operária tecelã contra a empresa em que trabalhou por muitos anos na função de encarregada sem ter sido remunerada para o cargo, pelo fato de ser mulher³². Em tom entusiasmado, o jornal *Mulherio* nº7 (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1982) trouxe uma matéria de duas páginas, na qual comemora o fato de o evento ter permitido superar as divergências políticas das militantes feministas em função de realizar algo comum que as uniu na luta pela emancipação da mulher. Sobre o tema escolhido, “discriminação no trabalho”, faz uma reflexão, pois justamente a primeira bandeira das feministas brasileiras, e que soava em 81 como algo já bastante velho,

31 Cineclube Ó Lhó Lhó: série do Debates Cineclubistas: CENSO | SENSO Cineclubista. Passado e Futuro do Cineclubismo Felipe Macedo.

32 Informações retiradas da Base de dados Filmografia da Cinemateca Brasileira (CINEMATECA BRASILEIRA, 2022).

desgastado, num momento em que começávamos a falar mais de violência, de sexualidade, da relação homem-mulher, argumentando que o privado também é político. Mas trabalho era justamente o tema que mais une nossa luta à luta do conjunto dos setores democráticos no momento. Algo que nos une diretamente à luta sindical, à luta por democracia. E que, tratado de uma forma nova, poderia dar samba. Como deu! (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1982, p. 4).

O “samba” a que se refere o texto demonstra o entusiasmo com o novo formato que trouxe para o movimento feminista um outro alcance de suas pautas. Em vez de apostarem em “discursos longos e monocórdios dando conta de como a mulher é vítima de injustiças”, buscou-se realizar um tribunal em forma de espetáculo envolvendo o público, levando-o a se emocionar e a se envolver com as questões levantadas. A matéria pergunta e ironiza: “trazer o pessoal, a emoção para o fato público, não está aí algo em que nós mulheres, podemos dar nossa contribuição particular?”. Ao envolver o público e convocar mulheres de diferentes profissões – trabalhadora rural, empregada doméstica, professora primária, operárias de diferentes setores, engenheira agrônoma, médica, secretária e uma prostituta – para deporem sobre a discriminação que sofrem em seu dia a dia profissional como “testemunhas de defesa”, fez com que suas demandas fossem realmente sentidas e debatidas. Mas não envolveu apenas mulheres, pois “essa mesma ampliação se deu em direção aos homens, que pela primeira vez foram chamados a se posicionar publicamente num evento de mulheres”.

Esse evento que se tornou filme, amplamente divulgado nos jornais feministas e distribuído pela Dinalfimes, foi exemplo máximo da atuação dos movimentos feministas em torno do cinema por sua expansão e trabalho em rede. Mais que isso, trouxe o vigor de renovação ao atingir o público considerando os mais diversos formatos artísticos dentro da máxima: “soma mais multiplicação, igual a avanço” (FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, 1982, p. 4). E deixaram o recado: o próximo tribunal terá o tema maternidade!

Considerações finais

A partir dos jornais *Nós Mulheres* e *Mulherio*, buscamos compreender como o cinema foi pensado e divulgado pelo movimento feminista brasileiro, principalmente os temas e pautas considerados importantes e o alcance do cinema produzido por elas. Para tanto, seguimos os rastros do circuito alternativo de exibição e produção divulgados nessas revistas, buscando entender quais caminhos foram possíveis. Todo esse percurso nos mostrou que foi preciso um diálogo em rede, acionando as mais diversas instituições e associações ligadas ao movimento social, cinematográfico e estatal, tanto para a inserção desses filmes no circuito de exibição alternativo quanto para a produção dos próprios filmes.

Citado diversas vezes por cineastas e pelas matérias dos jornais consultados, o movimento cineclubista, atento às pautas sociais, entusiasta do cinema

nacional e do formato curta-metragem, ainda que distante das demandas feministas, se mostrou receptível ao cinema pensado e divulgado pelas mulheres, principalmente por meio da Dinafilmes. Contudo, não foram apenas os cineclubes os responsáveis pela exibição desses filmes, há de se notar que circularam também nas Jornadas Brasileiras de Curta-Metragem e foram amplamente distribuídos pela CDI. Mais significativo ainda, foram as produções articuladas e organizadas pelas próprias mulheres que organizaram seus “Cines” e mostras.

Esse circuito alternativo, com a participação majoritária de homens, muito marcado pelo olhar masculino, que selecionava o que era relevante estética e culturalmente, foi diversas vezes confrontado por essas mulheres. Representativo dessa situação é o reconhecido no meio cineclubista *Prêmio Curumim*. Entregue durante os anos de 1966 a 1985 pelo Clube de Cinema de Marília, o prêmio tinha como objetivo incentivar o cinema nacional na personalidade do diretor do filme, “verdadeiro artesão da obra”. Consequência dessa tributária herança da *política de autores*, durante vinte anos de existência da premiação³³ apenas uma mulher foi premiada, em 1980: a cineasta Tizuka Yamasaki com o filme *Gaijin: caminhos da liberdade*.

Inspirada nas provocações trazidas por Saidiya Hartman (2020) em relação aos limites da elaboração das narrativas históricas, entendemos que mais do que trazer à tona os dados e histórias do cinema ligado às mulheres, estamos diante de silenciamentos, apagamentos e esquecimentos dos arquivos consultados que, impreterivelmente, regula, determina e organiza os tipos de narrativas possíveis sobre o passado. Portanto, esse presente registrado nessas páginas, permanece preso a esse passado, de modo que se inscreve dentro daquilo que foi considerado importante e digno de ser registrado em determinado momento. Ou ainda, no caso do cinema de mulheres, àquelas que foram permitidas, não sem muitos embates, participar da construção imagética e da história do cinema brasileiro.

É preciso, assim, registrar que, como no passado, hoje é preciso atentar-se para uma política de reconhecimento que consiga superar os paradoxos entre o reconhecimento da diversidade e a redistribuição do acesso às condições materiais de produção. Mais do que falar pela população dita excluída, seja qual for o ângulo, é urgente reorganizar o acesso material e econômico que permitam a essa população serem sujeitos do conhecimento de sua própria história na sociedade, na arte, no cinema e no meio intelectual ou em qualquer outro espaço.

Referências

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. ANCINE. **Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual** – OCA. 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/> Acesso em: 02/12/2021.

33 Entre os diretores premiados, estão: Roberto Santos, Sérgio Ricardo, Domingos de Oliveira, Nelson Pereira dos Santos, Arnaldo Jabor, Bruno Barreto e Hector Babenco.

ALCÂNTARA, J. C. D. **Curta-metragem**: gênero discursivo propiciador de práticas multiletradas. 2014. 138f. 2014. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Linguagem, Cuiabá-MT: UFMT, 2014.

ALMEIDA, M. F. F. **Jornada internacional de cinema da bahia**: A história. 2006. Monografia apresentada ao curso de Jornalismo, Faculdade de Comunicação. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006.

BERNARDET, J.C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: companhia das Letras, 2003.

BUTLER, J. **Bodies that matter**. New York: Routledge. 1993.

CAVALCANTE, A. **Cineastas brasileiras (feministas) durante a ditadura civil-militar**. Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro. Campinas, Papirus, p. 59-76, 2017.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Base de dados**. Ministério da Cultura. 2022. Disponível em: <https://www.cinemateca.org.br/bases-de-dados/> Acesso em: 02/01/2022.

CINECLUBE Ó LHÓ LHÓ. **Série do Debates Cineclubistas: CENSO | SENSO Cineclubista. Passado e Futuro do Cineclubismo** Felipe Macedo. 2022. Disponível em: <https://youtu.be/OlkfgKEojSM> Acessado em 22/02/2022.

DEBS, V. F. **Curta-Metragem**: Trajetória dos anos 80. 1989. Tese (Doutorado em Cinema) - Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo. 1989.

DUARTE, C. L. Feminismo: uma história a ser contada. In: HOLLANDA, H. B. **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 25-47, 2019.

FREITAS, V. G. **O jornal "Mulherio" e sua agenda feminista**: primeiras reflexões À luz da teoria política feminista. História, histórias, Brasília, v. 2, n. 4, p. 149-166, 2014.

FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS. **Nós Mulheres**. Ano 1 a 3, n. 2 a 8, set./out. 1976 a jun./jul. 1978. Disponível em <https://www.fcc.org.br/conteudos especiais/nosmulheres/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS. **Mulherio**. Ano 1 a 16 – mar./abr. 1981 a mai./jun. 1984. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/conteudos especiais/mulherio/capas2.html> . Acesso em: 20 fev. 2022.

FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS. **Nexo**: Feminismo, Informação e cultura. São Paulo, n.1, 1988. Disponível em: https://www.fcc.org.br/conteudos especiais/mulherio/arquivo/Nexo_1_1_1988menor.pdf 02/05/2022. Acesso em: 20 mai. 2022.

FUKUHARA, R.; SANTOS, A. E. P. **Fundos**. CEDAP. Faculdade de Ciências e Letras - Câmpus de Assis. 2023. Disponível em: <https://www.assis.unesp.br/#!/pesquisa/cedap/acervo/fundos/> Acesso em: 02/02/2023.

GOMES, P. E. S. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

GUERRA, N. T. **Entre a redação e o set de filmagem**: a circulação do pensamento feminista na ditadura civil-militar. Epígrafe, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 78-110, 2021.

HARTMAN, S. **Vênus em dois atos**. Revista Eco-Pós, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

HOLLANDA, H. B. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLLANDA, K. **Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina**. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 24, n. 1, 2017.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rocco, 1994.

LEITE, R. S. C. **Brasil Mulher e Nós Mulheres: origens da imprensa feminista brasileira**. Revista Estudos Feministas, v. 11, p. 234-241, 2003.

MACEDO, F. **Movimento cineclubista brasileiro**. São Paulo: Cineclube da FATEC, 1982.

_____. **O que é Cineclube**. Texto apresentado na pré-jornada nacional de cineclubes: Rio Claro, São Paulo, Brasil, 2004.

MATELA, R. C. **Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo**. Luminária Acadêmica, 2008.

MORAES, M. L. Q. **Marxismo, psicanálise e o feminismo brasileiro**. Campinas: Unicamp/IFCH, Coleção Trajetórias, n. 9, 2017.

PATEMAN, C. Críticas feministas a la dicotomia público/privado. In: **Perspectivas feministas en teoría política**. Paidós Ibérica, Barcelona, p. 31-52, 1996.

PINTO, C. R. J. **O Partido Republicano feminino: Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

_____. **Feminismo, história e poder**. Revista de sociologia e política, Curitiba, v. 18, p. 15-23, 2010.

SECRETARIA DO AUDIOVISUAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA. **Filme Cultura**. nº 63.1º semestre de 2018. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br>. Acesso em: 20 jan. 2022.

SHOHAT, E. **Culture imperiale et différence sexuelle: pour une ethnographie féministe du cinema**. CinémAction–20 ans de théories féministes sur le cinéma, Courbevoie, n. 67, p. 39-45, 1993.

TAVARES, K. G. **A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós**. 2011. Dissertação (mestrado). São paulo: Escola de Comunicações e Artes/USP, 2011.

TELES, A.; LEITE, R. S. C. **Da guerrilha à imprensa feminista: a construção do feminismo pós-luta armada no Brasil (1975-1980)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

VEIGA, A. M. Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento. In: Holanda, K. (Org.) **Mulheres de cinema**, Rio de Janeiro: Numa, p. 261-278, 2019.



Parte 02

Cineclubismos: propostas, estratégias e perspectivas

1. Notas sobre cineclubes no Brasil e na América Latina: crítica de uma concepção colonial da instituição audiovisual do público

Felipe Macedo

Embora tenha havido aqui por estas bandas algumas experiências isoladas com o que muitos chamam de pré-cinema, como a cronofotografia e a própria fotografia numa linhagem mais extensa, o cinema é uma invenção euronorte-americana. Cineclubes também.

Ainda que o termo já estivesse circulando desde o fim da primeira década do século passado, só se formou uma espécie de consenso dominante sobre ele ao final dos anos 20, se seguirmos as pesquisas de Christophe Gauthier (1999). Sem essa marca \square cineclubes -, as organizações dos públicos se desenvolveram desde o início do cinema. Ou mesmo antes, uma vez que conferências e debates ilustrados com projeções de lanterna mágica já eram feitas durante todo o século 19 em organizações populares, políticas, educativas e outras. As igrejas também o faziam em suas muitas atividades de proselitismo. O cinematógrafo foi rapidamente adotado em todas essas práticas, logo depois das primeiras projeções públicas.

A palavra, em especial a palavra do público, surge aí como um dos fundamentos da atividade cineclubista, até hoje principal elemento de distinção em relação ao cinema tipicamente comercial. O debate como o compreendemos, ou como é praticado hoje nos cineclubes, foi formalizado ao longo do tempo por diversas influências, das tradições republicanas francesas às práticas pedagógicas da igreja católica, mas é sobretudo uma herança e um atributo do protagonismo do público. Manifestações das audiências são parte indissociável da história dos públicos, pelo menos no que costumamos chamar de Ocidente, desde o teatro do século V antes de nossa era, na Grécia (BUTSCH, 2000). O público só se cala - ou melhor, é silenciado - com a consolidação do capitalismo, que organiza a recepção segundo os princípios tayloristas, e domestica as audiências, transformando públicos participantes em consumidores passivos: espectadores. Primeiro no teatro, nas primeiras formas de público moderno, depois, decisivamente, no cinema, paradigma da constituição das audiências até o final do século passado.

De fato, se considerarmos a forte presença de explicadores, narradores, tradutores (a partir do uso de intertítulos, que se generalizou ao final da primeira década do século), além dos conferencistas, a oralidade quase sempre esteve presente na fase "silenciosa" do cinema (LACASSE, 2000). Mais que isso: nos primeiros 20 anos do cinema, principalmente, o público se manifestava de várias maneiras, desde as "canções ilustradas" que acompanhavam os programas de teatros populares e das primeiras salas \square os nickelodeons -, até as manifestações de entusiasmo ou de descontentamento, como vaias, assobios e mesmo alguma

violência. Por certo, o mesmo se deu por aqui. Na Colômbia, por exemplo, há documentação dos comportamentos buliçosos, até bastante violentos, dos públicos no início do cinema (DÍEZ, 2013, p. 105-106).

É nesse contexto dialético de atração/rejeição entre o cinema emergente e seu público em formação que formas alternativas de espetatorialidade são experimentadas. Desde o início do século 20, tanto os trabalhadores militantes ✕ socialistas, anarquistas, feministas ✕ como elementos das igrejas católica e protestante e suas organizações, começaram a fazer projeções fora dos espaços comerciais tradicionais e, já no final da primeira década, a criar salas independentes de cinema. Ou seja, cineclubes.

Mas sem esse vocábulo, que tem origens um pouco menos populares, proposto (mas não realizado) pelo empresário Edmond Benoit Lévy, em Paris, em 1907; também por um exibidor comercial na cidade do México, em 1909, e até mesmo em um clube da oligarquia local em Sobral, estado do Ceará, no Nordeste brasileiro, em 1912. Enquanto isso, os cineclubes populares, muitas vezes organizados como cooperativas, tinham nomes como Cinema dos Trabalhadores (1911, em Los Angeles), Cinema do Povo (1913, em Paris – ALVES; MACEDO, 2010), ou Clube da Periferia, também em Paris, em 1916. Além de outros, menos documentados, em diversas cidades estadunidenses: Chicago, 1909; Springfield, 1911, e também na Inglaterra, Alemanha, Bélgica e Holanda, pelo menos, antes de 1914 (ROSS, 1998, p. 103, 105).

Por que não conhecemos iniciativas desse tipo na América Latina? Penso que é grande a possibilidade ✕ uma probabilidade mesmo - de que práticas autônomas com o cinema, inclusive sob influência da forte imigração e das relações internacionais dos movimentos políticos proletários, tenham ocorrido pelo menos em alguns de nossos países. Creio, igualmente, que a principal razão do desconhecimento dessas experiências é o predomínio de uma concepção que podemos chamar de colonial, isto é, da importação não apenas do modelo de cineclubes estabelecido inicialmente pelo elitismo francês ✕ também chamado frequentemente de cinefilia ✕ mas das posturas epistemológicas que dele decorrem, e particularmente a periodização do fenômeno. Ainda que esse modelo tenha se tornado predominante em todo o mundo, acredito que tem uma dimensão específica nos espaços coloniais, na América Latina, no Oriente Médio, na África e em grande parte da Ásia, regiões onde sua reprodução assume formas mais ou menos próprias, sobretudo por estabelecerem artificialmente instituições que não evoluíram a partir, nem faziam parte das culturas locais. Não somos apenas os latino-americanos a reproduzir essa atitude: ela é hegemônica na maior parte do planeta. A identificação do conceito de cineclubes com essa forma, sua hegemonia sobre as muitas outras que fazem parte da trajetória histórica, social e política do cineclubismo obnubila a pesquisa sobre o assunto e oculta uma parte muito relevante da história da nossa cultura e dos nossos povos.

Em outras palavras: o mito de que os cineclubes surgiram nos anos 20, e

a adoção de um modelo que poderíamos chamar de cinéfilo - e a consequente exclusão de outras experiências - contribuem fortemente para que não se pesquise o tema antes disso. Isto somado à precariedade da preservação de fontes em nossos países, leva a não cogitarmos da existência de cineclubes na América Latina antes do final da terceira década do século. Em muitos países, não antes do final da 2ª. Guerra Mundial.

Uma razão de outra ordem, mas associada à anterior, é a diferença de heranças e contextos culturais. Nossas culturas têm instituições próprias fortes e ricas, que não coincidiam com as europeias ou norte-americanas, isto é, com o próprio cinema. Além disso, a organização social de nossos países também diferia muito da dos países centrais do capitalismo: nossa classe operária, ela mesma em boa medida "importada", tinha comparativamente um nível de organização menor e também mais tardio da europeia ou estadunidense, que foram o berço, o sujeito do cineclubismo. A apropriação do cinema pelo público segue o mesmo processo: por aqui não se constituíram os mesmos públicos de massa posteriores à primeira década de introdução do cinema nos países mais avançados. E como praticamente não há pesquisas nesse sentido, não logramos saber se a classe trabalhadora criou suas próprias iniciativas e instituições, como as euronorteamericanas.

Uma pesquisa muito limitada que fiz no Brasil (resido no Canadá) já mostrou inúmeras atividades com cinema não só em comemorações ou mobilizações políticas - como na primeira greve geral em São Paulo, em 1917 -, mas também nos grupos culturais e nas escolas anarquistas do final da primeira década³⁴. E uma tentativa - que resta documentar melhor - de replicar em São Paulo a experiência do Cinema do Povo francês. Exilado em Lisboa, o importante militante Neno Vasco publicava notícias do movimento anarquista no jornal paulista *A Lanterna*. Em mais de uma oportunidade relatou a experiência do Cinema do Povo e, pouco tempo depois, há no mesmo jornal uma chamada para uma reunião cujo objetivo é constituir um Cinema do Povo no Brasil. Não consegui confirmar sua criação. A igreja católica, por sua vez, já tinha várias salas de cinema em diferentes cidades brasileiros em 1912, conforme matéria da revista católica *Vozes de Petrópolis* (ALMEIDA, 2011) daquele ano.

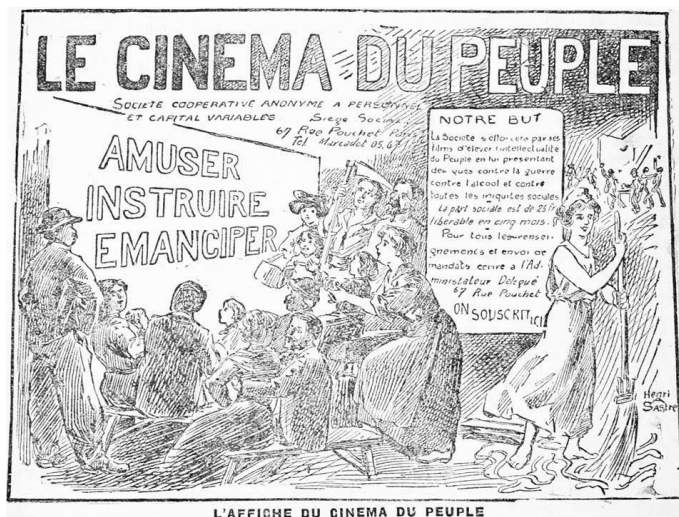
Mas de onde vem e como chegamos a *cineclubes*? A palavra clube tem uma história própria e importante. Com conotações políticas e de classe. Pelo lado "paterno", isto é, patriarcal, seu uso entrou na cultura inglesa pela via dos clubes de cavalheiros, eles mesmos uma emulação da vida da corte. A classe trabalhadora se apropriou também da ideia, primeiro com sociedades mais ou menos secretas, mas ruidosas, nas tavernas populares; depois especialmente com os clubes de trabalhadores (*Working Men's Clubs* - LAURENCE, 1980), desde

34 As chamadas *escolas modernas*, criadas sobre os métodos propostos pelo militante anarquista Francisco Ferrer Guardia, executado em Barcelona, em 1909.

a metade do século 19. Mas esses também eram, inicialmente, restritos aos homens na maior parte de suas atividades. Pelo lado "materno", os clubes foram paridos pela Revolução francesa, organizando-se nos bairros, especialmente de Paris, como correntes de pressão sobre as assembleias propriamente políticas. As mulheres eram grande parte de suas lideranças e, de certa forma, inauguraram ali, na Revolução, sua participação maciça na vida política moderna. É desses clubes de trabalhadores e trabalhadoras que descendem os cineclubes.

Nas tavernas e nos cafés populares, segundo as "linhagens" anglo-saxãs e germânicas, no primeiro caso, ou latina, principalmente francesa, no segundo, começa um processo de *organização dos públicos* que dará origem a entidades de ajuda mútua e cooperativas, a associações sindicais e políticas (partidos dos trabalhadores), educativas e culturais - com palestras e debates muitas vezes ilustrados com projeções de lanternas mágicas -, e artísticas. Os espetáculos de palco, de declamação, *sketchs*, "tribunais" e outras formas teatrais, e diversos gêneros musicais nascem e/ou evoluem nesses espaços. Primeiro, nos cafés e tavernas, como forma de diversão informal propiciada pela própria clientela; à medida que os espaços de apresentação se organizam em associações e clubes, posteriormente formando circuitos de intercâmbio, vão se aperfeiçoando também, e até se profissionalizando diferentes formas de espetáculo. Vêm em parte daí o *music-hall*, o *vaudeville*, o teatro de revista e outras formas de entretenimento. O cinema vai integrar essas atividades depois de 1895.

Figura 5 - Cartaz da cooperativa O Cinema do Povo– primeiro cineclube amplamente documentado (Divertir – Instruir – Emancipar)



Fonte: FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS (1913).

Louis Delluc, a quem se atribui equivocadamente a origem do nome e dos próprios cineclubes, aparentemente teria tirado sua "inspiração" do Touring Club. Numa epígrafe em seu *Introdução ao Cineclube*, Vincent Pinel (1964) atribui-lhe a frase: "Existe o Touring Club. Precisamos de um Cine Clube". É indiscutível, no entanto, que o termo cineclube foi se firmando a partir dos elementos propostos no primeiro número do *Jornal do Cineclube* de Delluc – que, por ironia, mudou de nome (passou a ser *Cinéa*) antes que o dito cineclube fizesse sua primeira projeção, um ano depois, agora sem seu "jornal", e sem a presença do seu "criador" -, assim como pelo Clube dos Amigos da Sétima Arte, de Ricciotto Canudo, e pelas diferentes experiências de artistas e jornalistas, de revistas e de seus públicos, que vão constituindo, ao longo da década, a chamada cinefilia: uma forma "cult", elitista, de abordagem da relação entre os públicos e o cinema (GAUTHIER, 1999, p. 24-26; ABEL, 1984, p. 251-257; BURCH, 2007). Foi na esteira desse processo que surgiram os primeiros cineclubes "reconhecidos" na América Latina. E são apenas três, todos por volta de 1928. Em Buenos Aires e na cidade do México por influência espanhola, sobretudo através da revista *La Gaceta Literária* e do Cineclub Español, inspirado por sua vez nos cineclubes franceses (ÁLVAREZ, 2002, p. 175), e no Rio de Janeiro, diretamente pela cinefilia parisiense (XAVIER, 1978, p. 220). Parece um soluço, um espasmo cultural sem continuidade: mesmo nesses países as próximas manifestações cineclubistas só apareceriam depois de 10, 15 anos ou mais. Parece faltar alguma coisa...

Não se teoriza muito sobre o que seja um cineclube. Embora em tempos recentes, pelo menos no Brasil e neste século, tenham surgido vários textos acadêmicos sobre cineclubes e cineclubismo, a maioria dos trabalhos existentes analisa ou reconstitui experiências concretas. Na introdução, esses textos frequentemente repetem a fábula histórica colonial, do cineclube inventado por Delluc (e Canudo), acrescida de certos "truísmos": fórmulas consagradas nos dicionários ou nos muitos manuais e cartilhas sobre como organizar um cineclube. Em resumo:

"Un cineclub es una asociación para la difusión de la cultura cinematográfica, que organiza la proyección y comentario de determinadas películas" (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2022).

"Cineclube é uma entidade que reúne apreciadores de cinema, para fins de estudo, debate ou lazer e onde se exibem filmes de interesse cultural" (MICHAELIS, 2016).

Ou na wikipedia (em português): *"Cineclube é uma associação sem fins lucrativos que estimula os seus membros a ver, discutir e refletir sobre o cinema."*

O que essas definições consagram? Que cineclube é uma associação, e que não tem fins lucrativos. E mais, que reúne apreciadores de cinema para ver, debater e compreender certos filmes: os de valor cultural. Essas constatações fenomênicas são a meu ver, o resultado de múltiplas contribuições.

Mas antes é preciso dizer que cineclube, em sua acepção, digamos, hegemônica, é uma invenção francesa, no máximo europeia. Nos Estados Unidos, o

outro polo fundamental do desenvolvimento das instituições do cinema, o cineclubismo não se consolidou e, hoje, quando é uma atividade muito difundida - a partir dos anos 70, mais ou menos, as *film societies* se generalizam pelas cidades estadunidenses -, mimetiza bastante essa "tradição" europeia do cineclubismo. Organizações do público, cineclubes sem esse nome, contudo, existiram sempre: concomitantemente com o advento do cinematógrafo, evoluíram para formas mais definidas, e nos anos 20 e 30, estabeleceram-se sobretudo nos meios proletários, e nos ambientes estudantis. O Cinema 16, de Nova York, foi a experiência estadunidense mais importante e mais próxima da cinefilia francesa (entre 1947 e o começo dos anos 60), comumente ignorada pela intelectualidade daquele país. Mas mesmo o cineclubes de Amos e Marcia Vogel estava principalmente ligado ao cinema experimental, à realização. E nos dicionários, repetindo o modelo "francês", cineclubes não realiza; só vê e debate.

O caráter associativo e a ausência de finalidades lucrativas vêm não apenas da origem proletária dos cineclubes - historicamente a classe trabalhadora cria instituições associativas democráticas (WILLIAMS, 1960, p. 346; THOMPSON, 1963, p. 423) e anticapitalistas -, mas também da antiga e forte tradição laica da educação na França, cujas origens também estão na Revolução.

Já a finalidade de ver e debater bons filmes, isto é, de valor (e aqui eu sublinho a palavra valor) estético, foi o resultado, a meu ver, do desenvolvimento e posterior consolidação das ideias da intelectualidade francesa dos anos 20. Um processo que se degrada um pouco nessa cinefilia pequeno-burguesa mais generalizada do "bom filme" e, depois, voltando à crítica - *Cahiers du cinéma* - e aos artistas da *Nouvelle vague*, vai atingir seu auge ao final da 2ª. Guerra Mundial e nas duas décadas seguintes.

Compreender um fenômeno é muito mais que descrevê-lo - o que também é fundamental -, mas é necessário entendê-lo como processo. As definições de cineclubes que citei mais atrás, e sua quase infinta repetição, escondem ao menos duas questões essenciais: a historicidade do fenômeno e as relações sociais em que ele se constitui, seus contextos, portanto. No entanto, esse cineclubes genérico tem sido, essencialmente, branco, privilegiado socialmente, elitista e/ou paternalista. "Bancário" no sentido que Paulo Freire (1970) dava a essa metáfora: seu objetivo é transmitir aos ignorantes a capacidade de distinguir o que é "bom", depositando códigos de linguagem nas contas vazias dos seus cérebros. "Alfabetizando o olhar", como tantos repetem.

Ao contrário dos primeiros cineclubes proletários, cuja finalidade maior era a *criação* de um cinema que correspondesse aos interesses dos trabalhadores, o modelo hegemônico de cineclubes aboliu a produção, que foi reservada aos profissionais, como preconiza o número 1 do *Journal du Ciné-club*. Os animadores dos cineclubes da época eram, eles mesmos, realizadores. E comprometidos com a indústria - como também se propõe nos estatutos do Ciné Club -, buscando o reconhecimento de um nicho de vanguarda, autoral, como viria a se consolidar

esse conceito. Ao público, situado em um plano inferior, estava reservado aprender: aprender a reconhecer esse cinema, menos oposto ao cinema comercial que ao gosto vulgar da patuleia. Além de Noel Burch (op. cit.), Martín-Barbero (1999, p. 15-19), em outro contexto - da cultura televisiva contemporânea -, também trata desse "mau olhar" da intelectualidade para o gosto popular.

Essa alienação do público em relação à criação, à produção, se deu justamente quando a indústria lançava os pequenos formatos - o Pathé Baby e o Kodak 16mm. Mas com um cuidado muito especial: investia pesadamente para que estes fossem usados estritamente na esfera doméstica, privada, familiar (WASSON, 2009). Apesar disso, um movimento relativamente vigoroso e limitado, em parte, pelo custo elevado do equipamento - deu origem a *clubes de cinema*, como se identificavam em alguns idiomas e países (na Itália, por exemplo, onde havia os *cineclub* e os *circoli de cinema*, mas também no Brasil: *cineclubes* e *clubes de cinema*) diferenciando-se do cineclubes espectador pela sua organização voltada à produção. Hoje essa distinção já não se aplica mais. A revista *Cinearte* manteve uma seção especial (FOSTER; LEÃO, 2015) para esses *amadores de cinema* - note-se que a expressão tem exatamente o mesmo sentido que cinéfilo. Há referências a esses clubes desde 1924, pelo menos. Até hoje existe o Foto Cine Clube Bandeirante, fundado em 1939 e que constitui um dos melhores exemplos desse tipo de associação. Mas também no Brasil esses cineclubes não entraram na história do cineclubismo: oficialmente, depois do Chaplin Club houve apenas o Clube de Cinema de São Paulo, em 1940.

Figura 6 - Foto da fundação do Foto Cine Clube Bandeirante, em 28 de abril de 1939



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Outro exemplo importante de um cineclubismo sem esse nome, alicerçado inteiramente nos interesses do público - e que raramente associamos à trajetória do movimento cineclubista - foi o cinema pós-Revolução Soviética, nos anos 20 principalmente. Os trabalhadores, o povo, ocupavam o centro do projeto revolucionário. E o cinema era um dos, senão o veículo mais importante para a construção de uma nova hegemonia. O chamado período de *cineficação* - que hoje descreveríamos como um amplo programa de difusão do cinema e inclusão política dos seus públicos - criou milhares de cineclubes sem esse nome, em outros tantos milhares de clubes de trabalhadores em toda a URSS (HATCH, 1986). Além de outras iniciativas, como o cinema itinerante, em trens e outros veículos adaptados.

Cineclubes - nem sempre ostentando o nome - ligados aos movimentos de trabalhadores, tinham na produção de filmes uma atividade tão importante quanto a exibição. Fora da URSS, podemos citar as Ligas de Cinema dos Trabalhadores (CAMPBELL, 1982; HOGENKAMP, 1986), organizadas em todo o mundo (dos EUA ao Japão, mas não há referência a nenhum país latino-americano) a partir dos movimentos de solidariedade com a Revolução Soviética. Mas existem muitos outros exemplos. Dessas práticas orgânicas a formas com ligações menos precisas com seus meios sociais - mas sempre preocupadas com um cinema de resistência, que busca expressar os interesses do povo -, foi um passo: um bom exemplo são as muitas formas de cinema militante - bem mais tarde, a partir dos anos 60 - que justamente têm na América Latina alguns dos seus mais significativos representantes. Além de suas raízes cineclubistas, a ligação desses grupos com uma concepção de cinema comunitário que hoje parece substituir o papel dos cineclubes sob outro formato, outra proposta, parece historicamente bem clara. Mas este é outro tema, para outro trabalho.

Não apenas a produção foi alienada pelo modelo cinéfilo elitista. Por paradoxal que possa parecer, a pedagogia associada ao cineclubismo - como no lema do Cinema do Povo - foi desprezada e substituída, nessa fase fundadora da cinefilia, pelo cultivo exclusivo da apreciação estética. Um importante segmento das organizações do público se separou, ou foi exilada do cineclubismo hegemônico, constituindo o fortíssimo *cinema educador* francês e de outras partes da Europa, como também nas comunidades religiosas e circuitos universitários estadunidenses. No Brasil, o interesse pelo emprego do cinema na educação formal e informal vem desde as escolas modernas anarquistas, mas será logo adotado pelo Estado: em 1936, véspera do golpe de Getúlio Vargas, é criado o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). Sua direção foi entregue a Roquete Pinto, importante educador, que logo se apoiou na experiência do conhecido cineasta Humberto Mauro. O interesse pela função educativa do cinema foi muito marcante nos anos 30, seguindo o exemplo do que se debatia nos países centrais. O INCE produziu centenas de filmes didáticos, 357 deles dirigidos por Mauro. Os temas vão desde amebas e protozoários à História do Brasil e de várias de suas manifestações

culturais. Os trabalhos sobre o INCE concentram-se mais na evolução da sua administração - do Estado Novo à ditadura militar dos anos 60 - e nos filmes produzidos e seus realizadores. Segundo Fernanda Carvalho (2009), os dados sobre projeções realizadas são escassos e também não são confiáveis. E não parecem existir documentos ou estudos que revelem como essas práticas se articulavam nas comunidades que a elas tiveram acesso. Na França, práticas semelhantes se organizavam sobre bases mais claras. Os *escritórios* ou *oficinas de cinema educativo*, tinham suas raízes no cineclubismo militante dos anos 10 e nas tradições laicas e republicanas que vinham desde o século 19: "(as oficinas de cinema educativo) ... combatiam a influência da Igreja. Militavam pela laicidade, o ideal cooperativo, o pacifismo, a emancipação operária. No campo, procuravam diminuir o êxodo rural levando aos camponeses uma diversão da cidade" (BORDE; PERRIN, 1992, p. 8). Estes autores revelam a grande "contradição" do cinema educativo: era impossível manter uma programação exclusivamente de filmes didáticos diante das realidades e interesses dos públicos atingidos: queriam também diversão e emancipação. Assim, o chamado cinema educador, separado artificialmente do cineclubismo, acabou sendo, sob vários aspectos, a sua expressão mais bem sucedida. Ao final da 2ª. Guerra Mundial, quando a França tinha cerca de 10.000 cineclubes, 80% deles pertenciam à Federação de oficinas educativas (Ufoleis), fundada em 1929 (LABORDERIE, 2015, p. 103-165). Eles ainda são a grande maioria dos cineclubes franceses.

No Brasil, porém, apesar dos dados importantes, não há uma reconstituição dessas experiências, que ficam assim ocultas sob uma pretensa ausência de iniciativa e protagonismo dos ambientes escolares ou comunitários por onde se estenderam as atividades do INCE. Acredito que de maneira análoga, a maioria dos países latino-americanos não dispõe de informações, e muito menos de análises, sobre tudo que se passou com o cinema antes dos anos 50, exceto quando se refere à produção e, especialmente, aos realizadores. O público parece não existir como sujeito, e o cinema-texto se apresenta como produtor exclusivo de sentidos: são as relações sociais transformadas em relações entre coisas, entre mercadorias: filme e plateia. Em nossos países periféricos e colonizados a dimensão comunitária, o público audiovisual, desaparecem, assim, da história, e parece não terem existido praticamente até tempos mais recentes, quando os esforços de muitos educadores afinal começaram a conquistar espaços institucionais e acadêmicos, na defesa do ensino do cinema, e com o cinema, nas escolas. Mas não propriamente com o cineclubismo - embora se use bastante o termo.

As coleções de filmes e outros materiais que as práticas cineclubistas, desde o precursor abade suíço Joye, em 1901, ou as oficinas de cinema educador (BORDE, 1983, p. 39-40,48), costumavam reunir e guardar - em outras palavras, os arquivos cinematográficos dos grupos e comunidades que constituíam cineclubes -, também se separaram do cineclubismo: as cinematecas são uma espécie de

cinoclube especializado³⁵, que deles, com o tempo, cada vez mais se distancia. Em resumo, sempre houve outras formas de organização dos públicos, além do modelo reconhecido hegemonicamente.

A popularização da televisão nos anos 50 e 60 nos países desenvolvidos, e nos anos 70 em nossos países, provocou um profundo impacto no dispositivo econômico, social e cultural do cinema, até então o principal meio de comunicação e de expressão cultural das populações ocidentais e de grande parte do mundo. Nos anos seguintes, instaurou-se uma cadeia ininterrupta de novas tecnologias de captação, difusão, arquivamento e recepção audiovisual. Das fitas magnéticas aos discos digitais, até a internet, redes sociais (denominação, na verdade, de espaços virtuais privatizados), nuvens de arquivamento e o sistema de *plataformas* (POELL; NIEBORG; DIJCK, 2020) que, hoje, controla e ordena a maior parte da comunicação social.

O cinema em suas múltiplas acepções - como sala, como filme de ficção, como economia e produto - deixou de ocupar o lugar central do sistema de mediação social pela imagem e som, cedendo esse papel para as múltiplas combinações de sistemas de produção, circulação e consumo que, hoje, vêm se centralizando sob o comando das chamadas Big Techs - as maiores empresas do planeta - e dos capitais financeiros. A falência do modelo de cineclube descrito pelos dicionários começou nessa mesma época. É um processo longo e desigual. O cineclube que poderíamos chamar de tradicional, o modelo hegemônico, colonial, baseado na cinefilia do cinema de autor é hoje um exemplo do que Raymond Williams chama de cultura residual: ele é "vivido e praticado como resíduo, cultural e social, de formações anteriores" (WILLIAMS, 2005, p. 56-59).

No Brasil especialmente - mas penso que também em outros países latino-americanos - já não se encontram praticamente cineclubes organizados como associações. Mesmo iniciativas pessoais se assumem como "clubes" (o paradoxo é evidente) de cinema. Disso decorre um enfraquecimento da ligação com as comunidades em que atuam, pois elas não estão representadas, para além do desejo ideal dos animadores dessas atividades, nos ditos cineclubes. Afirmar que não têm fins lucrativos também perdeu parte do sentido, já que a maioria depende da sustentação pelo Estado - cuja presença, para dizer o mínimo, é extremamente irregular - ou de algumas poucas instituições de ensino que, por sua vez, determinam um pouco seu trabalho, retirando-lhes autonomia.

35 Os cineclubes não são o único modelo de onde partiram as cinematecas. Na Escandinávia, Inglaterra e Alemanha foi o Estado que organizou os arquivos de filmes, nos anos 30. E mesmo antes disso, na União Soviética. Nos EUA, além do arquivo do Congresso, a cinemateca do Museu da Arte Moderna (MOMA) foi instituída sob um outro padrão, baseado no *mecenato* empresarial. Foi o modelo criado por Henri Langlois, a partir do cineclube Cercle du cinéma, que influenciou grande parte das cinematecas do mundo, criadas a partir de cineclubes. É o caso da maioria das cinematecas latino-americanas.

Os cineclubes mantêm a diretriz de passar filmes relevantes, e de realizar debates, geralmente centralizados numa figura de *autor-idade*: alguém da produção do filme exibido ou um especialista acadêmico ou de outra ordem. E certamente tal qual o Cineclub de France, de Delluc, a relevância do que é exibido é determinada pelo gosto institucional: o tal do cinema de autor e um compromisso com um "cinema nacional" bem genérico. Como os cineclubes são, na quase totalidade dos casos, animados por pessoas da classe média e, entre elas, muitos realizadores amadores, a ideia de cinema nacional tende bastante para o curta-metragem, muitas vezes filmes dos próprios animadores ou de seus círculos pessoais. A ausência de um mercado³⁶ para esses filmes, seja o mais tradicional, reservado aos longas-metragens de ficção, ou o das televisões que, no caso do Brasil, é oligopolizado por uma dezena de grandes empresas produtoras, determina que essa produção amadora veja os cineclubes como único espaço disponível para a sua exibição.

Raymond Williams fala também de culturas emergentes. Simplificando um pouco, ele lembra que novas práticas estão surgindo o tempo todo. Mas lembra que, hoje mais que nunca, a cultura hegemônica tende a rapidamente incorporar e submeter essas novas práticas à sua lógica. É a lógica e o vigor do capitalismo. Williams avança na conceituação de práticas emergentes meramente alternativas, que correspondem a soluções pessoais ou de pequenos grupos para a crise social, e as que representam bases sociais amplas, que pretendem transformar a sociedade - que ele chama de revolucionárias. No geral, os autodenominados cineclubes atuais não conseguem superar a barreira de classe em que estão alojados e têm como público seu próprio meio social. Os segmentos mais populares, por outro lado, têm, via de regra, baixa organização e, sobretudo, não possuem uma história consistente de prática coletiva e organizada com o cinema ou com as mídias audiovisuais. Experiências importantes, criativas e voltadas para necessidades mais amplas existem, mas raramente têm vínculos com os cineclubes ou, por outro lado, com a experiência histórica do associacionismo cultural.

Ao participarmos da organização deste Seminário, propusemos a ideia de cineclubismos latino-americanos, enunciado assim, no plural. Justamente para tentar cobrir e entender as transformações não apenas do que chamamos

36 Mercado também é tema para uma exposição própria. A rigor, o Estado substitui o mercado quando se trata de cinema nacional no Brasil. Em um acordo tácito com a indústria hollywoodiana, cerca de 10% da exibição em salas é reservada para o cinema brasileiro (ou 90% é reserva do cinema estadunidense, conforme a leitura). Esse espaço não é suficiente para custear a produção de uma média anual de 150 filmes; é fundamentalmente o Estado que paga essa conta. Para entender esse processo, ver MACEDO, 2008. Já o mercado de televisão por assinatura, que corresponde a 1% do tempo possível, é dominado por algumas poucas empresas. A produção que não se "qualifica" para esses mercados, basicamente de curtas metragens de custo menor, é exibida exclusivamente em festivais e cineclubes, tendo também seus custos pagos por programas estatais.

de cineclubismo, com essa espécie de herança do modelo de que já falamos bastante, mas igualmente de outras práticas cinematográficas que, inclusive, muitas vezes se propõem a superar esse modelo.

Em alguns países da nossa região do mundo, o modelo dominante não é mais identificado com o cineclubes, mas com o *cinema comunitário* (DAGRON, 2014). Experiências de cinema itinerante parecem ter raízes ou pelo menos muitas semelhanças com os esforços ambulantes da cineficação soviética. E mesmo entre os cineclubes identificados apenas com a fórmula da exibição e debate, a produção de filmes voltou a ser parte do seu repertório. Muito raramente, entretanto, essas experiências incorporam a concepção do público como autor dos sentidos: prevalece a figura do autor, do realizador, como consciência individual capaz de estimular e expressar os anseios do público. E sobretudo com um formato mais tradicional de cinema. As novas formas de apresentação audiovisual e de organização do público ligadas às mídias digitais, ainda que claramente identificadas com muitos aspectos da trajetória dos públicos audiovisuais até aqui - portanto, também com o cineclubismo - geralmente não se reconhecem nele e nem são por ele incorporadas.

De qualquer forma, não é mais possível usar a palavra cineclubes com um significado unívoco: seu sentido se diluiu, perdeu aquela precisão hegemônica que perdurou por meio século - que apenas ronda, como um fantasma, residual, as diferentes práticas que encontramos. E não existe ainda uma concepção unitária de como organizar o público, e as comunidades em que vive, para um mundo em que as mídias - que quase por definição, hoje, são audiovisuais - são onipresentes e constituem o principal elemento e ambiente de mediação das relações sociais no plano simbólico. Esse será o campo futuro do cineclubismo; ou este último não mais será.

Referências

ABEL, R. **French Cinema The First Wave, 1915-1929**. Princeton: Princeton University Press, 1984.

ALMEIDA, C. A. A Igreja Católica e o Cinema: Vozes de Petrópolis, a Tela e o jornal A União entre 1907 e 1921. 2011. In: CAPELATO, M. H. et al., **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2011.

ÁLVAREZ, G. R. **Contemporáneos y el Cineclubes Mexicano**: Revistas y Cine Clubes, la Experiencia Mexicana. 2002. Tese de Doutorado. México. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

BORDE, R. **Les cinémathèques**. Éditions L'Âge d'Homme, 1983.

BORDE, R.; PERRIN, C. **Les offices du cinéma éducateur et la survivance du muet 1925-1940**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992.

BURCH, N. **De la beauté des latrines**. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs. Paris: L'Harmattan, 2007.

BUTSCH, R. **The Making of American Audiences from Stage to Television, 1750-1990**. Cambridge University Press, 2000.

CAMPBELL, R. **Cinema Strikes Back Radical Filmmaking in the United States 1930-1942**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

CARVALHAL, F. C. A. **Instituto Nacional de Cinema Educativo: da história escrita à história contada - um novo olhar**. 2009. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/113-fernanda-caraline-de-a-carvalho> Acesso em: 02/12/2022.

DAGRON, A. G. **El cine comunitario en América Latina y el Caribe**. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert, 2014.

DÍEZ, G. F. **Mirando solo a la tierra**. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

FOSTER, L.; LEÃO, R. S. **A presença da Pathé-Baby no Rio de Janeiro e a coleção Paschoal Nardone no acervo do AGCRJ**. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, n.9, p.341-353, 2015.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

GAUTHIER, C. **La passion du cinéma - cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisés à Paris de 1920 à 1927**. Paris: AFRHC - École des Chartes, 1999.

HATCH, J. **The Politics of Mass Culture: Workers, Communists, and Proletkul't in the Development of Workers' Clubs, 1921-25**. Russian History, v. 13, n. 2/3, p. 119-148, 1986.

HOGENKAMP, B. **Deadly Parallels - Film and the Left in Britain 1929-39**. Londres: Lawrence and Wishart, 1986.

LABORDERIE, P. **Le cinéma éducateur laïque**. Paris: L'Harmattan, 2015.

LACASSE, G. **Le bonimenteur de vues animées - Le cinéma « muet » entre tradition et modernité**. Quebec: Nota Bene, Paris: Méridiens Klincksieck, 2000.

LAURENCE, Marlow. **The Working Men's Club Movement, 1862 – 1912: a Study of the Evolution of a Working Class Institution**. Tese doutorado – Universidade de Warwick, 1980.

MACEDO, F. O Modelo Brasileiro: um estrangeiro em nossas telas. In: MORAES, G. (org.). **O Cinema de Amanhã**. Brasília: CBC/CBDC, 2008.

MACEDO, F. **Cinéma du Peuple: le premier cinéclub**. In: **Cuadernos de los cineclubs**. n. 1, dezembro. Bauru: Editora Praxis, 2010.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Los ejercicios del ver - Hegemonía audiovisual y ficción televisiva**. Barcelona: Gedida Editorial, 1999.

MICHAELIS. **Dicionário**. 4.Ed. Editora Melhoramentos, 2016. Disponível em:< <http://michaelis.uol.com.br> >. Acesso em: 19/04/22.

PINEL, Vincent. **Introduction au ciné-club**. Paris: Les Éditions ouvrières, 1964.

POELL, T.; NIEBORG, D.; DIJCK, J. V. **Plataformização**. Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos, UNISINOS, v. 22, n. 1, p. 2-10, janeiro/abril 2020.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: **Diccionario de la lengua española**. 23.ed. 2022. [versión 23.6 en línea]. Disponível em:< <https://dle.rae.es> > Acesso em: 19/04/22.

ROSS, S. J. **Working Class Hollywood** – Silent Film and the Shaping of Class in America. Princeton: Princeton University Press, 1998.

THOMPSON, E.P. **The Making of the English Working Class**. New York: Random House, 1963.

WASSON, H. **Electric Homes! Automatic Movies! Efficient Entertainment!** - 16mm and Cinema's Domestication in the 1920s. Cinema Journal, v. 48, n. 4, p. 1-21, 2009.

WILLIAMS, R. **Culture and Society 1780-1950**. New York: Doubleday, 1960.

WILLIAMS, R. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

XAVIER, I. **Sétima Arte: um Culto Moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

2. La actividad de Cine Club Santa Fe en su última década de trabajo: Reflexiones y propuestas

Guillermo Hernán Arch

En el presente trabajo trataremos de dar cuenta de la experiencia institucional de Cine Club Santa Fe (Argentina) durante su última década, momento donde se cristalizan varios cambios en la forma de visionado de lo audiovisual, marcado por transformaciones globales en la actividad industrial del cine y sus cadenas de distribución, como también de variación en la composición de los públicos que acceden a una sala de cine y del propio despliegue del arte cinematográfico. Esta situación se da junto a una renovación importante, tanto generacional como política, de los que llevamos adelante la actividad de Cine Club Santa Fe, en virtud de las líneas de acción encaradas en el período.

Pero hagamos un poco de historia y un marco general de la situación antes de describir y reflexionar sobre el presente de nuestra actividad cineclubística. Cine Club Santa Fe es una entidad civil sin fines de lucro con personería jurídica desde 1962 -su fundación data de 1953-, se encuentra entre los cineclubes más antiguos de la República Argentina y destaca por su cantidad de asociados, una masa societaria que oscila alrededor de 1000 personas. Actualmente es el único Cine Club de Argentina con el mencionado status jurídico que cuenta con sala propia, el cine América, desde 1982.

A lo largo de su historia, entonces, se dieron grandes cambios en el visionado de cine y la forma de acceso al mismo. Por un lado hay cambios en el propio público: primero, los tiempos de la cinefilia de los 60, cuya práctica era ejercida fundamentalmente en cineclubes y cinematecas, pero que no escapaba a una suerte de saber enciclopédico sobre el fenómeno cinematográfico, ya que el cinéfilo también sabe de géneros y de cine comercial. En consonancia, eran los tiempos en que Christian Metz calificaba al gran público de "espectador pez" y suponía que la mirada de la película ocupaba completamente la mirada del espectador. Las diferencias entre los diferentes públicos eran fundamentalmente etarias y de clase social -desde lo externo al cine - y por géneros cinematográficos desde lo propiamente cinematográfico. Con el correr de los últimos 50 años podemos decir que, en un sentido, los públicos tienden a fragmentarse en la medida que progresa la soberanía de la mirada del espectador sobre la película (proceso que se inicia propiamente con el cine moderno) y hay diferentes tipos de cinéfilos, por así decirlo (ya que no se trata de compartimentos estancos), mientras que el gran público es captado por una industria cada vez más adocenada que recurre a la espectacularidad como forma de competencia con los otros dispositivos y ámbitos en los que se reparte el fenómeno audiovisual. Son tiempos los que corren, donde el agenciamiento de la mirada del espectador pasa a tomarse en cuenta y hasta la crítica cinematográfica se especializa.

Ese proceso que comienza a fines de los 80, convive con grandes cambios en la industria y -lo que nos interesa particularmente como cineclubistas- en la distribución y visionado de cine. Es así, que el sistema de salas independientes, la gran mayoría de ellas propiedad de la burguesía local y que representaban las bocas de salida de diferentes distribuidoras (las *majors* en la jerga cinematográfica) es barrida casi por completo en los años 90 en Argentina con el advenimiento de los complejos multisalas, en un fenómeno de concentración económica inédito, que solo comienza a entrar en contradicción de manera incipiente en los últimos años.

Casi en paralelo -porque solo se deja sentir con fuerza en nuestro siglo-, la digitalización produce cambios paradójicos en cierto sentido, ya que en muchos casos afecta el interés de sus promotores. Se abarata la producción y distribución de películas y por ende la cantidad de material se multiplica y diversifica; pero en lo que atañe a la actividad cineclubística propiamente, hace que se multipliquen los espacios de visionado de cine. La posibilidad de crear un ámbito para ver una película está al alcance de cualquiera de las instituciones intermedias del tejido sociopolítico de un país, por lo tanto se multiplican los ciclos de cine realizados en instituciones educativas y sindicales de todo tipo, produciendo un verdadero tembladeral legal, una verdadera contradicción entre el marco legal y el desarrollo de los medios con los cuales se exhibe cine, que lo excede completamente y se hace absolutamente imposible de controlar.

Una de las particularidades de nuestra actividad cineclubística la da precisamente la escala, ya que desde 1972, cuando Cine Club Santa Fe inaugura su primera sala propia, el cine Chaplin, se comienza a dar cine de manera comercial todos los días y se replantean los objetivos de la Institución, ya no se trata solamente de un abordaje del fenómeno cinematográfico desde el punto de vista de la clásica función de Cine Club -con su trabajo, su presentación y posterior debate-, sino de tener una programación semanal de calidad que refuerce los circuitos de distribución de cine arte. Esta peculiaridad fue creciendo con el tiempo -Cine Club Santa Fe operó con dos salas durante 15 años- y terminó afianzándose al punto que nuestra sala es de referencia para la distribución de cine independiente cuando realiza lanzamientos a nivel nacional. Así en los últimos 50 años se pasó de tener una sala marginal, el mencionado cine Chaplin, a la centralidad de la actividad cinematográfica de la ciudad de Santa Fe cuando sobrevivió al cierre masivo de salas de finales de los 80 y contaba con dos de las tres salas abiertas en la ciudad, para finalmente sobrevivir nuevamente a la aparición de los complejos a finales de los 90 y al proceso de digitalización de la segunda década de este siglo, que también representó el acta de defunción para algunos cine independientes en virtud de los costos del cambio de tecnología.

Dos datos más a tener en cuenta en la historia reciente de Cine Club Santa Fe que explican su presente, son la resistencia a la última dictadura cívico-militar, que nos posicionó como una Institución muy referenciada en el medio cultural

santafesino y en segundo término haber sorteado en base a la militancia, las recurrentes crisis económicas de nuestro país que pusieron a Cine Club Santa Fe al borde de la quiebra en el año 80, en el 89 y en el 2001, en esta última, se estuvo al borde de la quiebra en el año 2003, y solo gracias a la militancia y a la solidaridad de sus socios pudo sobrevivir.

A esa situación se sumó la pérdida de su presidente histórico, Juan Carlos Arch, en el año 2006, lo que provocó una deriva en su calidad institucional que no tuvo sus elecciones reglamentarias hasta el año 2011. Fue en ese momento en que los grupos formados en la actividad cineclubística durante más de una década iniciaron un proceso de renovación institucional que abarcó no solo una propuesta de nueva dirección, sino el replanteamiento de los ejes y áreas de actividad en base a una nueva caracterización del escenario cultural, político y estético.

A lo largo de las últimas tres décadas aproximadamente entonces, Cine Club Santa Fe hubo de aggiornar su actividad a los cambios en los consumos de cine, la fragmentación del público, los cambios tecnológicos y afrontar las recurrentes crisis económicas que ha sufrido el país. Este escenario en permanente cambio requirió entonces una necesaria reflexión en paralelo sobre el estatuto de la actividad cineclubística, renovar las preguntas sobre qué y cómo se exhibe; cuales los ámbitos, los públicos y la posibilidad de formación de los mismos.

En el año 2011, casi todos los integrantes de los grupos encargados de los ciclos especiales de Cine Club Santa Fe (Cine Estudio, Ciclo de cine Bizarro, DeSvelado y Ciclo de Cine y Filosofía) en medio de una crisis institucional provocada por el incumplimiento de los plazos legales para la realización de elecciones -entre otras irregularidades-, elaboramos un proyecto para regularizar la situación institucional dando inicio a un proceso político interno que culminó con la celebración de elecciones donde nos impusimos con más del 75% de los votos sobre la lista que detentaba la presidencia de Cine Club Santa Fe.

El primer paso fue la caracterización de los objetivos de Cine Club que exceden la sola la difusión del arte cinematográfico, y abarcan a la descripción de un estado actual del fenómeno, que de alguna manera dé respuesta a la fragmentación del público, las nuevas redes de distribución y producción de cine, las nuevas temáticas y corrientes estéticas, y el cine como ámbito de visibilización de las problemáticas sociopolíticas de la realidad.

En segundo término, recuperar el debate en el ámbito de visionado de las películas, algo que se había perdido como práctica desde mediados de los 70 y que renació con la organización de ciclos de manera intermitente, pero que era necesario sistematizar y fijar como un objetivo importante de la actividad cineclubística.

En tercer lugar se planteó la necesidad de reforzar la articulación con diferentes Asociaciones intermedias, sindicatos y el Estado en sus tres niveles, municipal, provincial y nacional.

En cuarto lugar, trabajar sobre una propuesta para recuperar las ramas Infantil y Juvenil, que con intermitencia, tuvieron desarrollos importantes en la historia de Cine Club Santa Fe.

Finalmente, se presentaba la posibilidad de realizar funciones de Cine Club en ciudades vecinas, como también promocionar y alentar a diferentes grupos para la organización de Cine Clubes en la región.

Desde ese momento, entonces, se inició una activa política de extensión, que incluyó también la adecuación del estándar técnico de proyección y visionado a las nuevas tecnologías.

Un importante trabajo cineclubístico comenzó entonces con lo que llamamos "ciclos disciplinares". En base a la experiencia acumulada con el ciclo de "Cine y Filosofía" que se organizaba desde el año 2008. El programa consistió en proponer a la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional del Litoral un proyecto para la conformación de grupos de docentes y estudiantes, que junto a miembros de la comisión directiva de Cine Club organicen ciclos de cine donde los films vinculen las especificidades disciplinares al arte cinematográfico. El dispositivo que se consideró más adecuado fue el formato de una película semanal durante un mes (cuatro funciones), donde el grupo de estudiantes se encarga de la presentación del film desde su importancia cinematográfica y luego del visionado, un docente abre el debate desde la perspectiva disciplinar convocada; se puso especial atención en que en las aperturas de los debates no se expongan interpretaciones completas o cerradas de los films sino posibles claves de lectura.

Previamente, en el momento de la programación se hace especial hincapié en que, en lo posible, por lo menos una función cuente con un film que sea una obra reconocida en la historia del cine (clásicos, cine patrimonial, etc.) y el resto de la programación se consensua con Cine Club; la actividad de investigación para la elaboración de boletines o cartillas queda también a cargo del grupo conformado.

Desde el año 2012, entonces, junto al ciclo de "Cine & Filosofía" se realizaron a razón de una edición anual, los ciclos de Letras, Arquitectura, Sociología, Historia, Ciencia Política, Artes plásticas y Psicología; todos ellos con las pautas fijadas. La experiencia se demostró absolutamente enriquecedora, resultando en la formación de un público que se fue afianzando año a año y, desde lo estrictamente cuantitativo, un buen porcentaje pasó a asociarse a Cine Club. A partir de allí, cada ciclo tomó su propia fisonomía, donde se avanzó en la actividad de programación, en general tratando de abordar una temática particular dentro del marco disciplinar; produciendo el material crítico de los boletines y cartillas; organizando encuentros y publicaciones. Es de esperar que el próximo año se retomen estas actividades si finalmente se sale de la pandemia.

Una de las líneas de acción que también demostró ser exitosa para la formación de público fue la de profundizar y ampliar el trabajo con los sindicatos. Desde mediados de los años 90 nuestra Institución tiene una gran relación de co-

laboración con uno de los sindicatos de trabajadores del Estado, ATE, con el cual llegó a abrir una sala que tuvo funciones entre el año 2000 y 2007 y en la que (previo a la irrupción de la pandemia) se realizaban las funciones de Cine Estudio. Desde el 2008, a través de un convenio el sindicato subvenciona parte de la entrada de sus afiliados a la sala de Cine Club, llegando a superar luego de algunos años los 100 espectadores mensuales que ingresaban a las funciones. Desde el año 2012 se celebraron convenios con otros tres sindicatos y están planteado al menos un convenio más. Hay que tener en cuenta tres puntos básicos para valorar estos convenios más allá de lo meramente cuantitativo: en primer término el valor de la entrada a los complejos se hace cada vez más prohibitiva para los trabajadores (el poder adquisitivo se redujo en la Argentina en un 30% desde el año 2016), resultando en que vastos sectores de la población ni siquiera conozcan una sala de cine, en segundo término el acceso a una programación que se realiza teniendo en cuenta una valoración crítica de los films, y por último que también se realiza un trabajo de organización de ciclos de cine en las mismas sedes de los Sindicatos.

En lo que se refiere a la relación con el Estado, la colaboración tanto con la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Santa Fe como con el Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe no ha hecho otra cosa que profundizarse: con la primera se organizan los ciclos de verano, barriales y en diferentes centros culturales, como así también la muestra itinerante del BAFICI; con el Estado provincial se mantiene un programa de exhibición del material cinematográfico producido en nuestra provincia y se avanza en una propuesta de Cine Movil de escala regional.

En cuarto lugar mencionábamos el cine Infantil y Juvenil. En el primer caso se recuperó el taller de cine infantil de nuestra Institución con el nombre de "El globo rojo" en el año 2012. En el caso del cine juvenil se optó por el trabajo con las escuelas secundarias. En el año 2016 y 2017 se realizó una experiencia piloto con una sola escuela que consistió en la selección de una cátedra que se encargaba de elegir una serie de films para su visionado, debate y trabajos prácticos; la modalidad era alternar un visionado en la escuela y uno en el cine, siempre con apoyatura de integrantes de Cine Club Santa Fe en la moderación y guía de los debates, la financiación de los traslados y compra de material se canalizó con el invalorable aporte de Mutual Maestra. En el año 2018 la actividad se amplió a más de 10 escuelas mediante un programa articulado con el Ministerio de Educación de la Provincia y el ISCAA que aportaron los recursos económicos y humanos para la ampliación de la actividad. Se priorizaron las escuelas de más bajos recursos.

En cuanto al último punto de nuestro programa, casi desde el principio de la gestión se realizó un convenio con la Secretaría de Cultura de Santo Tomé, ciudad vecina a la de Santa Fe, separadas por la desembocadura del Río Salado en el Paraná, para realizar una función de Cine Club semanal en el Centro Cultural 12 de septiembre, que supo ser la sala de cine más importante de Santo Tomé que hoy carece de cines.

Finalmente desde el año 2015 nuestra Institución colaboró con la fundación del Cine Club Reconquista, que ya lleva 6 años de actividad ininterrumpida y que estará presente en este seminario con una ponencia.

Huelga decir que las actividades mencionadas son las programáticas llevadas a cabo por nuestra institución; quedan por fuera de esta exposición una gran cantidad de acciones puntuales y de experiencias que no tuvieron su continuidad aunque se lo buscase. Y si bien el balance es positivo, también resta muchísimo por hacer en un terreno donde las transformaciones son permanentes -y en el presente contexto aún más-, pero siempre con la pasión y la militancia que nos ayudaron a llegar hasta aquí las abordaremos. Finalizamos entonces con unas palabras que fueron pronunciadas en la inauguración de una de las salas que tuvo Cine Club Santa Fe, por su Secretaria de actas, Mirta Broggi de Arch, allá por 1974.

"El cine al servicio del hombre"; esta es una frase que hemos escuchado muchas veces, pero: ¿Qué es el cine?, ¿arte?, ¿industria?, ¿pasatiempo?, ¿comercio? En verdad participa de todas estas particularidades pero, para que sea cierta la frase en cuestión: "El cine al servicio del hombre", ninguna de estas particularidades tiene que hacerse a su costa. No puede ser arte al servicio del hombre, si este olvida su contorno y lo transforma en una postulación solamente estética; no puede ser industria al servicio del hombre, si esta sirve para transformar los medios de producción y distribución en un apéndice más de la explotación que se da en otros niveles; no puede ser pasatiempo, si no hace suya aquella frase de Goytisolo: "Para nosotros, la realidad es nuestra única evasión". Si no transforma su lenguaje según las necesidades que la geografía, la economía y la historia le imponen al hombre; sino convierte la distracción en un espectáculo esencialmente humano. No puede ser comercio, si en su nombre se venden historias que falsean la realidad, que deforman los sentimientos y que cada vez más está destinado a que nos olvidemos de quienes somos y que también tenemos el derecho -y aún más, el deber- de querer cambiarlo todo.

3. Reconociendo nuestra mirada al Cineclubismo

Juan M. Hernández

Mirando Una Formación Olvidada

Mirándome como un ingenuo espectador de cine, reconocí lo vulnerable que se es al ser hijo de migrantes rurales ¡casi analfabetos! (Edo Lara en Venezuela) en una ciudad, como Caracas (capital de la república Bolivariana de Venezuela) y reconocer la mala suerte que tuve al nacer bajo la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez en 1957 donde la oferta cinematográfica provenía mayoritariamente del cine novelero mexicano y español que saturaban las salas de cine venezolanas más la poca presencia de cineclubes los cuales pertenecían a la alta sociedad venezolana identificada con la anterior *american way life*.

Da dolor reconocer como en los años ya "Democráticos años 60" se perdió mi generación con una mala educación primaria oficial que se completaba con la oferta fílmica estadounidense que colmaba las salas de cine populares desplazando al melodramático cine mexicano mientras la televisión en blanco y negro hacía un mercado con la oferta *tele novelera* además de los *shows* dirigidas a mujeres y niños de los hogares venezolanos donde se les ridiculizaba su identidad y procederes para estimular su desarraigo.

En la pacificada democracia de los años 70 la oferta era cine pornográfico, melodramas y épicas de origen estadounidense a granel que modelaban la conducta de los jóvenes venezolanos quienes abandonaban los estudios para emular la actitud "rebelde" de los jóvenes estadounidenses en las películas. En ese contexto me inscribí en una militancia política insurgente que me ubicaba en un tipo de cine contestatario casi siempre de origen venezolano o suramericano, pero poco comprometido por una ambigua formación política.

En la divertida democracia de los años 80 las universidades sufrieron muchos altibajos que afectaron el activismo político en el cineclubismo lo que conllevó a los cineclubes a huir del modelo academicista universitario de cine foro. En ese reacomodo del cineclubismo decidí titularme como investigador andrológico en educación permanente gracias a un contexto universitario que reconocía la práctica sociocultural del cineclubismo sin necesidad de la rigurosidad académica de la filosofía formal universitaria.

El cineclubismo venezolano en esta década asumía múltiples modelos alternos de difusión cinematográfica para tratar de responder a las necesidades de una población excluida social, cultural, económica y políticamente del país de la bonanza petrolera. Las alternativas formativas en cine fueron el cine político de origen cubano en primera opción y suramericana militante en segunda elección para ampliar el catálogo lo que permitía comprender el modelo político

hegemónico, organizativo, estándar y convencional del cineclubismo impuesto desde Europa que se manejó desde los años 50 para consumo cinematográfico almidado e idolatría a estrellas y directores de cine masculinas y femeninas como objetos sexuales ambiguos difundido por el cineclub de Venezuela, la Cinemateca Venezolana y el Círculo de cronistas Cinematográficos de Caracas de la Venezuela de 1952 es decir "clubes de amigos del buen cine" con su presidente, tesorero, asamblea de miembros y presupuesto provenientes de venta de boletos por ciclos de cine selecto en salas comerciales prestadas.

Esta difusión cinematográfica es una reproducción del modelo de escolaridad formal que aún hoy en día continúa siendo defendida a pesar de ser ingenua, rutinaria y coyuntural cuyo modelo básico de organización asume formas tan simples, lineales y funcionales que llega incluso a ser adhocático. Recordemos que quienes hacían este cineclubismo emanaban de familias pudientes de clase media o de la alta burguesía a través de sus hijos universitarios donde la mujer, los niños y grupos indígenas y afros no tenían cabida, de ahí que, para acceder al trabajo cineclubista y aprender de dicho oficio en mi caso no me quedo de otra que estudiar y optar al único título que me legitimaría como cineclubista y que cubre mis habilidades cognitivas y motrices como es el de licenciado en manejo de vehículos de 3r Grado (título otorgado por la Dirección Nacional de Tránsito Terrestre en Venezuela) por lo tanto eso me hace ser reconocido como Licenciado y así fui contratado por muchos cineclubes y realizadores de cine como chofer, ¡Ups! Perdón como ¡operador de vehículos!, o sea, ¡licenciado en manejo de vehículos!

Pro no todo en el cineclubismo venezolano es diversión o culto cinematográfico. Desde los años 70 sectores populares (CICINOR - Cine Circuito Norte en Caracas, Venezuela y grupos de cine como Cine Urgente) comienzan a apropiarse del cine y por ende del cineclubismo burgués al convertir el cineclub en instrumento comunicacional con conciencia organizacional lo que impulsa un modelo no formal de agrupamiento cineclubista que se autodenominó "centros de cultura cinematográficos" FEVEC, el cual agrupaba a los cineclubes, asociaciones educativas de cine, cinematecas, cines móviles, grupos culturales y en los últimos años del siglo pasado a diversas modalidades de multimedia que incluía TV y radios comunitarias (Señalo que quienes impulsaban este otro cineclubismo provenían de clases sociales trabajadoras y campesinas e incluso de sectores inmigrantes rurales y trasfronterizos). En ese contexto de entonces al no tener posibilidades de ningún postgrado o doctorado en el área se asumía la práctica activa y militante del oficio de mendicidad en las instituciones públicas para subvencionar una formación casi autodidáctica.

El antiguo modelo que se organizaba en función de programar películas como un simple operador de proyección (que esa fue mi función por años además de chofer) y de cine forista empezó a sufrir una crisis en los años 80 con la llegada del video ya que no previó el impacto socializante de las nuevas tecno-

logías y por ende no entendió la necesidad de vincularse a la comunidad a causa de su afán de buscar difundir películas "selectas de las luminarias del séptimo arte" en su mayoría del cartel comercial estadounidense y sus filiales europeas lo cual les impidió no entender la diversidad de modelos de crecimiento cinematográfico y eso incluye la nueva narrativa popular cinematográfica nacida desde el cortometraje documental. A esto se agrega la crisis económica capitalista que desde los años 70 afectó la tecnología convencional del celuloide y el cierre del espectáculo taquillero de las salas de cine comercial y lógicamente el de muchos cineclubes cuya desaparición se debe a que jamás tuvieron conciencia de clase de su rol histórico, es decir, no tenían memoria ni identidad propia. De ahí que a finales del milenio y comienzo del nuevo la lucha era entender la nueva diversidad cineclubista, esto implica revisar sus modelos organizativos ya muy dispares y olvidados por la realidad social, económica y cultural a lo que se agrega unas políticas estatales cinematográficas que aplastaban cualquier iniciativa autonómica cineclubista o de cine de denuncia (La censura política y el acaparamiento de los escasos presupuestos gubernamentales, disponibles solo a un grupo de autores cinematográficos criollos que estrangulaban a la generación que se avecinaba para la década de los 80), generando así la exclusión de nuevos movimientos cineclubistas siendo los más vulnerables los de tipo social y políticamente emergentes (Se incluye las nuevas generaciones de realizadores populares comunitarios). Desde las dos primeras décadas del nuevo milenio la práctica comunitaria revolucionaria del cineclubismo me ha llevado, así como a muchos otros cineclubistas comprometidos a ejercer el derecho a recibir una educación basada en valores humanos y tecnologías de la información y comunicación popular comunitaria por lo cual aún somos excluidos social, profesional e incluso familiarmente por una cultura cinematográfica que cultiva la ambición y la codicia personal a través de aberraciones psico sexo existenciales.

Quién Reconoce La Identidad Cineclubista?

Figura 7 - Juan Manuel y estudiantes



Fonte: HERNÁNDEZ (1991-2012).

Curiosamente con mirada de cineclubista aprendí a que el cine no surge mágicamente de la luz del proyector y, como espectador construí esa mirada desde mi práctica deportiva de montañismo y escalada. El cineclub donde veía esas películas nace para 1978 en el centro de Excursionismo Huayra de la Universidad Simón Bolívar-núcleo del litoral (Edo La Guaira, Venezuela) y su funcionalidad era capacitar en este campo a los estudiantes hasta que se agotó el tema y comenzó a mirar a otras áreas ligadas al excursionismo. adentrándose en la problemática ambientalista y reconociéndose en otras organizaciones que usaban el cine para articular la comunidad.

Un hecho extraordinario y poco o nada conocido en la Venezuela de entonces que invisibilizaba por razones políticas cualquier iniciativa tecnológica popular aconteció el 28 de enero de 1980 cuando el Centro de Excursionismo Huayra de la Universidad Simón Bolívar del litoral (antecesor del actual cine móvil Huayra) desarrollo un proyecto de comunicación alternativa a través de una radio que originalmente sirvió para conectar dos poblaciones rurales directamente bajo condiciones adversas y construida con materiales electrónicos desechables. El transmisor de dicha radio alcanzaba tres kilómetros gracias a una potencia de 50 vatios. Este proyecto se realizó conjuntamente con el centro de tecnología eléctrica y electrónica y pudo desarrollar un radio foro con los campesinos (Caseríos de Marisabel y Miguelena en Naiguatá) con dos películas (La nueva escuela (1973), documental cubano de Jorge Fraga y Yo hablo a Caracas (1978) documental venezolano de Carlos Azpurua) con el objeto de invitar a la población rural a la sala de cine de la universidad También se hizo pruebas con pescadores en las playas de Camurí Grande desde un bote.

Los cine-radios foros eran de carácter muy participativo y se constituyeron posteriormente en escuelas populares de documentalismo rural conducidos por los propios habitantes locales. Ante la arremetida de las autoridades universitarias y militares que cerraron el cineclub universitario repetidamente entre 1979 a 1982 y bruscamente sus equipos fueron confiscados, Huayra armó una brigada para operar por la comunidad en terrenos externos a la universidad. Se reciclo nuevamente (televisores viejos, radios, motores de lavadoras para energía eléctrica, en latas de sardinas y carne para construir otro transmisor; además se fabricaron bombillos para el proyector de 16mm para asumió con carácter móvil el cine foro bajo la modalidad de radio foros en apoyo a la proyección callejera en canchas, azoteas, playas y montañas con programas de alfabetización audiovisual.

Esta situación nos hizo vernos en un espejo: El cineclub convencional (el nuestro era de corte universitario) estaba aislado del mundo y nuevos modelos ya estaban funcionando lo que nos llevó a crear un cine móvil que nos separó del claustro universitario (1982), ruta que nos acercó al hecho educativo como productores de cine lo que exigía crear talleres que se hicieron itinerantes convirtiendo el cine móvil en una escuela popular de difusión tecnológica

cinematográfica desde la producción audiovisual, ya que hacíamos uso del video (más accesible que el formato en celuloide de 16mm) para acercarnos a las comunidad y permitir recuperar nuestra imagen de forma inmediata. Esta experiencia se enfocó en la educación popular donde se sistematizaba nuestro proceso cineclubista a partir de la experiencia andragógica de investigación-acción. Al ingresar al CEPAP (Centro de Experimentación para el Aprendizaje Permanente) de la UNESR (Universidad nacional experimental Simón Rodríguez-Caracas Venezuela 1983) se reconoció nuestra práctica docente cineclubista para acreditar la misma como una licenciatura docente en el área cineclubista y de radio-televisión comunitaria. De esta forma creamos un mapa temático de laboral desde nuestras prácticas cinematográficas: Restauración de películas, ingeniería de proyección y transmisión de imágenes audiovisuales y radiales, investigación y archivo de documentos bibliográficos y filmicos, diseños de afiches, periódicos, facilitación de procesos formativos semipresenciales en paquetes de aprendizaje, difusión en plataformas temáticas.

Esta experiencia marcó los años 80 en nuestro cineclub como en muchos otros del país a evaluar el caracter de la proyección audiovisual en la difusión cinematográfica cineclubista (1991) donde nos encontramos con una práctica muy convencional anclada en los años 50 caracterizada por una escasa capacitación técnica para asumir el impacto tecnológico. Esta situación implicó transpolar la experiencia tecnológica cineclubista del Huayra en memoria patrimonial ya iniciada 10 años antes en nuestro cine foro Huayra al contexto cineclubista de los años 90 que no reconocía en el otro la lucha por liberarse de la dependencia técnica a las grandes corporaciones que suministran tecnología y técnicas en menoscabo de la soberanía patrimonial filmica (por ejemplo, el uso de la luz de xenón en los proyectores y sus efectos tanto en la salud del operador como en el propio fotograma, o el sonido envolvente en una sala convencional de cine o simplemente el uso del tele cine para recuperar películas de celuloide a soporte analógico de video y lo más elemental: la limpieza de los soportes de película sea en celuloide o en cinta de video con la destrucción de hongos para evitar el desvanecimiento de las imágenes contenidas en los fotogramas o en la configuración electrónica de las imágenes surgidas en barridos.

De esta manera se allanó una vía al accionar popular para romper el aislamiento de las filмотecas de base y circuitos comunitarios de cine que ya funcionaban con catálogos de películas que con nuevos títulos filmicos generaba nuevos modelos de accionar cineclubista. Al incorporar películas restauradas o recién hechas se promovía una identidad y protagonismo histórico en la diversidad cineclubista. Curiosamente esta iniciativa se gestó años después en comunidades rurales organizadas redes audiovisuales (2007).

El impacto de la Globalización en los 90 sobre la Cultura Cinematográfica popular exigió deslastrarse de las formas cineclubistas clásicas de tipo funcional, matricial y colegial llevando a la debacle a la Federación Venezolana de Centros

de Cultura Cinematográfica (FEVEC) y por ende al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) en materia de cineclubes lo que implicaba asumir un reto en el nuevo milenio de reconocerse en la diversidad social y esto no es más que reivindicar la capacidad y el poder creativo de otros modelos cineclubistas de evolución popular en coordinación colectiva con el público como contexto de aprendizaje autogestionario y no de divertimento, consumo y/o fetichismo. Se debe estudiar un nuevo perfil de cineclubismo que asuma una nueva gestión económica, política y cultural de un cine nacido en el poder popular. Con el desarrollo de las tecnologías informáticas más un desempleo casi permanente que sacrificó nuestra juventud pudimos laborar a través de la Internet en la primera década del nuevo milenio para acceder a una formación cinematográfica más dinámica e inmediata que nos fue negada por no tener recursos económicos. De ahí que la capacitación de muchos cineclubistas se caracterizó por trabajar Ad Honorem en todas las instituciones del estado que los ponían a trabajar sin pago alguno y sin reconocimiento educativos no formales e informales, pero de esta forma se lograba acceder al manejo de equipos y a tener un conocimiento incipiente en el medio.

Aporte Cineclubista Vivencial

Contrario a la paz entreguista al capital estadounidense del régimen dictatorial andino de la Venezuela de 1928 surgen el cineclubismo estudiantil como respuesta donde el joven Pio Tamayo "El bolchevique larense" introdujo el socialismo científico e inicia los cines foros en 1915 en el centro cultural tocuyano fundado por él "Tonel de Diógenes" que introduce en el movimiento estudiantil en 1927. Después de 1928 todos fueron presos, el cineclubismo estudiantil desmantelado hasta que los cineclubes forjan una legislación en la época de la gobernabilidad representativa de los años 70; desde por un contexto gremial lograr un marco legal con la creación de la Federación venezolana de centros de cultura cinematográficas-FEVEC (1973-1999) organización jurídica de segundo grado; con el Fondo de Fomento cinematográfico-FONCINE (1981-1994) asociación civil sin fines de lucro adscrita al Ministerio de Fomento, se insertan en la políticas de estado lidiando con la empresa privada, los gremios cinematográficos, asociaciones de espectadores y las universidades nacionales, entre otros, además de financiar la realización de películas venezolanas; por otro lado con la LEY ORGÁNICA DEL PODER PÚBLICO MUNICIPAL (1994) en sus ordenanzas municipales, crean el premio de difusión cinematográfica para reconocer a todo ente, institución u organización, ubicada en cada rincón del país, dedicada a la exhibición, promoción y difusión constante de la actividad cinematográfica nacional, en cualquiera de sus manifestaciones, que haya contribuido de manera sostenida con la posibilidad de ofrecer películas venezolanas a comunidades que no tienen acceso a ellas;

ya con la LEY DE CINE NACIONAL (1993), en su Artículo 1. Esta Ley tiene como objeto el desarrollo, fomento, difusión y protección de la cinematografía nacional y las obras cinematográficas, entendidas éstas como el mensaje visual o audiovisual e imágenes diacrónicas organizadas en discurso, que fijadas a cualquier soporte tienen la posibilidad de ser exhibidas por medios masivos.

Artículo 2. La cinematografía nacional comprende todas aquellas actividades vinculadas con la producción, realización, distribución, exhibición y difusión de obras cinematográficas en el territorio nacional) logran conjuntamente con otras organizaciones de cine y la permisividad del estado crear el Centro Nacional autónomo de cinematográfica-CNAC (1993-2005) donde logran insertar el TÍTULO III DE LA CULTURA CINEMATOGRAFICA Capítulo I. Disposiciones Fundamentales Artículo 17.

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), como ente encargado de fomentar y desarrollar la cultura cinematográfica, estimulará y podrá realizar las siguientes actividades: 1. La importación de obras cinematográficas de relevante calidad artística y cultural. 2. La docencia, investigación, conservación, archivo y difusión cultural de obras cinematográficas y la coordinación de la participación en esta tarea de otras instituciones públicas o privadas que desarrollen actividades afines. 3. La constitución y desarrollo de los centros de cultura cinematográfica y similares. 4. Estimular la asistencia de espectadores a las salas de exhibición cinematográficas. 5.- Incentivar y promover la constitución de los comités de espectadores al igual que en su Capítulo II. De la Difusión Cultural Cinematográfica Artículo 18 Se declaran de interés público y social los servicios y actividades de difusión cultural cinematográfica); Pero el reto actual esta en dar concreción a los FONDOS REGIONALES DE CINE (1993) que responde al artículo 7. numeral 9. de la Ley de Cinematografía Nacional, el cual establece la "constitución de fondos autónomos, regionales y municipales para la producción, realización, distribución, exhibición y difusión de la cinematografía nacional".

Pero no se debe olvidar el logro asentado en la actual CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA (1999). Que en su Artículo 101. Define que el Estado garantizará la emisión, recepción y circulación de la información cultural. Los medios de comunicación tienen el deber de coadyuvar a la difusión de los valores de la tradición popular y la obra de los o las artistas, escritores, escritoras, compositores, compositoras, cineastas, científicos, científicas y demás creadores y creadoras culturales del país. Los medios televisivos deberán incorporar subtítulos y traducción a la lengua de señas, para las personas con problemas auditivos. La ley establecerá los términos y modalidades de estas obligaciones; Igualmente para reforzar este mandato constitucional se crea la LEY DE RESPONSABILIDAD SOCIAL EN RADIO Y TELEVISIÓN (2010) que expone en su Artículo 1. Objeto y ámbito de aplicación. Esta Ley tiene por objeto establecer, en la difusión y recepción

de mensajes, la responsabilidad social de los prestadores de los servicios de radio y televisión, proveedores de medios electrónicos, los anunciantes, los productores y productoras nacionales independientes y los usuarios y usuarias, para fomentar el equilibrio democrático entre sus deberes, derechos e intereses a los fines de promover la justicia social y de contribuir con la formación de la ciudadanía, la democracia, la paz, los derechos humanos, la cultura, la educación, la salud y el desarrollo social y económico de la Nación, de conformidad con las normas y principios constitucionales de la legislación para la protección integral de los niños, niñas y adolescentes, la cultura, la educación, la seguridad social, la libre competencia); para comprender esta ley necesario es remitirnos a la LEY ORGÁNICA DE EDUCACIÓN (2009) que describe las competencias del Estado docente.

Artículo 6. De educación formal y no formal en materia educativa cultural, conjuntamente con el órgano con competencia en materia cultural, sin menoscabo de las actividades inherentes a su naturaleza y especificidad en historia y geografía en el contexto venezolano, latinoamericano, andino, caribeño, amazónico, iberoamericano y mundial. Así como en educación estética, música, danza, cine, televisión, fotografía, literatura, canto, teatro, artes plásticas, artesanía, gastronomía y otras expresiones culturales, con el fin de profundizar, enriquecer y fortalecer los valores de la identidad nacional como una de las vías para consolidar la autodeterminación y soberanía nacional. Pero la gran posibilidad concreta de desarrollar el cineclubismo se puede ver en el mejor logro de estas luchas y no es más que la LEY DE LAS COMUNAS (2010) que en su Artículo 2 describe principios y valores para la constitución, conformación, organización y funcionamiento de la comuna que se inspira en la doctrina del Libertador Simón Bolívar, y se rige por los principios y valores socialistas de participación democrática y protagónica, interés colectivo, complementariedad, diversidad cultural, defensa de los derechos humanos, corresponsabilidad, deber social, cogestión, autogestión, autogobierno, cooperación, solidaridad, transparencia, honestidad, eficacia, eficiencia, efectividad, universalidad, responsabilidad, rendición de cuentas, control social, libre debate de ideas, voluntariedad, sustentabilidad ambiental, igualdad social y de género, garantía de los derechos de la mujer, de los niños, niñas y adolescentes y de toda persona en situación de vulnerabilidad, de equidad, justicia y defensa de la integridad territorial y la soberanía nacional) son testimonios legales de apropiación del poder popular en materia comunicacional y cinematográfica. Esta legislación se concreta a través del PLAN DE LA PATRIA (2019-2025) 1.5. Afirmar la identidad, la soberanía cognitiva y la conciencia histórico-cultural del pueblo venezolano, para favorecer la descolonización del pensamiento y del poder.”

Figura 8 - Pio Tamayo pionero del Cineclubismo Venezolano 1928



Fonte: HERNÁNDEZ (1991-2012).

Este plan facilita trabajar un nuevo enfoque que a través de la LEY ANTIBLOQUEO (2020) para el desarrollo nacional y la garantía de los derechos humanos capítulo i disposiciones generales. Expone en su Artículo 3. El asegurar la plena realización del derecho del pueblo venezolano a la libre determinación, incluyendo su derecho inalienable a la plena soberanía sobre todas sus riquezas y recursos naturales, de conformidad con lo previsto en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, la Declaración de Naciones Unidas sobre el Derecho al Desarrollo y otras normas internacionales sobre la materia vigentes y aprobadas por la República. Integración internacional para el desarrollo y bienestar del pueblo. Artículo 10. La República podrá suscribir tratados, acuerdos y convenios internacionales, bilaterales o multilaterales, favoreciendo la integración de los pueblos libres, que conjuguen y coordinen esfuerzos para promover la cooperación, el desarrollo y el bienestar de los pueblos y la seguridad colectiva de los mismos, haciendo frente a los efectos de las medidas coercitivas unilaterales y otras medidas restrictivas o punitivas. Estos tratados, acuerdos y convenios internacionales deberán basarse en las obligaciones preexistentes de la República para garantizar el fomento, protección y canales de intercambio económico y comercial, público o privado,

y las condiciones financieras conducentes, y asegurar el suministro de bienes y servicios indispensables para la satisfacción de los derechos constitucionales y humanos del pueblo venezolano, resguardando y preservando la soberanía nacional. Esta ley nos permite reconocer que el cineclubismo es un frente de combate, que siempre hemos estado en combate y, hoy tenemos una situación jurídica que reconoce ese combate en los fundamentos de la actual ley orgánica de cultura en cuanto a que el cineclubismo de hoy en día debe ser participativo, democrático, sustentable, de justicia social, multiétnico y de protección a nuestra identidad y acervo histórico nacional como lo establece la Constitución.

Pero ¡Hay! promover esta participación activa del cineclubismo en la Venezuela de hoy para asumir formas complejas nuevas como son los modelos comunales y articularlos con el cine popular (antiguos circuitos de cineclubes) exige demoler viejas mentalidades y estructuras conservadoras de la cultura cineclubista representativa donde el protagonismo personal es muy cultivado por la personalidad del cineasta aunado a la intelectualidad del forista que prevalecen sobre el aporte del espectador o de algún centro popular de cine. Esta realidad imponer una práctica del cine foro donde la participación cineclubista reafirmará su práctica social para exponer sus trabajos, sus investigaciones, sus experiencias en la recuperación de la identidad cultural latinoamericana y de la práctica educativa audiovisual comunitaria es todo un reto donde aún hoy en día es imposible socializar a nivel formal con universidades, liceos, institutos educativos y culturales del estado o privados sus investigaciones lo que ha llevado al sector en determinados momentos históricos, como sucede en la actual guerra económica en nuestra patria a exigirse un compromiso de mayor nivel de consciencia en los ciudadanos y ciudadanos de la República Bolivariana de Venezuela. Esta situación demanda a los cineclubes, que no dependa en 100% del Estado lo que implica tener alguna sustentabilidad y que pueda tener en un futuro una posibilidad de acrecentarse en medio de las dificultades El visualizar la diversidad de modelos partiendo de su experiencia y evolución permitiría mejorar la situación cineclubista en diferentes aspectos, especialmente el aspecto económico.

De ahí lo difícil de hacer ver que hacer cine implica esforzarse en la narrativa y en montar una producción como para el cineclubista conocer los géneros, los autores, conocer cómo se debe hacer cine y como se debe difundir y esto es contrario a quien hace una película solo para destacar en festivales u obtener títulos solo para ocupar cargos que servirán de trampolín para luego amasar fortunas con el erario público cinematográfico y emigrar del país. Hoy los cineclubes, pese a una legislación progresista, la falta de recursos económicos y su origen popular hace que sean muy mal visto por organizaciones europeas o estadounidenses e incluso latinoamericanas ya que el proletario del cine no es visto como gente "decente, educada y blanca" en el sector de la cultura cinematográfica. De ahí que siempre veremos a un sector de esta gente representando al cine por siempre.

¿Generar Recursos Propios Cambiaría La Situación Cineclubista?

La Ley de Cinematografía venezolana establece que habrá un fondo que aportará no menos del 60% de los recursos para producir películas. 10% será dirigido a la administración del fondo y el 30% restante, se distribuirá de la siguiente manera: 10% para la seguridad social de los trabajadores, 10% para renovar el parque tecnológico y 10% para lo que será investigación y formación. Actualmente con el embargo de la banca y la empresa privada estadounidense y sus países satélites en Latinoamérica aunado al bloqueo petrolero que impide la venta de petróleo y demás minerales y la confiscación de los activos del estado venezolano para impedir la compra de medicinas y alimentos para rendir al pueblo venezolano, la posibilidad de financiar al cine es cuesta arriba y más difícil el respaldar con justicia el trabajo cineclubista por lo cual tendrán que recurrir al uso de la moneda digital (Petromoneda en Venezuela y la Criptomoneda) a nivel latinoamericano para articular su práctica cinematográfica como sector sustentable y productivo y promover un sentimiento de unión e inclusión. Mediante la eliminación del intermediario se puede generar un gran sentido de pertenencia y comunidad. Esta eliminación del intermediario (subvenciones, ayudas, donaciones) puede provocar beneficios claros al usar una nueva forma de pago, ofreciendo algo que no podrían encontrar en otro lugar. Además de los servicios más baratos en comparación con los sistemas convencionales de difusión cinematográfica, atraerán a los cineclubistas a nuevos esquemas de distribución de ingresos.

Recordemos que los cineclubes desde los años 50 practicaron un modelo de cultura cinematográfica donde el concepto era rentabilidad sustentada en boletería (consumo) cuando no eran subvenciones estatales. Los centros de cultura cinematográfica como se llamaron durante los años 70 abordaban la investigación, la formación, la producción, como un todo dependiente del financiamiento estatal. Mientras que la difusión y la promoción se profundizó en los años 90 para el sustento del grupo selecto del buen cine (que múltiples veces cambiaba al cine taquillero) lo que conformo un catálogo de películas de consumo que queda desahuciado por no estar ya en el top de más vistas, lo cual fue conformando unos archivos filmicos que no eran más que simples almacenes de películas que ya ni para préstamo filmico servían. Esta es la base económica que comenzó a gestarse desde los 90 en laboratorios de conservación patrimonial lo que exige revisar el concepto de crítica patrimonial cinematográfica, es decir, ¿no tiene igual validez los filmes venezolanos nacionales como lo son los clásicos que nos importan la crítica cinematográfica imperial?

Difundir una película nacional realizada décadas atrás tiene igual o mayor validez como acto educativo cinematográfica al público como el ofertado por el llamado "clásico" cinematográfico de los carteles del cine imperial. Por encima del ser que implica una enseñanza unidireccional del "arte cinematográfico" de cartelera, de taquilla, está ahora el paradigma del aprendizaje interactivo

bidireccional de nuestra identidad a partir de un cine comunitario propio. ¡Nadie enseña a nadie, todos aprenden por su práctica!, investigando, sistematizando y divulgando logros y dificultades conlleva construir un nuevo perfil de sustentabilidad tanto del público, como del cineclubista y también del creador cinematográfico y por ende de la película en sí. Los 90 y principios del nuevo milenio significó para los CCC venezolanos una toma de conciencia de la importancia comunicacional y social para apropiarse de parte de las comunidades organizadas de la experiencia cineclubista como un modelo organizativo de sustentabilidad para generar recursos, es decir, ya el cine es un escalón más de aprendizaje acerca de la realidad para investigar los valores locales comunitarios frente a las llamadas "luminarias del cine que ya están olvidadas y sepultadas por las nuevas generaciones que igualmente de seguir en esa práctica se sepultaran con las nuevas luminarias que surgen como cotufas de microondas.

Las películas deben ser interpretadas como fuentes de documentación a una realidad política y económica y no continuar siendo objeto de emulación o evasión del llamado público objeto para divertimento y consumo vip de la oscuridad del pensamiento y claridad visual.

De ahí la importancia de darle un fuerte impulso la práctica grupal de integración y apropiación presencial del autor con su comunidad. Por eso hoy en día nuestro cineclubismo es de guerra ya que es el más adecuado para un país en guerra y dejar de ser solo el "Club de amigos del buen cine". Tenemos una guerra interna y una guerra externa y el cineclubismo nuestro va a tener que ser un cineclubismo de combate. Hay que buscar los recursos para sostener este combate que transforme el cine club en un cine comunal como nuevo modelo comunitario de construcción para la transformación de los jóvenes a través del cine comunitario, y por este motivo, el cine en las escuelas, en las universidades, en las comunidades tendrán la misión de generar recursos para una nueva escuela de comprensión del séptimo arte como séptima ciencia. Pero pasar por esta comprensión del cine y recorrer el camino de una dialéctica tiene, para el caso del comunitario de cine hoy un punto de partida importante: la formación. El comunitario de cine tiene tres grandes posibilidades para generar recursos propios: su propio aprendizaje, la formación de una comuna de trabajo cinematográfico y la tercera la formación de un espectador participante.

Un Cine Móvil ¿Una Guía Para El Cineclubismo?

La articulación tecnológica supera al clásico concepto de la difusión Cinematográfica llevado a cabo por cinemóviles, cineclubes, salas comunitarias y cinematecas durante décadas y esto es otro aspecto a contar para impulsar un nuevo modelo de cineclubismo que proponga una producción cinematográfica inclusiva, sea en crítica, libros, cortometrajes y el cine en general no conocido lo que sería nuevamente una prioridad con el cine nacional como vehículo para

promover nuevos talentos y socialice el acceso del público a la producción cinematográfica local, libre y alternativa en general y esto solo es posible buscando nuevas prácticas que transforme esa concepción gastronómica que se ha impuesto desde las salas de cine convencionales y los festivales de cine de consumo exquisito impuestos por los grandes estudios oligopólicos del cine estadounidense de consumo masivo de películas en plataformas de distribución digital de contenido multimedia a través de redes de computadoras, de manera que el usuario consuma el producto a la vez que se descarga (streaming). El norte apunta no solo a combatir la formación de un público tal como lo concibe la industria publicitaria del cine sino también favorecer el desarrollo de la identidad, la visibilización de problemas y el acceso a herramientas de las TIC. Por eso el papel de los cineclubes es darle conciencia de ser y pertenecer a ese público través del desarrollo de una actitud y un pensamiento crítico que se refleje en un público que responda a la idea de transformar al viejo cineclub en un medio comunitario donde la crítica cinematográfica debe ser usada para problematizar la práctica del comunero cinematográfico lo que significa también impulsar un nuevo concepto de público como instrumento de participación en la creación cinematográfica para la percepción de la obra.

En el caso de los cinemóviles, el simple hecho de convertir el cineclubismo en un sistema alternativo de educación audiovisual que acceda a lugares inimaginables lo convierte en un modelo político comunitario de deslumbre del concepto del "Club de amigos o fetichistas del cine espectáculo, llamado también Buen cine" y transformarlo en una herramienta de liberación, de libertad de creación, es decir, un cine de combate para construir una narrativa cinematográfica que sirva para descolonizarlo y reconstruir un nuevo mensaje.

Figura 9 - Juan Manuel - trabajos de preservación



Fonte: HERNÁNDEZ (1991-2012).

De ahí que ahora más que un nunca le doy su debida importancia a la recuperación y preservación cinematográfica no solo por restaurar un fotograma, también por democratizar su información patrimonial, abrir una ruta audiovisual comunitaria para socializar una práctica comunal de problematización y crear un censo de obras cinematográficas y esto indudablemente exige un censo actual de los diversos modelos de actividad cultural cinematográfica de base que va desde su historicidad como cineclubista hasta llegar a sus prácticas actuales y lógicamente el conocimiento de la existencia de gran cantidad de archivos cinematográficos hoy excluidos o ignorados por los estados y los gremios cinematográficos latinoamericanos.

Por ultimo no podemos olvidar que para lograr esto también debemos conocer el parque técnico y tecnológico que manejan los cineclubes de ayer y hoy o por lo menos una aproximación que nos permitan romper con la dependencia tecnológica que ha envuelto por décadas el hacer de los cineclubes y que a cada invención tecnológica implica la desaparición de cineclubes que no pueden asumir el reto de recuperar equipos y formar un tecnólogo sensibilizado en el aspecto de que la técnica y la tecnología es un proceso creativo y de innovación y no solo un hecho de copiado, consumo y desecho.

¿Volver A Pensar Como Espectador Sería La Solución?

Figura 10 - Reciclar tecnología y hacer filmes



Fonte: HERNÁNDEZ (1991-2012).

Pues bien, me conviene recordar que sistematizar ideas y los valores solo se puede hacer en la praxis cultural de la historia y no al contrario como lo hace la historiografía tradicional que con su metodología petrificada considera que los procesos del hombre común no son históricos y por lo tanto la consideran ideológica. De ahí que este trabajo está hecho de adelante para atrás y no al contrario. No es un producto de "un conocer por haber visto". Soy testigo y actor lo que no me hace dueño de una verdad histórica porque lo actual de hoy es un acontecimiento aislado que discurre por procesos que producen cambios estructurales que caracterizan nuestra temporalidad actual, entonces me pregunto: - ¿Ha nacido algo nuevo con los cineclubes? - y - ¿Cuáles son esos cambios que han tenido efecto en la cultura, en la comunicación, en la política? - si convenimos que la mirada del espectador es otra mirada diferente a la del autor de la película y aquí conviene subrayar en que no pensamos solamente en él autor sino en el equipo cineclubista que difunde el filme, del cual la firma del autor sólo puede ser considerada como un seudónimo, será fácil llegar a la conclusión de que la presentación del filme enriquecerá el proceso interpretativo por parte del espectador. Pues bien, haciendo memoria de mi práctica como movilero después de mucho tiempo, las cosas están allí donde uno las dejó, salvo que todavía encuentro algunos amigos orgullosos de haberse quedado, demostrándome que no hay necesidad de salir del cine móvil para conocer otras historias cineclubistas.

Muchos cineclubistas apasionados se aferran al clásico cine club como la única rusticación que queda para mantenerse en el cine. Por eso es que digo ¡NO! al movimiento cineclubista de hoy en día en Venezuela. Y lo digo, de verdad, con infinita tristeza. Cada vez que voy a un encuentro cineclubista, siento la inminencia de la indolencia a la experiencia, a la identidad, a la memoria. Como los viejos que regresan al río de su infancia y se quejan de que no se puede beber del puro barro que trae, o los cansados elefantes de las películas de Tarzán que no consiguen un pozo de agua. Y me resisto a pensar como Mick Jagger, decía: "Es el lugar perfecto para nacer y el lugar perfecto para no volver". Y les juro que no lo digo burlándome. Lo murmuro con miedo. Es como cuando trato de acomodar una nueva tecnología para difundir cine, pero ese cine ya no es, ni por asomo, el cine que quiero difundir.

Huayra surgió en la USB del litoral, y esa universidad ya no está. Pasé mis primeros días como cineforista en los alrededores del barrio de pueblo arriba en Naiguatá, pero esos lugares no cuentan, porque solo los viví como el cuento de mis padres. No es un cuento donde yo cuento. Mi infancia cineforista, mi adolescencia cineclubista y buena parte de mi primera madurez movilera (me fui de estado Vargas cuando me acercaba a los treinta) los viví en el barrio Ezequiel Zamora y en el pueblo de Tarmas del entonces estado Vargas; en el triángulo compuesto entre mi casa, la casa de los pintores de Tarmas (que ya no existe) y "Osma", o sea, la playa de Osma, donde proyecte cine y me contagié del virus de lo comunitario, quizás para siempre. Tarmas era un pueblo de una calle larga y

solitaria, llena de árboles y de casas galantes, donde se jugaba béisbol con los ojos cerrados y se podía caminar sin prisa. De hecho, yo oía la campana de la escuela desde la casa de los pintores. La USB del litoral donde nació el Huayra y su cine foro, a quien iba a visitar cada cierto tiempo, ya no queda ni media huella de ese cine de mis recuerdos. Hoy, la universidad original ya no existe. La molió el deslave de la montaña con las lluvias de 1999. Cuando fui creciendo, mis fronteras se abrieron al medio comunitario. Y, cómo no, al cine móvil. Allí no había que ponerse citas, porque uno se encontraba con quien quería. Allí hice mis amigos cinéfilos y mis amigos escritores de hoy en día. Allí descubrí voluntades clandestinas y fui testigo del primer triunfo del Huayra comunitario con su televisora construida con latas de sardina reciclando componentes electrónicos de electrodomésticos, casetera de video, computadoras desechadas y antenas hecha con tubos y cabilla para enseñar a los niños una manera de reciclar tecnología y hacer cine que se desplace por diversos espacios de la imaginación. El impacto de las redes sociales a convertido todo eso en decadencia, nuestro público de hoy es agarrado de cualquier país del mundo y por ende como cineclubista me incita conocer esas otras identidades para crecer y socializar. Así nace un nuevo concepto tecnológico que es el WiFi móvil un cineclub portátil, un punto de acceso móvil con conexión a Internet a cualquier teléfono inteligente, ordenador portátil, tabletas - para socializar la red de datos móvil de un operador cineclubista donde se tomara el comentario y la imagen para desarrollar talleres con nuevos conceptos comentarios on line. Pero son decadencias extrañas, como las de los estudios de cine o televisión.

Las rutas culturales de cine son las mismas, pero el concepto no corresponde al recuerdo. Cambian las fachadas, las gentes. Y, por supuesto, la energía. Es triste (e incluso peligroso) decirlo, pero el cineclubismo que recuerdo, ya no existe. Los cineclubes hoy en día se ahogan en rancherías y vallenatos, con una sobrepoblación apeñuscada en fachadas neutras, llena de carros y tráfico abusivo, sin un mínimo espacio para caminar o para gozar de la sublime pereza que alborotaba la ciudad en otros tiempos. A veces viajaba con amigos que quieren conocer “al cineclub de la película Memoria de Las Aguas”. Por supuesto que me desconcierta pasear por sitios que son lo contrario a la ciudad donde se filmó “El Tocuyo”. Y el testigo final de los vestigios son las anécdotas de cómo hice cine con el apoyo de la comunidad organizada y de su memoria y ahí está la respuesta a quienes aún me preguntan: ¿Cómo es que todavía proyectas con películas en 16mm? Creo que con estos trabajos se cerró una época y comenzaron los recuerdos útiles. Hoy, en estamos hablando otro idioma. De repente es un idioma mucho más rico y diverso, pero siento que debo cambiar de lenguaje. Por fortuna, veo un renacimiento en nuevos realizadores y cineclubistas. Algo huele bien en este cine, pero no es del renacimiento que quiero hablar, sino de identidades de extraña belleza, con gentes que solo conocemos virtualmente en muestras seriales de cine. ¡Un cine fantasma en espacios y atracaderos curiosos!

Entonces por favor, les ruego que no me odien, camaradas y colegas. Pero a veces me despierto sin haber dormido. ¿Será mejor borrar lo vivido? ¿O será mejor despertarlas en estas nuevas líneas con nuevas actitudes sin perder la memoria?

Figura 11 - Latas de sardina: componentes electrónicos de electrodomésticos reciclados



Fonte: HERNÁNDEZ (1991-2012).

Referencias

DAGRON, A. G. **Cine Comunitario en América Latina y el Caribe**. La Habana. Cuba: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2012.

HERNÁNDEZ, J. **Construcción del proceso histórico de los medios comunitarios en Venezuela: aportes vivenciales**. Caracas, Lauki: CONATEL, 2006.

HERNÁNDEZ, J. **Los Misterios del Campo Yermo**. Serie sobre la microhistoria larense del film Memoria de Las Aguas. El Tocuyo. Venezuela: Cine Móvil Huayra, 1991-2012.

HERNÁNDEZ, J. **Claves del Cine Móvil**. Caracas, Venezuela: CNAC, 2014.

LINARES, A. **El Cine Militante**. Madrid. Miguel Castellote, 2001.

MEDVEDKIN, A. **Cine sobre Ruedas**. Havana, Ed. Arte y Literatura, 1984.

MOISES, M.; GIRON, R.; PEÑALVER, L. **Aportes Teóricos - Técnicos para la construcción de la Historia Local y Regional**. Caracas: Amon, 1983.

4. De dibujos, monstruos y héroes: El Cine Club Nocturna

Christian J. Aguirre

Una primera, primerísima aproximación

El *Cineclub Nocturna* nació en Buenos Aires (Argentina) en agosto de 1994. Fue creado como un espacio para la memoria cinéfila, enteramente dedicado al Cine Fantástico en cualquiera de sus formas: series de televisión, animación, cine de terror, ciencia ficción, suspenso. Pero la característica distintiva del Cineclub, es proyectar el material exclusivamente en filmico: 16 y 35 mm., los formatos históricos del cine. La idea era tener un espacio donde encontrar lo raro, lo inhallable, lo que hace años no podemos ver, lo que no nos dejan ver. Es la recreación de un momento del pasado para los mayores y un descubrimiento para los jóvenes. Muchas de estas cintas desaparecieron de los circuitos comerciales, inclusive la televisión, donde pasaban material en filmico (16 mm.). Las proyecciones se nutren con material rescatado, olvidado en depósitos y muchas veces a la deriva. Y ni hablar de contenedores de basura, aunque parezca increíble. Patrimonio cultural que debe ser cuidado y restaurado. Un espacio donde recrear momentos de la infancia, los extintos cines de barrio, un espacio cultural que reúna todas las edades.

El camino iniciático y revelador hacia el Cineclub

Todo comenzó recordando imágenes y secuencias de mi infancia, en un gigantesco televisor Westinghouse, allá, en los albores de los 70, en mi querido barrio de Colegiales, en plena ciudad de Buenos Aires. ¿Qué películas y dibujos animados eran esos recuerdos (tempranísimos fragmentos cinéfilos) que parecían sueños y tanto me habían impresionado? Pero estaba despierto. Con los años las imágenes se hacían más claras, nítidas, inversamente proporcionales al transcurso del tiempo, que de a poco destierra el olvido.

Con el pasar de los años, pude enterarme que los monstruos saltarines y el colosal Brontosaurio semi oculto en la niebla correspondían al film *Viaje al Planeta Prehistórico* (*Voyage to the Prehistoric Planet*, Curtis Harrington, 1965). En realidad se trataba de un insólito montaje: la gran mayoría del metraje provenía del film soviético *Planeta Bur* (Планета Бурь Aka El Planeta de las Tormentas, Pavel Klushantsev, 1962), al cual le agregaron secuencias filmadas en Estados Unidos, interactuando actores norteamericanos y soviéticos conjuntamente con los diferentes tonos coloridos de emulsión propios de cada laboratorio. Uno de actores “sumados” al film era el mítico Basil Rathbone.

Supe que un gigantesco robot que caminaba lentamente en las profundidades del mar era *El Coloso de Nueva York* (*The Colossus of New York*, Eugene

Lorie, 1958). Que un enloquecido dinosaurio entrando bravía y furiosamente a un lago era un capítulo de la serie japonesa Los Magníficos Justicieros (Mighty Jack, マイティジャック, Maiti Jakku, 1968) creado por el maestro de los efectos especiales Eiji Tsuburaya, padre de Ultraman (1966).

Pero había quedado pendiente una secuencia de un dibujo animado que durante muchos años no lograba identificar. Un monstruo cayendo en un abismo ante la mirada atónita de varios personajes, en contrapicado.

Y aquí viene una de las revanchas (de las tantas) cinéfilas, que me ha regalado *el Cineclub Nocturna*. Siempre antes de la película, proyectábamos variedades: un corto animado, un capítulo de una serie, publicidades antiguas. Debido al vértigo de la programación, decidí proyectar un capítulo que no había visto por lo recientemente conseguido, de una serie animada llamada *Meteoro Robin Hood*. Lo único que sabía era que estaba en muy buen estado. En la proyección, ante mi estupor, encuentro aquel recuerdo infantil, ese fragmento animado de la criatura aullante cayendo en un precipicio ante la mirada atónita de los personajes que acababa de descubrir después de tantos años: era el antes mencionado *Meteoro Robin Hood*, junto con el Pequeño Juan y el Fraile Tuck, en un asteroide en los confines del universo. Una leyenda urbana personal revelada. No lo podía creer. Esto sucedió durante el primer año del Cineclub: 1994.

En el cine

No era lo mismo ir al cine en aquellos tiempos de los años setenta y ochenta. Era verdaderamente descubrir un mundo de maravillas, ver en pantalla gigante los colores del filmico. En esos tiempos el impacto que me causó ver aquellas películas son parte del ADN del *Cineclub Nocturna*. Los recuerdos son imborrables. Es que en esas citas cinéfilas está el origen del cineclub. Me acuerdo corriendo raudamente, un soleado sábado a la tarde, hacia una sala de la calle Lavalle, Meca del Cine en pleno centro de Buenos Aires. En un momento me doy vuelta y veo la sonrisa de mi padre, fruto de mi entusiasmo por ver la película. Ese film fue un antes y después. Entrar a un universo paralelo que me iba acompañar el resto de mi vida. Me refiero a *El Viaje Fantástico de Simbad* (The Golden Voyage of Sinbad, Gordon Hessler, 1973). Una criatura alada (espía del villano) que se deshacía en las manos, la proa de un barco que cobra vida arrancándose la madera como si fuera piel, el combate de Simbad y sus marineros contra un estatua gigantesca de seis brazos, un hechicero que se volvía invisible (excepto su espada, hipnóticamente flotando en el aire, atacando sin cesar) y todavía faltaba la más grande frutilla del cine fantástico que me capturó y me llevó a amar este género: un combate entre un cíclope centauro (a favor del villano) y un grifo, aquel otro ser mítico con cabeza y alas de águila y cuerpo de león (a favor de Simbad). Los movimientos y los alaridos de ambos contendientes, todavía resuenan en mi mente.

De la infancia queda la huella cinéfila de la angustiante pesadilla multicolor y psicodélica de *Dumbo* (*Dumbo*, Ben Sharpsteen, Wilfred Jackson, Samuel Armstrong, Norman Ferguson, Bill Roberts, Jack Kinney, John Elliotte, 1941) al emborracharse y la silueta cadavérica a través de un ventanal fantasmal de Cruella en *La Noche de las Narices Frías* (101 Dalmatians, Clyde Geronimi, Wolfgang Reitherman, Hamilton Luske, 1961). Ambas secuencias suscitaron el asombro en ese jardín de infantes como espectador que fue el inolvidable Cine Argos.

Y siguen los monstruos. Una profunda huella me dejó el film de animación en Stop Motion llamado *La Fiesta de los Monstruos* (*Mad Monster Party?* Jules Bass, 1967). Y fue una verdadera fiesta ver los muñecos animados de Boris Karloff, Peter Lorre, Bela Lugosi, el Hombre Lobo, el Hombre Invisible, La Momia, El Monstruo de la Laguna Negra y un invitado en el gran final: ¡King Kong!

Dando un broche de oro a esta interminable época de iniciación, la conmoción del deslumbramiento al ver la legendaria *La Guerra de las Galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977).

Los legendarios ciclos de televisión: Las tardes y las tramos

Hubo varios ciclos de cine que conforman el big bang de la creación del Cineclub Nocturna, y estos son los ciclos televisivos de los canales argentinos. Por nombrar los principales, estaban los míticos *Sábados de Super Acción* (toda la tarde del sábado, canal 11), *Matiné de Cine y Series* (toda la tarde del sábado, Canal 13), *Viaje a lo Inesperado* (sábados a las 22.00 hs, canal 13), y esa verdadera filмотeca de maravillas que fueron las tramos televisivas, siendo la más emblemáticas las del Canal 13 y Canal 7. Verdaderos tesoros que solamente se podían ver en esas noches mágicas. Eran series y películas que llegaban a durar hasta las 6 de la mañana³⁷.

Jamás imaginé que los filmicos en 16 mm, que se proyectaban en esos ciclos, serían las mismas copias que proyectaríamos a lo largo de la historia del Cineclub. ¡Y ni hablar de encontrarlas y rescatarlas! Algunas las hallé en los acervos de coleccionistas amigos, que en forma gentil me cedieron las copias para su proyección. Otras procedieron de mi colección personal, armada con pasión y constancia a lo largo de años. Es importante reseñar cómo se arman estas colecciones privadas. Algunas veces es a través de adquisiciones y otras, a través de rescates de descartes. Fueron muchas las ocasiones en que varios coleccionistas nos encontramos con copias tiradas en volquetes de basura. Recuperarlas fue siempre un acto de amor al cine. Volverlas a la vida en una proyección constituye una emoción indescriptible. De esta forma, series y

37 En la adenda del final de este artículo podrán encontrar un listado de algunas de las películas de esos ciclos que llegamos a proyectar.

películas que se consideraban perdidas fueron las estrellas del Cineclub, y lo siguen siendo.

Todo el universo cinéfilo de la Clase B, integrada por películas de aventuras, dibujos animados, series del fantástico quedan así reunidas en un solo lugar. Con los años, Nocturna pudo sumar las películas en 35 mm., las mismas copias que había podido ver en los cines en mi infancia y primera juventud.

Las primeras experiencias en el cineclubismo

En 1987 había vuelto después de varios años el Bela Lugosi Club, fundado a principios de los 70 por Moira Soto y un grupo de periodistas. Había sido prohibido porque los censores de esa época creían fervientemente que los vampiros "eran subversivos". El regreso del Bela Lugosi fue en la sala D y luego a la sala A del Centro Cultural San Martín, en la primavera cultural post dictadura militar. Las funciones eran los viernes a la medianoche y era una cita semanal para un nutrido grupo de amigos que luego íbamos a comer por el centro porteño. Toda una mística que hoy se ha perdido.

Luego pasó al Cine Arte. Allí fui convocado por Jose Luis Tasinazzo para re-fundar el cineclub. También eran de la partida Gustavo Cabrera y Pablo Urquiza. Pasé de espectador a miembro del Bela Lugosi Club. Una experiencia inolvidable, donde algunos viernes había lleno completo. Se proyectaban películas de culto como *Cielo Líquido* (Liquid Sky, Slava Tsukerman, 1982), *Rocky Horror Show* (The Rocky Horror Picture Show, Jim Jarman, 1974) o *Inferno* (Inferno, Dario Argento, 1980). Por supuesto que luego de la función, el grupo -mucho más numeroso ahora- seguía su taciturno curso hacia la hoy desaparecida Pizzería Serafin. En esos tiempos del Cine Arte, conocí a quien sería uno de mis maestros, Octavio Fabiano, referente cinéfilo para toda una generación. Toda una leyenda de los cineclubes porteños y uno de los mayores restauradores de films de la historia argentina.

Anécdotas del Cine Arte hay muchísimas. Pero citaremos una. Uno de los rollos de un film estaba sin sonido. La película se llamaba *Engendro* (Prophecy, John Frankenheimer, 1979). Una película donde el protagonista era un oso mutante. Pues bien, al no haber sonido, la gente imitaba la pista de sonido. Cuando gritaba el monstruo o cuando arrancaba un auto. Desopilante.

Terminada la etapa del Cine Arte, hubo un camino dispar y breve. Estuvimos en una sala de teatro del Barrio del Once y en una librería Bar: la mítica Gandhi.

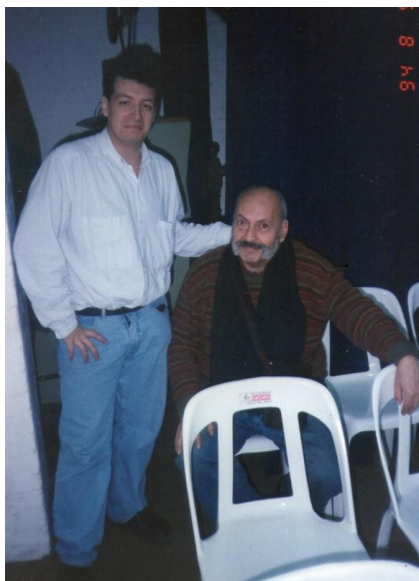
1994: Nace el Cineclub Nocturna

Gracias a la gran experiencia del Cine Arte, conocí coleccionistas que nos acompañaron toda la vida. Gracias a ellos comencé a coleccionar. Recuerdo que mi primera compra fue un capítulo en 16 mm en blanco y negro de la serie de dibujos animados *Jonny Quest* de Hanna Barbera. Y gracias a ellos en 1994,

nos lanzamos a una aventura que sigue hasta nuestros días. Entre este grupo de coleccionistas estaba quien fue el Padrino de nuestro Cineclub, Víctor Iturralde, los hermanos Osvaldo y Omar Casella, Fernando Martín Peña, Fabio Manes, Norberto Rendo y, por supuesto, el propio Octavio Fabiano.

Iturralde era animador, profesor de cine, y creador de un cineclub exclusivamente para chicos, llamado *El Duendecito*. Tuvo su propio programa de televisión, *Cineclub Infantil*, donde se proyectaban cortos de todas las partes del mundo: las escuelas de animación de Rusia, Hungría, Checoslovaquia, Canadá tuvieron su lugar en la programación. Allí se pudo ver la obra de uno de los artistas independientes más innovadores del mundo Norman McLaren, la figura más destacada del National Film Board of Canada. Víctor lo conoció cuando visitó la Argentina³⁸.

Figura 12 - Christian Aguirre con Víctor Iturralde em la primera función del Cine Club Nocturna



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

En el *Cineclub Infantil* se emitían de esta forma animaciones de todo tipo: animación tradicional, recorte, muñecos, algo nunca antes visto en

38 McLaren e Iturralde compartían además un estilo similar en sus películas de animación, aún cuando ninguno conociera, durante años, la obra del otro.

forma comercial. Era una cultura nueva para televisión. Pero el espíritu del programa eran los chicos. Víctor estaba rodeado de niños de varias edades, a quienes les enseñaba como se hacen las películas, y lo más importante, interactuaba con ellos, preguntándoles que les parece tal cosa, o tal otra. Había un diálogo en que los chicos podían pensar y hablar libremente. Lo increíble que *Cineclub Infantil* fue realizado heroicamente en plena dictadura cívico militar, constituyó uno de los escasos espacios de libertad entonces. Ese es otro de los grandes logros de la vida de Víctor.

Al margen de su integridad como maestro, tenía un corazón de oro. Transmitía todos sus conocimientos y ayudaba, incluso, a quienes poco conocía, a la tarea del cineclubismo. Era un divulgador apasionado.

Unos de los regalos de la vida fue conocerlo. Jamás me iba a imaginar que el creador del programa televisivo que yo veía en mi infancia iba a ser nuestro padrino. Nos presentó Octavio Fabiano, quien conocía mi admiración por Víctor. Fue en una jornada en el *Club de Cine*, espacio creado por Octavio, que fue referencial para la cinefilia porteña durante años. Allí estaba Víctor, en la sala. Pasé para conocerlo y poco antes de entrar, escuché una, varias imitaciones. Eso me llamó mucho la atención. Al adentrarme, resolví la intriga. Era el propio Víctor haciendo sombras chinescas, solo, en medio de la sala. Practicaba para las funciones de *El Duendecito*. Era un chico con cuerpo de adulto. Siempre con un humor desbordante y dador de un cariño infinito.

Aceptó encantado ser el padrino del Cineclub. Y aquí una anécdota que lo pinta de cuerpo entero. El primer programa de Nocturna constaba de alrededor de 16 páginas. Era un Festival de Animación (Betty Boop, Gertie el Dinosaurio, Koko el payaso) y el film *El Fantasma de la calle Morgue* (Phantom of Rue Morge, Roy Del Ruth, 1954), en una copia nueva en colores. Víctor me comenta que lo deje en cierta librería, que hacen buen precio. Que lo deje nada más. Cuando fui a retirarlo, el inmenso programa de 16 páginas (100 unidades) ya estaba pago. Ese fue el regalo sorpresa de Víctor para la primera función.

!!!Que empiece la función!!!

Esa primera función fue el 5 de agosto de 1994 en una librería de venta de historietas llamada *Planeta Comic*, en Montevideo 252, en el centro de Buenos Aires. Fuimos de la partida en la organización el literato y estudioso del Fantástico Roberto Faggiani y yo. El local era presidido y custodiado por una enorme maqueta colgante que parodiaba aquella luna legendaria del film *Viaje a la Luna* (Le Voyage dans la Lune, 1902), aquella maravillosa creación de uno de los pioneros del cine, George Méliés. Apenas cruzabas el umbral de la librería, nuestra gigantesca mascota cinéfila daba la bienvenida al espectador y el pase a un mundo de maravillas.

Figura 13 - Roberto Faggiani y Christian Aguirre el día de la primera función de Nocturna



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

La maqueta fue construida por los artistas de efectos especiales y animatronics Alejandra Jorquera y Hernán Ascárate. También nuestro logo es una Luna, creado por el eximio dibujante Augusto Costanzo.

La Luna, como ejemplo de la Nocturnidad que acompaña las trasnoches cinéfilas de los viejos canales de televisión y los cines que ya pertenecen a un pasado que intentamos recrear.

Además de su connotación cinéfila, el disparador del nombre del Cineclub, Nocturna, fue inspirado por una terrorífica historieta muda, *Nocturne*, un universo paralelo plagado de seres monstruosos creado por el artista francés Phillipe Caza.

Figura 14 - Logo de Nocturna



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

El Cineclub siempre tuvo una transcurrir nómada (y de aventuras): desde exóticos pubs, pasando por centros culturales, y recalando en enormes cines. Nuestros avatares cinéfilos recorrieron el *Club de Cine*, el *Centro Cultural Ricardo Rojas*, los espacios culturales *El Caniche*, *Lalalandia*, *Oxidrilo*, el monumental Centro del Rock *Dr. Jekyll* (antes *Prix D'Ami*) y los enormes cines de antaño: *Cosmos*, *Monumental*, *Atlas Recoleta*, *Maxi 1 y 2*.

Hoy nuestra casa es el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), ubicado en Figueroa Alcorta 3415, en el barrio porteño de Palermo. De esta manera, nos hemos sostenido en actividad durante más de veinticinco años.

Durante todo este tiempo, *Nocturna* se ha transformado en un espacio de difusión del cine fantástico, de la ciencia ficción, del terror. Incluso en sus expresiones locales. Varios directores argentinos hoy consagrados han visto programados sus primeros cortos en nuestras funciones, tal es el caso de Daniel de la Vega, Israel Adrián Caetano y Diego Sabanés, entre otros.

Otra particularidad del *Cineclub* ha sido la de proyectar en una pantalla de cine capítulos de históricas series de televisión como *Viaje a las estrellas* (Star Trek, 1966-1969), *La Dimensión Desconocida* (The Twilight Zone, 1959-1964), *Rumbo a lo desconocido* (The Outer Limits, 1963-1965), entre otras que nutrieron el imaginario de mi generación. Si bien esta práctica había sido realizada en forma esporádica en experiencias anteriores como en el *Bela Lugosi Club*, en *Nocturna* se transformó en algo habitual. A veces programadas como variedades antes de la película principal, un remedo de aquellas funciones del cine en continuado. Otras, como parte de Festivales de Series que solíamos programar. Hoy, en un mundo donde muchos consideran al audiovisual como un continuum integrado por el cine y la televisión, esta experiencia de *Nocturna* fue, de alguna manera, un gesto pionero.

El programa de Cineclub como pieza de colección

Además del rarísimo material filmico, el espíritu del Cineclub *Nocturna* lo constituían sus programas de mano, revistas con un promedio de 12 páginas, con notas realizadas por sus creadores, lleno de fotos logradas artesanalmente. Pasábamos el film a un VHS, y luego capturábamos las imágenes con la mítica Placa Gráfica MIRO DC1, pionera en el mundo de la gráfica.

Unas de las primeras experiencias de fotos digitales en el mundo, la tuvimos nosotros allá, por los albores del 94. El programa además de ser una revista, era un trabajo de docencia que contenía la aspiración de ser un souvenir mágico, un recuerdo especial para cada espectador.

Hacer el programa del *Cineclub Nocturna* podía tomar varias noches. Queríamos hacer un programa súper ilustrativo, lleno de fotos con la nota y ficha técnica correspondiente.

No había archivos ni fotos del material que se proyectaba. Entonces lo inventamos. Se proyectaba el film en forma muy pequeña, para que lo tome una cámara VHS. Cuando más pequeño era el cuadro, mejor resolución tendría la imagen convertida al video. El siguiente paso era colocar la cinta en una videocasetera conectada a una PC. Luego, como mencionamos anteriormente, con la placa gráfica MIRÓ DC1, se capturaba fotograma a fotograma, para luego ser corregida mediante el programa Photoshop.

Algunos programas llegaron a tener hasta 30 páginas. En éstos colaboraron dibujantes, maquetistas y diseñadores gráficos. Eran obras artesanales impresas en fotocopiadoras que el tiempo olvidó.

Figura 15 - Tapa de uno de los históricos programas de mano de Nocturna



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Nuestra nueva casa, un mismo camino

En la actualidad, en el MALBA, contamos con una hermosa sala de cine acorde a nuestra historia, ya que nos brinda la posibilidad de proyectar en 16 y 35 mm. Estamos allí gracias a la gentileza del coleccionista e investigador Fernando Martín Peña. Gracias a él también hemos podido incorporar subtítulos electrónicos, que nos son de mucha utilidad para programar copias que

proviene del exterior, a la altura de cualquier festival cinematográfico. También se ha sumado al Cineclub las proyecciones de cine mudo con música en vivo, cuyo primer e inolvidable experiencia fue *El Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, Paul Wegener, Carl Boese, 1920), en el marco de un ciclo que hicimos para celebrar los 200 años de la publicación de *Frankenstein*, de Mary Shelley. Para la función del 25º aniversario, en 2019, hicimos una experiencia similar con *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Wilhelm Friedrich Murnau, 1922), oportunidad en que imprimimos una edición de lujo de nuestro ya mítico programa de mano. En ambos casos la musicalización corrió por cuenta del especialista Fernando Kabusacki y músicos invitados por él. De esta manera seguimos en la senda de recuperar la magia del fantástico en una sala de cine, con el fascinante e hipnótico sonido del proyector a nuestras espaldas. De alguna manera, *Nocturna* es una reivindicación del cine como arte de lo maravilloso.

Hoy me acompañan en el quehacer de *Nocturna* dos hermanos de la vida: Adrián Muoyo y Carlos Hugo Juan. Y, por esas gracias de la vida, tengo la alegría infinita de haber sumado al equipo a una nueva generación: mi hija Violeta.

Figura 16 - Vista de una de las funciones de Nocturna en el MALBA



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Adenda Sobre Las Películas De Ciclos Televisivos Proyectadas En Nocturna

Para que se comprenda la dimensión del trabajo de rescate hecho por el Cineclub Nocturna de aquellas películas emitidas en históricos ciclos televisivos de los años setenta y ochenta, he enumerado algunos de los títulos proyectados divididos por ciclo.

Sábados de Súper Acción: Canal 11 De Buenos Aires:

King Kong vs. Godzilla (キングコング対ゴジラ, King Kong tai Gojira, Ishiro Honda, 1962), *Godzilla vs. Liula* (Godzilla Vs. The Thing, aka *モスラ対ゴジラ*, Mosura tai Gojira, Ishiro Honda, 1964), *Frankenstein conquista el mundo* (Frankenstein Conquers the World Aka *フランケンシュタイン対 地底怪獣* (*バラゴン*, Furankenshutain tai Chitei Kaijū Baragon, Ishiro Honda, 1965), *El Escorpión Negro* (The Black Scorpion, Edward Ludwig, 1957), *El Planeta Infernal* (Demon Planet Aka Planet of the Vampires / *Terrore nello spazio*, Mario Bava, 1965), *La Mujer Avispa* (The Wasp Woman, Roger Corman, 1959), *Cavernario Adolescente* (Teenage Caveman, Roger Corman, 1958) *El Fantasma de la calle Morgue* (Phantom of Rue Morge, Roy Del Ruth, 1954), *El hijo de King Kong* (Son of Kong, Merian Cooper, 1933), *El Cuervo* (The Raven, Roger Corman 1962), *Cuentos de Terror* (Tales of Terror, 1962), *La Novia del Monstruo* (Bride of the Monster, Ed Wood Jr. 1955), *Furioso Planeta Rojo* (Angry Red Planet, Ib Melchior, 1959), *El Enigma de Otro Mundo* (The Thing, Christian Nyby, 1951), *El Monstruo del Millón de Ojos* (The Beast with a Million Eyes, David Kramarsky, Roger Corman, Lou Place, 1955), *Fuera de esta Tierra* (Not of this Earth, Roger Corman, 1957), *Kronos* (Kronos, Kurt Neumann, 1957), *El Ataque de las Sanguijuelas Gigantes* (Attack of the Giant Leeches, Bernard Kowalski, 1959), *El Gigante de Metrópolis* (Il gigante di Metropolis, Umberto Scarpelli, 1961), *El Ataque de la Bestia Colosal* (Attack of the Colossal Beast, Bert I. Gordon, 1957), *La Máscara del Demonio* (Aka Black Sunday La maschera del demonio, Mario Bava, 1960), *El Día de los Trífidos* (Day of the Triffids, Steve Sekely, Freddie Francis, 1962), *Octaman: El Hombre Pulpo* (Octaman, Harry Essex, 1971), *Gorath* (妖星ゴラス, Yōsei Gorasu, Ominous Star Gorath, Ishiro Honda, 1962), *Ametralladora Kelly* (Machine Gun Kelly, Roger Corman, 1958), *El Monstruo del Lago Encantado* (Creature From The Haunted Sea, Roger Corman, 1962), *El Coleccionista de Monstruos* (It's Alive, Larry Buchanan, 1969), *Zontar, el Monstruo del Planeta Venus* (Zontar, the Thing from Venus, Larry Buchanan 1967), *Rinoceronte* (Rhinoceros, Tom O'Horgan, 1974), *La Momia* (The Mummy, Karl Freund, 1932), *La última mujer sobre la Tierra* (The Last Woman of Earth, Roger Corman, 1960), *Yo fui un hombre lobo adolescente* (I Was a Teenage Werewolf, Gene Fowler, 1957), *Yo fui un Frankenstein adolescente* (I Was a Teenage Frankenstein, Herbert L. Strock, 1957), *Cómo crear un monstruo* (How to Make a Monster, Herbert L. Strock, 1958), *El Planeta Sangriento* (Queen of Blood, Curtis Harrington, 1966).

Viaje a Lo Inesperado: Canal 13 De Buenos Aires

La Maldición de Frankenstein (Curse of Frankenstein, Terence Fisher, 1957), *Drácula, Príncipe de las Tinieblas* (Dracula, Prince of Darkness, Terence Fisher, 1966), *Frankenstein debe morir* (Frankenstein Must be Destroyed, Terence Fisher,

1969), *Rasputín* (Rasputin, the Mad Monk, Don Sharp, 1966), *El alimento de los Dioses* (Food of the Gods, Bert I. Gordon, 1977), *El aullido del mutilado* (Shriek of the Mutilated, Michael Findlay, 1974), *La Caja Oblonga* (The Oblong Box, Gordon Hessler, 1969), *La Casa de los Terrores del Dr. Terror* (Dr. Terror's House of Horrors, Freddie Francis, 1965), *El Abominable Dr. Phibes* (The Abominable Dr. Phibes, Robert Fuest, 1971), *El regreso del Dr. Phibes* (Dr. Phibes Rises Again, Robert Fuest, 1972), *Blácula, grita* (Scream, Blacula, Scream, Bob Kelljan, 1973), *Al caer la noche* (Dead of Night, dan Curtis, 1974), *La Caída de la Casa Usher* (The Fall of House of Usher, Roger Corman, 1960), *El entierro prematuro* (The Premature Burial, Roger Corman, 1962), *Cinturón Negro contra la Mafia* (Black Belt Jones, Robert Clouse, 1974), *Agujas Doradas* (Golden Needles, Robert Clouse, 1974) *Convaleciente* (Hot Potato, Oscar Williams, 1977), *El Palacio de los Espíritus* (The Haunted Palace, Roger Corman, 1964), *Psicomanía* (PSYCHOMANIA, Don Sharp, 1973).

5. Cine Club Cevam de Mérida: Un Foro Chat con los realizadores a través de la plataforma WhatsApp

Yuly Josefina Moreno

*El cine es universal, más allá de banderas,
fronteras y passaportes.*

Alejandro González Iñarrito.

El Centro Venezolano Americano de Mérida (CEVAM)³⁹ cuyo eslogan es “*Más que Inglés*” realiza durante todo el año muchas actividades culturales Michele Lee, su Directora Ejecutiva, es particularmente una enamorada de la música y en definitiva de todo lo que tiene que ver con el arte y la cultura, residiada en nuestro país hace más de 30 años.

El Cine Club nació en mayo de 2019. Michele quería que dos veces por semana (martes y jueves, por la tarde) se proyectaran películas en el Auditorio del Cevam, un espacio amplio, con 50 butacas y todas las condiciones adecuadas para disfrutar de un buen film.

Se realizaron inicialmente varios ciclos de cine, con programación de películas norteamericanas (Estados Unidos y Canadá) esto con el fin de fomentar esta cultura a través de la mirada del séptimo arte, dirigidos a la audiencia más joven tomando en cuenta que los primeros en asistir eran los estudiantes y profesores del Cevam, pero abierto a toda la comunidad.

Al finalizar cada proyección siempre se realizaron tertulias relacionadas con la temática de la película, aspectos técnicos propios del cine o sus coincidencias con otros géneros artísticos.

En varias oportunidades se invitaron personalidades conocedoras de la materia, para desarrollar aún más los temas, es el caso del ciclo efemérides de Mérida, con la proyección de la película *La ciudad de los Escribanos* de José Velasco⁴⁰, donde se contó con la participación del Dr. Enrique Obediente, lingüista asesor en dicho film.

39 Es una asociación binacional (Estados Unidos-Venezuela) conocido por su alta calidad en la enseñanza del idioma inglés.

40 Rodada en el estado Mérida-Venezuela. (2005) Sinopsis: La ciudad de los escribanos nos muestra parte de la historia de Mérida, Venezuela. Su trama principal son los acontecimientos dramáticos que en 1785 llevaron a la fundación del Seminario de San Buenaventura de Mérida de Los Caballeros, que después dio origen a la Universidad de Los Andes.

En el mes de agosto se realizó la proyección y el respectivo Cine Foro de la película "El Amparo"⁴¹ que contó con la participación de parte de su equipo técnico (Camarógrafo y la Asistente de Dirección) así como representantes del Observatorio de Derechos Humanos de la Universidad de los Andes, quienes trataron todo lo que significó para el Estado Venezolano, en materia de Derechos Humanos, el caso del Amparo.

A fines de 2019 en conjunto con el Cine Arte Skene, un espacio adscrito a la gobernación del estado Mérida, con muchos años dedicado a la promoción del séptimo arte, se organizó un Ciclo de Cine Independiente Estadounidense que duró toda una semana con proyecciones inter-diarias en el Cevam y en Cine Arte Skene. El año 2019 terminó con un saldo positivo en la consolidación del espacio para el Cine Club Cevam.

Durante buena parte del año 2019 y los primeros meses de 2020, realizando las proyecciones presenciales, atravesamos infinidad de dificultades con los apagones que desde hace varios años tenemos en el país, esto obligó a que el Centro Venezolano Americano de Mérida realizará una inversión para la instalación de paneles solares, pero era una situación novedosa que requirió pruebas y más pruebas hasta llegar a tener el sistema adecuado para que funcionara, pero llegó la pandemia.

Al establecerse los controles por la pandemia en el país debimos reinventarnos, así surgió la idea de utilizar la plataforma WhatsApp, en vista que ya teníamos un grupo⁴² formado, y aunque suene insólito este medio, ha permitido una interacción sincrónica, pero también asincrónica con nuestros miembros que no siempre pueden conectarse a la hora del Foro Chat.

En muchos países, incluso en algunos estados de Venezuela donde el tema de los cortes eléctricos no era tan recurrente, pudimos ver como se organizaban constantes live (Facebook e Instagram) reuniones a través de zoom y google meet sobre distintos temas, pero este no era el caso del estado Mérida.

Aún hoy seguimos con los cortes de electricidad a veces menos, pero precisamente durante los primeros meses de la pandemia esta situación se agudizó con cortes de electricidad de 6, 8 y 10 horas, tomando en cuenta que

41 Año 2016. Director Robert Calzadilla. Sinopsis: Año 1988. En el pueblo de El Amparo, en la frontera de Venezuela con Colombia, dos hombres sobreviven a un ataque armado perpetrado en los caños del Río Arauca, donde 14 de sus compañeros mueren en el acto. El ejército los acusa de guerrilleros y, con intimidaciones, intenta sacarlos de la celda donde son custodiados por un policía y por la gente del pueblo, que trata desesperadamente de impedir que se los lleven. Ellos dicen que son simples pescadores, pero las presiones para ceder ante la versión oficial son abrumadoras.

42 Este grupo se había creado un mes después de iniciadas las actividades en el Cine Club y básicamente servía para enviar la programación, que además se promocionaba en las redes sociales del Cevam: en Facebook: Edusa Cevam y en IG: @eduscavam.

no podíamos salir de nuestras casas decidimos seguir apostándole al cine Club, ahora en su versión virtual, a través del grupo de WhatsApp.

Siendo la programadora del cine club también hago las funciones de administradora del grupo de WhatsApp, que funciona como un grupo cerrado que solo se abre para la conexión con los incitados para el Cine Foro (Foro Chat) dos veces por semana los días martes de 02:00 pm a 4:00 pm y los jueves desde las 10:00 am a las 12 del mediodía hora Venezuela.

Se organiza una programación mensual. Los días sábado y domingo envío al grupo los link de las películas que deben ser vistas antes del encuentro, se acompaña con información básica de la película, tráiler y biofilmografía del director. En los días y horas programadas el director se reúne con nosotros para hablar de su película. Actualmente nuestros participantes están ente 250 a 256, algunos se van pero otros llegan a disfrutar de la programación que mes a mes se realiza.

Antes de tener la iniciativa de invitar a los directores revisaba las películas que estaban en YouTube, que estuvieran en una calidad aceptable y escogía tres películas para que fueran votadas por los integrantes del grupo y así construir la programación con lo que existía a disposición, pero también atendiendo el gusto de sus integrantes.

Ya para mediados de abril, empecé a ver como muchos directores latinoamericanos comenzaron a liberar sus películas, por la situación cuarentena, así que pensé, si estaban permitiendo que las vieran, porque no invitarlos a conversar sobre su trabajo, sus procesos creativos. Así comenzamos a interactuar con los realizadores a través de un Foro Chat en WhatsApp.

El primero en aceptar este reto fue Jorge Thielem, Director de "La Soledad" y la Fortaleza. Athaulpa Lichy con "El Misterio de las Lagunas. Fragmentos Andinos" y en ese mes Michael Labarca, quien presentó sus dos cortos "La Culpa Probablemente" y El Hombre de Cartón". Lo que se trataba era de adentrarnos en los procesos creativos en cada trabajo y generar distintas reflexiones sobre ese trabajo particular y el cine en general.

Ya cumplimos un año en el mes de abril, trabajando de esta manera. Hemos tenido más de 100 invitados. Desde el principio creamos una normativa de funcionamiento para los integrantes del grupo, que hemos estado perfeccionando y revisando a medida que la dinámica nos va marcando la pauta.

Normativa Para los Integrantes del Cine Club grupo de WhatsApp

- El propósito del grupo es única y exclusivamente para conversar de cine y lo relacionado con el séptimo arte.
- Semanalmente se enviará el enlace de la película sugerida, con por lo menos cuatro días de anticipación.
- El grupo estará abierto para la realización del cine foro los días martes a las 02:00 pm y los jueves a las 10:00 am (hora Venezuela).

- Se recomienda estar atentos a la hora de inicio del foro chat, si en todo caso comienza a seguirlo más allá de la hora establecida, recomendamos revisar todo el hilo de la interacción para no realizar preguntas repetidas.
- Las preguntas, reflexiones o comentarios se realizarán a través de textos escritos para tal fin.
- Estará prohibido enviar, notas de voz, memes, emoticones o noticias que no estén relacionadas con el propósito del grupo.
- No está permitido hablar de política, religión u otra tendencia que no esté relacionada con el objetivo del grupo.
- Las notas de voz solo estarán permitidas para los invitados especiales (directores, productores, guionistas, actores, actrices) y eventualmente, si fuera el caso para quien administre el grupo, esto con el fin de no recargar las memorias de los teléfonos.
- Tod@s l@s participantes deben comunicarse en un lenguaje acorde, estarán prohibidos los insultos o palabras soeces.
- El foro estará dirigido por la administradora del grupo o por cualquier otra persona invitada para tal fin, pero siempre con la coordinación de la administradora del grupo.
- Si algún participante incurriera en el incumplimiento de esta normativa se le realizaran un llamado de atención, de hacer caso omiso, se procederá a eliminarlo del grupo.
- El Cine Club no es casa de Beneficencia o de ayuda. Está absolutamente claro que NO se permite hablar de otra cosa que no sea de CINE."
- Por otro lado, para tener un trabajo de producción ordenado a la hora de realizar las invitaciones de los directores, productores, guionistas, actores; redactamos unos requerimientos mínimos que se solicitan al momento de fijarla la fecha del Foro Chat.

Requerimientos para los invitados especiales al Cine Foro (Directores, productores, guionistas, actores...)

- El único propósito del grupo es exclusivamente para conversar de CINE y lo relacionado con el séptimo arte.
- El invitado deberá proporcionar el link y la contraseña de acceso a su película con al menos una semana de anticipación a su participación.
- Igualmente debe suministrar información adicional de la película o link de página web para efectos de promoción de su trabajo. Flayer de la imagen del film, sinopsis y biofilmografía del director.
- Dos días antes de su participación deberá enviar un video, personalizado, corto, no más de 30, segundos, en horizontal dirigido al "Grupo del Cine Club Cevam de Mérida" en el que: se presente, presente su trabajo e invite al Foro Chat con precisión de la fecha y hora de conexión.
- El invitado será incluido en el grupo de whatsapp el día del cine foro

faltando cinco minutos antes de comenzar el mismo. En todo caso, si antes de su participación formal, quisiera estar en el grupo y participar de algunos de los foros chat, debe solicitarlo con antelación.

- El grupo estará abierto puntualmente para la realización del Foro Chat, el día martes a las 02:00 pm y el jueves a las 10:00 am (hora Venezuela).
- Una vez realizado los saludos de bienvenida los invitados especiales (Directores, guionistas, productores, actores, actrices) comenzaran a responder las preguntas, realizadas a través de textos, mediante notas de voz; se recomienda clicar en el mensaje que contiene la pregunta y dar a responder. Para que la respuesta se realice sobre la misma pregunta y el chat no se desordene con respuestas que no están dirigidas correctamente.
- Estará prohibido responder a través de emoticones, strike o cualquier otra forma que no sea la comunicación a través de nota de voz clara y concisa, sobre la pregunta realizada.
- El invitado puede realizar tantas notas de voz como sea necesario para aclarar el punto, tomando en cuenta que no deben ser superior a 2 minutos.
- Una vez concluido el cine foro, el invitado especial es libre de quedarse o salir del grupo de WhatsApp. Para este grupo sería un inmenso placer que formara parte del mismo y que pueda aportar opiniones en torno a otros trabajos y otras participaciones.

Debo confesar que al principio la incertidumbre, como a tod@s, nos atrapó y pasado el shock al saber que teníamos un público cautivo, que eran nuestros visitantes constantes al Cine Club, volvió ciertamente la calma. Esta nueva forma de poder ver cine cada uno desde donde esté, con sus herramientas tecnológicas a su ritmo.

Sabemos que se pueden hacer muchas cosas, Podríamos invitar a los directores de cine vía video llamada, por Skype, Zoom o las miles plataformas que se desarrollen de aquí a que culmine esta situación, tenerlo ahí en la sala para que si es posible vea la película con nosotros o al finalizar conversemos, podemos invitar críticos de cine, hacer muchas actividades a las que antes no le apostábamos mucho, por dificultades técnicas, o simplemente por tener la comodidad de una sala bonita y las condiciones para ver la película y conversar al final, sin mayor preocupación.

Para todas las invitadas ha sido la primera vez; al principio, algunos se extrañaban por esta forma particular de interactuar con los espectadores de sus trabajos; para otros es definitivamente una forma de no dejarnos vencer por aquello que llamamos dificultades.

Ya en este momento lo ven con bastante naturalidad y entienden que funciona y se logra el objetivo de comunicar, de emocionar a mucha gente y sobre todo para saber que nuevas sensaciones despiertan sus obras, como son percibidas después de mucho tiempo, leer eso que produce su película en el espectador.

Considero que los creadores audiovisuales quieren que se sigan viendo sus trabajos y esta es una forma de hacerlo, es un tiempo para seguir apostando a lo

que funciona. Igualmente como muchos, sueño con aquellos tiempos en que nos reuníamos en las salas de cine y en el auditorio del Cevam a ver las películas.

Por otro lado rescato que en este tiempo he conocido mucha más gente de la que hubiera podido conocer, por ejemplo, en un viaje y al regresar a la "normalidad" va a ser extraño, no tener la interacción a través del grupo de WhatsApp con algunos de mis nuevos amigos.

El tiempo y sobre todo las dificultades que hemos vivido como país me dicen que el cambio definitivo lo hacemos nosotros desde lo apasionado que seamos para hacer realidad lo que queremos. Creo que debe existir en cada lugar un apasionado del cine, que se junte con otros soñadores y atrevidos para hacer cosas como esta.

Para los participantes ha sido una forma de conocer a los realizadores hacerles preguntas directas sobre sus procesos creativos. El grupo es muy variado, participan estudiante de cine realizadores experimentados y personas que simplemente les gusta ver películas, solo espectadores.

El espacio ha permitido que algunos realizadores conozcan a otros y puedan apoyarse en algunos proyectos, igualmente se han dado reencuentros de directores que tenían, luego de realizar una película, mucho tiempo sin conversar y rememoran, en el Cine Foro, eventos importantes en sus vidas y en su carrera.

Con proyectos creativos, que podamos aprender desde el hacer y presentar propuestas novedosas, hacer comunión del oficio de agente cultural, tener pasión por lo que se hace, para mí esa es la manera de lograrlo, cada quien tendrá su forma a nosotros no ha funcionado así, me creo lo que hago y con la mayor responsabilidad y respeto por el trabajo y el tiempo del otro, es nuestra clave.

Referencias

LA CIUDAD DE LOS ESCRIBANOS. Dirección: José Velasco. Producción de [Fabrimagen Producciones](#). Venezuela: Distribuidores [Rafael Briceno](#), [Afonso Urdaneta](#), [Ivan Maldonado](#) e [Nelson rivero](#), 2005. Filmaffinity Venezuela. Disponible em: <https://www.filmaffinity.com/ve/film892822.html> Acceso em: 20/10/22.

EL AMPARO. Dirección: [Rober Calzadilla](#). Producción de Venezuela-Colombia; [Tumbarracho Films](#), [Películas Prescindibles](#), [Cajaneira Producciones](#). Venezuela, 2016. Filmaffinity Venezuela. Disponible em: <https://www.filmaffinity.com/ve/film665101.html> Acceso em: 20/10/22.

1. O cineclubismo como ferramenta de comunicação popular para um discurso contra hegemônico: A trajetória do CineFanon em Juiz de Fora, Minas Gerais

Ugo Soares

Introdução



Parte 03

Cineclubismo: organização social e resistência cultural

Os meios de comunicação e as tecnologias da informação integram e transformam o nosso cotidiano de maneira autônoma. Muitas vezes, seu verdadeiro sentido pode passar despercebido pela maioria dos cidadãos.

A massificação da produção alcançada pela sociedade industrial, com consequente aumento de consumo dos equipamentos tecnológicos (suporte necessário para o envio e recepção de mensagem) tanto em forma de hardwares como de softwares, associado à influência destes dispositivos e às informações e interesses propagados ou indeferidos por eles, pode, à primeira vista, parecer apenas um desdobramento natural, mostrando-se, em certa medida, benéfica para a sociedade como um todo. Todavia, há uma série de implicações por detrás da triangulação tecnologia, informação e controle social que precisam ser analisadas à luz dos estudos do campo da comunicação moderna.

Acontecimentos recentes nos dão sinais e provas que permitem questionar o desenvolvimento e aprimoramento de tecnologias de ponta como princípio em si mesmo e a operante vontade de tornar o homem hodierno autônomo e as massas independentes para exercer o livre pensar. A respeito deste possível engano observa-se que,

Em diversos países foram eleitos políticos ultraconservadores, que se valeram da difusão de informações falsas por meio das redes sociais, aplicativos de mensagens e, muitas vezes, do apoio da mídia tradicional para chegar ao poder. A popularidade de discursos fascistas, com sua invenção de inimigos, ataques às instituições e defesa do irracionalismo, revelou o tamanho da derrota ideológica sofrida pelos setores progressistas, que defendem mais direitos, igualdade e justiça (Martins, 2020, p. 14).

Nesse sentido, passadas décadas da criação da internet, podemos constatar que a rede mundial de computadores e o desenvolvimento tecnológico de ponta falharam em sua pretensa missão primordial. O fato é que tal rede foi criada com a promessa de ser a forma ideal para a democratização do acesso à informação, e gerar riquezas divisíveis para as sociedades globais, com garantia de bem-estar para todos. O que se deu foi justamente o contrário, a partir dos avanços tecnológicos vimos surgir um aparato em rede capaz de produzir sofisticadas ferramentas a facilitar o domínio e o controle social, tão logo passível de manipulação, já que, sob estas condições, "a realidade é inteiramente capturada, completamente imersa em um ambiente virtual de imagens" (CASTELLS, 1999).

Não obstante, daí a este cenário se configurar em um solo fértil à gestação de um "quarto poder", hábil à criação e fortalecimento de conglomerados comunicacionais, fundamental peça da maquinaria hegemônica, capaz de ditar as "regras", de maneira unilateral e verticalizada, desde o campo político, sociológico e cultural, para a maioria das populações humanas, foi somente um passo. Como

salientam Leal & Rossini, "não obstante a Internet forneça mecanismos inéditos de controle de conteúdo e seleção de fontes" por parte dos usuários, ela permite ampla margem de influência no comportamento dos mesmos.

Não obstante a relação entre o uso de redes sociais e o comportamento político não seja estável, pesquisas cujo foco específico são as apropriações políticas das redes sociais virtuais indicam que estas tecnologias podem ter grande influência no comportamento e nas atitudes políticas (Leal; Rossini, 2013, p. 14).

De tal modo, ainda hoje, mesmo com tantos questionamentos e estudos que apontam as contradições e indagam o verdadeiro sentido da pesquisa e desenvolvimento tecnológico comunicacional (a que e a quem atendem), segue o discurso de que os avanços tecnológicos serviram, e servem, para criar uma sociedade mais justa, horizontal e participativa. Algo que nos faz atentar para o fato de que "não há desenvolvimento tecnológico totalmente dissociado do contexto histórico e das relações de poder já existentes" (MARTINS, 2020, p. 15). Ou, como salientam Lazarsfeld e Merton (2002, p. 230), os "problemas que envolvem a atenção dos homens sofrem constantes mudanças cuja ocorrência encontra-se estreitamente vinculada às exigências variáveis impostas pela sociedade e pela economia".

Este incrível poder de transformação e "fabricação" de resultados da realidade exercido pela mídia, que implicam diretamente na vida humana em escala global, foi bem observado por Walter Lippmann. Hjarvard (2014) atesta que este fora um dos primeiros a ter a percepção de que "uma revolução está acontecendo, infinitamente mais significativa que qualquer mudança de poder econômico" (LIPPMAN, 1992, p.158 apud HJARVARD, 2014, p. 22), devido à ascensão do jornalismo e variadas técnicas de comunicação baseadas em pesquisa para a fabricação do consenso político.

Porque as representações da mídia dos assuntos políticos e sociais são muitas vezes baseadas em estereótipos preconceituosos, informação deficiente e manipulação política. Apesar da discrepância entre a representação da mídia e a realidade, a mídia jornalística e a opinião pública influenciam o mundo real (Hjarvard, 2014, p.22).

Esta influência da mídia, especialmente a jornalística, que contribui para a formação de opinião pública, e distorce a realidade, passa a colaborar com a existência de dois mundos. Aqui alegoricamente representados pela escrita de Josué de Castro, ao afirmar que "Metade da humanidade não come; e a outra metade não dorme, com medo da que não come" (CASTRO, 1980, p. 22). Porém, sem que se queira reduzir ao simplismo a asserção do autor de *Geografia da Fome*, percebe-se que o mundo tem várias metades, ou melhor, são duas metades

divididas em vários blocos.

Podemos observar as conceituações e contribuições de Gramsci para um melhor entendimento a respeito do processo de estruturação sócio-histórico moderno. Ele "relaciona a superestrutura a uma base econômica ou a uma dimensão da realidade expressa nos termos das condições de produção" (RAMOS, 2005, p.25). Já o conceito dialético de bloco histórico implica na interação entre os elementos que compõem blocos menores, criando uma unidade maior, a qual o próprio Gramsci afirma que seria a "(...) unidade entre a natureza e o espírito (estrutura e superestrutura), unidade dos contrários e dos distintos" (GRAMSCI, 2002, p.26). A partir da análise gramsciana compreendemos que todo o conjunto de relações destas estruturas e superestruturas irá formar a ideologia hegemônica. Analisando o jogo de combinações presente nas imbricações entre as estruturas e superestruturas podemos inferir que a cultura hegemônica nasce, e se dá, fruto da necessidade da burguesia em deter para si o controle, e os lucros, provenientes dos meios de produção, sem que tal vontade seja percebida pelos controlados. Daí surge a necessidade de criação de estruturas capazes de produzir e manter a ordem. Segundo Gramsci, as relações capitalistas de produção podem ser mantidas sob condições democráticas e, conseqüentemente, a exploração pode ser mantida com o consentimento dos explorados.

(...) podem-se fixar dois grandes 'planos' superestruturais: o que pode ser chamado de 'sociedade civil' (isto é, o conjunto de organismos designados vulgarmente como 'privados') e o da 'sociedade política ou Estado', planos que correspondem, respectivamente, à função de 'hegemonia' que o grupo dominante exerce em toda a sociedade e àquela de 'domínio direto' ou de comando, que se expressa no Estado e no governo 'jurídico'. Estas funções são precisamente organizativas e conectivas (Gramsci, 2000, p. 21).

Contraopondo-se ao modelo totalitário e hegemônico se dá a comunicação popular, que, segundo Cecília Peruzzo, "trata-se não apenas do direito do cidadão à informação, enquanto receptor - tão presente quando se fala em grande mídia - mas do direito ao acesso aos meios de comunicação na condição de produtor e difusor de conteúdos" (PERUZZO, 2009, p. 56). Tal visão é partilhada por Paulo Freire, quem, por meio de sua dedicação à elaboração de uma teoria e práxis comunicacional inclusiva e humanizada, em oposição a uma concepção "bancária" para a comunicação, defendeu a comunicação como sendo parte de um processo de construção compartilhada de conhecimentos. Visto que ela se dá mediante relações dialéticas entre os seres humanos e o mundo, "a comunicação, pelo contrário, implica numa reciprocidade que não pode ser rompida" (FREIRE, 1983, p.45).

Se o sujeito "A" não pode ter no objeto o termo de seu pensamento, uma vez que êste é a mediação entre êle e o sujeito "B", em comunicação, não pode igualmente transformar o sujeito "B" em incidência depositária do conteúdo do objeto sôbre o qual pensa. Se assim fôsse - e quando assim é -, não haveria nem há comunicação. Simplesmente, um sujeito estaria (ou está) transformando o outro em paciente de seus comunicados (Freire, 1983, p.45).

Diante de tal cenário, de divisão e polarização, entre os que "não comem" e os que "não dormem"; entre os que têm ou não têm direito ao gozo pleno da vida material, exercido também a partir do direito ao acesso à produção e consumo comunicacional, surge a questão, ao que parece crucial para obtermos uma resposta sobre qual será o futuro dos seres neste planeta: é possível o desenvolvimento e prática de uma agenda anti-hegemônica, baseada na comunicação popular, democrática e horizontalizada, capaz de reorganizar as massas e reestabelecer o equilíbrio e a harmonia perdida aqui na terra?

A Comunicação Popular: Do Povo Para O Povo

"A dor da gente não sai no jornal". O assertivo verso, refrão da canção *Notícia de Jornal*, escrita por Haroldo Barbosa e Luis Reis, em 1961, e interpretada por Chico Buarque, ecoa como palavras que ainda hoje, passados 50 anos, permanecem atuais e, assim como o fantasma hamletiano de Shakespeare, além de querer nos contar algo, também vem a cobrar posicionamento da sociedade presente.

Se entre os princípios basilares do jornalismo se encontra a incessante busca da imparcialidade e o compromisso de tratar a todos como iguais, sem o prejuízo da consciência de que também é seu dever deixar a sociedade a par dos assuntos que tenham a ver com o interesse público, nos perguntamos em que momento se deu o desvio de conduta capaz de fazer com que a imprensa abandonasse o noticiamento isento e voltado para o atendimento do interesse público. Em outras palavras, podemos nos perguntar o que passou a reordenar desfavoravelmente os encaminhamentos noticiosos à agenda pública. O que os fizeram mudar sua atenção dos assuntos ligados ao interesse coletivo para voltar-se ao atendimento de demandas e interesses específicos, aquém da "dor da gente", cidadãos comuns em geral.

Aqui, mais uma vez, encontraremos como possível explicação uma saída que retorna à relação entre poder econômico, meios de comunicação e controle social. Como destaca Filho (1989, p.149) ao definir a notícia sendo:

A informação transformada em mercadoria com todos os seus apelos estéticos, emocionais e sensacionais; para isto a informação sofre um tratamento que a adapta às normas mercadológicas de generalização, padronização,

simplificação e negação do subjetivismo. Além do mais é um meio de manipulação ideológica de grupos de poder social e uma forma de poder político (Filho, 1989, p.149).

Vemos, assim, o questionamento a respeito da validade da *Teoria Crítica* como referência para os estudos e pesquisas na área de comunicação na atualidade, em particular, tomando-se como referência os teóricos da primeira geração do *Instituto de Pesquisa Social*, criado na Alemanha, na década de vinte do século passado. Pesquisadores como Adorno, Horkheimer, Benjamin e Marcuse assinalaram a existência de estruturas autoritárias no contexto da comunicação na sociedade industrial. Tais elementos, ainda hoje, permanecem mascaradas pelo fascínio da técnica e sua mediação na sensibilidade e inteligibilidade humanas.

Embora a comunicação popular possa ser compreendida como uma gama de processos comunicacionais variados, sem que haja uma definição unicista e absoluta em relação ao significado do termo, sofrendo variações de acordo com cada autor e época em que seja empregado, há um certo consenso entre os teóricos e estudiosos do assunto: que a comunicação popular é algo que tem a ver com a participação direta do povo. Para efeitos práticos deste estudo tomaremos a definição de que a comunicação popular, segundo PERUZZO (1991), é uma comunicação emergente que vem do povo ou tem a ver com ele. O povo aparece como protagonista, mesmo que não na totalidade, de novas práticas sociais, culturais e políticas.

Para a autora, a comunicação popular está diretamente relacionada com os movimentos sociais, classificada por ela como "popular-alternativa". Tal comunicação tem como característica, e uma de suas principais bandeiras, a luta pela promoção de melhores condições de existência para o povo, através de movimentos de bases organizadas. Segundo ela

essa corrente se posiciona de dois modos diferentes. Uma surgida em 80, denominada como "populista esquerdizante", que concebe a comunicação popular como libertadora e crítica, capaz de levar à transformação social através de conteúdos críticos e reivindicatórios, colocada em antagonismo à comunicação de massa. A outra vertente aparece no início dos anos 90 e tem uma posição mais dialética e flexível, já que acredita que a comunicação popular pode contribuir para a democratização dos meios de comunicação e da sociedade. Ela percebe que não consegue levar a uma transformação imediata devido às limitações, contradições e sua inserção na grande diversidade cultural. Além disso, não se contrapõe à comunicação de massa (Peruzzo, 1998, p.119).

Festa (1986, p. 10), por sua vez, afirma que a comunicação popular no Brasil nasce no movimento operário através da imprensa sindical e que chega ao

campo através da Comissão Pastoral da Terra, de centros de educação popular e de sindicatos. Ainda aponta a importância das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), que nos anos 60 e 70 se multiplicaram pelo país. É a partir delas que surgem movimentos sociais e se dá a participação das mulheres nos mesmos. As CEBs se fundamentaram na Teologia da Libertação - que indica a opção pelos pobres, em Gramsci - como ferramenta teórica para a construção de uma nova hegemonia cultural e política e em Paulo Freire como aplicação metodológica.

É importante salientar que a comunicação popular não se restringe a meios e técnicas, mas também a processos culturais que se articulam através de redes populares com sentidos e símbolos sociais e políticos diferenciados da classe dominante. Ela constitui a busca de outra sociedade a partir das organizações sociais (FESTA, 1984, p.232).

Portanto, a comunicação popular tem como um de seus princípios referenciais a forma possível de expressar das classes populares e subalternas, condizentes com a capacidade de mobilização e ação destes grupos, de acordo com as possibilidades encontradas e desenvolvidas por eles frente à falta de representação política para atuar favoravelmente sobre o contexto social na qual ela se reproduz. Contexto este que quase sempre demanda esforços para a sobrevivência, econômica e cultural, e o enfrentamento contra o projeto de dominação capitalista. Assim, a comunicação popular torna-se o principal agente pautador das demandas de um projeto popular.

Esta busca de organização interna, a fim de se resolver ou encaminhar o ordenamento das necessidades pertinentes a estes grupos, muitas das vezes irá gerar conflitos dentro do próprio núcleo comunitário. Reflexo da falta de "uniformidade metodológica na execução dessa comunicação e na produção de seus veículos" (PERUZZO, 1998, p.122).

Percebe-se, segundo Peruzzo (1998, p.143), que,

enquanto alguns abrem espaço para que realmente haja uma comunicação participativa, outros só o fazem ocasionalmente e ainda há aqueles que nem chegam a fazê-lo. É necessário, assim, que se promova a participação de maneira mais ampliada, já que muitas vezes elas ficam restritas a algumas lideranças (Peruzzo, 1998, p.143).

Cineclubismo No Brasil

Os cineclubes são compreendidos como espaços democráticos, educativos, políticos, sem fins lucrativos que contribuem para a formação de público. Ao promoverem rodas de discussões eles não só estimulam as pessoas a assistirem as obras audiovisuais, como também colocam o espectador em contato com diferentes cinematografias, narrativas, estéticas e culturas. A liberdade dada aos

participantes para escolherem o que será exibido, geralmente de acordo com a temática, gera um outro tipo de vínculo, carregado de afetividade e cumplicidade, geralmente não visto nos cinemas tradicionais. É nesses espaços que muitos cinéfilos e profissionais encontraram oportunidade para conhecer mais sobre o processo criativo e para trocar experiências a respeito da sétima arte.

Embora o cinema, em sua concepção clássica, seja fruto de muitas e diversificadas contribuições dadas ao passar de muitos anos e décadas, a título de estudo historiográfico há uma data e um nome, ou melhor, nomes, a serem creditados pela invenção da sétima arte. Não muito tempo após o invento do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, na França, em 1895, o Brasil já acessava esta nova tecnologia usada, em seus primórdios, não com a preocupação de registrar e "contar história", mas sim de encantar e maravilhar o expectador. Segundo SOUZA (2004) a primeira exibição de cinema no Brasil se deu em 8 de julho de 1896, às 14h, no número 57 da Rua do Ouvidor, centro do Rio de Janeiro.

O primeiro cineclube da história brasileira foi o Chaplin Club, que teve sua sessão inaugural em 13 de junho de 1928. Embora anteriormente, em 1917, o grupo "Paredão", de maneira informal, já reunisse jovens da classe média do Rio de Janeiro "para ver e debater filmes nos cinemas Íris e Pátria" (ARANTES, 2014, p. 45). Foi um dos feitos iniciais do Chaplin Club a publicação da revista "O Fan", onde se debatia os filmes exibidos e suas ideias.

O Chaplin Club se caracterizou como a primeira experiência concreta de cineclube no país. Segundo o Guia para a prática cineclubista, VOLUME III (2013), este foi a primeira iniciativa organizada, regular e sistematizada de pensar e discutir o cinema, provocando as primeiras polêmicas cinematográficas da época. Através do Chaplin Club, alguns filmes importantíssimos foram exibidos no país, como o *Encouraçado Potemkin* (1925), do cineasta russo Serguei Eisenstein, e *Limite* (1931), do cineasta Mario Peixoto, filme nacional até hoje considerado um clássico. Fatos estes dão a dimensão da importância dada ao cineclubismo no país, desde os primórdios.

Os cineclubes se popularizaram tanto no Brasil que em 1961 foi criado o CNC, Conselho Nacional de Cineclubes, hoje Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros, entidade voltada para o desenvolvimento de políticas públicas para o audiovisual, participando das ações e propondo espaços para a expansão da ação cineclubista.

Apesar do pioneirismo na experimentação do cinema e de sua rápida expansão em solo nacional, o Brasil, por diversos motivos, não foi capaz de desenvolver uma indústria cinematográfica, um empreendimento sólido capaz de revelar a identidade do seu povo e a vastidão cultural da nação, embora não faltassem esforços e tentativas nesta direção, como a própria existência dos vários Ciclos Regionais e a força criativa e ousada que com o Cinema Novo pudemos atestar. Paralelamente a esta expansão, o país torna-se o quarto maior

importador de filmes norte-americanos, já naquela época a maior indústria mundial de cinema.

O Pioneirismo Juiz-Forano e a experiência do CEC local

No final do século XIX, Juiz de Fora, sob os auspícios do desenvolvimento econômico gerado pela alta produção cafeeira, que, inclusive, não excluía o uso de mão de obra escrava, disfrutava de sua "*Belle-Époque*". "No final do século XIX e início do século XX, Juiz de Fora é considerada como centro cultural do nascente estado de Minas Gerais" (MUSSE, 2008, p.92). Tal configuração, soma de desenvolvimento econômico e florescimento cultural, levou a cidade a garantir um feito histórico, a de ser a realizadora da primeira sessão de cinema de Minas Gerais, em 1897.

A vocação para o pioneirismo no audiovisual juiz-forano também foi marcada por outro grande momento, a criação do Cinepopular, em 1927. A iniciativa de João Gonçalves Carriço, que tinha como *slogan* a expressão: "do povo para o povo", o elege, entre muitos críticos e estudiosos, ao posto de um dos expoentes da produção cinematográfica não só de Juiz de Fora, mas de todo o Estado e também pioneiro do cine jornalismo. Segundo Ribeiro, Arantes e Musse (2011, p. 02) nessa época, já existiam outros quatro cinemas em Juiz de Fora: Polytheama, Paz, Variedades e Ideal. Mas o Cinepopular surge com a proposta de democratizar o acesso desse novo meio de comunicação a outros segmentos da população, reduzindo assim o preço dos ingressos.

Apesar do pioneirismo exibicionista cinematográfico, e do ineditismo a nível estadual de João Carriço, somente 60 anos após a primeira exibição cinematográfica, Juiz de Fora teve seu primeiro cineclube; curiosamente 30 anos depois de Carriço ter criado o Cinepopular. Mais precisamente

em 20 de outubro de 1957, um grupo de jovens se juntava para dar forma a uma experiência cinematográfica sem precedentes na cidade mineira. Encabeçados por Luiz Affonso Queiroz Pedreira, tido como o primeiro presidente da instituição, Affonso Romano, Helyon de Oliveira, Amaury Costa, Armando Medeiros, Celina Bracher e Reydner Gonçalves fundaram o primeiro cineclube da cidade (Ribeiro; Arantes; Musse, 2011, p. 03).

O CEC (Centro de Estudos Cinematográficos) de Juiz de Fora nasceu como uma entidade com finalidades culturais, voltada ao estudo do cinema como obra de arte. Visão muito parecida com os propósitos do CEC de Belo Horizonte, que por sua vez assimilou esse modo de se assistir e se pensar

O cinema a partir do contato com a experiência francesa. Ainda, segundo os mesmos autores, "seus associados estavam preocupados em aprender o fenômeno cinematográfico, no que ele tinha de mais específico, e, ao mesmo

tempo, abranger a dimensão social que ele reflete e que atinge a todos".

O CEC de Juiz de Fora, que tinha vários de seus integrantes trabalhando e colaborando na imprensa local, inclusive escrevendo sobre cinema e informando o público a respeito das ações artísticas do grupo, sempre teve como uma de suas principais preocupações o incentivo à pesquisa e ao estudo da sétima arte. Através de cursos, palestras, debates e exibições de filmes as pessoas tinham a oportunidade de se aproximarem para conhecer e debater assuntos não somente ligados ao cinema, mas, a respeito da cultura e das artes de modo geral. Tais esforços tiveram como consequência o reconhecimento do CEC como entidade de utilidade pública, título outorgado pela Prefeitura Municipal de Juiz de Fora através do decreto nº1339.

O CEC Juiz de Fora teve sua atuação encerrada em 1977, aos auspícios da ditadura militar brasileira. Porém, em seus 20 anos de existência, o cineclube contribuiu de forma ímpar para o florescimento e amadurecimento da produção não só cinematográfica, mas de um vasto campo de atividades artísticas, tal como a pintura, as artes plásticas, a música e a literatura, deixando um legado cultural que até hoje ecoa pela cidade.

O Cinefanon e a Voz da periferia

A ascensão de ideias provenientes da crise sistêmica dos modelos tradicionais propicia campo fértil para a atividade intelectual. Caminho em que o contra-agendamento torna-se amplamente relevante, uma vez que se refere ao processo de luta pela incorporação de demandas, realizado por instituições representativas da sociedade e aos assuntos relevantes a serem tratados pelos meios de comunicação.

O Projeto CineFanon, Cineclube Itinerante, Audiovisual na Periferia, é um coletivo de artistas e educadores criado no final de 2017 para a promoção do debate sobre cultura afro-brasileira, afro-latina, direitos humanos e cidadania. O Coletivo visa combater o racismo e a discriminação (seja ela qual for) por meio do uso do audiovisual como ferramenta pedagógica, formadora de consciência crítica e libertária. Inspirados pela obra do psiquiatra e filósofo político martinicano Frantz Fanon, em suas atuações o grupo tenta aproximar estudo e discussão teórica à ação prática, política.

O Coletivo acredita que a comunicação popular possa ser utilizada como ferramenta contra- hegemônica, capaz de contribuir para a promoção da cidadania e democratização dos meios de comunicação e da sociedade em geral, além de carregar em si a possibilidade de promoção da criação de espaços capazes de dar visibilidade a grupos e identidades historicamente apagados ou segregados socialmente. Isso se dá mesmo sabendo que a comunicação, tal como processo simbólico, interdependente de diversas variáveis, não consegue

promover uma mudança social imediata, devido às suas contradições e limitações, além do fato de estar inserida em uma grande diversidade cultural.

Para o Coletivo, o cinema deve ser tratado não somente como um instrumento de sociabilidade, onde o cineclube seja visto como um "lugar de entretenimento", mas também como uma arena de disputa simbólica que envolva outras narrativas que não somente as oficiais, que sejam contribuintes para o movimento de democratização e ressignificação do espaço público (físico) e imaginário (consciência) na sociedade.

O projeto também se propõe a ser um espaço para se pensar e discutir o cineclubismo na atualidade. O interesse do grupo é oferecer, prioritariamente, oportunidade de visibilidade e circulação para uma categoria de filmes e realizadores, cineastas e documentaristas negras, negros, africanas, africanos e afrodescendentes, que tratem de temas e questões ligadas à problemática do racismo, da exclusão social, dos direitos humanos e das minorias, como a população LGBTQI+.

Através do compromisso em exibir um "cinema preto" e alternativo nas periferias, quilombos e espaços populares, assume-se o compromisso de dialogar com a dialética hegemônica, de olhar estereotipado, e contrapor o discurso unicista a respeito da cultura nacional, fruto da "industrialização cultural", a qual os países emergentes e subdesenvolvidos estão submetidos, para se promover a pluralidade das vozes envolvidas na construção da teia social contemporânea. Como adverte HALL, (2006, p. 62),

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que represente a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo "unificadas" apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural (Hall, 2006, p. 62).

Busca-se a promoção de outros olhares, que não espelhem apenas a visão dos ditos "vencedores" sobre os ditos "vencidos", algo que dialoga diretamente com princípios basilares do jornalismo. O que o CineFanon busca, segundo sua carta de fundação, é a "descolonização do pensamento e a promoção da libertação do indivíduo através da conscientização pela arte". Tarefa árdua de se realizar, tendo em vista o vasto e complexo panorama social e histórico do qual é composto o Brasil da "elite do atraso", mas de fundamental importância para compreendermos melhor quem somos.

O grupo, numa tentativa de contribuição para o debate antirracista e totalitário, exercendo uma forma direta de ativismo social ao promover uma proposta de comunicação contra-hegemônica nas comunidades por onde passa, toma como uma de suas bases filosóficas e estruturantes o pensamento de FANON (2008, p. 95-96) ao apontar que nos cabe, perante o negro colonizado oprimido:

conscientizar seu inconsciente, a não mais tentar um embranquecimento alucinatório, mas sim a agir no sentido de uma mudança das estruturas sociais. Em outras palavras, o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir; ou ainda, se a sociedade lhe cria dificuldades por causa de sua cor, se encontro em seus sonhos a expressão de um desejo inconsciente de mudar de cor, meu objetivo não será dissuadi-lo, aconselhando-o a "manter as distâncias"; ao contrário, meu objetivo será, uma vez esclarecidas as causas, torná-lo capaz de escolher a ação (ou a passividade) a respeito da verdadeira origem do conflito, isto é, as estruturas sociais (Fanon, 2008, p.95-96).

Visando a utilização da arte cinematográfica para além da mera instrumentalização, voltada exclusivamente para propiciar lazer e diversão, o CineFanon se propõe a ser uma ferramenta de propulsão e fomento ao debate e à reflexão sobre a situação do negro e de outras populações marginalizadas. Tal proposta é cuidadosamente elaborada visando uma abordagem simples e didática, apta a ser apreciada e assimilada pelo público alvo: moradores de comunidades periféricas, população carcerária, alunos de escolas públicas e Povos Tradicionais. Pessoas que, em sua maioria, não têm acesso ao cinema, e quando o tem é para assistir a *filmes industrializados*, que mostram uma realidade distorcida e diferente da sua, algo que em nada contribui para a valorização de suas identidades e a emancipação de seu ser.

Nas ações do grupo, busca-se fazer com que a partir da exibição e debate filmico se possa estimular o despertar da consciência sobre a necessidade de autoconhecimento e autoafirmação como negras, negros, afrodescendentes, indígenas, quilombolas, LGBTQI+, dentre outros. Além de o Coletivo apoiar e incentivar a criação e organização de grupos e movimentos comunitários, que tenham como meta a reivindicação e luta pela defesa de suas pautas e direitos.

Projeções e cine debates, a práxis transformando a realidade

Para que a comunicação coadune com demandas sociais, faz-se imprescindível diversificar a construção de pautas. Conforme salienta Silva (2005, p. 2), "o contra-agendamento compreende um conjunto de atuações que passam estrategicamente pela publicação de conteúdos na mídia e depende, para seu êxito, da forma como o tema foi tratado, tanto em termos de espaço quanto em termos de sentido produzido".

Para melhor analisarmos o efetivo poder de ação da comunicação popular como elemento de afirmação e preservação identitária, tendo como principal ferramenta o uso do audiovisual através do movimento cineclubista, faz-se necessário compreendermos o conceito de identidade na

contemporaneidade. Este, por seu turno, intrinsecamente ligado ao conceito de diferença. Tomaremos como base a definição do termo oferecida pela corrente dos Estudos Culturais, aqui representada pelos escritos de Tomaz Tadeu da Silva, que nos adverte que tanto a identidade quanto a diferença são construções da linguagem, criadas, por isso, cultural e socialmente. Este fato acaba por tornar tais construções maleáveis e marcadas pela indeterminação e instabilidade por causa do próprio caráter vacilante da linguagem. Porém, apesar disso, elas ainda carregam o poder de definir.

Elas não só são definidas como também impostas, elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas. A identidade e diferença estão, pois, em estreita conexão com a relação de poder: o poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes (Silva; Hall; Woodward, 2014, p.81).

É em defesa da promoção do debate sobre o direito à identidade, principalmente aquelas que se diferem da maioria, que o Coletivo CineFanon circula pelas escolas públicas e periferias. Ao termos a chance de analisar material disponível nas redes sociais do Coletivo, e nos ser franqueado acesso à entrevistas e depoimentos de professores que receberam o projeto em suas escolas, cineastas diretores de longa e curta metragem, que cederam seus filmes e documentários para serem exibidos e debatidos pelo grupo, podemos constatar a autenticidade e relativa eficiência da proposta do grupo.

Podemos perceber, através do acesso ao acervo documental do Coletivo, que o CineFanon consegue realizar um trabalho regular e eficiente, do ponto de vista qualitativo, estando em total acordo com a defesa de seus princípios. Isso se dá em detrimento de todas as dificuldades encontradas pelo projeto para realizar suas atividades, que vão desde a falta de apoio institucional e suporte financeiro por parte das autoridades locais, já que, devido a seu caráter, o trabalho realizado pelo grupo torna-se de interesse público.

Como bem ilustra o relato, enviado através de vídeo, de Gilciane Franco, professora da Escola Municipal Marília de Dirceu (município de Juiz de Fora, Minas Gerais), também educadora da rede estadual que já realizou atividades escolares em parceria com o CineFanon em três diferentes oportunidades. Optamos por transcrever o conteúdo na íntegra, para que se tenha a real e total dimensão da expressão pessoal da educadora a respeito do projeto:

“Saudações, com muito prazer nós recebemos o CineFanon aqui na escola Marília de Dirceu. Foi um momento de muita felicidade, porque quando sentamos para escrever este projeto, que surgiu da demanda dos diálogos dentro da sala de aula, onde alunos não reconheciam a importância da morte

da Marielle (Franco), então resolvemos escrever este projeto e ter a presença do CineFanon para incrementar esta discussão étnico racial envolvendo a temática preconceito, racismo e violência. Foi um fator que muito nos alegrou. O cinema, a arte, eu acho que ela tem esse poder de fazer a gente sonhar, fazer a gente questionar, fazer a gente se colocar no lugar do outro e a partir daí indagar sobre as situações que vivenciamos no dia-a-dia, se realmente está correto aquilo tudo que nós passamos, principalmente nós que somos pertencentes à população negra, estando mais vulneráveis a sermos vítimas da violência. Sofremos preconceito e racismo todo dia, nem que seja a partir de um olhar torto; então eu considero muito importante, porque o diálogo com o aluno tem que perpassar os limites da sala de aula. Ele não pode ficar preso ao conteúdo que programamos por uma obrigatoriedade. As demandas que vão surgindo precisam ser tratadas, com qualidade, ser tratadas... de uma forma em que o aluno realmente consiga se envolver com o assunto e, durante a exibição do filme, era nítido a satisfação dos nossos alunos de estarem ali diante de uma pessoa especial como você (o coordenador do projeto), diante de uma tela assistindo um curta metragem que de certa forma fez nossos meninos pensarem nas questões cotidianas que eles mesmos são vítimas. Então esse papel de cidadania deve estar presente na sala de aula. Eu acho que nós conseguimos isso, fiquei muito feliz porque realmente foi algo que tocou os alunos diante da realidade que nós vivemos, tenho certeza de que têm muitos alunos nossos que nunca foram ao cinema e eles tiveram esse movimento contrário, o cinema veio até eles. Então foi muito gratificante receber o CineFanon, espero que tenhamos novas oportunidades e saiba que esse trabalho de conscientização, de chamar os alunos pro debate, é muito importante. E nós, dentro da escola, precisamos ter esses aliados porque, na demanda que vivemos hoje, precisamos estar em contato com pessoas que também nos ajudem a formar cidadãos. Porque eu, enquanto professora, só me sinto realizada dentro da sala de aula quando percebo que estou despertando este olhar de cidadão, de cidadania dentro do meu aluno, quando percebo que estou fazendo o aluno pensar que ele tem direitos e que ele tem deveres, e onde ir questionar esses direitos que ele tem, e, porque não, cumprir os deveres também? Eu quero agradecer de coração a participação de vocês. Enquanto professora eu me sinto muito feliz de poder fazer esta parceria com o CineFanon, e que venham novos momentos, obrigado”.

Outro depoimento, cedido pelo Coletivo, usado por nós para a realização desta pesquisa foi o relato do professor de sociologia da Escola Estadual Presidente Costa e Silva (Polivalente de Benfica), Carlos Augusto Camilotto. A entrevista do professor, aqui também transcrita literalmente e na integridade de seu conteúdo, nos revela algo de semelhante ao primeiro relato. Embora, de maneira mais curta e coloquial, Camilotto ratifica a validade e eficiência do grupo em relação ao trato sobre a questão do empoderamento racial e a preservação e valorização da identidade de grupos ditos minoritários e segre-

gados socialmente - neste caso jovens, em sua maioria composta por negros, da periferia da cidade. Tal relato, mais uma vez, torna possível a afirmação de que o Coletivo CineFanon pode ser reconhecido como um grupo de trabalho que, através do uso da comunicação social alternativa, promove direito e cidadania para grupos específicos da sociedade, como bem se constata de acordo com a fala do professor responsável pelo convite.

“Vim falar com vocês sobre o projeto Cine clube CineFanon, que veio para a escola através de um convite e foi um trabalho muito interessante, muito proveitoso, quando conseguimos montar uma estrutura bem simples na escola e conseguimos trazer alguns adolescentes para fazer um debate que, no caso, o tema na ocasião, foi a cultura da periferia. Os curtas que foram exibidos falavam sobre o empoderamento, como a cultura pode ser um mecanismo, uma ferramenta no sentido de pensar a autoestima, pensar a condição periférica, não como uma condição marginal, mas como uma condição de dignidade, de uma riqueza fora, para além do que é a riqueza dentro do capitalismo, dentro deste sistema em que nós pensamos em riqueza como algo não só no campo da subjetividade, como coisas que não sejam necessariamente somente as coisas que a gente tem em termos de bens tangíveis. Então, depois da exibição nós tivemos um debate e tivemos alunos que às vezes são... pessoas que às vezes são um pouco mais retraídas e eles se abriram, discutindo, trazendo a temática, conseguindo fazer aquela interseção do que foi exibido com a vida deles. Então foi uma experiência muito gratificante, uma experiência muito interessante que assim que puder iremos repetir na escola, repetir no sentido de que foi muito proveitoso mesmo. A gente só tem mesmo aqui a agradecer ao projeto cineclube Fanon”.

Conclusão

Descortinar parte das construções derivadas da crescente importância da Comunicação Social, empoderamento e autonomia desse campo constitui uma perspectiva analítica visceral. As ciências, conhecimentos e paradigmas com os quais pretendemos dialogar são resultado de distintas cosmovisões e interações práticas contínuas. Esse olhar diferenciado visa alcançar outro "comprimento de onda", como afirma Barbero (1997). Situando o "lugar metodológico" no qual pretendemos inserir a pesquisa, essa dissecação da realidade e sofisticação do raciocínio deve ser pautada no caráter transdisciplinar.

Em uma primeira análise, os resultados são positivos quanto à pesquisa a respeito da prática e validade do trabalho desenvolvido pelo CineFanon, no sentido do caminhar através do campo da comunicação popular para estabelecer diálogo com as minorias que sirvam de ponte para promoção de cidadania e alternativa para a supressão das demandas de sua comunicação. Apesar disso, a experiência precisa ser melhor e mais profundamente analisada para se

compreender a real dimensão do cumprimento do papel ao qual se propõe e se poderia ser propagada, como modelo. Tal estudo também poderia contribuir com o apontamento de quais aprimoramentos seriam necessários para melhorar a eficiência e aumentar o raio de abrangência do grupo.

Apesar da pouca quantidade de material analisado e ausência de outras vozes depoentes, como a de alunos participantes e cidadãos dos diversos públicos que o projeto atende, comunidade quilombola e povos tradicionais, devido a questões ligadas às dificuldades logísticas encontradas no acesso a tais pessoas e grupos, encontramos resultado satisfatório em tal estudo, no sentido do fornecimento de dados para a avaliação da eficácia da atuação do Coletivo. Em grande parte, isto se dando através da força dos depoimentos obtidos por meio das entrevistas aos educadores.

Assim, a questão de pesquisa que se delinea, pois, no caso do CienFanon é: o uso de mídias alternativas como recurso metodológico contribui para o fortalecimento de identidades culturais populares em grupos periféricos e marginalizados? A princípio, diríamos que sim, que o que podemos constatar a respeito da atuação do Coletivo é que seu trabalho, mesmo sendo realizado sem a infraestrutura e aporte ideal para tal ação, obtém relativo sucesso em relação ao seu propósito em ser uma ferramenta para o empoderamento de grupos ditos minoritários que compõe as massas.

Cecília Peruzzo é quem melhor traduz o termo empoderamento, no sentido em que ele mais se aproxima à concepção tomada pelo Coletivo. De acordo com a autora

empoderamento, de empowerment, em inglês, quer dizer participação popular ativa com poder de controle e de decisão nos processos sociais (políticas públicas relacionadas à educação, saúde, Comunicação, transporte, questões de gênero, geração de renda), e como tal, também, a apropriação de meios de comunicação. O desafio atual é justamente avançar no empoderamento qualitativo e amplo das novas tecnologias de comunicação, ao mesmo tempo em que as antigas modalidades comunicativas continuam tendo seu lugar (Peruzzo, 2009, p. 57).

Por tanto, ainda que de caráter experimental e sob certo nível de precariedade, no tocante à disponibilidade do uso de aparato tecnológico de ponta, elementos notadamente característicos do *mainstream* e "cinemão", constatar a existência de iniciativas como estas, preocupadas em dialogar e oferecer direito de voz àqueles que quase sempre são excluídos e silenciados em relação à tomada de poder e às narrativas midiáticas convencionais, mesmo quando estas se dão para falar sobre seus problemas e modo de vida, podemos dizer que tal fato pode, e deve, ser visto com olhos esperançosos a respeito do temerário

futuro da Comunicação Social na era do controle exercido pelas superestruturas através do universo digital.

Referências

ARANTES, H. S. **Memórias do cineclubismo: A trajetória do CEC - Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora.** 186 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

CASTRO, J. **Geografia da fome.** Rio de Janeiro: Antares, 1980. Guia para a prática cineclubista, VOLUME III da Coleção Cinema para Todos (2013). Disponível em: http://matecomangu.org/guia-pratica-cineclubista_MATECOMANGU-CPT.pdf. Acessado em: 06/12/2022.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere - Os Intelectuais. O Princípio Educativo.** Jornalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

. **Cadernos do cárcere.** 3ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 3, 2002.

HJARVARD, S. **Midiatização: conceituando a mudança social e cultural.** Revista Matrizes, v. 8, n. 1, 2014.

LAZARFELD, P.; MERTON, R. Comunicação de massa, gosto popular e a organização da ação social. In: LIMA, L. C. **Teoria da cultura de massa.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LEAL, P. R. F.; ROSSINI, P. G. C. **Efeitos da campanha virtual no universo das mídias sociais: o comportamento do eleitor no Twitter nas Eleições 2010.** Revista Compolítica, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 7-27, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://compolitica.org/revista/index.php/revista/article/view/36/36>. Acessado em: 05/12/2020.

FILHO, C. M. **O Capital da Notícia - Jornalismo como Produção Social da Segunda Natureza.** 2ª. ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.

FREIRE, P. **Extensão ou comunicação?.** 7ª.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

MARTINS, H. **Comunicações em tempos de crise: economia e política.** 1ª.ed. São Paulo: Expressão Popular, Fundação Rosa Luxemburgo, 2020.

MUSSE, C. F. **Imprensa, cultura e imaginário urbano: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora.** Juiz de Fora: Funalfa, 2008.

PERUZZO, C. M. K. **Comunicação nos movimentos Populares: a participação na construção da cidadania.** Petrópolis: Vozes, 1998.

PERUZZO, C. M. K. **A participação na comunicação popular.** Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1991.

PERUZZO, C. M. K. **Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados e as reelaborações no setor.** ECO-Pós, v. 12, n. 2, p. 46-61, maio-agosto 2009.

RAMOS, L. C. S. **A sociedade civil em tempos de globalização: uma perspectiva neogramsciana.** Dissertação de Mestrado - Instituto de Relações Internacionais/ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: p. 219, 2005. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/6617/6617_1.PDF Acesso em: 15/05/22.

RIBEIRO, B. P.; ARANTES, H. S.; MUSSE, C. F. **A construção da imagem do Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora pela mídia mineira.** Juiz de Fora, 2011.

SILVA, T. T.; HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e Diferença: A perspectivas dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2014.

SOUZA, J. I. M. **Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

2. Modalidades y formas de organización de los cineclubes en Venezuela

Libia Rodríguez

A continuación se hablará brevemente de los inicios del cine, se describirá su llegada a Venezuela, se resaltarán sus protagonistas y su obra. La importancia de la creación de los movimientos sociales en torno a este arte: cineclubes, salas comunitarias, cines móviles, entre otros.

El cinematógrafo fue inventado en Francia por los hermanos Lumière en 1895 y pocos meses después llegan las primeras películas a Venezuela.

Para el año de 1897, se exhiben las primeras películas en Venezuela, específicamente en el Teatro Baralt de Maracaibo, estado Zulia.

Mientras tanto, en la Ciudad de Barquisimeto del estado Lara, llegan las primeras películas y poco tiempo después, se proyectan en el teatro Juárez escenas de la guerra Ruso-Japonesa ocurrida entre 1904 y 1905.

Desde ese momento, poco a poco la magia del cine comienza a recorrer el estado Lara. Sucediendo que para el año 1913 el diario “El Impulso” (un modesto periódico para el momento, fue fundado en 1904 por Federico Carmona), reseña las primeras proyecciones cinematográficas en la ciudad de Carora.

Luego de unos años este diario fue mudado a Barquisimeto, específicamente durante el año 1918, y siempre mostró interés en publicar los avances del cine, por ello en el año 1928, se registra en sus páginas, los trabajos de un cineasta larense “Amabilis Cordero”, quien se dedicó a filmar diferentes eventos que sucedieron en la ciudad de Barquisimeto.

Del mismo modo, cuando comenzaron a incursionar los primeros Cineclubistas en el estado Lara, se hace mención de Enrique Perlaez, un joven Cabudareño apasionado por el cine, que con el tiempo se convertiría en el primer Cineclubista de la época por esos lugares.

Se estudiará ampliamente en la presente, la labor de otro amante de la difusión Cinematográfica, como es el Maestro Juan Arcadio Rodríguez, quien años más tarde se convertirá en un referente importante Cineclubismo, no sólo en el estado Lara, sino también en otras regiones del País.

Las formas de organización que adoptan los Cineclubes de Venezuela, su importancia, trascendencia, pertinencia y durabilidad, serán otros de los puntos que se plantean describir ampliamente en el presente trabajo.

Como último punto a desarrollar, se abordará la experiencia de Libia Rodríguez, como Cineclubista con 37 años de trayectoria, la cual le ha servido para experimentar diferentes modalidades de organización de las salas y Cineclubes de Venezuela.

Pioneros del Cineclubismos en el estado Lara

Enrique Perlaez

La Revista Digital del Archivo Histórico del municipio Palavecino, Estado Lara, Venezuela, reseña que entre las calles Libertador y El Matadero, en lo que alguna vez fue el camino principal hacia el Llano, y ahora es la "Avenida Libertador", en una casona de tejado alto identificada con el número 63, vivió buena parte de su existencia "EnriquePerlaez", aunque nació el 15 de julio de 1931 en Los Rastrojos.

Fue hijo natural de María de la Paz Perlaez. Los cabudareños recuerdan a Enrique en su moderna bicicleta, transitar por las angostas calles del pequeño pueblito. Iba a los mandados y venía con recados.

Con el paso del tiempo, Enrique adquirió una camioneta, vislumbrando la ausencia de vehículos de transporte. Comenzó entonces haciendo traslados desde la calle de Las Chanquetas, o Santa Bárbara de Cabudare, hasta la PlazaAltagracia de Barquisimeto, "por tres reales, ida y vuelta".

Se levantaba antes del cantar de los gallos para llevar a Vicente Palacios al Mercado El Manteco (famoso Mercado Mayorista de Barquisimeto), en busca de mercancías, y antes de las ocho de la mañana ya estaban en Cabudare.

Su espíritu generoso era reconocido por los vecinos de aquel pueblito de calles estrechas, pues a Enrique lo buscaban a cualquier hora para trasladar algún enfermo o parturienta desde la Medicatura hasta el Hospital Central de Barquisimeto.

Pese a las limitaciones de la época, Perlaez era un enamorado del Cine, amor que hundió sus raíces en el Cine Juárez de Cabudare, en donde tuvo como visión expandir las funciones hasta las zonas más apartadas del entoncesDistrito Palavecino.

Compró un proyector por 120 bolívares, y en su camioneta Roja, se trasladaba hasta la Hacienda Tarabana, los caseríos de la parte alta: Agua Viva y Las Cuibas; también: El Placer, El Mayal, El Tamarindo, El Palaciero, Los Naranjillos y La Piedad. O sea, recorría las tres Parroquias del Municipio Palavecino, del Edo. Lara, en cuyos moradores impregnó la magia del cine.

Xiomara Perlaez, su hija, narra con devoción, que los habitantes de esos parajes, no podían esconder la alegríacuando veían a lo lejos acercarse la camioneta roja.

La gente salía con sus taburetes, sillas, perezosas, latas, gaveras, bloques, chinchorros y hasta en el suelo, se sentaban para disfrutar del drama de las películas que alquilaba Perlaez, en su mayoría mexicanas, dichas historias cautivan a grandes y chicos, destacando los films: Vamos con Pancho Villa, Los Olvidados, El Compadre Mendoza, Una Familia de Tantas, Nazarín, Él, La Mujer

del Puerto, El Lugar sin Límites, protagonizadas por Pedro Infante, LupitaTovar, Andrea Palma, Mario Moreno y Domingo Soler, entre otros.

La proyección tenía un precio de una locha (12 centavos) por persona, pero como se transmitía al aire libre, la mayoría no pagaba. “Más los niños miraban la película gratis”. Enriquito Perlaez, acompañaba a su padre durante su periplo, incluso en momentos cuando decidieron traspasar fronteras y llevar el cine a sitios más distantes: otros Municipios del Estado. Lara, cómo fueron: Titicare, San Miguel, Buena Vista, Cuara, Arenales, fueron otros parajes que conocieron el cine itinerante de Enrique Perlaez.

Pero no sólo se proyectaban los filmes, como antesala el Conde Bucano embelesaba al público con su magia, espectáculo que costaba 1,00 bolívar, con derecho a la posterior película. Enriquito Perlaez evoca que fueron los mejores años de su vida junto a su padre, enfatizando que durante los eventos era el encargado instalar las sillas y de colocar una sábana blanca en donde se proyectaba las películas de 16 mm (milímetros), que Luis Gallardo alquilaba en 8,00 bolívares.

Ernesto Rodríguez, policía de Cabudare, era el presentador de los eventos de magia y cine mexicano. Horas antes llegaban al pueblo con un megáfono para anunciar el magno evento "La Magia del Cine".

Su Equipo de Trabajo:

- Acomodador. (Sillas, Pantalla-Tela. Y cobraba la función);
- Anunciante (Policía);
- Proyeccionista;
- Moderador.

En pocas palabras, estos pioneros dieron el inicio a los Cineclubes que hoy existen en Venezuela.

Juan Arcadio Rodríguez

El cine de arte y ensayo del país tuvo en Barquisimeto uno de sus más connotados pioneros: Juan Arcadio Rodríguez, un tocuyano que hizo del cine cultural una alternativa cinematográfica para los espectadores barquisimetanos de finales del siglo XX y un referente para los del siglo XXI.

Rodríguez fundó en 1976 el Cine Club Charles Chaplin de Barquisimeto, uno de los espacios de exhibición cinematográfica de mayor tradición en cuanto al cine de arte y ensayo se refiere. Un cineclub con 46 años de existencia y con tradición de buen cine. La capital larense recuerda a uno de sus más importantes pioneros de la exhibición cinematográfica de arte y ensayo en Venezuela: Juan Arcadio Rodríguez (1934- 1998).

Fue difusor de la cinematografía nacional e internacional, que promovió un cine de calidad, por sus historias, por sus autores y por las técnicas cinematográficas, fuera de los parámetros de estandarización del cine comercial hollywoodense.

Los Cineclubes en la ciudad de Barquisimeto

En la década de los años 70, a pesar de los cambios del siglo XX que comenzaron a producirse con la irrupción de los revolucionarios años 60, en Barquisimeto y otras regiones del país “la gente estaba un poco apática todavía, no solamente frente al cine sino al movimiento del pensamiento universal y todos los cambios que llegaron al mundo a finales de los años 60”.

En el documental “Tres décadas, dos generaciones y una pasión por el cine”, (BARQUISIMETO, 2006) de Guillermo Chávez, que trata de la historia y el presente del Cine Club Charles Chaplin de Barquisimeto, se habla del inicio del Maestro Juan Arcadio Rodríguez en el Cineclubismo.

Este mediometraje explica que entre finales de los años 60 y principios de los 70 comenzaron a aparecer los primeros cineclubes en Barquisimeto de la mano de un sacerdote de apellido Irausquín. En estas proyecciones se conocen Juan Arcadio Rodríguez y Milagros Camejo.

En este documental se aprecia, como Camejo señala, que Rodríguez, era un apasionado por el séptimo arte, y decidió seguir los pasos de un sacerdote que coordinaba Cineclubes en la región. Una vez que este sacerdote se fue de Barquisimeto, Juan Arcadio decide continuar su labor. Indicó también que, con las iniciativas de Juan Arcadio de empezar abrir cineclubes en la ciudad, y hasta crear un Circuito Alternativo de Cineclubes, que eran una plataforma de proyección de películas y documentales, y que comenzó a tomar auge en la capital larense primero y luego se extendió a varias regiones del País.

Camejo reitera que todo fue posible por la persistencia de Juan Arcadio, que era un amante del cine y estaba consciente de que éste arte era un importante vehículo cultural. Juan Arcadio y su equipo ayudaron a difundir películas inscritas en teorías cinematográficas novedosas y que mostraban una nueva visión del mundo”.

Rodríguez, J. A., no sólo creó el Cineclub “Charles Chaplin” en 1976, sino que previamente había fundado el Cine Club “Amabilis Cordero” en el año 1975. El Cineclub “Amabilis Cordero” se mantuvo activo hasta el año 1996. Año en que el Rector de la Universidad Centro Occidental “Lisandro Alvarado” (UCLA). Ing. José Betelmi, decide cerrar los 13 Cineclubes que coordinaba el Maestro “Juan Arcadio Rodríguez”, sólo porque las películas o documentales que proyectaba mostraban la realidad social y política que acontecía en el País, y esto no le convenía políticamente al Rector.

Por éste acto absurdo del cierre de la Plataforma de los Cineclubes Universitarios que dependían del patrocinio de la UCLA en cuanto a equipos y películas en 35 mm alquiladas por la Dirección de Cultura, ocurre el cierre de una Plataforma Importante en el estado Lara, y el despido del Personal de la Dirección de Cine: Coordinador: Maestro Juan Arcadio Rodríguez, Asistente Lcda. Libia Rodríguez, Técnicos Nerio González, Miguel Peña y Diseñador Vassil

Chimochenco. Es de hacer notar, que Juan Arcadio Rodríguez tenía 16 años trabajando en condición de contratado en la UCLA, y al despedirlo debían pagarle por sus años de servicio (Liquidación) doble, nunca le pagaron sus Prestaciones Laborales... Éste hecho, lo sumergió en una gran depresión, y aunque mantenía funciones en otros Cineclubes como el "Charles Chaplin", no pudo sobreponerse al cierre de su proyecto de vida como lo fue el Circuito de Cineclubes Universitarios, y la arbitrariedad, indolencia y el despojo de sus beneficios laborales. Por lo que muere dos años más tarde (1998) en la ciudad de Barquisimeto.

Cineclubes de la Universidad Centro Occidente Lisandro Alvarado – UCLA 1980-1996

Libia Rodríguez, actual directora del Cine Club Aquiles Nazoa y miembro de la Red Nacional de Cineclubes de Venezuela, quien trabajó con Juan Arcadio Rodríguez en la UCLA, señala:

Juan Arcadio era un hombre muy planificado, organizado, fiel seguidor de la Planificación, sólo así podía mantener la Programación de 13 cineclubes con tan sólo tres proyectores: 1 de formatos de vídeo (video beam), 1 de 35 mm. y 1 de 16 mm.

Por ello, en la Universidad el trabajo era arduo, porque las salas de proyección eran dispersas, no todas quedaban en la misma ciudad Barquisimeto, ya que la universidad tenía núcleos en otras regiones cómo el Tocuyo, Caroray Acarigua. Con dos equipos: 1 video beam y 1 proyector de 16 mm, para cumplir con las proyecciones de 10 Cineclubes. Y el Proyector de 35 mm cubría la programación de tres Cineclubes que funcionaban en el Auditorium Ambrosio Oropeza. Parecíamos Pulpos, comenzamos las proyecciones a las 3 pm y terminábamos cerca de la medianoche (Barquisimeto, 2006).

Otros Cineclubes que abrió Juan Arcadio Rodríguez en Barquisimeto:

- Cine Club Luis Buñuel del Museo de Barquisimeto;
- Cine Club del Colegio de Ingenieros;
- Cine Arte del Ateneo de Barquisimeto;
- Cineclub universitario Rodolfo Izaguirre de la UCLA.

Movimientos Cineclubista: Forma de Organización

Año 1979, es la creación del 1er. Circuito Regional de Cineclubes de Maracay, Edo. Aragua, Venezuela:

- Cine Club de la Escuela de Teatro “Ramón Zapata”;
- Cine Club de la Escuela de Bellas Artes “Arturo Michelena”;
- Cine Club de la Dirección de Educación de Maracay;
- Cine Club FASES (Facultad de Ciencias Económicas y Sociales);

- Cine Club de la Escuela Técnica Industrial;
- Cine Club de Agronomía;
- Cine Club de Ingeniería;
- Cine Club “Mañongo” de la Escuela de Odontología.

Circuito Alternativo de Cineclubes del Estado Lara Año: 1980 – 1988

- Cine Móvil Itinerante. Universidad Pedagógica de Barquisimeto.
- Cineclub Universitario “Águiles Nazona”. Barquisimeto.
- Cineclub FUDECO. Barquisimeto.
- Cineclub Amabilis Cordero. Iribarren.
- Cineclub Charles Chaplin. Barquisimeto. 6- Cineclub Morán. El Tocuyo. Morán.
- Cineclub Bolivariano. Siquisique.
- C.C. Tintorero. Quibor. Jiménez.
- C.C. Andrés Bello. Sanare. A.E.B.
- C.C. Juan Pablo Ceballos. Quibor. Jiménez.

Otras Formas de Organización

- Redes Nacionales de Cineclubes
- Red Popular de Cineclubes.
- Circuito Alternativos.

Modalidades

- Cineclubes Ecológicos.
- Cineclubes Religiosos.
- C.C. Culturales.
- C.C. De Mujeres.
- C.C. Itinerantes
- Cine Móviles
- Cine Club Comunitario.
- Cine Club Infantil.
- Cine Club Alternativos
- Cine de Trabajadores, otros

Cine Clubes Institucionales

Estos Cineclubes no son autónomos. Su Programación, actividades y demás eventos organizados como: Talleres, Cursos, Cine Foros, otros, depende de la Institución que los dirige. Tienen tiempo de caducidad. Los recursos técnicos son de la Institución. Los miembros del Cine Club en cualquier momento pueden ser removidos. Estas salas no funcionan todo el año, son por temporadas.

En estas modalidades se encuentran los Cineclubes Universitarios, de los trabajadores, los dependientes de instituciones del Estado como Escuelas, Liceos, Universidades, otros, que cierran en vacaciones, en diciembre, en días feriados, entre otros.

Experiencias como Cineclubista através del Cine Club Aquiles Nazoa

El Cine Club Aquiles Nazoa de Cabudare cumplió 37 años de labores ininterrumpidas el 17 de mayo del 2021. Así lo informó la profesora Libia Rodríguez, miembro Fundador y Presidenta de la referida Organización Cineclubista.

Este capítulo tendrá el objeto de recordar y analizar los inicios del cine club, precisando que partió de una propuesta universitaria que con el transcurrir del tiempo, generó diferentes frutos, además de convertirse en ejemplo a seguir.

Hasta la fecha, julio 2021, este espacio dedicado al séptimo arte, ha sido reconocido con tres importantes distinciones debido a su impacto en las comunidades. El primero fue: El Premio Alcides Lozada que el Consejo Autónomo de la Cultura del estado Lara "Concultura" otorgara (El Impulso; D-1, 2008); el galardón concedido por el Festival Manuel Trujillo de Maracaibo (2009) y el Premio Nacional Román Chalbaud (2014), avalan la trayectoria y calidad del Cine Club Aquiles Nazoa.

Transitar universitario

El cine club nace en 1984 en las Escuela de Ciencias Veterinaria, Agronomía y la Escuela de Medicina de la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado (UCLA). Siete estudiantes impulsaron esta iniciativa: Elizabeth Pacinelli, Haydee Rodríguez, Libia Rodríguez, Pedro Altuve y Pablo Altuve, Misael Mejías y Jorge Viso. Hay que destacar que, Pablo Altuve y Jorge Viso se incorporaron algunos meses después de iniciar las primeras proyecciones, siendo estudiantes de la escuela de Medicina.

Estos jóvenes estudiantes Universitarios "Deciden que el Cine club debía llamarse "Aquiles Nazoa" por el trabajo que realizó el poeta no sólo en el área cultural, sino en el campo social, político, periodístico y literario. Nazoa fue un luchador social y lo reflejó en sus escritos, cuentos y poemas, vinculados al acontecer diario".

El espacio se mantuvo en la UCLA hasta 1999, y en vida del Maestro Juan Arcadio Rodríguez quien, además de programar los talleres de formación a los noveles difusores, facilitaba el proyector, las películas y el proyccionista.

Afirma Libia Rodríguez: "La propuesta que arrancó en 16 milímetros se extendió rápidamente. En esa época proyectó películas soviéticas, cubanas, alemanas, francesas y estadounidenses, entre otras. Antes del año, abrieron otra sala de protección del Aquiles Nazoa en el auditorio Ambrosio Oropeza con los estudiantes de Administración y Medicina, quienes ampliaron el horizonte con películas en 35mm".

En el citado espacio se difundieron películas hasta 1990, debido a una reestructuración de la sala de Cine. En ese sentido, las proyecciones se mantuvieron sólo en el auditorio Vinicio Adames del núcleo de Veterinaria

y Agronomía, donde se realizaban dos funciones, miércoles con cine clásico y viernes con cine contemporáneo. Las colaboraciones por parte de los usuarios les permitieron a los organizadores del cine club adquirir equipos, libros de Cine y el audiovisual, e incluso comprar una máquina de cotufas.

Continúa la relatora Rodríguez, "Para las comunidades aledañas a la institución, que es el oeste de la ciudad, el cine club representó una opción para el entretenimiento, ya que por ser comunidades humildes y de pocos recursos económicos, no existían salas de cine, ni espacios para la formación o el debate o el intercambio de ideas". Luego, dos años más tarde, la idea del cine club se multiplicó en trece salas de proyección cinematográfica, tan sólo en la UCLA.

Esta ola de películas, foros y su difusión, fue un trabajo emprendido en principio por Juan Arcadio Rodríguez y luego apoyado y multiplicado por estos jóvenes estudiantes, que lo ayudaron a llevar el Cine incluso a los núcleos de los municipios foráneos cómo: El Tocuyo y Carora, los cuales pudieron contar con sus Cineclubes. Del mismo modo, otras Comunidades pudieron disfrutar de Cineclubes Comunitarios a través de la dirección de extensión universitaria (Barquisimeto, 2006).

Lamentablemente, todo éste trabajo organizativo de los Cineclubistas a través de la universidad tuvo que cambiar de estrategia, por diversas razones, entre estas, el hecho que Venezuela se aproxima a un cambio social, económico y político. Esto afectó la programación de los cineclubes universitarios, llegando a desaparecer la mayoría de ellos.

Apertura en Cabudare

En vista de la situación, el Cine Club Aquiles Nazoa sale de la universidad y se muda a Cabudare, a fin de promover el séptimo arte en el municipio Palavecino, donde para 1999 no existían cineclubes. El trabajo continuó en las comunidades, en el Complejo Cultural Andrés Eloy Blanco, en el liceo Jacinto Lara y en el Ateneo de Cabudare. "Durante ese año desarrollaron proyectos con el Ministerio de Cultura a través del CONAC".

Sala comunitaria

En Cabudare el Cine Club Aquiles Nazoa ejecuta proyectos con la Cinemateca Nacional, cómo "El Cine va a la Escuela" en los años 2004-:2005. Más tarde, el Proyecto: "Cine y Educación", ejecutado en Escuelas y Liceos del municipio Palavecino de Cabudare, llegando a atender al final del año 2006 las 64 Unidades Educativas del Municipio Palavecino.

Finalmente, los miembros del Aquiles Nazoa deciden a partir del año 2006 adoptar la modalidad de Cine Comunitario de Cabudare, cualidad que tiene hasta la fecha. Mantienen un convenio con la Cinemateca Nacional para llevar el Cine a las Comunidades (sin pago alguno), la Cinemateca los dota de los equipos: Proyector, Sonido, un DVF, colección de Películas y Documentales Venezolanos, Latinoamericanos, y demás países del Mundo. El mayor número es Cine de autor o independiente.

Al mismo tiempo, la sala recibía películas mensuales, como cine clásico, contemporáneo, venezolano y latinoamericano. A través de las embajadas y del Cine Club Charles Chaplin, por lo cual, el Aquiles Nazoa proyectaba los ciclos de cine español, francés, italiano, norteamericano, entre otros.

Programación Aniversario

Como es costumbre en los Aniversario es propicio para diferentes actividades, entre estas, talleres de apreciación cinematográfica, de Producción, Crítica y Análisis de los Filmes, entre otros. Además de encuentros con directores, que gentilmente siempre nos han acompañado.

Proyectos sin Cumplir

La creación de una videoteca y biblioteca especializada en temas como: el cine, la organización de los movimientos sociales Cineclubistas, la Ley de Cine, entre otros. Creación de un Museo de Películas en Diferentes Formatos, de Projectores, Afiches, Pantallas, Pancartas y Proyectos ejecutados o no.

Aliados del Cine Club Aquiles Nazoa

Han sido aliados de las iniciativas del Cine Club, principalmente el Público o Espectadores que siempre han acompañado y fortalecen la labor, la Plataforma del Cine y el Audiovisual, el Ministerio de Cultura, la Alcaldía de Palavecino, el Ateneo de Cabudare, el Gabinete de Cultura del MPPC, el IMCA y el convenio con el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC). Y los Actores, Actrices, Directores y Guionistas, ya que "El Público se emociona cuando puede compartir con ellos".

Eduardo Barberena, Carlos Márquez, Carlos Azpúrua, John Petriccelli, Mauricio Liberatoceli, Juan Manuel Hernández, Carlos Orozco, Carlos Caridad Montero, Aldrina Valenzuela, Andrea Ríos, entre otros, han sido parte de los que han acompañado a los cineclubes, salas comunitarias a Cine Foros, Talleres y conversatorios, a lo largo de éstos 37 años.

La mayor satisfacción, además de mantener un público infantil cautivo, es poder transmitir conocimientos, entretenimiento y diversión a través de la Pantalla. ¡Todas las comunidades merecen un "Cine Club"!

Referencias

BARQUISIMETO. **Juan Arcadio Rodríguez**. 2006. Disponível em: <https://www.barquisimeto.com/tag/juan-arcadio-rodriguez/> Acesso em: 05/03/22.

RODRÍGUEZ, Libia. **Libia Rodríguez**: Todas las comunidades merecen un cine club. El Impulso, 2013. Disponível em: <https://www.elimpulso.com/2013/02/14/libia-rodriguez-todas-las-comunidades-merecen-un-cine-club/> Acesso em: 05/03/22.

3. Niñez, hiperconectividad y lenguaje cinematográfico: El cineclubismo y la búsqueda de nuevos espacios de resistencia

Altaira Rojas Landacay

El presente documento, intenta acercar al lector, de manera breve y sintetizada a varios conceptos que se convirtieron en la raíz de una propuesta, que nació desde el cineclubismo. Hace 14 años se creó un espacio en la ciudad de Loja, en Ecuador, desde donde se proyecta películas en el cineclub de la localidad, convirtiéndose este espacio, además, en catalizador de diversos procesos, que buscan llevar el lenguaje cinematográfico a otros contextos.

Actualmente vivimos en una sociedad que consume contenidos audiovisuales de forma constante, estos contenidos además de entretener, se convierten en referentes culturales - con los pros y contras que ello puede conllevar-, establecen patrones de comportamiento, y llegan a convertirse en parte vital y alimentadora de nuestros imaginarios.

La niñez, “es una etapa crucial para nosotros, puesto que es ahí, donde formamos nuestra personalidad y carácter” (RÍOS, 2019, p.87). Toda esta población infantil actualmente esta expuesta a este tipo de contenidos, y ahora que estamos a travesando por una situación única en nuestra historia, como humanidad, esta generación se encuentra sobreexpuesta a una cantidad ilimitada de contenidos que, en muchos de los casos, solo apuesta a entretener, sin existir un filtro respetuoso ni responsable entorno a lo que se produce y se comunica, aportando a una ubicuidad de contenidos desechables y sin calidad ni profundidad en sus formas.

Al ser el cineclubismo una experiencia que nace desde los espacios de resistencia, pues, “un cine club es, finalmente, conviene resaltarlo de nuevo, una célula social necesaria en la que se defiende el patrimonio artístico y cultural contra el mercantilismo o la explotación inmisericorde del arte y los individuos como tales” (PARDO, 1978, p.221). Durante la llegada de la Covid-19, fue necesario buscar nuevas alternativas para continuar en la práctica del oficio, pero desde otros formatos. Es así, que, buscamos la manera de abrir un espacio para la difusión de cine infantil mediante redes sociales virtuales.

Al inicio de la pandemia, realizamos transmisiones de resúmenes de películas infantiles a manera de recomendaciones. En este espacio participaban niñas y niños con sus reflexiones en torno a las historias que veían a través de una selección previa, sin embargo, estas transmisiones no eran suficientes, necesitábamos generar un proyecto que pudiera llegar a la población infantil en el aula, pues antes de la pandemia, era en el ámbito educativo a través del cual, nuestros procesos con la niñez podían tener un carácter sostenible. Es así que nació el proyecto piloto de “creación de ejercicios de lectura crítica de cine infantil”, para niñas y niños “Mi cine mi mundo”, mediante el cual realizamos una investigación que nos acercara a conceptos como: hiperconectividad, niñez, pedagogía y cine.

El cine como recurso educativo en las aulas

El lenguaje cinematográfico desde su aparición a finales del siglo XIX, nos proporcionó una nueva forma de expresión y a la vez se convirtió en una de las prácticas artísticas favoritas, muy apreciadas por las masas, llegando a convertirse en una industria, que además de generar ganancias irreverentes, se ha convertido en un referente cultural, para el mundo entero.

El cine sigue en la actualidad viviendo y evolucionando, como una industria, al mismo tiempo precaria y poderosísima, que mueve millones de euros y es uno de los principales embajadores de la nueva colonización cultural y de la sociedad global (AMAR, 2004). El cine, con su capacidad de dar cuenta de procesos sociopolíticos y culturales diversos, dinamiza el diálogo entre culturas y, consecuentemente, la adopción y apropiación de prácticas culturales propias de unas, en otras (NEIRA, 2018).

El cine con sus propios códigos, con esa capacidad de provocar ensoñación en el espectador gracias a un lenguaje altamente rico en expresiones artísticas y culturales, también es utilizado como una herramienta de propaganda. Su lenguaje, se ha venido explorando y explotando en el transcurso del tiempo y actualmente es utilizado no solo para la gran pantalla, prácticamente toda campaña de publicidad, hace uso de varios de sus códigos para producir mensajes que se integran en la sociedad de formas tan sutiles, que ni siquiera logramos reconocer que estamos formando parte de un sofisticado juego de seducción, donde el mensaje llega para quedarse instalándose en nuestro subconsciente y convirtiéndose en parte de nuestra realidad.

En estas últimas décadas, se ha empezado a implementar al lenguaje cinematográfico como un recurso educativo, sobre todo, mediante proyección de películas al estudiantado, además en el ámbito académico, en décadas recientes se habla de alfabetización audiovisual y se busca integrar estos nuevos lenguajes en el léxico educativo. En Ecuador, las disciplinas que comprenden el aprendizaje dentro del Currículo Educativo de ECA, son: artes visuales, música, teatro, expresión corporal, danza, fotografía y cine (ECA, 2017).

Por otro lado, es importante tener en cuenta la realidad en la que nos encontramos inmersos actualmente, con el uso de las nuevas tecnologías. Con la aparición de la COVID-19 el mundo entero se vio obligado a utilizar la virtualidad, de forma obligatoria e incrementada. Y cuando hablamos de educación en artes para la niñez y juventud, no es diferente el panorama, las instituciones educativas se vieron obligadas a implementar la enseñanza de esta materia de forma virtual al igual que el resto de la malla educativa. Pero, el uso de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TICs), no eran un ámbito desconocido para este sector de la población.

Sociedades hiperconectadas, datos que nos acercan a la realidad de la infancia en Latinoamérica

La hiperconexión (QUAN-HAASE; WELLMAN, 2006) a la que nos enfrentamos hoy en día, como individuos frente a la virtualidad, en la cual nuestra forma de conectarnos con el mundo digital termina convirtiéndose, más que en una interacción, en una compulsión, es una realidad latente en nuestras formas de vida. Utilizamos gran parte de nuestro tiempo conectados a nuestros aparatos electrónicos, navegando en las redes sociales e internet. Y este tipo de relación, no solo sucede en la vida adulta, también ocurre y cada vez más y en mayor medida, en la población infantil.

Las TICs han tenido un desarrollo explosivo en la última parte del siglo XX y el comienzo del siglo XXI, al punto de que han dado forma a lo que se denomina "Sociedad del Conocimiento" o "de la Información". Prácticamente no hay un solo ámbito de la vida humana que no se haya visto impactada por este desarrollo: la salud, las finanzas, los mercados laborales, las comunicaciones, el gobierno, la productividad industrial, etc. El conocimiento se multiplica más rápido que nunca antes y se distribuye de manera prácticamente instantánea. El mundo se ha vuelto un lugar más pequeño e interconectado. Para bien y para mal, las buenas y las malas noticias llegan antes: los hallazgos de la ciencia, nuevos remedios y soluciones, descubrimientos e innovaciones, pero también las crisis económicas, las infecciones, nuevas armas y formas de control (UNESCO, 2014).

En 2017 se publicó un estudio sobre el estado mundial de la infancia, realizado por UNICEF, titulado "Niños en un mundo digital", en el nos presentan algunas cifras:

- Los jóvenes (de 15 a 24 años) es el grupo de edad más conectado. En todo el mundo, el 71% están en línea, en comparación con el 48% de la población total.
- Los niños y adolescentes menores de 18 años representan aproximadamente uno de cada tres usuarios de internet en todo el mundo.
- Un número mayor de pruebas empíricas revelan que los niños están accediendo a internet a edades cada vez más tempranas. En algunos países, los niños menores de 15 años tienen la misma probabilidad de usar internet que los adultos mayores de 25 años (UNICEF, 2017).

En otro estudio realizado para conocer la influencia de las tics en América Latina, incluso se llega a proponer que este tipo de interacción está proporcionando cambios en las destrezas cognitivas de las nuevas generaciones.

Las nuevas generaciones viven intensamente la omnipresencia de las tecnologías digitales, al punto que esto podría estar incluso modificando sus destrezas cognitivas. En efecto, se trata de jóvenes que no han conocido el mundo sin Internet, y para los cuales las tecnologías digitales son mediadoras de gran parte de sus experiencias. Están desarrollando algunas destrezas distintas;

por ejemplo: adquieren gran cantidad de información fuera de la escuela, toman decisiones rápidamente y están acostumbrados a obtener respuestas casi instantáneas frente a sus acciones, tienen una sorprendente capacidad de procesamiento paralelo, son altamente multimediales y al parecer, aprenden de manera diferente (OECD-CERI, 2006). Las escuelas se enfrentan a la necesidad de innovar en los métodos pedagógicos si desean convocar y ser inspiradoras para las nuevas generaciones de jóvenes (UNESCO, 2014).

Todo esto también acarrea peligros que se derivan de la hiperconexión, como el ciberacoso o el contacto con ciberdelincuentes.

Nunca ha sido más fácil para los acosadores, los delincuentes sexuales, los tratantes de seres humanos y aquellos que hacen daño a los niños ponerse en contacto con posibles víctimas en todo el mundo, compartir imágenes de sus abusos y alentarse unos a otros a cometer más crímenes. La conectividad digital ha hecho que los niños sean más accesibles a través de perfiles de redes sociales sin protección y foros de juegos en línea. También permite a los delincuentes mantenerse anónimos reduciendo el riesgo de ser identificados y enjuiciados, ampliar sus redes, aumentar sus ganancias y perseguir a muchas víctimas a la vez (UNICEF, 2017).

Pero, ¿Cómo es que hemos llegado hasta aquí? Cómo es que la comunicación ha evolucionado, a tal punto de llegar a encontrarnos con este tipo de experiencias, que nos ponen a reflexionar, en torno a la necesidad de buscar nuevos horizontes para esta sociedad hiperconectada.

Nuevas formas de comunicarnos

En nuestra historia como civilización, existen dos momentos que han configurado significativamente la forma en cómo nos comunicamos. El alfabeto y la imprenta y el nacimiento del mundo digital. Con la aparición de la palabra escrita, nuestra forma de comunicarnos cambió, pues hasta ese momento éramos sociedades que se relacionaban a través de la oralidad. Con la invención de la imprenta, el conocimiento se puede materializar en un libro, se crean instituciones donde se almacena, se cataloga y se distribuye el conocimiento, la biblioteca es por antonomasia uno de los principales ejemplos, nuestra relación con el acceso al conocimiento cambia y con el, nuestro pensamiento (MCLUHAN; QUENTIN; JEROME, 1969).

La cultura, de la palabra escrita, tiene sus propias dinámicas, incluida la forma en la que nuestros cerebros procesan la información que reciben. Marshall McLuhan, lo describe de la siguiente manera:

El obstáculo principal para comprender con claridad los efectos de los nuevos medios es nuestro hábito, profundamente arraigado, de observar todos los fenómenos desde un punto de vista. Hablamos por ejemplo de "tener perspectiva". Este proceso psicológico deriva inconscientemente de la tecnología de la

imprensa. La tecnología de la imprenta creó el público. La tecnología eléctrica creó la masa. El público consiste en individuos aislados que van de un lado a otro con puntos de vista separados, fijos. La nueva tecnología exige que abandonemos el lujo de esta postura, este enfoque fragmentario. El método de nuestro tiempo consiste en usar no uno, sino múltiples modelos de exploración: la técnica del juicio diferido es el descubrimiento del siglo XX, así como la técnica de la invención fue el descubrimiento del siglo XIX (MCLUHAN; QUENTIN; JEROME, 1969).

Nos transformamos en sociedades que se pueden comunicar de forma global, pero aisladamente, por ejemplo, mediante el uso de las cartas, o mediante el consumo de libros. Luego aparecen medios de comunicación como la prensa y la radio, que nos hacen partícipes de una nueva forma de interrelacionarnos. La era de la información se empieza a volver cada vez más importante en nuestras vidas, a medida que avanzan los descubrimientos y la globalización.

A partir del año 1969, ocurrió un hecho que cambió radicalmente nuestra manera de relacionarnos. La primera conexión entre computadoras entre 4 universidades estadounidenses, dieron el nacimiento a lo que hoy conocemos como la internet. Desde entonces, el mundo de la información y de la comunicación han sido partícipes de una revolución sin precedentes que continúa actualmente, a velocidades sin límite. Hoy, el desarrollo tecnológico ha dado camino a una revolución digital que está presente en todos los ámbitos de nuestras vidas. "La nueva interdependencia electrónica recrea el mundo a imagen de una aldea global". Somos sociedades en red que interactúan a nivel global.

El ambiente creado por el hombre se convierte en su medio para definir su rol en él. La invención del tipo de imprenta creó el pensamiento lineal, o eslabonado, separando el pensamiento de la acción. Ahora con la TV y la interpretación de canciones folclóricas, el pensamiento y la acción están más próximos entre sí y la implicación social es mayor. Volvemos a vivir en una aldea (MCLUHAN; QUENTIN; JEROME, 1969).

Aunque McLuhan, vivió en una época en la que la era digital apenas estaba naciendo y el hombre recién empezaba a imaginarla, este teórico, entendió que sus posibilidades nos llevarían a lo que vivimos hoy, somos sociedades que se conectan en diferentes puntos del planeta, muy lejanos físicamente, pero con la capacidad de comunicarnos en tiempo real. *"El pensamiento y la acción cada vez están más próximos entre sí"*.

Recientemente la COVID-19 se convirtió en un ejemplo de la manera en la que estamos conectados a nivel global, mientras empezó a divulgarse la noticia internacionalmente a través de los medios de comunicación, con una gran presencia de las tecnologías digitales (noticieros en línea, en vivo, videos subidos por usuarios de YouTube y demás redes sociales, noticias publicadas a través de Twitter, etc.). El mundo entero seguía el avance de la enfermedad, muchos países se empezaron a aislar activando diversos modos de cuarentena. Las fake news, se convirtieron en una de los más llamativos fenómenos que surgieron de

esta conectividad global. Pudimos observar cómo creció exponencialmente la capacidad de desinformarnos, la sociedad se polarizó y fuimos testigos de una crisis global de gobernabilidad y organización social sin precedentes.

La presencia de la tecnología, cambia las perspectivas de nuestra sociedad

En un informe especial, hecho por CEPAL, publicado en agosto de 2020, el cual titula "Universalizar el acceso a las tecnologías digitales para enfrentar los efectos del COVID-19", en el contexto latinoamericano podemos observar el siguiente dato:

El uso de soluciones de educación en línea sólo es posible para quienes cuentan con conexión a Internet y dispositivos de acceso. El 46% de los niños y niñas de entre 5 y 12 años de la región vive en hogares que no están conectados a Internet. En los países respecto de los que se cuenta con información, esto implica la exclusión de más de 32 millones de niños y niñas (CEPAL, 2020).

De acuerdo a últimos datos publicados por Internet World Stats (2017),

en Ecuador, en 2019, el 87% de la población usaba un teléfono celular y, el 79% del país tenía acceso a Internet. Pero en el año 2020 las cifras oficiales cambian en el contexto de la pandemia. El 55,89% del país tiene acceso a internet desde algún dispositivo, y en el caso de los hogares con acceso a Internet en Ecuador, son solo el 37,17%.⁵⁸ (Diario La Hora, 2019).

Esto quiere decir, que si bien es cierto que son cada vez más los niños y jóvenes que usan la tecnología en sus vidas cotidianas, la brecha tecnológica presente en la región latinoamericana sigue siendo muy amplia, y son millones de niños que aún hoy siguen siendo excluidos.

Ante la actual crisis sanitaria acontecida a nivel mundial, se ha demostrado que internet es una herramienta fundamental y el acceso a este se vuelve crucial, en sectores claves de la economía de una nación, y que, sin tener acceso a las herramientas digitales, no es posible trabajar, estudiar o hacer transacciones comerciales sin tener que violar las normas de confinamiento. Actualmente, recientes estudios demuestran que:

(...) un 71% de la población urbana de América Latina y el Caribe cuenta con opciones de conectividad, ante menos de un 37% en la ruralidad, una brecha de 34 puntos porcentuales que mina un inmenso potencial social, económico y productivo. En total, un 32% de la población de América Latina y el Caribe, o 244 millones de personas, no accede a servicios de internet. La brecha en materia de conectividad es más acentuada si se distingue entre población urbana y rural, llegando en algunos

casos a una diferencia de 40 puntos porcentuales. Del total de personas sin acceso a internet en la región, 46 millones viven en territorios rurales (BID, 2020).

Esto se ha convertido en un desafío para la región, por ejemplo, actualmente sectores como el Banco Interamericano de Desarrollo BID otorga préstamos a proyectos que busquen mejorar la conexión y digitalización en los procesos económicos.

Es imposible frenar el incremento del uso de la tecnología en nuestras vidas. En algunos países ya se discute que el acceso a internet sea un derecho constitucional. Las Naciones Unidas en 2016 hicieron una declaración, y aunque no es vinculante, supone un paso adelante:

El Consejo de Derechos Humanos de las Naciones Unidas ha aprobado una resolución para la "promoción, protección y el disfrute de los derechos humanos en Internet". El documento establece que el acceso a Internet será considerado, de ahora en adelante, un derecho básico de todos los seres humanos. La resolución anima a todos los países a proveer a sus ciudadanos de acceso a la red y condena a las naciones que alteran esta libertad (COMPUTER HOY, 2020).

Actualmente, debido a la pandemia, aumentó considerablemente el tiempo que los niños deben pasar en sus computadoras. Si tenemos en cuenta que nos estamos enfrentando a un uso mucho más marcado de la tecnología, es lógico que sumemos esfuerzos para entender y buscar soluciones que permitan que en la infancia el uso de la tecnología se convierta en aliada y no en un problema para las familias.

La pedagogía y los procesos colaborativos en la tecnología

En estos últimos tiempos, se ha discutido mucho sobre la forma en la que se debe ejercer los procesos pedagógicos en los establecimientos educativos. Hemos pasado de planteamientos que recomendaban la transmisión del saber de forma vertical, a una propuesta mucho más respetuosa con el estudiantado, desde aquí surge la teoría constructivista, apoyada por grandes teóricos como Jean Piaget que nos invita a imaginar una nueva forma de educación, en la que el papel del educador sea más amigable, partiendo de la premisa de que ya no solo se trata de enseñar sino de aprender en conjunto, maestro y alumno.

La educación que propone Paulo Freire (1997, p.17), para liberarnos de esta concepción verticalista, es liberadora, el dice "*nadie educa a nadie; tampoco nadie se educa solo; los hombres se educan entre sí mediatizados por el mundo*". Y en este tiempo, el mundo está mediatizado por la cultura digital, entonces ¿por qué no pensar en utilizar sus herramientas comunicacionales para transformar a la educación?

Estos planteamientos que proponen Piaget y Freire, están muy conectados a la realidad en la que habitamos actualmente, y además guardan relación con la virtualidad y el uso de las nuevas tecnologías, en la transmisión del conocimiento.

¿Qué Transmitir?! ¡El saber!

En otros tiempos, el saber tenía como soporte el cuerpo del sabio, un aeda o un griot africano. Una biblioteca viviente : ese es el cuerpo docente del pedagogo.

Poco a poco, el saber se hizo objetivo: al principio en rollos, en vitelas o pergaminos, soporte de escritura; luego, a partir del Renacimiento, en los libros de papel, soportes de imprenta; por último, hoy en día, en la Red, soporte de mensajes y de información.

La evolución histórica de la pareja soporte mensaje es una buena variable de la función de enseñanza. En consecuencia, la pedagogía cambió al menos tres veces: con la escritura, los griegos inventaron la paidei «; luego de la imprenta, pulularon los tratados de pedagogía. ¿y hoy en día?

Repito: ¿Qué transmitir? ¿El saber? Ahí está, en todas partes por la Red, disponible, objetivado.

¿Transmitirlo a todos? En este momento, todo el saber es accesible para todos. ¿Cómo transmitirlo? ¡Ya está hecho! (SERRES, 2013).

Si el saber se encuentra en la red, entonces, ¿Qué debería tener en cuenta el educador actual?

En 2015, se realizó un proyecto en Santiago de Chile, sobre el "Uso de la Web, competencias, motivación y actitud de los estudiantes de pedagogía del área de humanidades respecto de las tic y la cultura digital", entre sus conclusiones encontramos lo siguiente:

El proceso educativo, entonces, guste o no, se encuentra inserto en este entorno hiperconectado y el discurso pedagógico, sin dejar de lado su tarea central de conservación y transmisión del conocimiento, debe considerar esta realidad para que las futuras generaciones, probablemente aún más hipercomunicadas que en la actualidad, tengan la posibilidad de ir más allá de un cúmulo fragmentado de información o de comunicaciones veloces, pero superficiales y transitorias, de modo que la tecnología sea una ventaja y no una deshumanización del hombre (PÉREZ, 2015).

En torno a este tipo de apreciaciones, existen varios investigadores que llevan a la práctica el uso de la tecnología digital y la virtualidad como métodos de aprendizaje en el aula, donde las prácticas colaborativas protagonizan un papel principal en el proceso de aprendizaje. Me gustaría abordar algunas ideas propuestas por Henry Jenkins, Alberto Scolari y Pierre Lévi, teóricos que han acuñado términos como "narrativas transmedia", "cultura participativa" o "inteligencias colectivas".

Narrativas transmedia e inteligencia colectiva

Si volvemos nuestra mirada a la aldea, en la cual vivía el hombre al principio de nuestra civilización, podemos imaginarnos una fogata, donde sus miembros se reunían alrededor del líder o el sabio, que era quien narraba historias, a través de mitos y leyendas, transmitiendo conocimiento a las siguientes generaciones, todo esto a través de la oralidad. Y aunque esta práctica de la oralidad se sigue conservando en la actualidad, en diversos contextos, sobre todo en comunidades donde prevalecen las prácticas ancestrales. En la sociedad digital están surgiendo nuevas narrativas, que ayudadas por la tecnología nos proponen otras posibilidades, para transmitir conocimiento. Que sin desmerecer o negar cualquier otro tipo de ejercicio comunicativo, buscan poner en diálogo a las personas con el uso de las nuevas tecnologías, en una práctica donde es el usuario quien tiene el control, quizá de una forma más democrática.

Conocidas como las "narrativas transmedia" se encuentran estas nuevas prácticas, que proponen un nuevo modelo para divulgar historias que se van construyendo a través del despliegue de varios canales o plataformas mediáticas, donde el usuario se convierte en parte activa en la construcción de estas historias.

La narración transmediática se refiere a una nueva estética que ha surgido en respuesta a la convergencia de los medios, que plantea nuevas exigencias a los consumidores y depende de la participación activa de las comunidades de conocimientos. La narración transmediática es el arte de crear mundos. Para experimentar plenamente cualquier mundo de ficción, los consumidores deben asumir el papel de cazadores y recolectores, persiguiendo fragmentos de la historia a través de los canales mediáticos, intercambiando impresiones con los demás, mediante grupos de discusión virtual y colaborando para garantizar que todo el que invierta tiempo y esfuerzo logre una experiencia de entretenimiento más rica. Algunos argüirían que los hermanos Wachowski, que escribieron y dirigieron las tres películas de Matrix, han llevado la narración transmediática más allá de lo que la mayor parte de los espectadores estaba preparados para ir (JENKINS, 2008).

En estas nuevas dinámicas, el uso de las redes sociales (MITCHEL, 1973) juega un papel muy importante, porque los usuarios de estos contenidos establecen conexiones que les permiten interactuar, no solo con el contenido, sino con otros usuarios que están dispuestos a compartir información y ser parte activa de la construcción, divulgación y apropiación de información, desarrollando aprendizaje social.

Henry Jenkins, investiga sobre las dinámicas de los consumidores, que están muy activos en las redes de internet, propone que el poder empiece a ejercerse desde ahí, desde el poder del consumidor, a quien el prefiere darle el nombre de "prosumidor". Pero, además, él habla sobre una creciente "cultura participativa" en donde describe la relación que está empezando a surgir entre

los usuarios de internet con los medios de comunicación, y la participación activa de estos usuarios. Y aunque sus planteamientos, otros autores lo consideran bastante generalizadores, resulta interesante, los pasos que el plantea debemos seguir para que mediante este tipo de participación se pueda llegar a un concepto de cultura participativa (JENKINS, 2008).

Para Jenkins una cultura participativa debe reunir cinco características. Primero: barreras bajas para la participación y el compromiso cívico. Dos: fuerte apoyo para crear y compartir creaciones. Tres: algún tipo de mentoría informal, es decir que los usuarios mas avanzados, ayudan o enseñan a los mas nuevos. Cuatro: la creencia por parte de sus miembros de que su contribución es importante. Cinco: que los miembros sientan entre sí alguna clase de conexión (BOOKTUBE, 2017).

Estos procesos donde la inteligencia colectiva se vuelve fundamental, nos permiten imaginar nuevas maneras de proponer procesos de enseñanza aprendizaje con entornos colaborativos que se configuran desde la interacción colectiva.

El consumo se ha convertido en un proceso colectivo, y a eso se refiere este libro al hablar de «inteligencia colectiva», un término acuñado por el teórico cibernético francés Pierre Lévy. Ninguno de nosotros puede saberlo todo; cada uno de nosotros sabe algo; y podemos juntar las piezas si compartimos nuestros recursos y combinamos nuestras habilidades. La inteligencia colectiva puede verse como una fuente alternativa de poder mediático. Estamos aprendiendo a usar ese poder mediante nuestras interacciones cotidianas en el seno de la cultura de la convergencia. Ahora mismo estamos empleando este poder colectivo principalmente a través de nuestra vida recreativa pero pronto desplegaremos esas habilidades para propósitos más «serios» (JENKINS, 2008).

En una entrevista realizada por diario El Clarín a Pierre Levy, podemos encontrar una descripción más extensa sobre lo que él sostiene en torno a la inteligencia colectiva y la responsabilidad humana. Aunque me gustaría abordar los puntos que él considera se deben tener en cuenta para ejecutar procesos de aprendizaje a través de entornos colaborativos, que pongan en marcha la inteligencia colectiva:

- Debemos enseñarles a administrar su atención: ¿Qué queremos aprender?, si no decidimos qué queremos aprender no aprenderemos nada.
- Debemos aprender a seleccionar las fuentes de información relevantes o adecuadas. ¿Cuáles son las fuentes relevantes para nosotros? No son las plataformas (twitter no es una fuente, es una plataforma). Las fuentes son personas o instituciones.
- Debemos interpretar estos datos, podemos utilizar métodos estadísticos. [] pero no necesitamos sólo métodos cuantitativos, necesitamos también hipótesis, necesitamos teorías sobre la forma en que funcionan las cosas
- Finalmente, debemos mantener nuestra memoria, esta debería estar en la nube, porque necesitamos compartir nuestra memoria (OEI, 2015).

Carlos Alberto Scolari, ha creado un proyecto llamado Transmedialiteracy, en el cual plantea lo siguiente "La utilización de medios digitales en el aula no garantiza que los jóvenes se involucren. Sin embargo, la creación de un entorno realmente emocional y espontáneo es el factor clave para desarrollar interacciones que sean significativas". En este entorno virtual se pone en acción, varias de las propuestas teóricas de estos investigadores.

Es necesario construir entornos donde se utilicen las herramientas que se han gestionado hasta ahora desde el mundo del entretenimiento, para poder generar nuevas formas de acceso al arte, a la cultura y a la educación. Si estas herramientas nos ofrecen posibilidades infinitas de acceder, difundir, divulgar conocimiento, por qué no pensar en proponer una alfabetización audiovisual, que en estos momentos de nuestra historia se vuelve tan urgente, desde propuestas lúdicas, entretenidas y a la par con la sociedad en red en la que tanto nosotros y nuestros hijos, ya nos encontramos interactuando.

Cómo construyen sus relatos los niños

El lenguaje cinematográfico sirve para contar historias y desde que se hicieron las primeras películas, aun las de carácter documental, se representaba una narración en la pantalla, en la actualidad hay una infinidad de propuestas cinematográficas que nos relatan algo. El cine, como materia artística, presente en el currículo educativo ecuatoriano, plantea que sea parte de la enseñanza y de las planificaciones en la materia. Pero, para que los niños aprendan a utilizar este lenguaje, es necesario entender, cuáles son sus mecanismos, sus narrativas, sus formas de expresar sus propios relatos.

La infancia es una etapa creativa y de experimentación, ayudados por su imaginación, los niños empiezan a darle sentido al mundo en el que habitan, y aunque,

pueden imaginarse muchas menos cosas que los adultos, [...] confían más en los frutos de su fantasía y la controlan menos. [...] Es fácil advertir en qué medida la inventiva infantil se alimenta de impresiones originadas en la realidad, las reelabora y conduce a los niños a una más honda comprensión percibiendo esa realidad (Vygotsky,1996, p.25).

Sus formas de expresarse, podrían parecer más creativas porque esa confianza en su fantasía hace que tengan la capacidad de expresarse sin las inseguridades que empezamos a desarrollar cuando crecemos.

Entre las dimensiones del desarrollo representacional Liliana Chávez Castaño, en torno al juego y la imaginación plantea lo siguiente:

Competencias de Ficción e Imaginación: Se define por la presencia de juego de ficción, que implica la sustitución de objetos, o la atribución imaginaria de propiedades a cosas y situaciones. En un contexto más amplio,

presentan desarrollo del juego simbólico, los que permite al niño explorar la estructura argumental de las realidades humanas, dar consistencia narrativa a su representación de los acontecimientos, reflejar sus emociones más profundas correspondientes a la vivencia real, proyectarse en papeles sociales propios del mundo adulto. Los niños construyen un mundo en el que resulta posible suspender las propiedades y características de las realidades físicas presentes para imaginar mundos alternativos.

Por lo tanto, podemos deducir que, la imaginación, la fantasía, el juego, son elementos clave para el desarrollo de sus capacidades narrativas y que además dependen de su etapa de desarrollo.

De acuerdo a su edad, el niño va desarrollando de mejor medida su capacidad narrativa, según estudios realizados por varios psicólogos como Piaget o Stein, se concluye que, hasta los 5 años, existen dificultades en los niños para desarrollar una historia completa, pero a medida que va creciendo, su capacidad va mejorando, a los 7 y 8 aproximadamente mejora la calidad de sus historias, completando esa capacidad entre los 10 y 12 años (HERNÁNDEZ, 2015).

Todo esto, además, depende en gran medida del entorno en el cual desarrolla su lenguaje, de las historias que escucha y de las explicaciones que recibe en torno al aprendizaje de nuevas palabras.

Por otro lado, si queremos aportar a que el espíritu creador se desarrolle en los niños, deberíamos buscar ampliar sus experiencias, enriqueciéndolas, proporcionando una variedad de herramientas, ejemplos, historias, información, que posibilite enriquecer su imaginación.

De aquí la conclusión pedagógica sobre la necesidad de ampliar la experiencia del niño si queremos proporcionarle bases suficientemente sólidas para su actividad creadora. Cuanto más vea, oiga y experimente, cuanto más aprenda y asimile, cuantos más elementos reales disponga en su experiencia el niño, tanto más considerable y productiva será, a igualdad de las restantes circunstancias, la actividad de su imaginación (Vygotsky, 1996, p.6).

Pero es muy importante, además, la postura de los padres, en esta etapa de la niñez, porque en el actual mundo hiperconectado en el que vivimos, tenemos que empezar a entender a la tecnología como una herramienta que puede ser usada en gran medida para acceder al conocimiento y no solo para nuestro entretenimiento.

Ellos tendrían que estar al pendiente de la información que los hijos manejan y entender la realidad virtual en la que se desarrollan las nuevas generaciones. Es importante que los padres conozcan lo que está pasando por la vida de sus hijos desde el tema mediático y tecnológico, también en ese sentido, puede ser el peor o mejor momento del desarrollo de una persona. Se genera la

creatividad, la inteligencia, la recompensa, la curiosidad y también puede ser un espacio de destrucción (UNED, 2021).

Referencias

AMAR, V. **La gran pantalla como recurso educativo reseña de José Ignacio Agueded Gómez**. España-Huelva: Comunicar, 2004.

BANCO INTERAMERICANO DE DESARROLLO (BID). **Al menos 77 millones de personas sin acceso a internet de calidad en áreas rurales**. 29 de octubre de 2020.

BRWON, J.; ADLER, R. **Mentes en llamas: educación abierta, la larga cola y el aprendizaje 2.0**. Educational Researcher, v. 18, n. 1, 1989.

CASTAÑO, L. C. **Juegos de ficción, juegos electrónicos y metarrepresentación infantil**. Fiction games, electronic games and child metarrepresentation. Psicoespacios, v. 2, n. 2, p. 57-83, 2007.

CEPAL. **Informe Especial, Universalizar el acceso a las tecnologías digitales para enfrentar los efectos del COVID-19**. 2020.

CARBALLO, J. **La ONU declara el acceso al internet como un derecho humano**. 2016.

DIARIO EL CLARIN. **Pierre Levy: El porvenir digital será comunitario**. 2015.

DIARIO EL CLARIN. **Noticias falsas, fake news**. Infodemia, la mentira como peste. 2020.

DIARIO LA HORA. **Ecuador es el segundo país de la Región donde los menores usan redes sociales**. 2019.

ESCOBAR, V. R. **Metamorfosis: aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz**. Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2019.

FREIRE, P. **La educación como práctica de la libertad**. Educación y Concienciación por Julio Barreiro, México: Siglo XXI editores, 1997.

HERNÁNDEZ, E. A. **Narrativas de niños, niñas y adolescentes desde la perspectiva Constructivista Evolutiva**. U de Chile, memoria para optar al título de psicóloga. Santiago: U de Chile, 2015.

JENKINS, H. **Convergence Culture La cultura de la convergencia de los medios de comunicación**. Traducción Pablo Hermida. Barcelona: Paidós, 2008.

MCLUHAN, M.; QUENTIN F.; JEROME, A. **El medio es el mensaje, un inventario de efectos**. Buenos Aires: Paidós, 1969.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE ECUADOR. **Currículo de Educación Cultural y Artística**. Subnivel Preparatoria. Fundamentos epistemológicos y pedagógicos, 2017.

MITCHEL, J. C. **Networks Analysis: Studies in Human Interactions**. Estados Unidos: The Hague: Mouton, 1973.

NEIRA, M. T. G. **Cine migratorio ecuatoriano: archivo y memoria de la migración en dos películas ecuatorianas o Ecuadorian migratory film: migration's memory and archive in two Ecuadorian films o Cine migratorio ecuatoriano: arquivo e memória da migração em dois películas ecuatorianas**. Chasqui, v. 138, p. 175-190, 2018.

ORGANIZACIÓN DE ESTADOS IBEROAMERICANOS (OEI). **Inteligencia Colectiva para Educadores**. Conferencia de Pierre Lévy. Video en YouTube, 19:26 min. 2015. Disponible en: <https://youtu.be/qugS5MaZ0L8> Acceso el 27 de enero de 2021.

ONG, W. J.; HARTLEY, J. **Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra**. Fondo de cultura económica, 2016.

PARDO, H. M. **Historia del cine colombiano**. Bogotá: Librería y Editorial América Latina, 1978.

PÉREZ, T. C. A. **Redes sociales e hiperconectividad en futuros profesores de la generación digital**. Ciencia, docencia y tecnología, n. 51, p. 244-270, 2015.

QUAN-HAASE, A.; WELLMAN, B. **Computer-mediated community in a high-tech organization**. The firm as a collaborative community: reconstructing trust in the knowledge economy, p. 281-333, 2006.

SALDARRIAGA-ZAMBRANO, P. J.; BRAVO-CEDEÑO, G. R.; LOOR-RIVADENEIRA, M. R. **La teoría constructivista de Jean Piaget y su significación para la pedagogía contemporánea**. Domino de las Ciencias, v. 2, n. 3 Especial, p. 127-137, 20

SERRES, M. **Pulgarcita, trad.** Vera Waksman. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2013.

UNESCO. **Enfoques Estratégicos sobre las tic en educación en América latina y el Caribe**. Santiago de Chile, 2014.

UNICEF. **El Estado Mundial de la Infancia 2017 – Niños en un Mundo Digital**. Unicef para cada niño. Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia, UNICEF, 2017.

VILLATORO, P.; SILVA, A. **Estrategias, programas y experiencias de superación de la brecha digital y universalización del acceso a las nuevas tecnologías de información y comunicación (TIC)**. Un panorama regional. CEPAL, 2005.

VYGOTSKY, L. **La imaginación y el arte en la infancia**. Ensayo psicológico. Ciudad de México: Fontamara, 1996.

4. Venezuela: Apreciación y Realización Audiovisual Comunitaria 2007- 2019

Nancy de Miranda

Definimos al cine comunitario cómo aquel que involucra procesos de producción, realización y difusión, para interpretar una realidad social, política y cultural de determinada comunidad. Reconocemos también, los aportes de iniciativas institucionales para apoyar dichos procesos.

En Venezuela ha habido un proceso de inclusión, que ha traído como resultado la incorporación de diferentes estratos de la comunidad, a actividades de otro modo impensables en la historia nacional anterior a 1999. La Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (CRBV, 1999) en sus artículos: 2-3 y 100, incorpora, como valores superiores:

(...) la vida, la libertad, la justicia, la igualdad, la solidaridad, la democracia, la responsabilidad social, () la preeminencia de los derechos humanos, la ética () la defensa y el desarrollo de la persona y el respeto a su dignidad, el ejercicio democrático de la voluntad popular, la construcción de una sociedad justa y amante de la paz, (...) establece la educación y el trabajo como procesos fundamentales para lograr dichos fines (CRBV, 1999, p. 2-3).

Capítulo VI: De los derechos culturales y educativos: Las culturas populares constitutivas de la venezolanidad gozan de atención especial, reconociéndose y respetándose la interculturalidad bajo el principio de igualdad de las culturas. La ley establecerá incentivos y estímulos para las personas, instituciones y comunidades que promuevan, apoyen, desarrollen o financien planes, programas y actividades culturales en el país, así como la cultura venezolana en el exterior (CRBV, 1999, p. 100).

Sobre una definición de Cine Comunitario

(...) consideramos que el cine y audiovisual comunitarios abarcan aquellos procesos que nacen y se desarrollan impulsados desde una comunidad organizada, cuya capacidad es suficiente para tomar decisiones sobre los modos de producción y difusión, y que interviene en todas las etapas, desde la constitución del grupo generador, hasta el análisis de los efectos que el trabajo que se produce en la comunidad, tanto en lo inmediato, como en las proyecciones de largo plazo. [...] Sin embargo, es

importante reconocer () iniciativas (...) institucionales, que permiten el desarrollo de procesos comunitarios, aunque no sean, al menos al principio, autónomos en cuanto a la toma de decisiones, el financiamiento y las modalidades de producción (Dagron, 2014, p. 32).

El Programa *Cine En Curso* (CEC), enmarcado en un Proyecto Nacional del Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Es un esfuerzo coordinado entre el Laboratorio del Cine y el Audiovisual de Venezuela, instancia del Instituto Autónomo de la Cinematografía (LCAV-CNAC) y los Gabinetes Estadales de Cultura.

Creado en el 2006, con alcance nacional. Se realizó en los 24 estados de la República Bolivariana de Venezuela. Focalizado sobre la premisa de la organización comunal, como un programa orientado a la información, divulgación y capacitación de las comunidades sobre las distintas etapas de la realización cinematográfica.

El objetivo de este programa: formar espectadores y realizadores audiovisuales, en diferentes niveles, que lograran registrar cambios y transformaciones producidas en el país. Las metas de los talleres se evidenciaron en el material audiovisual producido, y exhibido en las distintas salas comunitarias dependientes de la Fundación Cinemateca Nacional y en encuentros o festivales de cine comunitario.

Los *Talleres de Realización Audiovisual Comunitaria* (TRAC) de 35 horas, constituyen el punto de partida de las Unidades de Producción Audiovisual Comunitaria (UPAC), como espacios para compartir en colectivo el esfuerzo de realización cinematográfica, pues éste es un arte que se realiza en equipo. El taller es dictado por facilitadores/as de la región, con experiencia reconocida en la realización de este tipo de talleres ante el CNAC, propiciando el desarrollo del talento local y la descentralización, una mejor comprensión e integración de los valores regionales debido a la cercanía geográfica y a una mayor economía de tiempo y recursos.

Desde el año 2011 se ofrece un taller integral dirigido a niñas, niños y jóvenes de instituciones educativas públicas o privadas. *Formación Audiovisual para niñas, niños y jóvenes* (FANA). El taller (30h), se orienta por una actividad de lecto-escritura audiovisual, que va desde la percepción del lenguaje audiovisual y su lectura, hasta la construcción de un proyecto, su realización y el montaje o post-producción. En el 2014, se incorporó la modalidad "Cine Accesible" para personas con discapacidad.

Figura 17 - Cine Accesible



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Entre algunas de las motivaciones de la comunidad se encuentran: Preservar el acervo cultural, mostrar su actualidad y modo de vida. Probar capacidades de realización, tanto técnicas como creativas. Podemos observar contenidos prioritarios como: Identidad nacional, tradiciones, historia, localidad, personajes del entorno. Las producciones están realizadas mayormente en video, en formato libre y con todo tipo de cámaras. Predomina la Modalidad *Documental*, luego *Ficción* y *Animación*. La duración de estas obras oscila entre 3 y 15 minutos.

Características Estéticas

Debido a la creciente motivación en la realización audiovisual de las comunidades, se plantearon programas específicos: programa para los pueblos indígenas; programa para las comunidades con necesidades especiales; programa cinematográfico para las comunidades campesinas y el programa para los nuevos urbanismos.

Es demasiado pronto para hablar y evaluar desde una perspectiva comunitaria, discursos audiovisuales, discursos que nombren, visibilicen y fortalezcan este imaginario como pueblo venezolano, caribeño y latinoamericano. El proceso de evaluar las características estéticas de las producciones comunitarias en cuanto a innovaciones en el lenguaje y la narrativa; y, como ha sido el proceso de formación, aún está pendiente. Se generaron procesos que conformaron espacios de intercambio y reconocimiento, nutriendo la imagen y el sonido de las pantallas públicas, institucionales y comunitarias.

El Programa en Números: Elementos de Formación - Financiamiento y Sostenibilidad de la Experiencia

Para lograr el objetivo de atender el interés por la cinematografía, se realizaron actividades didácticas para personas interesadas en el área y/o relacionadas con el cine y el audiovisual. Con una estructura de modalidades, el programa se realizó en comunidades de diversos tipos: niñas y niños, jóvenes y adolescentes, personas adultas mayores; en comunidades indígenas, descendientes, privadas de libertad o comunidades especiales.

Por medio de las instituciones: CNAC (LCAV) a través de los Convenios de Cooperación Cultural; Amazonia Films (Festivales), Gabinetes Estatales de Cultura y la Fundación Cinemateca Nacional (Salas comunitarias), se garantiza el financiamiento y las sostenibilidad de la experiencia audiovisual comunitaria, con una inversión en miles de bolívares. Dada la gran variación e inflación de la moneda venezolana, es muy pronto para analizar el impacto de las cifras.

- 2006: Diseño y estructuración para la implementación de este programa;
- 2007: Se inicia el programa con atención a 335 municipios con el Taller "De la Idea al Film" de ocho (8) horas. Se realizaron 848 talleres con 18.131 participantes;
- 2008: Se desarrolla un segundo nivel de especialización en la mayoría de los estados. Simultáneamente, se inicia como experiencia piloto en 9 estados el TRAC con 29 talleres. TOTAL: 112 talleres y 2.037 participantes. Se recibieron 25 productos audiovisuales comunitarios resultado de los TRAC;
- 2009: Se realizaron 118 talleres de Realización Audiovisual Comunitaria. Se crearon ochenta y seis (86) UPAC y participaron 2.276 personas. Se recibieron 132 títulos comunitarios;
- 2010: Se realizaron un total de 123 talleres con 1.870 participantes y la creación de 68 UPAC en los 24 estados del país. Se recibieron 125 productos audiovisuales comunitarios;
- 2011: Se realizaron un total de 171 talleres con cerca de 2.628 participantes y 51 UPACs. Se recibieron 104 productos audiovisuales comunitarios;
- SÍNTESIS: En 12 años se han realizado: 2.023 Actividades (37%) con un total de 37.338 participantes (60%) del total de las Actividades formativas. 303 UPAC y 794 Títulos comunitarios, de los cuales 136 son producto de los talleres para niñas, niños y adolescentes.

Productos Audiovisuales Comunitarios - LCAV

En los títulos hasta ahora procesados, observamos: 8 Largometrajes, 6

mediometrajes y 780 Cortometrajes. A partir del año 2012, se ve prácticamente un equilibrio entre la modalidad documental (418 = 52.6%) y la ficción (348 = 44%). En la modalidad de Animación, se observa un aumento en el año 2014 (17), para llegar a un total de 28 obras (3.4%).

Circuito de Exhibición Alternativo

En la década de los noventa, se realizó un breve recorrido por el Circuito de Exhibición Alternativo: Salas de Arte y Ensayo (SAE) y Cine Clubes (CC), en el que observamos que se encuentra conformado por 153 Centros de Cultura Cinematográfica, de los cuales 140 son Cineclubes y 14 Salas de Arte y Ensayo, distribuidos en las principales ciudades del país.

Al contrario de la situación de las salas de exhibición comercial, la FEVEC, Luis Figueroa (1994), presenta en su ponencia un panorama alentador. "En los últimos 10 años se han creado diez salas de cine, consideradas por su programación como Salas de Arte y Ensayo y se han fundado numerosos cine clubes, en centros universitarios y comunidades de las principales ciudades del país" Además informa cómo ha aumentado el número de espectadores y por consiguiente, la recaudación que reporta alrededor de 500.000 espectadores dentro del Circuito.

De acuerdo a su ubicación, FEVEC clasifica los diversos centros en:

- Universitarios: ubicados en las principales universidades del país; se reportan alrededor de 20, además de una sala de arte y ensayo (Patio Trigal, Carabobo).
- Ateneos y Casas de Cultura: en esta situación se encuentran seis cineclubes y una sala de arte y ensayo (Margot Benacerraf, Caracas).
- Dependientes de Direcciones de Cultura de las Gobernaciones: existen pocas en el país, presentan pequeñas filmotecas tanto en cine, como en video; tenemos una cinemateca (Miranda); una sala de arte y ensayo (Cine Arte Skene, Mérida) y un centro audiovisual (Sucre).
- Comunidades independientes: los centros más numerosos del país. Casi todos carecen de sedes propias o alquilan oficinas y salas para sus proyecciones. Otros han establecido convenios con instituciones similares. La mayoría de los cines clubes dependen casi exclusivamente de subsidios y subvenciones del Estado.

En 1989, la Federación rinde homenaje a los 20 años del Dpto. De Cine de la Universidad de Los Andes (ULA), "20 años de película" con la exhibición de destacados títulos en ese período, además de presentar el homenaje en otras 11 ciudades del país. Se puede observar el logo de la ANAC y CONAC, en el catálogo que acompaña la muestra.

Figura 18 - Cartaz 20 años de Película



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

En 1994, la FEVEC celebra sus 20 años de fundación, con el "I Encuentro Euroamericano de Centros de Cultura Cinematográfica." Mayo-junio. 1994. Con ponencias y un catálogo de los 112 centros en todo el país.

Son 20 años en los que, como hechos relevantes, podemos recordar la presencia de la Federación en la entrega del Proyecto de "Ley de cine de los gremios", entre los presentantes (1979), y en 1980, la presencia en el Acto Oficial en Miraflores (Palacio Presidencial) en la creación de FONCINE: Fondo de Fomento Cinematográfico, como resultado de los esfuerzos democratizadores del movimiento cinematográfico, al lograr la integración y participación del sector público y sector privado en las instancias de decisión. Gabriel Arriechi y Juan Arcadio Rodríguez, firman por los cineclubes (PENZO, 2000).

Figura 19 - Acto de entrega del Proyecto de Ley de Cine al Senado de la República



Oscar de Guruceaga, Al centro, sentado: Pompeyo Márquez (Presidente de la Comisión de Economía del Senado) Figuran, entre otros: Rafael Salvatore, Julio Miranda, Iván Zambrano, Julio Cabello, Ambretta Marrosu, y Josefina Jordan, Mario Hander, Rodolfo Restido, Javier Lovera, Román Leonardo Picon.

Fonte: ANAC (1992).

En el país existe memoria de actividades cineclubísticas desde 1928, a través del entonces estudiante Pio Tamayo: "cuando clandestinamente proyectaba filmes de compromiso a los estudiantes universitarios, lo cual demuestra cuán importante es la imagen en movimiento para facilitar una formación social comprometida" (HERNÁNDEZ, 2003, p.12), el cambio, continúa Hernández, se desarrolla a partir de los años 50, y en los 60 aparece enmarcado en la concepción de cine militante y de agitación política, relacionado profundamente con los saberes y celebraciones populares. En un período de 37 años (1965-2002) y en 7 regiones biogeográficas. Hernández relata aciertos, vaivenes, fortalezas y debilidades de este movimiento: FEVEC (1974-1998). La Distribuidora Alternativa Nacional de Cine DANFILMS, el Núcleo de Apoyo Cinematográfico (NAC-CONAC) 1980-1999. Programa que brindó asesoramiento y apoyo material a los Centros de Cultura Cinematográfica y "Jugó un papel importante en la estabilización y desarrollo cuantitativo y cualitativo del movimiento de la comunicación alternativa () apoyo técnico, incremento de títulos y creación de cursos" (HERNÁNDEZ, 2003, p. 82).

Figura 20 - Capa do livro



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

El crecimiento cuantitativo de videoclubes, las televisoras alternativas y la penetración de las transnacionales de la comunicación; aunado a las contradicciones, crisis y desaparición de la FEVEC, dieron paso al desmantelamiento del movimiento alternativo nacional, el cual posteriormente serviría de marco a un escepticismo generalizado. Queda sin embargo la experiencia de los que se resisten a desaparecer, los que promueven nuevas formas de organización y resistencia, centros de estudios educativos, así como también brigadas militantes que restauran y preservan nuestro acervo. Es decir un proceso comunicacional comunitario con el cual se logró articular el programa Cine en Curso (CEC) en 2006.

Concursos, Festivales y Muestras de Cine Comunitario

- 2001: la Asociación Cultural Audiovisual "Francisco de Miranda" en el estado Falcón, ha desarrollado programas de Divulgación y Formación cinematográfica.

Figura 21 - Programas de Divulgación y Formación cinematográfica



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Muestras, Talleres de Formación Audiovisual, cortometrajes en animación de contenidos históricos y ambientalistas con niñas y niños, reconocidos con premios nacionales e internacionales; ha convocado concursos literarios infantiles, obras de teatro para niños, el programa "Cine en la Calle" y "El Cine va a la Escuela". Desde el 2012 con una Muestra Audiovisual Latinoamericana y del Caribe para Niñas y Niños "Luces del Alba". Con este Programa de formación se organizaron muestras hasta 2016, apreciando muestras de los países invitados.

Figura 22 - Muestra Audiovisual Latinoamericana y del Caribe para Niñas y Niños



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

- 2008 -2015: Festival Latinoamericano Y Caribeño De Margarita, Viii

Ediciones

Figura 23 - Concurso Nacional de Cine y Video Comunitario



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

El *Concurso Nacional de Cine y Video Comunitario*, se consolida como una fiesta anual para ver los resultados del Concurso, realizado en todas las regiones del país, a través de las salas comunitarias de la FCN y de espacios alternativos gestionados por la *Red Popular del Cine y Audiovisual de Venezuela (RePCAV)*, El concurso hace un llamado público a inscripciones al que acuden realizadoras y realizadores de todo el país, entre los que participan las obras creadas en los talleres TRAC, o las realizadas por las UPAC. En los años 2015 y 2016, ante el cierre del Festival, este Concurso fue organizado por el CNAC.

Figura 24 – V Festival de CINE 2012



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

La particularidad única y original de este Concurso es: *El Público, es el*

Jurado. Por lo cual, los trabajos realizados han sido vistos y escogidos por las comunidades y sus protagonistas. Los diez títulos con mayor votación resultan ganadores y como premio, obtienen un viaje a la Isla Margarita para asistir al Festival, en el que reciben un taller especializado y durante la premiación del Festival, se anuncian los tres primeros lugares con diploma incluido. En algunas ediciones ha sido posible otorgar equipos a los tres primeros ganadores.

Figura 25 - Concurso Nacional de Cine Video Comunitario



Fonte: Archivo de imagen dos autores.

Han participado un total de 440 obras y en las dos últimas ediciones (2015-2016), se logró la asistencia de más de 20 mil espectadores, en tan solo 15 días de proyección.

Figura 26 - Concurso infantil: Mis Primeros Pies-Cesitos



Fonte: Archivo de imagen dos autores.

A partir del 2011, con la coordinación de Henry Gómez, se realiza el concurso infantil: Mis Primeros Pies-Cesitos; Participando un total de 168 obras. En el 2016 se involucraron 24 escuelas, con un promedio de asistencia de 160 estudiantes por escuela, para disfrutar de los 33 cortos que participaron, y escoger a los ganadores. La premiación de los tres primeros lugares ganadores, se realizó en el marco del XII Festival de Cine Infantil de Ciudad Guayana.

Figura 27 - Festival Latinoamericano y Caribeño de Margarita



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

SÍNTESIS: En el período 2008-2016 participaron 608 Obras en el Concurso de Cine Comunitario, Sección Especial del *Festival Latinoamericano y Caribeño de Margarita*. Un esfuerzo importante, fue la generación de espacios de difusión-exhibición en todo el ámbito nacional, que sirvieron para democratizar la exhibición, la cual se encontraba limitada a las salas comerciales hasta entonces. Estos espacios que la Fundación Cinemateca Nacional, inicia a partir de 2006, comienzan con el despliegue nacional de Salas de Cine Comunitario. Desde el 2014, se suman a este esfuerzo, las Redes Populares Estadales de Cine (RePCAV), y la incorporación de los "Infocines" de la *fundación Infocentro*; lo que ha contribuido a expandir la difusión del Concurso en cada uno de los estados de manera contundente, incorporando esquinas, plazas, garajes de casas; en fin, lugares que las comunidades disponen para el compartir. Esos factores han permitido contar con espacios y salas, manejadas por las propias comunidades organizadas.

Festivales

- Festival Nacional de Cortometrajes de Barquisimeto: Se inicia en el año 2004. En el año 2010: se incorpora la Sección de Cine Comunitario, con una selección de obras de los 24 estados:
- Primer Festival de las "Unidades de Producción Audiovisual Comunitaria" (UPAC). Estados: Guárico, Barinas, Apure, Cojedes, Portuguesa.
- 2011: Primer Festival de Cine Comunitario de los Llanos. La selección es el resultado de los festivales de Cine comunitario realizados en cada uno de los cinco estados llaneros.
- Primer Festival Nacional de Cine "Entre largos y cortos Oriente 2011". Puerto La Cruz, Edo. Anzoátegui. Premiación: Al otro lado, Luis Cerasa, ficción, 104 min. Premio al Mejor largometraje regional (Cine Comunitario).

Muestras

- 2009: Muestra de Cine Indígena y Muestra de Cine de niñas, niños y adolescentes.

Figura 28 - Muestra de Cine Indígena y Muestra de Cine de niñas, niños y adolescentes



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

- 2011: Cine Comunitario en el Parque Generalísimo Francisco de Miranda. Edo.Miranda. Nov-dic/2011, Siete (7) muestras con la participación de 21

indígenas, difundidas en festivales celebrados en todas las regiones de dicho país. Se trata de un cine en el que se pueden ver aquellos venezolanos que no viven en las grandes urbes. O mejor dicho: un cine en el que, gracias a esos venezolanos, empiezan a verse a ellos mismos en distintas obras

Se hacen talleres, foros, con la presencia de cineastas que se relacionan con comunidades y que tienen una formación especial en el área antropológica, etnográfica e histórica. Se establecen vasos comunicantes; así, se constituye una red nacional de festivales y muestras de cine que ha llegado a 51. Lo importante es poner en valor las cosas que son capaces de hacer, de producir.

El Cine Comunitario nace de la idea de reunir a quienes les interesa asumirse como creadores audiovisuales.

Figura 30 - Cine Comunitario



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

El resultado tiene que ver con un trabajo previo en los siete años precedentes: una labor de acercamiento, de formación. Hay lugares en Venezuela a los que sólo se llega a lomo de bestia y hay lugares a los que sólo se puede acceder en esas pequeñas embarcaciones que llamamos curiaras, en el delta del Orinoco. Hay lugares donde no hay caminos, hay lugares donde no hay electricidad. Es decir, hay lugares donde la profundidad de las culturas asume sus propios colores, colores locales. Y la gente agradece la posibilidad de empezar a tener determinadas herramientas para expresarse (Lossada, 2014).

Claramente apreciamos que en el país hay una semilla germinada del cineclubismo. Si bien hay ejemplos como el de Pío Tamayo en 1928, es con la ebullición de la participación democrática en los años sesenta cuando se consolida la acción de los Centros de Cultura Cinematográfica, con una presencia determinante durante 20 años en todo el territorio y en los hechos relevantes de nuestro quehacer cinematográfico. A pesar de que se dio un reflujo acorde con las circunstancias nacionales en los años noventa observamos cómo el programa

"Cine en curso" encuentra respuesta a lo largo y ancho del país, desde una institución nacional. Se observa un aumento en la participación y en las exigencias. Una realidad que da cuenta de cómo se llevó a cabo un proceso de mayor acceso a la realización cinematográfica, enfocado desde la democratización del espacio audiovisual, en la construcción de mecanismos, espacios y acciones enfocadas hacia la visibilización de una identidad cultural.

Por otro lado, hay una deuda para exhibir los trabajos comunitarios realizados. Existe una curaduría realizada y hay que encontrar un mecanismo que permita colocar estos trabajos, o buena parte de ellos, en el enjambre de televisiones comunitarias y regionales que hay por toda Venezuela. Así, lograrían cruzarse estos programas sociales y educativos de inclusión, y lograrían tener un sentido más global.

Estamos conscientes de la existencia de problemas, causas y efectos, tanto estructurales como coyunturales. Por lo tanto, debemos realizar una sistematización precisa que nos permita investigar, examinar, documentar y emplear indicadores claves, tales como: formación, producción, distribución, exhibición, consumo, preservación y sustentabilidad; los cuales posteriormente requieren de un análisis y una reflexión. Es innegable que nos encontramos en una época atípica de reflujo, de crisis y de una aparente inmovilidad cultural, distinta a las anteriores. No obstante, también estamos al tanto de los tiempos necesarios para los procesos y su relevancia. "No hay cosa más sin apuro, que un pueblo haciendo historia. No lo seduce la gloria, ni se imagina el futuro." dice una estrofa del cantautor uruguayo Alfredo Zitarrosa. Toda esta experiencia y su acervo siguen allí latentes, sin apuro, para resurgir de nuevo con un gran ímpetu y en su máxima expresión.

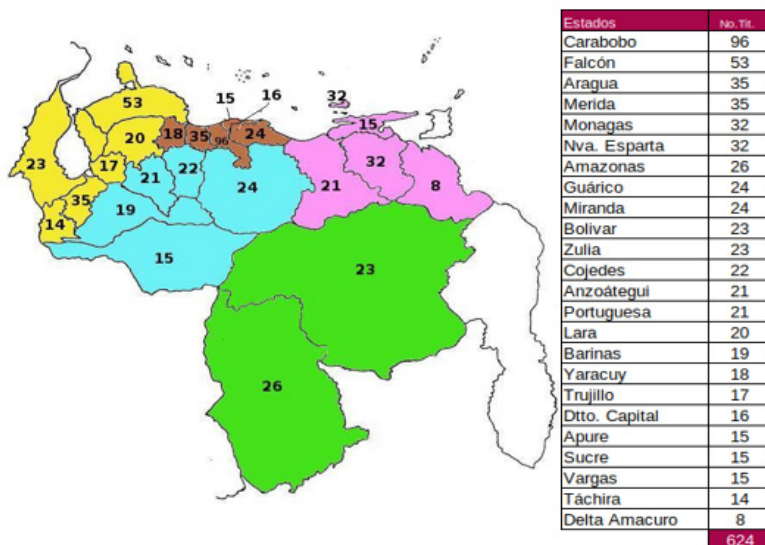
Figura 31 - Audiencia de una actividad



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

A fin de divulgar y dar a conocer las creaciones comunitarias realizadas por las UPAC, se ha trabajado en un catálogo con 624 títulos procedentes de 24 estados. Un registro que presenta los datos generales de Las obras: Duración, clasificación, sinopsis y ficha técnica. La distribución territorial se puede apreciar en el mapa.

Figura 32 - Creaciones comunitarias realizadas por las UPAC



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Referencias

ANAC. *Revista de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos*. Caracas, 1992.

DAGRON, A. G. **El cine comunitario en América Latina y el Caribe**. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert, 2014.

CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA (CRBV). **Gaceta Oficial**: No. 5.908. 1999. Disponible em: http://www.cgr.gob.ve/site_content.php?Cod=048 Acceso em: 20/06/22.

FIGUEROA, J. L. **FEVEC, Mito y realidad 1974-1994**. Ponencia presentada ante el I Encuentro Euroamericano de Centros de Cultura Cinematográfica. Caracas, 1994.

HERNÁNDEZ, J. M. **Construcción del proceso histórico de los medios comunitarios en Venezuela**. CONATEL, Caracas, 2003.

LOSSADA, J. C. **Cine comunitario en venezuela**. Los logros del cine venezolano. 2014. Disponible em: <https://www.programaibermedia.com/cine-comunitario-en-venezuela-los-logros-del-cine-venezolano-segunda-parte-2/> Acceso em: 20/06/22.

MIRANDA, N. **Distribución y Exhibición en Programa Interinstitucional Acopio y Sistematización de Información de la Presencia del Cine en el Contexto Venezolano, Años 1970-1992**. ININCO: UCV. 1995.

PENZO, J. **Veinte años por un cine de autor**. Fundación Cinemateca Nacional, ANAC. Caracas, 2000.

5. El cineclub como espacio comunicativo en la construcción de identidades culturales juveniles

Mario Galván Reyes

Planteamiento del problema

El fenómeno cinematográfico ha sido objeto de estudio tanto en dimensiones estéticas como comunicativas. En lo que a mí respecta, me he interesado en la sociología del fenómeno desde la óptica de las prácticas del espectador. Es en el cineclub, una sala de exhibición independiente, donde encuentro un conjunto de relaciones comunicativas mediante las cuales se puede caracterizar a un grupo de jóvenes como espectadores y público asiduo a estos espacios de exhibición.

En Mérida, Yucatán, diversos jóvenes expresan la necesidad de ser reconocidos por sus conocimientos sobre cinematografía, bien porque son cinéfilos o porque quisieran dedicarse profesionalmente a este rubro. Otros solo buscan un espacio donde apreciar un buen filme por un precio menor al de los complejos comerciales. Ambos casos suceden en la oferta de cineclubes en Mérida a los que he podido asistir, puesto que el cineclub es un espacio que reúne a un grupo de personas con una visión crítica de la cinematografía cuyos gustos particulares "los definen" a sí mismos.

El concepto de *identidad cultural* es el núcleo de esta investigación. A través de una serie de preguntas me acerqué a las formas en las que los jóvenes de Mérida construyen su identidad al interior de estos cineclubes.

A pesar de que no hay suficientes registros estadísticos puesto que aun deambulan en la falta de institucionalización, los cineclubes de Mérida registran una alta asistencia de jóvenes que consumen la oferta cinematográfica que estos espacios ofrecen con regularidad.

El cineclub es un espacio de fomento a la cinematografía que se caracteriza por abrir diálogos grupales sobre los filmes que exhibe, y en los que la palabra se democratiza entre la audiencia para construir una crítica colectiva. Es decir, la recepción (o significación) del producto cultural en un cineclub no está determinada únicamente por el mensaje emitido por la película, sino por una serie de dinámicas grupales en las que predomina la opinión de los más "cultivados", del que más bagaje cultural posee. Luego entonces, se trata de un sistema social que otorga capital cultural, en tanto concebimos *cultura* como cúmulo de conocimientos, símbolos, hábitos y conductas del tipo científico, artístico o literario (BOURDIEU, 1979).

Los jóvenes forman parte de la audiencia que captan esos tres cineclubes. Su asistencia periódica habla de un gusto e interés por el servicio que ofrece el cineclub, que se inscribe como una opción de entretenimiento en la ciudad, así como en las prácticas culturales de un grupo particular.

Por tanto, el fenómeno que estudié consiste en la manera en la que los jóvenes consolidan su identidad cultural a partir del contacto con los cineclubes, refiriéndome al cineclub como comunidad interpretativa en relación a la identidad cultural.

Justificación de la investigación

Los cineclubes de Mérida son organizaciones que ofrecen un servicio de exhibición de películas y por tanto se integran a la oferta cultural de la ciudad. Son importantes en la medida que diversifican la oferta cinematográfica y generan tejido social. Es decir representan, aunque de manera muy informal o poco oficial, un sector de la industria cinematográfica que activa la formación de públicos alrededor de una película.

Debido a las escasas investigaciones de carácter científico que existen sobre el consumo de cine en México, la investigación es relevante en la medida que toma por objeto de estudio un fenómeno emergente que no ha sido abordado anteriormente. La apertura de cineclubes en tiempos recientes surge como una necesidad por fomentar mejores intercambios comunicativos a través del cine, pero también por conformar espacios que permitan el encuentro con personas similares en gustos y perspectivas afines, fundamentalmente las relaciones juveniles con la cultura cinematográfica, así como los procesos y prácticas de integración social que viven los jóvenes para reconocerse como poseedores de capital cultural ante otras personas, y entre los mismos jóvenes.

El cine como producto de consumo cultural

La propuesta de esta investigación atraviesa tres ejes conceptuales que ayudan a dilucidar el fenómeno desde la óptica del espectador de cine, o bien, del receptor de un mensaje de la comunicación. El cine como medio de comunicación es un fenómeno social que tiene diversas aristas de estudio. En este caso, la sociología del cine aplicada en mi investigación requirió una observación de los cineclubes como emisores de información, pero sobre todo a los jóvenes como consumidores receptores de un mensaje. En ese sentido pude acercarme a los significados que giran en torno a las dinámicas que propicia el cineclub, particularmente desde la óptica de lo juvenil, donde se manifiestan más claros estos signos.

Una película puede concebirse como un producto que culmina un ciclo cuando es distribuido en distintos circuitos de exhibición. En el caso del cineclub, las películas no se limitan a cumplir una función de mero entretenimiento, sino que adquieren una dimensión "cultural" en tanto comunican significados y congregan a un grupo de personas que intercambian lecturas para relacionarse con otras personas.

El impacto de los medios masivos en Latinoamérica desde la óptica de la recepción y el consumo cultural ha sido una importante línea de investigación que permite explicar distintos aspectos de la identidad y las relaciones sociales. Por ello existen en la actualidad diversos teóricos y académicos que abordan el tema para plantear hipótesis y generar explicaciones.

Néstor García Canclini es uno de ellos, quien dice que, para comprender el consumo resulta vital tener en cuenta que "la apropiación de cualquier bien es un acto que diferencia simbólicamente, integra y comunica, objetiva los deseos y ritualiza su satisfacción si decimos que consumir, en suma, sirve para pensar, todos los actos de consumo - y no sólo las relaciones con el arte o el saber - son hechos culturales" (CANCLINI, 1992, p. 5).

Desde esta concepción, la especificidad de los consumos culturales radica en que en ellos, los valores simbólicos prevalecen por sobre los utilitarios. A través del consumo cultural, los receptores apropian signos y significados que colaboran en la construcción de sentido, de gusto y de diferenciación social (CANCLINI, 1997).

Por otro lado, Jean Baudrillard explica cómo además del valor de uso y su valor de cambio, las cosas poseen valor simbólico; establecen sentido, jerarquías culturales y diferenciación social. Para entender la relación entre el consumo cultural y los medios masivos con el espectador debemos revisar diversas condicionantes que promueven el fenómeno (TERRERO, 2006). De ahí que el consumo pueda entenderse como espacio de comunicación entre los individuos, una actividad social que les permite compartir nombres, esto es, situarse en determinadas series culturales por lo cual toda elección entre mercancías es el resultado de, y contribuye a la cultura (TERRERO, 2006, p. 25).

Para comprender esa proposición, en este momento cabe mencionar lo que se concibe en el cineclub como una "cultura cinematográfica", o bien, una red de intercambio de conocimientos entre sus participantes dentro de las dimensiones físicas del cineclub.

Por otro lado, teóricos como Douglas e Isherwood (TERRERO, 2006) definen el consumo cultural como un sistema de información e intercambio social, descrito a partir de 3 clases de vinculaciones que establecen los consumidores mediante la apropiación y el uso de los bienes y servicios:

1. Vinculación tecnológica
2. Interacción social
3. Relación informativa

Estas tres categorías ofrecen una visión de las dimensiones que abarca el consumo cultural como fenómeno comunicativo, desde las cuales se distinguen dinámicas específicas que ponen en relación al consumidor (joven) con el producto (película), en un marco de significación y sentido social.

Cada grupo social se distingue por las actividades que realiza en función del tiempo libre del que dispone, ya que estas definen modos de vida inscritos a unos ideales, valores y costumbres relacionados con la manera de percibir el mundo. Las personas realizan actividades afines en compañía de sus similares, los cuales se determinan de acuerdo a dichos ideales y modos de vida.

Bajo esta lógica, el cineclub reúne a un grupo de jóvenes que asisten en su tiempo libre para consumir contenidos culturales en lo que se considera entre la sociedad como una "actividad cultural". Durante esta actividad se relacionan con otras personas fuera de sus ambientes cotidianos: casa, escuela y trabajo, donde comparten información acerca del medio cinematográfico mundial que podría permitirles distinguirse de otros espectadores de cine.

Agrupamiento del gusto

El consumo de un producto cultural puede expresarse como de "buen gusto" o "mal gusto", según diversos criterios sociales. No obstante, dichas categorías se hacen extraordinariamente frágiles, ya que no son útiles para definir el funcionamiento de un mensaje que probablemente asume muchas otras funciones dentro del contexto de un grupo o de la sociedad entera.

Ya mencionó Baudrillard (TERRERO, 2006) que el consumo es motivo de diferenciación social. Sin embargo, propone Bourdieu (1979), que en el universo de los gustos singulares pueden distinguirse tres universos de gustos que corresponden en gran medida con los niveles escolares y con las clases sociales: el gusto legítimo, es decir, el gusto por las obras de arte legítimas por la clase dominante, dignas de aquellos con más capital escolar, el gusto medio, que reúne las obras menores de las artes mayores; y por último el gusto popular, o las obras desprovistas de ambición o de pretensiones artísticas, más en función de la industria o del comercio.

De todos los productos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existen, menciona Bourdieu en "La distinción" (1979) ningunos más "enclasantes" (respectivo a las clases) que las obras de arte legítimas que, globalmente distintivas, permiten la producción de distinciones al infinito, gracias al juego de divisiones y subdivisiones en géneros, épocas, maneras, autores, etc.

En la variedad de gustos se produce la diferenciación y el cineclub es un lugar donde se construye el gusto legítimo por las películas más reconocidas, a partir de un posterior análisis en el que se recalcan sus principales valores cinematográficos. Asimismo es un espacio que reúne a un grupo de personas que comparten gustos similares.

El cineclub surge como una institución puesta al servicio de la democratización de la cultura y la promoción de los valores cinematográficos, por lo tanto procura compartir estos significados con todo el que desea enriquecer su experiencia cinematográfica, sin distinción social alguna. Luego entonces,

estas categorías nos permiten ubicar el contenido que generan los cineclubes de acuerdo a la selección de películas que proyecta, y a su vez cómo funcionan en el marco de representaciones de los asistentes al cineclub.

Jóvenes como sujetos de investigación y especificidades culturales

El planteamiento de este trabajo es que, debido a ciertas dinámicas sociales en el interior del cineclub, los jóvenes asistentes desarrollan una identidad cultural que manifiestan socialmente. Entonces, me interesa conocer cómo y con base en qué se constituye dicha identidad, partiendo del concepto de cultura como eje nuclear.

Para acercarme al fenómeno desde esta perspectiva, he de inscribir el cineclub en el marco de la cultura como lugar y momento de producción de sentidos:

La cultura es la organización social del sentido, interiorizado de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivado en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados (Giménez, 2000, p. 3).

De modo entonces que el cineclub se erige como un productor cultural en la medida que propone una serie de prácticas y representaciones para producir significados y consensos alrededor de una película.

Una vez definido el concepto de cultura cabe preguntarse cómo sucede la cohesión de un grupo que comparte significados comunes sobre un tema. Particularmente los jóvenes asistentes al cineclub manifiestan una serie de rasgos que les permite auto-referirse como asistentes, y como consumidores de cine en contextos específicos, lo que ahora definiremos como identidad.

La identidad tiene que ver con la idea de quiénes somos y quiénes son los otros, es decir, con la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás (GIMÉNEZ, 2000). Como lo muestran los trabajos de Tajfel (DUBET, 1989), la identidad personal es inseparable de las identificaciones colectivas que dibujan los estereotipos sociales, las clasificaciones, los juegos de separación y de reconocimiento. Lo que es cierto para las relaciones de grupo probablemente también lo sea para las interacciones individuales (DUBET, 1989).

En ese sentido se entretienen el concepto de cultura e identidad, cuando se dice que las interacciones individuales son determinadas por los acuerdos grupales. Entonces, la construcción de una "cultura cinematográfica" en las intermediaciones del cineclub podría derivar en una identidad que sucede por consecuencia del intercambio de saberes entre los participantes jóvenes.

No obstante, para García Canclini (1997) la identidad se construye a partir de dos factores fundamentales: apreciación de un territorio y la independencia. En el caso de los jóvenes, la apropiación de territorio, más que física es simbólica, pues lo importante es apropiarse de un territorio de significación en el imaginario colectivo para lograr su certificación social, y la independencia se logra a través de la discrepancia, es decir, a través de una praxis divergente (CANCLINI, 1997).

La lucha en torno de las representaciones identitarias se conforma aquí como la propuesta de una identidad plenamente constituida, independiente y distintiva en lugar de otra, por lo tanto, ésta proposición se integra a la concepción del cineclub como espacio de integración juvenil.

La importancia de tal afirmación se ilustra con el carácter contracultural del cineclub como espacio de proyección alternativo, que busca distinguirse de la popularidad de los complejos comerciales y en cambio, formar públicos críticos desde la noción de comunidad. Esas condiciones generan un espacio de integración para los jóvenes, que observan una oportunidad para diferenciarse y ser reconocidos socialmente como consumidores originales y auténticos, en este caso de películas de un cine diferente al que se exhibe en las salas comerciales de cine.

De la noción de identidad se puede partir hacia una categoría más reducida, y definida de acuerdo a mi propuesta de trabajo, que es el concepto de identidad cultural. Al respecto, Hall y du Gay (2003) mencionan que:

La identidad cultural está expresada como una consecuencia y no como un objeto en sí. Partimos del criterio de que la suma de los bienes culturales acumulados de modo voluntario por una comunidad conforma su patrimonio cultural, y que a consecuencia social de ello se da la identificación de este conjunto heterogéneo con ese grupo de hombres (Gay, 2003, p. 35).

Sin embargo, la identidad cultural se produce a través del patrimonio y como consecuencia de él. Extendiendo por cultura no sólo la suma y sedimentación de experiencias propias y heredadas, sino el grado de conciencia de sí que tenga determinado grupo humano. Este autoreconocimiento se convierte en identidad cultural (GAY, 2003).

Luego entonces, la identidad cultural del sujeto será sólida en tanto exista una memoria colectiva que reconozca dicha acumulación de bienes, es decir, la existencia de un grupo de asistentes que reconocen el valor de las películas del cineclub y los conocimientos adquiridos durante su estancia en él:

Asumir una identidad implica distinguirse cualitativamente en los contextos pertinentes de interacción y comunicación social. Esta distinción supone la presencia de elementos, marcas, características y rasgos distintivos que definan la especificidad, la unicidad y no sustituibilidad del sujeto (Giménez, 2000, p.17).

Esta necesidad se expresa como pertenencia social, que implica la inclusión individual en una colectividad hacia la cual se experimenta un sentimiento de lealtad. Tal inclusión sucede mediante la asunción de algún rol dentro de la colectividad considerada, pero sobretodo mediante la apropiación e interiorización del complejo simbólico cultural que funge como emblema de la colectividad en cuestión. De donde se sigue que el sentido de pertenencia tiene que ver fundamentalmente con la dimensión simbólico-cultural de las relaciones e interacciones sociales (GIMÉNEZ, 2000).

Esta proposición de Giménez es fundamental para comprender mi planteamiento de problema, ya que explica la complejidad del sentido de pertenencia, el sentido último de la identidad, la cual como menciona obedece a la relación con los otros y a un objetivo compartido, tal como sucede con la integración de los jóvenes a un cineclub.

Campo cultural y capital cultural

Primeramente vamos a concebir el cineclub como un campo cultural, que en términos de Pierre Bourdieu (1979, p.40), postula la existencia de diversos sistemas que poseen una lógica determinada que diferencia entre sí y se constituye como tal por la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación.

Aquellos que forman parte del mismo campo (agentes - individuos) comparten un conjunto de intereses, un lenguaje y cierta complicidad sobre la que se establecen posiciones encontradas. Así, observamos al cineclub como un campo cultural porque los participantes (tanto el público asistente como los moderadores) juegan un rol activo en la producción de sentidos. En el sistema social del cineclub se producen relaciones de complicidad entre los participantes gracias sus intereses cinematográficos, pero se producen también tensiones al disputarse el liderazgo de opinión gracias a las dinámicas que los organizadores proponen para construir críticas colectivas sobre la película.

Esa disputa por el liderazgo de opinión se puede medir a través del concepto de capital cultural que propone el mismo Bordieu (1979). En mi caso, quise conocer cuáles son esas motivaciones, lenguajes e interés en común que motivan a un joven a asistir a un cineclub, en términos de reconocimiento social y adquisición de saberes y de status. Los jóvenes buscan el reconocimiento que legitime sus prácticas y a su vez los distinga de los demás, por eso considero que es una motivación fuerte digna de estudio. Observo que Bourdieu a la hora de efectuar sus análisis sociológicos valora como capital no sólo el acumulable en forma de moneda, infraestructuras y bienes materiales intercambiables, sino la posesión de conocimientos.

Para determinar el capital cultural de un agente o de un sistema, menciona Bourdieu (1979) que es necesario problematizar la posición del campo en relación con el poder; en segundo lugar, establecer la estructura objetiva de las

relaciones entre las posiciones ocupadas por los agentes que compiten dentro del campo, y finalmente analizar los hábitos de la gente.

El hábito es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posesión en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes, de prácticas (BOURDIEU, 1979). Bourdieu se refiere a las prácticas que constituyen la personalidad de una persona, concepto útil para comprender la identidad de los jóvenes asistentes a un cineclub.

Además, para comprender el funcionamiento del campo es necesario identificar aquellas formas de capital específico que serían eficientes en él y simultáneamente, para dar cuenta de esas formas de capital se debe conocer la lógica interna del mismo.

Bourdieu (1979) incide en señalar que las prácticas de noble corazón se asientan también en una base interesada, económica, que permite al agente la acumulación de un capital que tiene que ser denominado de otra forma, y que es acumulado por el jugador de muchas maneras: como capital simbólico, en forma de honor, honradez, solvencia, competencia, generosidad, pundonor, entrega más allá de toda sospecha; como capital cultural interiorizado o incorporado, que es el que se adquiere en el seno de una familia (p. ej. de clase alta), o de una circunstancia concreta (una institución prestigiosa); como capital cultural objetivado, que es el visible en la acumulación de objetos extraordinarios, obras de arte que muestran el gusto distinguido del agente; como capital cultural institucionalizado, cuya forma más evidente la constituyen los títulos y diplomas; como capital social, conseguido a través de la red de relaciones que establece el agente por el campo.

Entonces, en el margen de la definición de "campo cultural" de Bourdieu, los cineclubes operan bajo la lógica y dinámica de estos campos, en tanto son organizaciones donde los integrantes se disputarían la obtención de un valor, quizás la apreciación cinematográfica, que se traduce en reconocimiento social y legitimación de parte del grupo. Este valor es la capacidad de análisis y la autoridad, que les permite distinguirse de las opiniones del resto, y se entiende como capital cultural.

Como ya mencionamos, el cineclub es una organización social cuyos integrantes adquieren un rol activo en la construcción de las dinámicas internas. Sin embargo, esas dinámicas son sugeridas por un agente que tiene un rol activo como figura de autoridad.

Para definir esa condición de figura de autoridad, Bourdieu (1979) menciona el status como una condición social que prima en todas las organizaciones porque permite el flujo de información y el cumplimiento de tareas. También es un estado y una posición en un sistema. Se trata pues del espacio de las posiciones sociales que se retraduce en un espacio de tomas de posición por intermedio del espacio de las disposiciones; o en otro término, al sistema de distinciones en las

propiedades de los agentes (o de las clases construidas de agentes), es decir en sus prácticas y en los bienes que ellos poseen (BOURDIEU, 1979).

En las "sociedades de consumo", tal como se ha mencionado, el status o valor distintivo que porta la materialidad de los objetos es desplazado por un "saber consumir" que opera como un nuevo mecanismo de distinción. Pero lo esencial es que cuando las diferencias son percibidas a través de sus categorías sociales de percepción, de sus principios y su división, las diferencias en las prácticas, los bienes poseídos, las opiniones expresadas se vuelven diferencias simbólicas y constituyen un verdadero lenguaje (BOURDIEU, 1979).

Para ejemplificar, los bienes exóticos, escasos y cuyo consumo requiere cierta inversión de tiempo y "conocimiento", al sustentar su valor en propiedades intangibles se constituyen en los objetos distintivos por excelencia que otorgan "status" al consumidor y los objetos son consumidos en función del estatus que comunican y las experiencias que prometen (BOURDIEU, 1979).

En tanto, el cineclub se constituye como un campo cultural según la teoría de Bourdieu, ya que el capital cultural circula como un elemento que atribuye valores sociales a los integrantes y les consigna un status que puede ser cambiante según sus capacidades de apreciación. Tal status se traduce en mayor prestigio del consumidor y mayor escucha de sus opiniones de parte de los demás asistentes, pero para ello es necesario demostrar una serie de habilidades lingüísticas que puedan expresar con sensatez un comentario sobre la película.

Por otro lado, el consumo de la programación de un cineclub también podría expresar ideales de buen gusto.

Criterios de apreciación estética como patrón para la formación del gusto

Cabe mencionar que el cine puede estudiarse como medio de comunicación, pero también como una obra de arte. Para evaluarse como obra de arte es necesario conocer los códigos estéticos que rigen a otras disciplinas artísticas como la pintura, la fotografía y la música.

Los criterios de apreciación determinan la experiencia estética ante una película porque son las habilidades de lectura de cada lector, y a su vez están determinadas por una serie de condiciones sociales. Por eso me interesa conocer los criterios de apreciación de los jóvenes y la manera en que fueron adquiridos.

Como introducción, menciona Bourdieu (1979) que para interpretar propiamente una obra de arte legitimada, el consumidor debe hacer explícitas las múltiples y contradictorias significaciones que reviste a la obra para los agentes sociales y los individuos que se oponen a ellas, pues ello significaría considerar la imagen social que se tiene de ella, de su autor y de los instrumentos correspondientes. Y por otra parte, concebir las propiedades de distribución que tienen estas obras en su relación con las diferentes clases o fracciones de clase y

con las condiciones correlativas de la recepción.

Dentro de la clase de objetos elaborados, definidos por oposición a los objetos naturales, la clase de los objetos artísticos se definiría por el hecho de que requiere ser percibida según una intención propiamente estética, es decir, percibida en su forma más que en su función (BOURDIEU, 1979).

Esta proposición desliga a las películas de su función comunicativa para atender más los códigos estéticos que le otorgan el carácter de obra de arte a una película. Tales códigos no son enseñados en ninguna institución, por lo tanto, el cineclub promueve los valores cinematográficos de las películas para ponerlos a discusión del público asistente.

He mencionado que la apreciación cinematográfica es un gusto adquirido de acuerdo a una serie de códigos estéticos que el espectador aprende según lo que ya se encuentra establecido en distintos medios legítimos.

En lo particular, me interesa conocer cómo se adquiere el gusto de apreciar íntegramente una película en el cineclub, pues las condiciones en las que sucede (intimidad, diálogo y comodidad) propician encuentros favorables para ello.

Para empezar, menciona el autor Zygmunt Bauman en "Vida de consumo" (2007) que saber consumir se expresa en una idea de gusto, que entendido como un capital de sabiduría, adquiere un rol central en la jerarquización de los bienes pero también de los usuarios. En este marco, los libros, revistas y diarios destinados a construir y difundir determinado estilo de vida acorde al "saber consumir", mencionado como condición de posibilidad para un "estado de bienestar", adquieren un papel central en la configuración de las nuevas estructuras jerárquicas.

Por su lado, Bourdieu (1979) agrega que otros determinantes como la disposición cultivada y la competencia cultural, aprehendidas mediante la naturaleza de los bienes consumidos y la manera de consumirlos, varían según las categorías de los agentes y según los campos a los cuales aquellas se aplican. Desde los campos más legítimos según los mercados escolares en los que se ofrecen, se establecen dos hechos fundamentales: por una parte la fuerte relación que une las prácticas culturales con el capital escolar (medido por las titulaciones obtenidas) y, secundariamente, con el origen social (estimado por la profesión del padre).

En el contexto del cineclub, saber consumir puede referirse a la capacidad de apreciación cinematográfica (gusto) del individuo, determinada según por sus estudios escolares, o las demás condiciones que propone Bourdieu. Sobre esta cuestión menciona Gilberto Giménez:

El desarrollo del gusto siempre ha dependido de los recursos necesarios para poder elegir lo que se consume. Lo que pasa es que en los inicios de la modernidad sólo las clases altas podían hacer esto, pero con el progreso de la misma la posibilidad de elegir lo que se consume se ha extendido a todas las clases. Este

hecho no cancela la jerarquía de los gustos: en la modernidad la música clásica todavía se considera superior, por ejemplo, a la música popular (pop- music) (Giménez, 2000, p. 28).

Precisamente en su labor por democratizar estos "gustos refinados", y por ende exclusivos, el cineclub no sólo propone la programación de películas clásicas, emblemáticas, si no también un momento de diálogo donde se exponen los valores cinematográficos de la cinta, de manera que la ilustración de estos valores permita al usuario comprender y refinar la mirada ante la experiencia cinematográfica. En este caso, el cineclub aspira a ampliar el contacto con experiencias artísticas y la interacción social en espacios públicos, pero sobretodo, dotar a los asistentes de esos códigos que determinan cómo ver una película para su mejor entendimiento.

Jóvenes, consumo e identidad cultural

En este punto convergen los tres ejes temáticos de la investigación: jóvenes, consumo e identidad. A continuación me dedicaré a explicar el vínculo que existe entre ellos, pues se interrelacionan casi de manera orgánica.

Para contextualizar a nuestros sujetos de investigación, he englobado sus características bajo el concepto de "identidad juvenil" que proporciona la IV Encuesta INJUV (en Fuentealba, C. y Jorquera, C., en red: 3) realizada en Chile en 2005, la cual caracteriza a la juventud desde la vivencia de los sujetos, estableciendo como estructura para el análisis de la información los rasgos de la juventud que sería esperable encontrar en una sociedad moderna: revalorización de los espacios íntimos, aumento de desconfianza con estructuras políticas formales, disminución de la religiosidad y aumento de sincretismo, existencia de alta tolerancia al entorno social pero de tipo selectivo, liberalización de conductas, incertidumbre ética y aumento de la independencia en la construcción de la propia biografía.

En parte, las identidades sociales se forman a partir de experiencias vividas en esferas selectas de entretenimiento y consumo. Los medios y el entretenimiento, así como las industrias de consumo son capaces de dar forma a la preferencia de los consumidores a través de estrategias de mercado:

Actualmente se percibe a los jóvenes con un intento por lograr una realización personal y por identificarse con otros jóvenes por medio del consumo de bienes, especialmente los de la moda. Así, la identidad gira en torno a las apariencias, las imágenes y el consumo. Las elecciones del consumidor y los estilos son algo creado a través de las estrategias de mercadeo y los medios de comunicación; a su vez, "los estilos del consumidor y los artefactos se perciben como parte integral de la identidad de los jóvenes" (Furlong; Cartmel, 2001, p. 108).

Según Miles (FURLONG; CARTMEL, 2001) los patrones de consumo de los jóvenes son considerados como esenciales para la construcción social de la identidad. En la modernidad, los patrones de consumo y los estilos de vida en el tiempo libre también se han considerado importantes para el establecimiento de identidades masculinas y femeninas. Se ha convenido que tales productos atribuyen valores positivos, y por lo tanto, la apropiación de ellos a partir del consumo genera una representación de acuerdo a los roles sociales establecidos. Nuevamente el valor simbólico predomina sobre los usos, y así se constituye un nicho donde la selectividad en el consumo de productos culturales genera micro-sociedades.

"Los jóvenes recurren al consumo de productos culturales que les ofrezcan estímulos para encontrar referencias en la construcción de sentidos sociales y activar su sentido de pertenencia" (FURLONG; CARTMEL, 2001, p. 132). En el contexto del cineclub, la programación de películas se realiza de acuerdo a un valor de selectividad, entonces los jóvenes asistentes, interesados por esta selectiva elección, se esfuerzan por integrarse en un circuito donde no todos tienen cabida, sino únicamente los más capaces de comprender y valorar los atributos de tales películas. A pesar de que pudiera ser un acto inconsciente o movido por una tendencia, la elección de asistencia a un cineclub comunica mucho de la persona que lo elige, ya que esta decisión se encuentra determinada por muchos factores motivados en gran medida por la necesidad de audiencia del cineclub.

Desde esta posición, el consumo se concibe como un espacio para construir y comunicar diferencias sociales. En este sentido, Bourdieu (1979) sostiene que en las sociedades contemporáneas buena parte de la racionalidad de las relaciones sociales se construye en la lucha que se lleva a cabo para apropiarse de los medios de distinción.

Mediante tales propuestas podría yo explorar la pertinencia y el sentido que tiene para un joven la práctica de asistir a un cineclub, donde se expone a determinadas películas y al intercambio con otros puntos de vista. Asimismo, conocer cómo se percibe el joven asistente en relación a otros espectadores de cine, ajenos al contexto de cineclub.

El cineclub como comunidad interpretativa/hermenéutica de sentido

Durante este apartado hice algo cercano a una "radiografía" del cineclub, o sea, una aproximación a las dinámicas de organización interna que permiten el funcionamiento del cineclub, así como las dinámicas que lo constituyen como un grupo, a partir de la propuesta teórica de Carlos Fernández Collado. Más adelante, una vez desarrollados los conceptos de grupo, analizaré las características que otorgan al cineclub el carácter de comunidad interpretativa, en tanto hay un intercambio comunicativo entre un grupo de personas que comparten lecturas, y sentidos.

El cineclub funciona, en primera instancia, gracias a la organización de un grupo de personas que tienen la iniciativa de proyectar películas ante un foro de gente. Sin embargo, el público que asiste adquiere un rol activo en el funcionamiento del mismo, en tanto se propician las dinámicas para que participe en la construcción de críticas colectivas posteriores a la película. Por tal motivo vamos a analizar el cineclub como un grupo.

El autor Carlos Fernández Collado (2001) explica que un grupo es un conjunto de personas que interactúan entre sí de modo que cada miembro del grupo recibe la influencia de cada una de las otras personas y, su vez, ejerce influencia en ellas.

Según Fernández (2013) puede haber varios tipos de grupos. De acuerdo a su clasificación, el cineclub se enmarcaría dentro del grupo experiencial en tanto los usuarios asisten para enriquecerse con la experiencia de otros, es decir, obtener una mirada más profunda del fenómeno cinematográfico a partir de las opiniones de los demás, así como expresar su propia opinión acerca de las películas que ven en el espacio físico.

La integración grupal puede ser un proceso más o menos fácil según las dinámicas del grupo:

Entre los diversos factores que influyen para que una persona decida unirse a un grupo, los más comunes son los siguientes: atracción hacia personas del grupo (atracción interpersonal), afinidad con sus metas, disfrute de las actividades, necesidad de afiliación y percepción de la posibilidad de mediación del grupo (...) a. *Necesidad de afiliación*: En ocasiones unirse a un grupo puede satisfacer una necesidad de afiliación. Las investigaciones han demostrado que la falta de interacción social influye en las respuestas subsiguientes en circunstancias de tipo social. La pertenencia a un grupo es una manera de generar contacto social (Fernández, 2013, p. 61).

Desde mi perspectiva, esta característica de filiación es la más adecuada para abordar la identidad de los jóvenes asistentes al cineclub, pues, de acuerdo a las pasadas reflexiones sobre el consumo y la identidad de García Canclini, la identidad se construye mediante la apreciación de un territorio físico y simbólico, por lo tanto, esta característica grupal expresa la necesidad de los jóvenes por vincularse a un espacio de reconocimiento social, como bien podría ser el cineclub. Desde luego, las otras dos características son igualmente importantes para comprender las motivaciones de los asistentes, en tanto pueden vincularse con personas similares para compartir una actividad que disfrutan realizar, o sea, ver películas.

Fernández Collado propone otro tipo de grupo según su finalidad: los grupos expresivos, los cuales se basan en el deseo de los participantes de aprender a expresar sus emociones de modo más libre y completo.

El cineclub se adscribiría como un grupo experiencial en tanto los participantes desean enriquecerse con la experiencia, o el punto de vista de los demás. Los procesos comunes de grupos experienciales son:

- Facilitar la expresividad emocional.
- Generar sentimientos de pertenencia.
- Fomentar las normas de autorrevelación.
- Muestrear los comportamientos personales.
- Hacer comparaciones interpersonales.
- Compartir la responsabilidad de liderazgo y la dirección con el líder que se ha nombrado.

Si el cine es un reflejo de la vida misma, podría decirse que los participantes cumplen con las características antes mencionadas en tanto se permiten comparar con lo visto en pantalla. Sin embargo, el aspecto más relevante para esta investigación es que el cineclub facilita la expresividad emocional y genera sentimientos de pertenencia, cualidades que se orientan hacia la conformación de identidades, como indicaba Canclini (1997).

Como en toda organización, existe una figura que encabeza los movimientos del grupo y coordina las acciones para garantizar el cumplimiento de los objetivos. En el caso del cineclub, este es encabezado por un moderador, que además de realizar la selección de películas adecuadas, recibe a los asistentes y conduce la sesión de comentarios. Es importante para fines de mi investigación conocer las estrategias de manejo de grupo que mantienen estas personas para realizar las sesiones.

Luego, por líder sabremos que es la persona que es el centro de atención del grupo. O bien la que ocupa la posición de liderazgo. "El liderazgo es la influencia interpersonal ejercida durante una situación y dirigida, por medio del proceso de comunicación hacia el logro de una o varias metas específicas" (FERNÁNDEZ, 2013, p. 73).

Por principio me acerqué al cineclub como un espacio pequeño donde convergen personas de distintas procedencias, con diferentes formas de ver el mundo que determinan también sus lecturas sobre una película. Gracias a las condiciones establecidas, esa diversidad de perspectivas se traduce en consensos y críticas colectivas acerca de la película.

A partir del planteamiento de Mirta Varela (1999) sobre la recepción podremos observar el cineclub como un contexto específico donde se produce cultura y se construyen identidades. En este caso, la autora propone el concepto de comunidad interpretativa desde el análisis de discurso en escenarios populares, lejos de los mensajes mediático.

Para Varela (1999), la recepción es un modo de analizar y debatir sobre las culturas populares contemporáneas. Aquí, la importancia de lo popular se enmarca en la recuperación del punto de vista de los sujetos desde lo micro-social, o en contextos específicos y fuertemente situados, dejando fuera lo mediático o lo de gran alcance para el público.

Desde los años 80's, los receptores populares tienen un rol activo en los estudios latinoamericanos sobre Comunicación y Cultura. En primer lugar es importante señalar cómo se desplazó el foco de estudio desde la interpretación de textos mediáticos hasta el papel constitutivo de los contextos y las situaciones del uso mediático. Tiene su antecedente en la Semiótica y la crítica literaria, tomando la lectura como referencia, particularmente el problema de la polisemia del lenguaje en el estudio de los discursos que abre campo al estudio de un problema de la libertad de los sujetos para la interpretación, poniendo en relieve la relación entre consumo e identidades, así como la tendencia a la constitución de identidades nómadas y la fragmentación social y cultural.

Entonces, la definición de una comunidad interpretativa remite al debate acerca de la subjetividad, libertad y límites del individuo en el acto de lectura, puntos centrales de la problemática de la recepción. Se pueden estudiar las comunidades interpretativas para la negociación de sentidos, o maneras de producir cultura, y especialmente para la utilización de los medios para la conformación de identidades, a partir de los textos y la lectura.

El crítico norteamericano Stanley Fish (VARELA, 1999) relaciona esta idea con la literatura, pero puede aplicarse también a las películas de cine en tanto son objetos de lectura, pues menciona que en cada momento es una decisión de la comunidad de lectores lo que va a contar como literatura. Por eso identifica al lector como miembro de una comunidad cuyos pactos de lectura o supuestos sobre literatura determinan el tipo de atención que él presta y en consecuencia "el tipo de literatura que él hace", o sea, su identidad. Por lo tanto, las comunidades interpretativas son las que producen el sentido y la emergencia de rasgos formales o estrategias de lectura, más que el texto o el lector. Tales estrategias existen previamente al acto de leer y determinan la forma de lo que se lee (VARELA, 1999).

Los conceptos de Fish se relacionan con el concepto de "horizonte de experiencia" de Jaus (VARELA, 1999, p. 61): para él el sentido de una obra se constituye siempre de nuevo, como resultado de la comunión de dos factores: "el horizonte de expectativa o código primario implicado en la obra y el horizonte de experiencia o código secundario suplido por el receptor". Se refiere a sus expectativas concretas sobre sus intereses, deseos, necesidades y condicionadas por circunstancias sociales, específicas de cada estrato social.

Bajo esta óptica, los cineclubes se constituyen como comunidades interpretativas donde se realizan consensos entre los lectores sobre lo que es y debe ser el cine y cada película. Esos pactos de lectura se conforman con la ayuda de un moderador, y serán tan profundas como el horizonte de expectativas y realidad de los lectores lo permita. Aun cuando no sea muy lejano, un lector puede ampliar su horizonte, o bien dicho, refinar su capacidad de apreciación mediante la adquisición de estas habilidades, según sea su adaptación y aceptación del grupo.

Referencias

ANGUERA, T. **Metodología de la observación en las ciencias humanas**. Cátedra: Madrid, 1997.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Análisis del film**. Barcelona: Paidós, 1990.

BARBERO, J. M. Las transformaciones del mapa: Identidades, industrias y culturas. In: GARRETON, M. A. (Ed). **América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado**. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2002.

BAUMAN, Z. **Trabajo, consumo y nuevos pobres**. Barcelona: Gedisa, 1998.

BAUMAN, Z. **Vida de consumo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

BOURDIEU, P. **La distinción: Criterio y bases del gusto**. Buenos Aires: Taurus – Alfaguara, 1979.

BUNGE, M. **Qué es y a qué puede aplicarse el método científico**. Revista Diánoia, México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México y McGraw Hill, v. 23, n. 23. p. 88-101, 1977.

CANCLINI, N. G. **Públicos de arte y política cultural**. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México. México: INAH - SEP, UAM, 1992.

_____. **El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica**. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

_____. (coord). **Los nuevos espectadores: cine, televisión y video en México**. México: IMCINE: CONACULTA, 1997.

CASTRO, R. En busca del significado: Supuestos, alcances y limitaciones del análisis cualitativo. In: SZASZ, I.; LERNER, S. (coord.) **Para comprender la subjetividad**. Investigación cualitativa en salud reproductiva y sexualidad. México: El Colegio de México, 1999.

CEA, M. **Diseños y estrategias de investigación**. En Metodología cuantitativa: Estrategias y técnicas de investigación social. España: Síntesis, p. 91-113, 1999.

CORREDOR, J.; PINZÓN, O.; GUERRERO, R. **Mundo sin centro: Cultura, construcción de la identidad y cognición en la era digital**. Revista de Estudios Sociales, Bogotá, n. 40. p. 44-56, 2011.

COSTA, A. **Saber ver el cine**. Barcelona; México: Paidós, 1986.

CURRAN, J. et al. **Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo**. Barcelona: Paidós, 1998.

DUBET, F. **De la sociología de identidad a la del sujeto**. Estudios sociológicos, 1989.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. Barcelona: Lumen, 1990.

FEIXA, C. **De culturas, subculturas y estilos**. Barcelona: Editorial Ariel, 1999.

FERNÁNDEZ, C. **La Comunicación Humana en el mundo contemporáneo**. México: Editorial McGrawHill, 2001.

FERNÁNDEZ, C. **¿Qué fue 'lo hipster'?** Una investigación sociológica. 2013. En red: <http://www.redalyc.org/comocitar.oo?id=69429860008> Acceso em 25 fev. 2022.

FRIEDMAN, J. **Identidad cultural y proceso global**. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

FURLONG, A.; CARTMEL, F. **Estilos de vida en los jóvenes**. De los pasatiempos al consumo. Jóvenes. Revista de estudios sobre Juventud, n.15, p. 96 – 113, 2001.

FUENTEALBA, C.; JORQUERA, C. **Identidad juvenil, género y cultura escolar**: ser joven, ser mujer, ser hombre, ser alumno: Tensiones a destacar. Revista Digital Universidad UCINF, v. 2, n. 2, 2011.

GIMÉNEZ, G. Materiales para una teoría de las identidades Sociales. In:

ARCE, J. M. V. **Decadencia y auge de las identidades**. El Colegio de la Frontera Norte, Plaza y Valdés y Editores, 2da edición, México, DF, 2000.

GOFFMAN, K. **La contracultura a través de los tiempos**. De Abraham al acid- house. Barcelona: Anagrama, 2005.

GUADARRAMA, R. **Tendencias recientes en el campo de las metodologías sociales**. Pluralismo teórico, amalgama conceptual y fusión instrumental. Revista Iztapalapa, México, n. 47, año 19 extraordinario, 1999.

LINDLOF, T. **Interpretive Community**: An approach to media and religion. Journal of Media and Religion, v. 1, n.1, p. 63-76, 2009.

MACASSI, S. **Culturas juveniles, medios y ciudadanía**: el nuevo horizonte generacional y las disyuntivas de la inserción de los jóvenes en la sociedad. Lima, Perú: Asociación de Comunicadores Sociales Calandria, 2001.

MORALES, J. **Psicología Social**. Madrid: Mc Graw Hill/Interamericana, 1994.

PICCINI, M.; MANTECÓN A. R.; SCHMICHUK, G. **Recepción artística y consumo cultural**. México: CONACULTA, INBA: Casa Juan Pablos, 2000.

POLONIATO, A. **Cine y Comunicación**. México: Editorial Trillas, 1986.

PRIETO, F. **La comunicación interpersonal**. México: Editorial Coyoacán, 2001.

PINEDA, E. **Los procesos comunicativos del Goya cineclub**: formas internas y externas de comunicación del Colectivo Goya. Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma de Yucatán, 2011.

POSADA, P. **Apreciación de cine**. México: Editorial Coyoacán, 2007.

RODRÍGUEZ, G.; GIL, J. Y.; GARCÍA, E. **Metodología de la investigación cualitativa**. España: Aljibe, 1996.

SAMPIERI, R. H.; FERNÁNDEZ, C.; BAPTISTA, P. **Metodología de la investigación**. México: Mc Graw Hill, 1991

SIERRA, F. Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social. In: GALINDO, J. (coord.) **Técnicas de investigación en Sociedad, cultura y comunicación**. México: Pearson Addison Wesley, p. 277-354, 1998.

TAYLOR, S., BOGDAN, R. **La observación participante en el campo**. En Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados. Barcelona: Paidós, 1984.

TERRERO, P. Ocio, prácticas y consumos culturales. Aproximación a su estudio en la sociedad mediatizada. In: SUNKEL, G. **El Consumo Cultural en América Latina**. Construcción teórica y líneas de investigación. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2006.

TSAO, L. G. **Cómo acercarse al cine**. México: CONACULTA: Gobierno del Estado de Querétaro: Limusa, 1989.

VALENZUELA, J. **Los estudios culturales en México**. México: CONACULTA: FCE, 2003.

VARELA, M. **Cultura popular y comunidades interpretativas**. En Diálogos de la Comunicación. Lima: Felafacs, 1999.

VIEYTES, R. **Tipos de investigación social**. En Metodología de la investigación en organizaciones, mercado y sociedad. Epistemología y técnicas. Buenos Aires: Editorial de las Ciencias, p. 33-81, 2004.

VILADOT, M. **Lengua y comunicación intergrupal**. Barcelona: Editorial UOC, 2008.



Parte 04

Cineclubismos Universitários

1. Carlos Monsiváis y la cinefilia universitaria

Gabriel Rodríguez Álvarez

Y a lo largo del siglo XX el cine es sin duda el espacio de remoción de prejuicios y de creación de modelos de vida, de mitos que ajustan las sensaciones de éxito y de fracaso, de pautas de la conducta inevitable que unos meses antes se consideraban impensables.

Carlos Monsiváis.

El cine ocurre en la mirada y en la memoria de los espectadores. Se transmite a través de las generaciones que lo descubren por hábito, recomendación o accidente, hojeando en las revistas especializadas, los suplementos culturales y las carteleras, y a veces divagando por canales y portales de televisión o las carteleras de las salas y las cinetecas. A pesar de que sus derechos patrimoniales se guardan celosamente y son motivo de lucro o reconocimiento artístico y comercial, el cine no tiene una residencia fija y lo que antaño fue producido para disfrutarse en la inmensidad de un lienzo blanco, hoy la promiscuidad de cables, conexiones, plasmas y monitores ha multiplicado y perpetuado las posibilidades del encantamiento en los tiempos digitales que caracterizan a este milenio. Sin embargo, con tanta ciencia y nanotecnología, aún es un misterio explicar aquello que les sucede a quienes son picados por el embrujo de la oscuridad y las películas, ya que desarrollan hábitos que llevan a desear, soñar, amar, conocer, estudiar, compartir y preservar las imágenes en movimiento. Además, no siempre fue bien visto el cine y paulatinamente, el siglo XX fue el escenario para hacer del templo oscuro donde vibraban las luces del proyector, un lugar de recogimiento, goce y encuentro, del que surgían críticas, crónicas y poemas que sellaron con huellas personales a la inmensa telaraña de espectadores que palpitaban en las cinefilias. Lo que podemos apreciar, es que perdura la cultura cinematográfica que se forma con lecturas, discusiones, presentaciones de ciclos y publicaciones que guardan el fruto de esas reflexiones y a la vez, son otra vez las semillas de puntos de vista para ser revisitados en distintas épocas por los amantes de los films.

Carlos Monsiváis (1938-2010) además de un asiduo de las butacas y las páginas, fue maestro en la conversión del relajo en dato serio y viceversa, que utilizó el humor para comprender y explicar los zurcidos invisibles de la cultura. Observador puntilloso y sistemático, el escritor mexicano fue un lúcido conversador de memoria prodigiosa, que frecuentó asiduamente los fotogramas para resolver los enigmas de la identidad colectiva. A lo largo de una prolífica obra, labrada con lenguaje agudo y preciso, *Monsi* desmontó los lugares comunes con el distanciamiento del asombro crítico y ácido, pero sin perderse en los bosques de las teorías trasplantadas o abandonando la claridad con los ejemplos de lo

que se refería. Como la literatura, toda su vida tuvo entre sus manjares predilectos al cine y allí donde podía ser refugio de las individualidades fugitivas, él encontró muchas luces de los imaginarios colectivos, siguiendo las letras de los poetas que nacieron con el siglo y abrevaron en la sala oscura, como Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. En busca de la modernidad, a partir de la interlocución, el diálogo crítico y el aprecio por sus predecesores, Monsiváis -con su propio estilo- se movió a sus anchas en las intersecciones de la industria cultural de la prensa, la radio, la música, el cine y la televisión, volviéndose él mismo un icono contracultural y un referente de la cinefilia. A diez años de su partida, bordando párrafos entre sus textos, libros y diversas entrevistas, podemos reconstruir sus constelaciones, al ser parte inseparable del firmamento filmico de México.

Su gran amigo, José Emilio Pacheco (1939-2014) reivindicó el gusto que compartieron muchos de su generación en el poema *Cineverdad*, que desde el título, detona múltiples significados por tratarse de una revelación, pero alude al nombre de la serie de noticiarios producidos por Teleproducciones S.A., que les dio empleo a él y a sus jóvenes amigos en los años 50.

¿Dónde estarán aquellas horas? Te preguntas pero no con nostalgia, porque parece un gasto imperdonable de energía dispendiar el brevísimo tiempo que nos fue dado en tantas situaciones diferentes (melodramas, sainetes, vodeviles, parodias de parodias, una tragedia) a que se ajusta la experiencia vivida.

En algún cine de otra eternidade han de pasar ahora esas películas. Todo en copias rayadas, más bien difusas, hasta que se haga polvo el celuloide Monsiáis.

Miradas hambrientas en la oscuridad

En la penumbra del mundo de las películas, además de los espectadores que asisten como una forma de refugio y un hábito del esparcimiento, alrededor de la pantalla también se han congregado escritores y periodistas históricamente. Monsiváis mantuvo brillantes hilos en sus afanes editoriales y su identificación con las representaciones filmicas. Atravesado por su amor a las imágenes fotográficas, pictóricas, dibujadas e impresas, las buscó con vehemencia y les dedicó diversas publicaciones respectivamente. Yendo más lejos de la pátina de los espectáculos, superó las cómodas etiquetas para caracterizar lo popular del consumo y lo original en las *fábricas de sueños*, basadas en fórmulas y prejuicios, que en plena Guerra Fría, abusaban de los antagonismos más simples.

El cine era una arena de combate y el público vio nacer a sus cronistas. Sus críticos tuvieron que ganarse y justificar su lugar en las hojas impresas. Ya los poetas habían dedicado estrofas y líneas cargadas de subjetividad y plumas

como las de Efraín Huerta, Jaime Sabines o Renato Leduc también le dedicaron poemas al rey de los espectáculos urbanos. *Monsi* supo reconocer las tradiciones y con ello abonar a la modernización sin retórica. Sus amistades como Nancy Cárdenas, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, Sergio Pitol y Elena Poniatowska entre otras, eran influencias nutritivas, nuevas plumas y figuras disruptivas que hacían del paisaje de la modernidad mexicana un lugar de posibilidades que podían nacer en el idioma. En sus cajones de sastre, Monsiváis se sirvió del cine norteamericano para sus disecciones semióticas y en el olimpo de las estrellas de Hollywood supo encontrar el brillo magnético de las historias bien contadas, con rostros inmortales y narradores que pasaban desapercibidos para el común de los espectadores, pero que los asiduos, críticos y cronistas recogieron en sus anotaciones.

Del *Star system* mexicano, supo aquilatar a sus ídolos y sus extras, nombrando y confirmando la necesidad de la mayoría de esos intérpretes para que el álbum estuviera verdaderamente completo. Los llamaba "embajadores de semblantes" y en innumerables ocasiones dejó correr la tinta buscando la humanidad detrás de los emblemáticos rostros estelares, como los de la famosísima María Félix o el de Emma Roldán, generalmente en segundo plano pero tan entrañable para él mismo, que así nombró a la sala de cine en su casa, en la que veía películas en un ritual sabatino con sus más cercanos amigos.

En los años 60, nuevos actores tomaron la escena del periodismo y con etiquetas y eufemismos sobre las rupturas, las bellas artes y las revistas se nutrieron con grupos integrados por poetas, pintores, escritores y dramaturgos, actores y actrices. Escaseaban allí los cineastas, no habían escuelas de cine todavía y por ello algunos emigraron a estudiar profesionalmente en París, Francia y Lodz, Polonia. Al estudiar la revista *Nuevo Cine* (1961-1962), Eduardo de la Vega hizo un perfil de Monsiváis como crítico literario en las publicaciones *Medio Siglo* (1956-1958) y *Estaciones* (1957-1959), antes de incorporarse a las faenas editoriales en aquella importante publicación especializada en cine. De la Vega puso el acento en las colaboraciones de Monsiváis con traducciones de artículos firmados por autores anglosajones, que habían aparecido previamente en publicaciones en lengua original, y caracterizó la importancia del joven escritor en la genealogía de críticos y promotores del cine en México, destacando su sello.

La mayoría de los títulos de esas presentaciones revelan, ya desde entonces, un sentido del humor propiamente *monsivaiano*: "El paisaje estaba inmóvil" (*Redes*); "Esquilo se fue en Chinampa" (*María Candelaria*); "La revolución es fotogénica" (*Flor Silvestre*); "Lo único superior a un mexicano es otro mexicano acompañado por Los Tariácuris y Las Tres Cochinitas" (*¡Ay Jalisco, no te rajes!*); "La pantalla enamorada" (*El peñón de las ánimas*); "La tarde era triste, la nieve caía, y a lo lejos se leía un letrado que decía: Vendo perro policía" (*Ahí está el detalle*), etc. Pero más allá de la ironía implícita y explícita contenida en esos títulos, los textos de Monsiváis expresaban, entre otras muchas cosas, su riguroso

conocimiento de la evolución del cine mexicano (y por lo tanto del cine mundial), que contemplado desde mediados de los años sesenta del siglo pasado, tenía que pasar necesariamente por una revisión crítica que a su vez sustentara esa necesidad innovadora proclamada desde las páginas de *Nuevo Cine*.

De acuerdo con el investigador, la importancia de esas notas universitarias está en abrir por primera vez una programación retrospectiva, con temas que más tarde recuperaría el cronista, pero que en su momento fueron equiparables al trabajo de Emilio García Riera entre la escasa documentación seria del cine mexicano.

Lo publicado por Monsiváis en los anuarios del DAC-UNAM marcaría la pauta de los abundantes artículos sobre los más diversos aspectos de la cinematográfica nacional, así como los lúcidos ensayos incluidos en *Gabriel Figueroa: la mirada en el centro* (Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1993) y *A través del espejo. El cine mexicano y su público* (Ediciones El Milagro, 1994) o sus libros *Rostros del cine mexicano* (Américo Arte Ediciones, 1994) y *Pedro Infante: las leyes del querer* (Ed. Aguilar, 2008), por sólo citar los más conocidos y accesibles.

En esos lustros, plenos de intervenciones mediáticas, artísticas, políticas y periodísticas, se ampliaron los márgenes de las prácticas escénicas y con la metodología del trabajo editorial, a través de secciones y géneros que visitaban, alterando o aprovechando sus rasgos para parodiar y refrescar el tono sobrio y estirado de los medios de comunicación. Con Jaime García Terrés al frente de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, se abrieron diversos frentes en las ramas de sus actividades. La apertura editorial de la emisora universitaria lo permitía y alentaba. Había un clima relajado y en las páginas de los suplementos culturales, las agencias publicitarias y los chismes del mundo del entretenimiento, el cine estaba entre las emociones que despertaban las faenas los novilleros y matadores de la Plaza de toros, los amantes del box, los enmascarados en las luchas, los jadeos del frontón y el jai alai, o los alaridos del fútbol. En los engranes del "milagro mexicano" algo se movía internamente y los afanes de modernización del país, pasaron por la educación -formal e informal- que amplió los horizontes de los jóvenes.

En los campos artísticos y periodísticos, los diques dieron de sí y a lo largo de esos lustros vinieron novedades, concursos, renovaciones, incorporación de nuevos talentos, firmas, miradas y perspectivas que serían apreciables con el paso de los lustros. Así como en las páginas de los suplementos culturales se regocijaban con sus puntadas editoriales, en los espacios de la Universidad, el joven Carlos, guionista y locutor radiofónico, se aplicaba frente al micrófono con un grupo de colaboradores que refrescaba el cuadrante capitalino. Otras redes de amistades lo llevaron a los sets cinematográficos en locuaces apariciones en películas, interpretando papeles de reparto, disfrazado de un *Santa Claus* alcoholizado en *Los Caifanes* (Juan Ibáñez, 1965), o cómplice del *despapaye* como extra en las fiestas de los cuentos *Tajimara* y *Una alma pura* que integraron Los

Bienamados (1965) del productor Manuel Barbachano Ponce con los directores Juan Ibáñez y Juan José Gurrola, y Antonio Reynoso y Gabriel Figueroa retratando a los flamantes actores, actrices y pintores que formaban parte de esa apertura generacional, estética y sexual. Y los planos que supuestamente daban contexto a los personajes, con planos cinematográficos que perseguían la inmersión en el reventón, lleno de personajes excéntricos, más que tomas subjetivas eran fieles vistas documentales de aquella generación excepcional.

El tono de esa década cambió amargamente en 1968 y la violencia del gobierno mexicano arruinó un proceso que antes alentó, abriendo el país al mundo y que después no supo conducir pacíficamente, pese a la realización de la XIX Olimpiada. Monsiváis vivió a su manera la metamorfosis de los testigos que se hicieron protagonistas de su tiempo, y tomaron las calles para alzar sus banderas o antorchas y los micrófonos para esgrimir sus argumentos. Como han reconocido muchos autores, con los años su crónica social se fue tornando un relevante acto político que dio verosimilitud y definición a esos emergentes movimientos populares, campesinos, feministas, estudiantiles y juveniles en busca de la democracia. Décadas después, en sus libros cultivó una de sus pasiones más caras y la programación de ciclos de cine, motivó muchos textos y presentaciones, artículos que a veces aparecieron en revistas u obras colectivas que después se integraron a publicaciones cada vez más espléndidas por desplegar las portentosas imágenes de Gabriel Figueroa, las luces con los rostros de las divas, y entender, con pies de foto, epígrafes y comillas, lo valioso de todas esas representaciones que no obstante su aparente discreción o fugacidad en la pantalla, habían forjado una nación de espectadores de norte a sur de la república e incluso más allá de sus fronteras.

Archipiélagos de revistas y cineclubes

Monsiváis se caracterizó en su oficio por una insaciable curiosidad, y su mirada sociológica se funde con la del cronista de otros tiempos, que revelados a través de la escritura rompen el tiempo dado en la proyección y se transportan a otra dimensión del relato, posible en cada lectura. Como sus lectores lo sabrán, no buscaba regodearse con conceptos ajenos aunque su estrategia permanente fue tender referencias y puentes con diversos autores conocidos y citar "con jurisprudencia" fragmentos de poemas, canciones, diálogos del cine o dichos de funcionarios públicos. En los años 50, el cine vivía en inmensas salas y estaba rodeado por el glamour de la industria y el *Star System* en la posguerra y discretamente, la televisión poco a poco fue colándose en los hogares. A finales de la década, las novedades todavía se encontraban en las salas de cine en las avenidas Alameda y Reforma, y especialmente en la Reseña Mundial de Festivales, que surgió en 1958 y que al año siguiente amplió su sede al Fuerte de San Diego en el puerto de Acapulco, a donde asistieron puntualmente los cinéfilos capitali-

nos más apasionados. Aunque en el Instituto Francés para América Latina (IFAL), brillaba la programación que hacía François Chevalier apoyado en sus contactos con el MoMa de Nueva York, que contaba con una espléndida cinemateca para difusión, el propio Monsi confesó pasar "tardes de estoico aburrimiento" en el aprendizaje del cine francés. Gastando las suelas en las calles de las colonias Anzures y Juárez, rodeando las glorietas del Paseo de la Reforma, viendo caer la tarde en los parques y compartiendo intereses entre bocanadas y risas, nuevas amistades en las butacas dieron lugar al Grupo Nuevo Cine, cofradía de cinéfilos que compartían también su gusto por los libros y el café. La red de colaboraciones con escritoras y universitarios, produjo en los siguientes años una marea de publicaciones que nutrieron el panorama editorial universitario.

En esa galaxia de préstamose invenciones que hacían las revistas ilustradas, las caricaturas de los pasquines, las historietas, las fohohistorietas de José G. Cruz, o bien las fotos de Héctor García que mostraban la realidad, pero que también la alteraban las puestas en escena de otros fotógrafos como Nacho López, quien también -a fuerza de caminar en esos desgastados escenarios urbanos- había descubierto grietas posibles para extraer otras visiones a los "instantes decisivos" que inmortalizaron con sus negativos. En los años 60, hacia el norte de la urbe emergía una ciudad dentro de la Unidad Nonoalco Tlatelolco, que además de los multifamiliares incluía sala de cine, mercado y comercios. Cerca de allí, en el mercado de La Lagunilla desembocaban los ríos de antigüedades con restos de los naufragios de tiempos mejores, o las piezas para restaurar los imaginarios devastados que llegaban con misteriosa puntualidad y azar a los mercados de pulgas y a las orillas donde se acercaban los coleccionistas en la colonia Juárez.

A su vez, un inmenso territorio se estaba conquistando al sur de la ciudad, y con las instalaciones edificadas en ese lustro, el flamante Campus universitario ofreció a la juventud mexicana una radiante Atenas del Pedregal. En esos años, la Ciudad Universitaria vio florecer a varias generaciones de estudiantes, que pasaron a ser profesores, funcionarios y trabajadores de las maquinarias del conocimiento y la difusión cultural de la máxima casa de estudios. En la sinergia de la Dirección que encabezaba Jaime García Terrés se lanzó la idea de organizar la Sección de actividades cinematográficas, encabezada por Manuel González Casanova, que después extendió su invitación a colaborar a jóvenes destacados entre quienes estaban Monsiváis y sus amistades más cercanas, como Nancy Cárdenas.

Así, durante esa década se desempeñó en la programación de ciclos de cine, con textos y presentaciones, figurando en la nómina de colaboradores que ofrecían las sesiones del Cine Debate Popular en el auditorio Justo Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras UNAM. Como programador del Cine Debate Popular, junto con Manuel González Casanova y Ricardo Vinós, Monsiváis puso los textos para las funciones que más tarde se recogerían en las publicaciones anuales de la entidad universitaria que fue madurando durante los siguientes lustros.

La flamante Sección que se fue convirtiendo en Departamento de Actividades Cinematográficas, registró las curadurías de los ciclos de cine y el inventario de esas programaciones, permite imaginar que en el ajeteo de la oferta cultural universitaria, los colaboradores de la Filmoteca también satisfacían sus propios gustos y curiosidades cinéfilas, con la posibilidad de organizar ensambles de títulos y conjuntos autorales o del mismo género, que daban pie al contraste, la comparación y un mejor entendimiento de lo que cada film proponía al espectador, sin etiquetas que perjudicaran sobre su calidad. La garantía de que eran materiales de importancia, las daba el hecho mismo de ser presentados en ese ámbito universitario, abierto a la pluralidad y la fusión nacional y cosmopolita.

En los Anuarios -sin números de página- editados entre 1963 y 1967, se ve la evolución y la firma constante de Carlos Monsiváis (CM) en los textos, y es notable cómo fue aportando esa voz a la formación de criterios, acopiando, traduciendo fuentes del inglés, comparando películas, nunca dictando oficialmente nada, sino exponiendo y articulando los contrastes, brindando antecedentes y marcos para apreciar semejanzas y similitudes, que a su vez, irían aportando en su formación como espectadores. En el correspondiente al año de 1965, prácticamente son suyos todos los textos que acompañaron las sesiones de los ciclos para el Cine Debate Popular y el Cine Club Estudiantil. Y como lo comentó en su momento, también formaba parte del aprendizaje el ir revelando los intereses detrás de esas programaciones. Para el Ciclo cine mexicano II: Juan Orol, usaron fragmentos del ensayo "Juan Orol y la cultura popular" en el cual, Monsiváis expone con sencillez valores involuntarios pero presentes en las películas del cineasta de origen español que echó raíces en México.

Si se entiende como "cultura popular" los elementos que integran la visión común, que constituyen el acervo cotidiano de un pueblo (recursos de conversación, material poético, archivo de sobrenombres, pasado sentimental, referencias culturales), entonces Juan Orol es un factor indispensable para captar durante los treinta y cuarenta (décadas fundamentales en su obra) el devenir de la "cultura popular" mexicana. A Orol se le ha situado siempre como el mayor hacedor de *churros* en México. Y el término *churro* (película de ínfimo costo y calidad) se ha vuelto sinónimo, adjetivo esencial de Juan Orol.

Profundizando en una llaga que podría limitarse al lamento por la falta de originalidad, no le tembló la mano para señalar:

Si nuestro cine no ha sabido despojarse de las gazmoñerías pornográficas; si pese a Ninón Sevilla, Meche Barba, Ana Luisa Peluffo, Ana Bertha Lepe, Kitty de Hoyos, Dacia González y la singular Aída Araceli, nuestro cine jamás ha incurrido en el erotismo verdadero y se ha confinado a la provocación sexual, nos queda entonces el recurso satisfactorio de volver los ojos hacia Juan Orol y comprobar al menos, que ese cine fallidamente lascivo no ha perdido su primera inocencia.

Para el Ciclo de cine japonés, Monsiváis realizó la selección de textos de *The New Yorker* y el libro de Donald Richie, *Japanese movies* (1961). El segundo ciclo de

1965 del CineClub de la Universidad, se dedicó a la Ciencia Ficción, y al presentar *La mosca de la cabeza blanca /The Fly* (Kurt Neumann, 1958) con Vincent Price, aportó rasgos para comprender y valorar los límites que ensanchaba esa cinta.

Hasta ahora y con la posible excepción de *El enigma de otro mundo*, no se han producido cintas de *Science-fiction* cuyos personajes solo se representan a sí mismos. Siempre, los personajes son emblemas obvios de la humanidad y Adán y Eva se perpetúan en cada pareja que se enfrenta a las truculentas garras del monstruo, huye de los marcianos implacables, o descubre, a tres kilómetros de su casa, las huellas de una raza subterránea que anhela el dominio universal. Lo individual, los seres peculiares y privados, no tienen cabida. Y esto es lógico puesto que la ciencia ficción es un género destinado a predecir el futuro de la humanidad; es un espejo, una invitación para hacernos contemporáneos del porvenir.

En el texto "El enigma de otro mundo: Del sentimiento trágico en la ciencia ficción", discutió con sarcasmo las opiniones de una influyente revista francesa de cine, desmenuzando las virtudes y posibilidades de esas avezadas realizaciones.

Para los seres metafísicos que confeccionan la piedra filosofal llamada *Cahiers du cinéma*, el verdadero director de *The Thing From Another World* no es Christian Nyby sino su productor y supervisor Howard Hawks. [...] *The Thing* defrauda los requisitos evidentes del género: no nos trae los recuerdos del porvenir ni nos hace entrever el fin de la civilización a manos de seres ignominiosos. Más si la *Science-fiction* intenta seriamente despojar de su leyenda negra de animales prehistóricos liberados de un valle maldito o de monstruos engendrados por los experimentos atómicos, *The Thing* resulta el camino a seguir. Es preciso atender más a personajes concretos y menos a seres emblemáticos que hablan en nombre de la humanidad y se desintegran en beneficio de la dicha terrestre.

La pantalla del auditorio Justo Sierra era un pizarrón de fotogramas y los universitarios abonados a los ciclos, en los programas de mano encontraban puntos de vista que aportaban claves para leer con mayor profundidad y amplitud esas realizaciones que se proyectaban los domingos a las 4 de la tarde, a un costo de 3 pesos.

Si *La mosca de la cabeza blanca*, a pesar de su endeble estructura dramática y su torpe producción se justifica ampliamente es gracias a la obsesiva y terrible imagen de esa mosca con la cabeza humana implorando auxilio ante el avance de la araña- Ese atroz *help me!* lanzado por una criatura patética, es el momento más penetrante de la *science-fiction* de terror y la imagen más angustiosa inventada por el género. Si *El Planeta desconocido (The forbidden planet)* se justifica, es por la eficacia de su estructuras dramática y por la inteligente fundamentación de sus premisas fantásticas. Con todo, y por pertenecer al mismo género norteamericano, ambos films, distintos en el método y en la intención, vienen a coincidir en su desconfianza primitiva hacia la ciencia.

Sin atenerse a las novedades o repetir las frases publicitarias automáticamente, las referencias como lector voraz, le permitían a Monsiváis tejer

puentes y ponderar juiciosamente su criterio en una alfabetización sobre los géneros cinematográficos. En el apartado "Lo que vendrá: la ciencia ficción y el optimismo", aportó un retrato que aterriza en los desafíos narrativos y visuales para esa gama de historias.

En 1936, H.G. Wells argumentista, Alexander Korda productor y William Cameron, director, realizaron una de las más espectaculares y menos consistentes novelas del propio Wells *The Shape of the Things to Come* (*Lo que vendrá*). Después de *Metrópolis* de Lang y de dos films, *Frankenstein* y *El Hombre Invisible* de James Whale, que se entrecruzaban en los límites de la *science-fiction* y el cine de horror, *Lo que vendrá* representó el inicio de una madurez genérica, suspendida por la segunda guerra mundial. [...] En 1950, los estudios de Hollywood regresan a la *science-fiction* Con *Destino a la luna* (*Destination moon*), producida por George Pal (siete años antes del Sputnik), con un script de Robert A. Heinlein, uno de los más prolíficos y dotados escritores del género. Todavía *Destino a la luna* participa de un cierto optimismo, de una desafortada confianza en la humanidad. En los años subsiguientes, la *science-fiction* anglosajona experimenta un cambio profundo. [...] De H.G. Wells, también se han filmado *The War of the Worlds* (La Guerra de los Mundos) en 1953, *The Time Machine* (La Máquina del Tiempo) en 1950 y *The First Men on the Moon* (Los primeros hombres en la luna) de 1964. Las dos primeras son de George Pal y demuestran el peligro esencial del género: la maqueta. Al librarse las batallas de la ciencia-ficción en el terreno del truco, se requieren técnicos habilísimos de los que, hasta ahora y con la excepción de [Ray] Harryhausen, se ha carecido. Los monstruos desafortunados de un cine casi confinado en el ridículo, por no poder utilizar libremente la imaginación.

Para ocuparse del cine norteamericano presentaron un completo ciclo dedicado a John Ford, que incluyó *El delator* (1935), *La Diligencia* (1939), *Pasión de los fuertes* (1946), *Marcha de valientes* (1959) y *Qué verde era mi valle* (1941) acompañadas de textos de George N. Fenin y William K. Everson publicados en *The Western*, *The Orion Press* (1963), seleccionados y traducidos por Monsiváis que sumó también datos biográficos sobre Wyatt Earp y Doc Holliday. En ese Anuario de 1965, se ocupó también del texto del Cine Club Estudiantil Universitario, en el que explicó por qué fueron dedicados los 7 ciclos al cine mexicano, desde los pioneros hasta esos años.

La intención fue mostrar con un criterio más histórico que estético las tribulaciones de una industria, sus triunfos, su arraigo y su vocación de muerte. [...] Pese a los impíos padecimientos estéticos que esta revisión trajo consigo, sirvió, para reevaluar la obra de Alejandro Galindo, comprobar la firmeza mítica de Pedro Infante y deplorar la injusta fama de Gavaldón, Bracho, Fernández y demás. [...] La bienaventuranza, la esperanza o el milagro, para hablar en los términos píamente teológicos de la desesperación, fue el Primer Concurso Experimental convocado por Técnicos y Manuales [...] Nuevos fotógrafos, nuevos argumentistas, nuevos actores, extras novedosos, iniciaron por el Concurso la

revolución en una industria consumida y fatal. De la fuerza, de la seguridad, de la inteligencia de este movimiento renovador dependerá en los próximos años la existencia, es decir, el nacimiento de un verdadero cine mexicano.

En las respectivas introducciones a las películas, aportó consideraciones para apreciar elementos de cada una de las cintas, realizadas en condiciones particulares, motivadas por razones distintas y producidas por diferentes elencos técnicos y realizadores. El ejercicio fue muy constructivo en la medida en que ofreció al público materiales que tenían décadas sin proyectarse,

El Automóvil Gris es un film muy significativo. Por un lado, se emancipa ya de la tiranía teatral que padecía el cine mexicano primitivo. Por otro, es un intento de llevar al cine los problemas y acontecimientos del México inmediato. [...] El cine mexicano a lo largo de su prolífica carrera sólo ha producido dos o tres películas de consideración. Y sin embargo, es importante, esencial, estudiarlo profundamente, atender aún a sus más deleznable resultados. Porque ese cine es reflejo y anticipo de nuestra realidad y constituye una versión verídica y exacta del proceso de nuestra cultura. El sentido de este primer ciclo histórico del cine mexicano no es ofrecer películas de cine-club, *strictu sensu*, es decir, films que deben considerarse como factores de progreso y madurez. El sentido del ciclo es ofrecer un panorama sintomático de ese monstruoso y apasionante fenómeno, el cine nacional, y estudiar por qué, ahora a más de cincuenta años de su principio institucional, aún carece de las elementales bases estéticas que le permitan ser factor determinante de nuestro desarrollo cultural.

Al elaborar las ramificaciones de *Santa* (MORENO, 1931) no persiguió legitimar una imagen fija y exclusiva de la adaptación literaria, sino que distinguió los trazos básicos que seguirán otros personajes deudores de esas líneas argumentales, tan presentes a partir de entonces.

Santa explica, justifica, anticipa a Ninón Sevilla, Meche Barba, Leticia Palma, María Antonieta Pons, Rosa Carmina. Es cierto que serían "Santas" con mayor consistencia física y frivolidad aparente, pero al cabo de un fogoso número tropical volverán al camerino a contemplar adoloridas a un niño de tres meses o a recibir las bofetadas de un *gigoló* o a escuchar las invectivas de una madre airada que exige la libertad moral de su hijo. *Santa* así, esencializa el destino de la mujer en el melodrama mexicano: un sufrimiento callado, eterno, sin un reproche, una sonrisa de plena abnegación, la ternura constante, el padecimiento generoso. Y este monstruo sin sentimientos de ira, rencor y venganza, que en Dolores del Río encontrará su exacta personificación, sólo se verá negado por María Félix, "mujer sin alma", "devoradora", "Doña Bárbara".

Al reconstruir el peso de *El Compadre Mendoza*, Fernando de Fuentes (1933), informó que fue.

Georges Sadoul durante una visita de trabajo en México quien descubrió *El Compadre Mendoza*, hasta entonces, tanto el film como su realizador Fernando de Fuentes, yacían en el olvido que rodeó a los predecesores del Indio Fernández

a partir del entusiasmo de Sadoul, se inició un examen -exhumación de la obra de Fuentes. Así, se comprobó que había sido nuestro mejor artesano y el director de los dos films que mejor, más fielmente expresan el sentido de la Revolución Mexicana: *El Compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa*. [...] Seguramente fue el mismo "Compadre" Mendoza o sus amigos y descendientes quienes le vedaron al cine nacional la posibilidad de seguir abordando la verdadera Revolución Mexicana. Demasiado cerca de sus culpas y tropelías aún con la conciencia culpable por la génesis de su fortuna, el burgués mexicano quería ver en el cine la revolución que le convenía, llena de canciones y jaripeos, de Cuco Sánchez y María Félix; nunca, por ningún motivo, le interesaba contemplar la revolución que traicionó.

Atentos a las modas extranjeras, bajo la sospecha de la copia idéntica y la imitación, muchas películas no habían sido relacionadas de una forma que dejara ver las novedades de cada una, y a su vez que las pusiera en los contextos estéticos que vivía el cine en otros países, como el expresionismo alemán que tanto influyó a Juan Bustillo Oro y al cinefotógrafo Agustín Jiménez.

Para Juan Bustillo Oro el Expresionismo fue el primer paso de una larga, accidentada y totalmente fallida carrera de director cinematográfico. Bustillo Oro primero intentó el teatro con un terrible homenaje involuntario a Wedekind, *Los que vuelven* (1931) y ya para 1934 se sintió dispuesto a tareas mayores. Para su infortunio, su primer film, *Dos monjes*, resucitaba procedimientos de los veinte en una atmósfera que empezaba a vivir el Cardenismo y luchaba por desprenderse de la atmósfera callista. Los treinta fueron años de lucha proletaria y arte *engagé* y una vanguardia pasada de moda no conmovía.

La dialéctica de cine era parte de sus reflexiones y para introducir la cinta canónica de Arcady Boytler, también le dio la razón al crítico Emilio García Riera, dialogando entre espectadores.

Pese a sus múltiples defectos, *La mujer del puerto* posee atmósfera y personajes, está dotada de cierta insólita intensidad. El momento celeberrimo de la película, cuando una genial prostituta canta "vendo placer a los hombres que vienen del mar", vale por casi todos los devaneos rurales e himnos agrícolas del cine mexicano de los treinta. Al todo de Domingo Soler, Andrea Palma se agiganta. Y aunque el reproche de García Riera es válido y Andrea Palma pudo ser y no fue "la gran mujer del cine mexicano", su presencia en el film es evidente y perdurable. Imitadora de Marlene Dietrich, posee sin embargo una fuerza, un estilo de expresión que contrasta con las dulzonas y desvaídas interpretaciones de las Magda Haller y Lupita Tovar de la época. La Palma logra superar en momentos un destino fatal: el humorismo involuntario, característica vital del melodrama mexicano, y trascender, así sea parcialmente, el implacable humor a pesar suyo de nuestro cine, no es poco mérito.

Con solvencia, entregó las presentaciones del cine de Alfred Hitchcock o del cine soviético, trazando con esos ciclos líneas de programación universitarias

que sirvieron de referente para otros cineclubes. Finalmente, entre los títulos de la serie Cuadernos de cine que editaba la UNAM, se manejó una antología preparada por Monsiváis que no apareció y que se llamaría *Cine negro norteamericano*.

La improvisación colectiva como sello generacional: *El cine y la crítica en Radio UNAM*

El cine también fue el punto de partida que derivó en un laboratorio escénico radiofónico en el que confluyeron jóvenes actores como Claudio Obregón, Oscar Chávez, Sergio Guzik, Juan López Moctezuma, Sergio de Alva, Rolando de Castro y actrices como Ana Ofelia Murguía, Aurora Molina, Estela Matute y Carmina Martínez. A través de la frecuencia modulada de Radio UNAM, con muchas rutas desde aquellas labores sabatinas, coordinados por Nancy Cárdenas (1934-1994). El operador responsable del programa era Antonio Bermúdez, encargado también de musicalizar con los discos que le proporcionaba *Monsi*, y recordó que los sábados se reunían en la cafetería de la estación para terminar los guiones y los grababan dando espacio también a improvisaciones.

El programa se transmitía los domingos a las 2:30 pm. Como recordó el propio Monsiváis, su amiga le heredó la serie al ir a Estados Unidos y a su regreso, la escritora volvió también a la frecuencia universitaria. En el libro conmemorativo de la radiodifusora en 2007, se recogió una entrevista al escritor en 1987, confesó: "No los he vuelto a oír los programas, y por lo tanto me adhiero a la buena voluntad de la nostalgia". En las retransmisiones que realizó Radio UNAM por el décimo aniversario luctuoso este año, se pudo escuchar otra vez en el cuadrante esas pizcas de irreverente teatro musical, parodia, humor, ironía, que aportó una franca modernización de una industria cultural acartonada, antes de que las fórmulas "para jóvenes y chavos" se apoderaran de los géneros. Con sus viajes a Inglaterra y Estados Unidos, Monsiváis pudo adentrarse en filmografías y vivir las sesiones de cinematecas, cineclubes y salas de arte que ampliaron sus horizontes filmicos. A su regreso a México, siguió colaborando con iniciativas alrededor del cine y se desprendieron textos y artículos que puntualmente nutrían más y más libros.

Pantallas circulares

Monsiváis participó en otros ciclos de cine, como el que se llevó a cabo en el Instituto Mexicano de Comercio Exterior en la primavera de 1976 coordinado por Francisco Xavier Rocha y del cual, se editó posteriormente un volumen con los textos de las presentaciones. En "El cine y los fenómenos carcelarios", distinguió rasgos esenciales para caracterizar las representaciones dominantes de los espacios de reclusión.

Al cine, la sociedad occidental le ha conferido desde el principio, otra encomienda: acumular y reiterar imágenes que, sin acceder al testimonio o la denun-

cia, impriman las certidumbres sublimadas: la cárcel es no tanto la presencia del mal como la carencia del bien; la cárcel es el descendimiento a la miseria integral; la cárcel es la muerte o la desesperanza. Para el cine internacional, no hay valor simbólico sino uso exhaustivo. Una y otra vez, las rejas se interponen entre los inocentes y su felicidad; una y otra vez, las rejas significan la puesta en escena de la fatalidad. Como elemento recurrente, la cárcel es un privilegio del melodrama y allí los personajes adquieren conciencia de la falta del dolor y del llanto.

En sus crónicas de los años 70, al revisar el impacto de la obra teatral *Juegos de amor* en el apartado "Isela Vega, Viva México hijos de la decencia (Del nuevo status de las 'malas palabras'"), consignó:

El sexenio echeverrista transcurrió entre deseos zigzagueantes de poner al día un aparato, al margen de los costos operativos, ahora o nunca, Siglo Veinte. En la política cinematográfica, dirigida por Rodolfo Echeverría, una de las líneas exploradas con más insistencia fue la libertad idiomática.

– Dile a tu papá que chingue a su madre.

En las crónicas de los años 80, su radar sobre cine abordó picos elevados como *La Doña María Félix* y *Santo El Enmascarado de Plata*. Ya en este milenio, el lanzamiento de *El crimen del Padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002) provocó reacciones de la cúpula católica que quedaron capturadas, exhibidas y en sus grotescos llamamientos por evitar su estreno. En un mordaz apartado, que lleva por título "Pecadores 72. Grey 28", repasó los resultados de la encuesta que realizó el programa de Joaquín López Dóriga en agosto de 2002, en el que expuso los discursos entrecuillados y sumó sus respuestas aclarando las falsas verdades que planteaban obispos y cardenales, y sentenció:

La jerarquía católica -esto más que una impresión es un recuento de hechos- no admite o no se entera de la modernidad de su grey, que irá o no a misa, pero de seguro va al cine y renta o compra DVDs. Tampoco la jerarquía católica percibe que sus grupúsculos (Provida, el ejemplo patético) son estrepitosos pero reducidos y sin la mínima capacidad de argumentación; no capta que a la censura la extinguen la globalización y el afán de los espectadores y lectores de ya nunca más sentirse marginados; no advierte que, a diferencia de los expedientes de los santos, aquí la autoridad no obra milagros.

Anteojos antiguos para el siglo nuevo

Además de su trabajo periodístico permanente en semanarios y diarios, en sus ensayos -que resultaron ganadores de premios, reconocimientos y lectores de diversos países-, Monsiváis examinó minuciosamente rasgos y los perfiles de la mexicanidad del siglo XX y sus raíces con las industrias culturales latinoamericanas. En *Aires de familia* (2000) logró un lúcido bordado con hilos provenientes de América Latina, con el que tejió un palimpsesto compuesto de sabiduría vernácula y popular. Además de ser una imprescindible cartografía

política y filosófica del continente, es un mural que logra matizar en lo particular y en los vasos comunicantes de los cines nacionales y nacionalistas, desplegando el rol de las canciones y las comedias, como territorio común de aprendizaje y el melodrama como escuela sentimental. El ensayo explica la consolidación de los géneros y las estrellas, que se forjaron también al compás del tango, la samba, la canción ranchera o incluso el jazz y destacó el lugar de la radio como el principal medio de comunicación durante varias décadas. Su perspectiva permitía entender al cine como "vanguardia del comportamiento". Al seguir la evolución de la lucha libre en México y atento a las intersecciones de los medios masivos y los matices en la cultura popular, al presentar las fotos de Lourdes Grobet apuntó que ya hubo una época de oro del pancraccio.

En 1956, el film *La bestia magnífica*, con Crox Alvarado, ratifica lo obvio, lo ya descubierto durante el apogeo de las transmisiones televisivas entre 1952 y 1954: el luchador es algo distinto al boxeador, no encarna la realidad, ni el salto a la riqueza, ni el descenso a los abismos, ni el desmoronamiento por el alcohol ni la fragilidad psíquica de la Raza No, el luchador es la entidad más concreta y elusiva: el encuentro de la furia cronometrada y el impulso dancístico, de la dialéctica entre campanadas y descomposiciones faciales, entre la violencia y su falta de consecuencias trágicas. El cine desperdicia las oportunidades de la lucha libre, no capta la gloriosa truculencia de un espectáculo a medio camino entre la convicción y la irrisión. Pero algo se consigue: gracias a *El Santo*, a *Blue Demon*, y muchos otros, la máscara se vuelve el signo del reconocimiento que alivia a las multitudes, hartas de su resignación fisionómica.

Al presentar su libro *Pedro Infante: Las leyes del querer* (México: Editorial Aguilar, 2008), conversó con la periodista Cristina Pacheco en su programa en Canal Once y aquella noche en 2009, brindó atajos para reconocer que con ese astro "la simpatía que se da tan a raudales", llega como sentido del humor. Aclaró que se trataba más bien de "la época de oro del público mexicano", en "el candor incorporado" del "melodrama transformado en ideología familiar". En su análisis del ídolo originario de Mazatlán, retomó la carrera del cantante que pasó de los micrófonos a actuar para la cámara y así como lo celebra, lo dimensiona en la humanidad y en la fragilidad que permitió que todo un pueblo se identificara en su galería de personajes y emociones. Su disección del personaje de *Tizoc* desnudó la visión racista del indio, consagrado con las miradas inconexas entre María Félix y Pedro Infante que no logra la verdadera integración en la escena, y ambos escritores se lamentaron de esa representación del indio. Al contestarle a la periodista, *Monsi* confesó que conoció a Infante en *Nosotros los pobres* (RODRÍGUEZ, 1947) en el cine colonial "el templo del saber fílmico", llevado por su madre, admiradora absoluta del ídolo. Sin embargo, el recuerdo que él guardó fue el festejo de la mariguana por Miguel Inclán, y esa vez en el canal de televisión, también compartió con los televidentes que su película favorita era *La oveja negra* (RODRÍGUEZ, 1949), por ser "la parodia involuntaria del patriarcado,

el desastre de la familia feudal". Su investigación se basó en una revisión total de la filmografía, esencialmente en libros e imágenes de los Estudios Churubusco, locaciones, y productores como Gregorio Walerstein, que se lo revelaron como "un ser supremamente astuto y candoroso".

Laberintos de memoria fílmica

Siendo director de la Filmoteca de la UNAM en los años 90, Iván Trujillo solía contar un chiste en el que decía que el competidor número uno de la filmoteca era Carlos Monsiváis, quien, luego de haber llegado muy alto con su escalera al cielo de VHS, había tenido que empezar de nuevo con el DVD. Como lo comentó Iván Restrepo, los viajes frecuentes de Monsiváis a Tijuana le permitieron acudir asidua y periódicamente a saciar su curiosidad a San Diego y regresar con publicaciones, DVDs y discos que ampliaron su colección personal. Así como sus libros y biblioteca pasaron a ser parte del acervo de la nación en una sección de la Biblioteca de México José Vasconcelos, de manera póstuma sus 12 mil títulos integraron la Videoteca digital en la Cineteca Nacional que lleva su nombre así como una sala de cine en el Centro Cultural Universitario. En *Las Esencias Viajeras* (2012) libro póstumo que fue el último que preparaba antes de enfermar, reservó un espacio para hablar del cine, titulado "El cine: Y tu filmografía también", recogiendo ideas de ensayos anteriores y yendo más a fondo en sus dardos críticos, se desdobló para entrever los horizontes y entre las conclusiones, incluye entre las aportaciones de la cinefilia a la sociedad civil.

Se consolida una certidumbre: el cine es la gran ayuda de la sociología, la antropología, la psicología, la etnología, la perspectiva de género. Muchísimas feministas, examinan el trato a las mujeres en las cinematografías nacionales, y al hacerlo subrayan el carácter múltiple de la industria que es negocio descomunal pero también arte, historia comunitaria y el fundamento de la nueva cultura visual. Como sea, el analfabetismo fílmico es siempre menor que el literario.

Con una fina disección de Luis Buñuel, fue al corazón de su filmografía sin escatimar admiración pero sin regalarle halagos vanos al aragonés, y ofreció una suma crítica de sus películas recogiendo perlas y señalando manjares, en un mapa para futuros cinéfilos. Su amor y gusto por el estudio y dedicación quedaron plasmados en la expresión y la escritura, localizando síntomas y ejemplos de que el periodismo es subjetivo y a la vez colectivo. El eco de los fugaces fotogramas sigue vigente por la puntualidad de las palabras para definir y atrapar esos espíritus del celuloide. A la arrogancia de las pantallas, le supo administrar gozosamente el antídoto de las butacas, acompañado del ronroneo amoroso, gozoso y activo de la cinefilia. Como dijo más de una vez el sabio de Portales: "gracias al cine, sabemos cómo somos".

Referencias

COBOS, J. K. **Memorias de Radio UNAM, 1937-2007**. Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

CÓRNEA, L. **Gabriel Figueroa: Travesías de una mirada**. México: Centro de la Imagen, 2008.

MONSIVÁIS, Carlos. **El cine y los fenómenos carcelarios: El crimen en el cine**. México: Secretaría de Gobernación, 1977.

MONSIVÁIS, C. **Amor perdido**. México: ERA, 1978.

MONSIVÁIS, C. **Aires de familia**. España: Anagrama, 2000.

MONSIVÁIS, C. El matrimonio de la butaca y la pantalla. In: Cine Mexicano, LOZOYA, Jorge (coord.) Cine Mexicano. México: Conaculta-Imcine-Lunweg editores, 2006.

MONSIVÁIS, C. De la lucha libre como olimpo. In: GROBET, Lourdes. **Espectacular de lucha libre**. México: Trilce ediciones, UNAM, Océano, Conaculta, 2005.

MONSIVÁIS, C. **Las alusiones perdidas**. España: Anagrama, 2007.

MONSIVÁIS, C. **Pedro Infante: Las leyes del querer**. México: Editorial Aguilar, 2008.

MONSIVÁIS, C. **El Estado laico y sus malquerientes**. México: UNAM, 2008.

MONSIVÁIS, C. **Que se abra esa puerta, crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual**. México: Paidós, 2010.

MONSIVÁIS, C. **Las esencias viajeras**. México: FCE, Conaculta, 2012.

NUEVO CINE. **Edición facsimilar de la revista publicada originalmente em 1961 y 1962**. Prólogo de Eduardo de la Veja. México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), DGE Equilibrista, Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC), p. 1-27, 2015.

PACHECO, J. E.; CLAVEL, A. **Tarde o temprano: poemas 1958-2009**. México: FCE, 2009.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO (UNAM). **Anuario Estadístico 1963**. México: Sección de Actividades Cinematográficas UNAM, 1963.

_____. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO. **Anuario Estadístico 1964**. México: Departamento de Actividades Cinematográficas UNAM, 1964.

_____. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO. **Anuario Estadístico 1965**. México: Departamento de Actividades Cinematográficas UNAM, 1965.

_____. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO. **Anuario Estadístico 1966-1967**. México: Departamento de Actividades Cinematográficas UNAM, 1967.

2. El Cine Club Universitario y los públicos de cine en Quito entre 1966 y 1969

Eliana López

El presente artículo aborda la compleja relación que los públicos de cine en Quito mantuvieron con la programación filmica del Cine Club Universitario (CCU) de la Universidad Central del Ecuador (UCE) entre 1966 y 1969 a través de una comprensión ampliada de la cinefilia. A mediados de 1960 el cine arte aún era inaccesible para la mayor parte de la población quiteña para quienes el cine era aquel de tipo comercial que lograron conocer desde sus infancias y que se encontraba en las carteleras de la ciudad. Por el contrario, un grupo reducido de jóvenes que recibieron educación católica, consiguió formarse desde una década atrás en el cineclubismo humanista dirigido por Luis Campos Martínez e impulsado por el Centro Católico Ecuatoriano de Orientación Cinematográfica (CCEOC), filial de la Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC). Frente a tales condiciones, el Cine Club Universitario fue creado por el Centro de Artes de la Universidad Central a finales de 1966 como una respuesta ante la escasa oferta de cine arte. Por su parte, quienes se convirtieron en hábitos del CCU no necesariamente tuvieron acceso al cine arte en su niñez y adolescencia, pero su relación con el cine se encontraba mediada por el cine comercial, hablado en español y, dado el contexto de producción, de género musical exhibido en salas del circuito de exhibición de la ciudad y en salas de barrio donde acudían constantemente para aprovechar las butacas a menor precio y el formato de exhibición de cine en continuo. En otras palabras, los públicos del CCU comenzaron a vincularse con el cine arte en su edad adulta debido a un hecho importante: la lucha por la supresión de exámenes de ingreso significó un incremento del número de estudiantes matriculados en la Universidad que pasó de 7958 a 11820 entre 1968 y 1970. Así pues, Ulises Estrella, escritor del Grupo Tzántzico, fue convocado a dirigir este espacio tras su experiencia previa en el Cine Club Cultural fundado en 1964 como un abordaje cinematográfico de la cultura desde el Tzantzismo. En este sentido, poner en marcha este cineclub requirió de un trabajo pionero: acercar el cineclubismo a públicos cinéfilos de cine comercial.

El modelo cineclubista

De acuerdo con la historia del cine con la que nos hemos familiarizado, la creación de cineclubes se remonta a la década de 1920 con la fundación de los cineclubes y sus revistas *Journal du Ciné-Club* y *Le Club de Amis du Septième Art* (CASA), dirigidas por Louis Delluc y Ricciotto Canudo respectivamente (MITRY, 1987). Sin embargo, la consagración de un modelo burgués de cineclubismo sur-

gido en el marco de la institucionalización del cine y de su búsqueda interna por distanciarse de su asociación a la idea de espectáculo, sentó su base en el refinamiento de las formas, entre ellas las del comportamiento del público durante la proyección de cine lo cual, para Felipe Macedo (2017) significó la transformación de la experiencia de ir al cine. De allí que, a partir de diversas lecturas, Macedo considera importante identificar la existencia de 'protocineclubes' organizados por la clase obrera francesa y enfocados en "la lucha contra la apropiación del imaginario por el cine comercial y contra la reproducción de este modo de producción y de interpretación del mundo" (MACEDO, 2017, p.57). Así pues, el público proletario organizado abrió espacios para la exhibición y discusión sobre lo representado mucho antes de la experiencia de Delluc y Canudo.

En este horizonte, el cineclubismo como expresión de la organización del público manifiesta las necesidades no satisfechas por el cine disponible. Así, esta práctica crea una nueva relación entre el público y el cine a partir de su actitud crítica y demandante de más y diferentes formas de representación (MACEDO, 2017; MANTECÓN, 2017). Por su parte, en el caso ecuatoriano no hay documentación disponible que registre la existencia de cineclubes durante la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, de acuerdo con Laura Godoy (2006), cineclubista ecuatoriana, el Centro Católico Ecuatoriano de Orientación Cinematográfica (CCEOC), filial de la Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC), fue creado en 1928, década en la cual la Iglesia Católica había considerado el desempeño de una labor educativa del cine para espectadores católicos (RODICIO, 2011). Esto explicaría su papel en la producción de cine etnográfico, así como su rol junto al Estado en la censura de filmes basándose en criterios morales y políticos: se prohibía filmes que propagasen ideas 'extremistas', entendiéndose de izquierda, así como aquellos que realizaran una representación 'inmoral' del amor. Con este antecedente, a principios de 1950, el CCEOC fundó un cineclub a cargo del antropólogo y humanista cubano Luis Campos Martínez quien se dedicó a realizar cine debates en colegios católicos de Quito pues la Iglesia había encontrado en el cine un potente medio para la difusión su discurso. Por otro lado, en 1956 el escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, creó el Cine Club Quito, filial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, con el propósito de "hablar de una cultura cinematográfica popular" (GODOY, 2006, p.53). Sin embargo, de su experiencia hay poca información dado el contexto donde el cineclubismo humanista había ganado campo inclusive en el ámbito universitario. Tres años más tarde, el triunfo de la Revolución Cubana propició la posibilidad de pensar una revolución en Latinoamérica en un contexto de demandas independentistas en pleno crecimiento. Así, las juventudes optaron por un posicionamiento de izquierda en búsqueda de la transformación social.

En el caso ecuatoriano, entrada la década de 1960 el clima social estuvo marcado por la inconformidad ante la inestabilidad política y económica a causa de la crisis bananera, principal producto de exportación del país entonces. En

este contexto, el Grupo Tzántzico, conformado inicialmente por los jóvenes estudiantes de Filosofía de la Universidad Central del Ecuador Fernando Tinajero, Luis Corral, Bolívar Echeverría y Ulises Estrella, se posicionó a favor de la transformación social desde la manifestación cultural. Sus acciones buscaron cuestionar las prácticas culturales coloniales y la escasa actividad cultural del país que lo había sumido en un provincianismo que, en el campo del cine, significó la ocupación del 70% de las carteleras de las salas por cine estadounidense y mexicano. En efecto, Ulises Estrella (1963), denunció una cierta complicidad de la Censura Municipal al favorecer a las empresas que promovían este cine pues en el centro norte de Quito, sin contar el resto de salas funcionando en la ciudad, las salas de cine Universitario, Benalcázar, Mariscal, Colón, Fénix y República exhibían cine de las compañías distribuidoras con representaciones en el país: Universal Pictures, Paramount, Fox, Columbia, United Artist y Pelimex. Además, esta última abordó también el campo de la producción filmica lo cual dio lugar a un importante número de filmes coproducidos entre México y Ecuador a fines de esta década (GODOY 2006).

Como podemos ver, aunque el Grupo Tzántzico abordó principalmente las letras y el teatro, para el caso que nos ocupa, nos enfocaremos en su acercamiento al cine a partir del particular interés que Ulises Estrella tuvo en el relacionamiento del público con las artes. Para Estrella, el público, en estrecha relación con el cine comercial, andaba "ingenuamente pensando al ritmo de rosadas canciones, sujeto a la mala interpretación de lo sexual y a la negativa influencia del "boy" norteamericano del blue jean, del chicle, del twist y de la tontera" (ESTRELLA, 1963, p. 4). Si bien en su postura hace expreso su rechazo al imperialismo cinematográfico, no fue sino hasta su experiencia trashumante junto a Regina Katz, docente y bailarina argentina que tuvo contacto por primera vez con otros cines. De esta manera, Ulises conoció la cinematografía de Luis Buñuel entre 1963 y 1964 en el cine Régis de México, después la obra de Fellini en Nueva York. Sin embargo, mientras el mundo se habría para Ulises, en Ecuador la Junta Militar había asumido el poder desde el 11 de julio de 1963 y su injerencia se extendió hasta la gestión de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y la autonomía universitaria a partir de una Reforma a la Ley de Educación Superior que supuso la reorganización, clausura y despido de docentes que, a su vez provocó el incremento de la movilización estudiantil contra la Junta Militar cuya respuesta fue la represión y la clausura de la Universidad.

En esas condiciones, el foco de la concentración cultural de Quito se trasladó de la Casa de la Cultura Ecuatoriana al Café 77, un espacio de tertulias en el Centro Histórico de la ciudad. Desde allí y con apoyo del Grupo Tzántzico, Ulises buscó a su regreso a representantes del consorcio franco-americano 'Cofram', distribuidora del filme '8 ½' en Estados Unidos que, en Ecuador distribuía también cine pornográfico para las salas del cine Hollywood y Granada. De hecho, filmes de Fellini, Antonioni y Visconti se encontraban en Ecuador olvidados

en bodegas ya que para el Dr. Espinoza, dueño del cine Hollywood como para Fabián Almeida, distribuidor del sello 'Cofram', este tipo de filmes no tenían importancia para el cine comercial. Por esta razón, cuando Ulises los solicitó para iniciar un cineclub, ellos encontraron la oportunidad de capitalizar filmes descartados. Así, el Cine Club Cultural, creado en junio de 1964 por el Grupo Tzántzico inició sus actividades con la proyección y cine foro de '8 ½' enmarcado en el Primer Ciclo sobre Cine Contemporáneo Europeo en el Cine Granada. ("Cine Club Cultural". Pucuna N°5, agosto 1964, p. 32). Sin embargo, exhibir este tipo de cine en ese momento histórico "resultaba un riesgo ya que el público no estaba acostumbrado al denominado cine de autor" (FREIRE, 2008, p. 45).

Por otra parte, la Junta Militar había ilegalizado al Partido Comunista el cual a su interior también había sufrido una ruptura entre la tendencia soviética y la maoísta lo cual dio lugar a la formación del Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador (PCMLE). Precisamente la incidencia del comunismo en el movimiento estudiantil y sindical comenzó a tener fuerza frente a la dictadura y su campo de acción se recogió a los predios universitarios. Mientras esto sucedía, Ulises y Regina residían en Buenos Aires donde Ulises se convirtió en habitué de los cines de la calle Corrientes. Específicamente en el cine Lorraine conoció la obra de Ingmar Bergman y de cuya experiencia recuerda que,

Revisaba todas las críticas que podía y luego me sentí capacitado para tener una opinión propia sobre cada filme. Veía hasta cuatro películas por día, con seriedad y aplomo, pues estaba conciente que debía prepararme para una larga trayectoria en mi oficio de educador y difusor (Estrella, 2003, p. 46-47).

En este punto es necesario precisar que, el 18 de julio de 1966 se fundó en Quito el Cine Club de la Crítica, a cargo de los hermanos Edmundo Rodríguez Castelo y Hernán Rodríguez Castelo, escritores y periodistas del Diario El Tiempo, creado un año antes. Por otro lado, la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador (AEAJE) llevó adelante el 25 de agosto de 1966 el movimiento bajo el nombre de "Revolución Cultural" que impulsó la toma física de la Casa de la Cultura Ecuatoriana para reformar su institucionalidad que había caído en manos de la dictadura. Los resultados de esta incursión se hicieron expresos a fines de septiembre de ese año con la redacción de una nueva Ley Estructural que dio paso a elecciones de sus autoridades. En estas condiciones, varios miembros de dicha 'Revolución', comenzaron a trabajar en la CCE, pero las prácticas no habían cambiado como esperaron. En su búsqueda de la popularización de la cultura, se trasladaron a la Universidad en donde a fines de ese año, fue creado el Cine Club Universitario en la Universidad Central del Ecuador (VALDIVIA, 2020).

El Cine Club Universitario

La documentación de archivo disponible indica que el Cine Club Universitario comenzó a tener programación desde 1967 y, desde 1968 con la publicación de su revista homónima, podemos identificar sus actividades y miembros: Ulises Estrella como redactor responsable y Alfredo Breilh e Iván Carvajal como redactores colaboradores. Como se había señalado previamente, los públicos de cine en Quito que podían acceder a la exhibición de cine arte y al espacio de cine debates fueron quienes se vincularon al cineclubismo humanista lo cual implicaba dos aspectos: por un lado, un acercamiento a las cinematografías habladas en lenguas diferentes al español y, por otro, el análisis estético basado en las consideraciones previas de la Censura y de la Iglesia Católica. Por otro lado, los espacios de exhibición fueron clasificados de acuerdo con su capacidad logística para asegurar condiciones para un estreno. Aquellas salas de barrio de menor tamaño y costo de entrada fueron identificadas como clase C donde se exhibía cine en 16 mm y que pasaron su temporada de estreno en salas clase A. Como indica Iván Carvajal, "En el cine de barrio tenía que ser en español porque no podías asegurar que el grado de alfabetización asegurase el público". (Carvajal, entrevista). Los públicos de una sala de cine de barrio estaba compuesta por las y los vecinos a quienes se les negó incluso el cine arte embodegado. De acuerdo con una entrevista realizada por Valeria Guerrero del Pozo a Edmundo Rodríguez Castelo (2013), los distribuidores de filmes de Passolini o Fellini impusieron restricciones sobre la exhibición de estos filmes en salas de barrio ya que consideraban que el público de estas salas no valoraba este tipo de cine. En consecuencia, el cine arte que llegaba a Quito difícilmente podía ser exhibido dada la desconfianza en el público, pero ¿quiénes conforman este público?

Tanto en Habermas (1981) como en Fraser (1999) y Rosas Mantecón (2017) hablar de público supone hablar de uno masculino y letrado. En este horizonte, la publicidad entendida como principio organizativo del orden político según Habermas, en Fraser implica la invisibilización de la presencia de diversidades que han buscado disputar dicha visibilidad y presencia en la esfera pública. Así, para Fraser "el concepto de público presupone una pluralidad de perspectivas entre los que participan en él, pluralidad que permite las diferencias y antagonismos internos y desalienta la creación de bloques cerrados" (FRASER, 1999, p.161). En este sentido, Fraser propone pensar el lugar que tienen los "contrapúblicos" para considerar su disputa de espacio en una esfera pública que ha sido considerada masculina y homogénea en la interacción discursiva. De igual manera, en diálogo con Fraser, Rosas Mantecón considera que toda oferta cultural se dirige a un público virtual, es decir un público idealizado y en apariencia homogéneo lo cual deja por fuera a las múltiples formas de relacionamiento que los públicos, esta vez en plural, pueden tener con dicha oferta cultural. Así, para Rosas Mantecón (2017), es precisamente allí donde los sujetos sociales se transforman en públicos

a partir de sus prácticas de apropiación, así como de su producción de sentido y negociación según el capital simbólico y la posibilidad de acceso con la que cuentan ya que no basta la existencia de una oferta para que exista a su vez un público, sino que se requiere el franqueamiento exitoso de diversos tipos de barreras que limitan la posibilidad de relación. En este contexto, la comprensión de contrapúblicos según Fraser y la consideración del nivel de acceso cultural en el relacionamiento con las ofertas culturales nos permitirán acercarnos a los públicos de cine en Quito.

Recordemos que, si bien el cineclubismo obrero propició la organización del público para conseguir espacios de exhibición y discusión de un cine diferente al comercial disponible en salas, la cultura obrera fue desasociada de la práctica cineclubista a causa de la estetización y elitización del cineclubismo burgués que sirvió como referente en delante de una expresión entendida como arte y, por tanto, valorada por la alta cultura (MACEDO, 2017; HOARE, 2012). En este sentido, de acuerdo con Macedo (2017), los intelectuales y artistas parisinos adoptaron la práctica cineclubista obrera y, aunque mantuvieron rasgos protocolares como el abordaje de temas y el desarrollo de debates, moldearon la práctica con la comprensión del público como un consumidor cultivado y las salas de cine como los espacios de exhibición para estos fines. Así pues, en el caso colombiano, Nelson Gómez Serrudo y Eliana Bello León (2016), señalan que el cine fue categorizado en tópicos: el cine arte se oponía al de entretenimiento que se promovía en salas de cine comercial y, por lo tanto, fue defendido por cineclubistas que proyectaban filmes tanto del neorrealismo italiano como el de temáticas próximas a la denuncia social. En efecto, el distanciamiento del cine del espectáculo en vías de su institucionalización y del cineclubismo burgués inherente al cine arte produjo a su vez una figura: la del cinéfilo en tanto que público habitúe.

Antoine de Baecque (2013) define a la cinefilia como una práctica que da cuenta de una vida organizada alrededor de los filmes. Así, en el contexto francés de la segunda mitad del siglo XX, añade que, en tanto que rito de mirada, palabra y escritura, legitima una producción menospreciada: el cine hollywoodense como expresión del cine de género, en tanto que estilo estadounidense a través de la política de los autores, denominación de François Truffaut, para entender la firma autoral identificable a través de los filmes de un mismo realizador. Así, la cinefilia francesa supuso la valoración de un cine distinto al considerado canónico, decide valorizar un cine y otorgarle el estatus de arte a partir de la construcción de la reputación del autor en calidad de artista gracias a la crítica de cine. De acuerdo con Louis Storecki (2005), la búsqueda por reivindicar autores era parte del debate al interior de la Cinemateca Francesa dirigida por Henri Langlois, así como en los cineclubes *Nicke Odéon* y *Ciné Qua Non* en la década de 1960. Por otro lado, tanto para Storecki (2005) como para De Baecque (2013), esta cinefilia parisina que, además vivió el paso de la crítica de cine y la validación autoral a la realización cinematográfica como resultado de su aprendizaje al ver filmes, tuvo

que enfrentarse a su fin como vida organizada alrededor de los filmes para dirigir su mirada fuera de la pantalla llegado el año de 1968.

En efecto, el contexto de movilizaciones sociales de 1968 produjo en los cinéfilos, quienes habían permanecido sumergidos en su romance fílmico, la necesidad de movilizarse. Esto significó la creación de condiciones para el descubrimiento de la realidad en donde el mundo sería cuestionado a través del cine político y militante que podía propiciar "un nuevo tipo de película, un nuevo espectador, una nueva relación entre los dos" (STORECKI, 2005, p.277). En consecuencia, Storecki plantea que la práctica cineclubista y cinéfila se convierte y se dirige hacia una lucha por la desalienación y el debate como un espacio de toma de conciencia. En este horizonte, el año de 1968 demandó la toma de posicionamiento político y ésta había llegado a los cinéfilos quienes, al interior del cineclubismo burgués habían pasado años alejándose de un cine político y una práctica de cineforo en donde la discusión fuese central para pensar la realidad. Y es que precisamente, como indica Alfredo Breilh, en ese contexto, el cine del CCU se diferenciaba del cine comercial en la presentación de problemas al espectador, la búsqueda de valores artísticos y de lenguajes ausentes en el cine llamado 'de evasión'. Sin embargo, aunque fue la primera experiencia de exhibición de cine arte en el espacio de una institución educativa pública, este no consiguió, al menos inicialmente, ser un cine amigable para los públicos de cine de la ciudad. En este sentido, Iván Carvajal precisa que es necesario reconocer que el cine comercial también producía cine arte puesto que,

Incluso podría decir críticamente que el cineclub en cierto modo hizo que no mirásemos adecuadamente formas del cine, por la necesidad de dar el salto, que no nos fijásemos adecuadamente o que no valorásemos lo que en el cine comercial venía con calidad porque siempre ha habido cine de calidad en el cine comercial también. Venía Hitchcock de vez en cuando (Carvajal; Moura, 2001, p.43).

De acuerdo con Iván Carvajal, incluso este cine arte se podía encontrar prestando atención a la programación de las salas de cine comercial de la ciudad ya que algunos filmes lograban sortear los filtros al no terminar embodegados y, en un principio constituyó la principal fuente de filmes disponibles para ser exhibidos en el CCU. De esta manera encontraban filmes referentes de la emergencia de los nuevos cines en el mundo a fines de la década de 1960: Nueva Ola Francesa, *Free Cinema*, el *Cinema Novo*, Nuevo Cine Latinoamericano. En efecto, Alfredo Breilh señala que, por ejemplo, el *cinema novo* se inscribió en la búsqueda latinoamericana por producir filmes acorde al contexto de 1960.

Acuérdate que en el año 68 le matan al Che Guevara en Bolivia, entonces en esa época, en el 69, se vivía una una la utopía de la revolución ¿no? Bastante se creía eso y se buscaba las

raíces latinoamericanas y apareció lo que se llama el Nuevo Cine Latinoamericano con documentales como 'La Hora de los Hornos', también se pasaba en el Cine Club Universitario o este cinema novo que no era bueno, sí había películas cargadas políticamente, pero las que se pasaban en el Cine Club Universitario eran simplemente un tipo nuevo de cine, una búsqueda de un cine brasilero auténtico. Auténticamente latinoamericano porque sabes que el cine ha sido bien monopolizado por Estados Unidos (Breilh, 1960).

Como se había mencionado previamente, el contexto de 1968 produjo que los cinéfilos que estuvieron sumergidos en las proyecciones de la Cinemateca Francesa dirigieran su mirada hacia la realidad social. Los temas abordados en el cine se direccionaron hacia una comprensión política y el objetivo en el marco de las sesiones de proyección consistió despertar a los públicos a través del cine. Así pues, el cine hablaba también desde Latinoamérica y, dadas las condiciones de distribución, Ulises Estrella llegó a conocer esta expresión en la Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pésaro, Italia donde consiguió tener contacto por primera vez con realizadores del tercer cine al ser parte de una mesa redonda en donde también se encontró Fernando Birri, Octavio Getino, Julio García Espinosa, entre otros. Además, Ulises pudo ser parte de la proyección de 'La Hora de los Hornos' calificado como uno de los mejores filmes de la Muestra. Esta experiencia causó una importante influencia en Ulises quien, a partir de entonces consideró importante ser parte de la circulación de esta cinematografía y el CCU se abrió a los nuevos cines (Cine Club Universitario N°1, septiembre 1968). Como indica De Baecque, la politización de la cinefilia buscó el despertar de los públicos desde su acercamiento a una cinematografía diferente a la disponible. En el caso del CCU, se partió de la necesidad de acercamiento de los públicos al cine arte y, sobre la marcha, surgió este interés por el tercer cine.

Por otro lado, si bien la documentación nos muestra un público casi exclusivamente masculino, es importante destacar que las entrevistas nos permiten identificar la presencia femenina en las funciones de cine a pesar de los horarios nocturnos que limitaban su acceso. En efecto, el contexto de la época les exigía estar acompañadas de su padre, hermano o pareja para ser parte de estos espacios públicos. De igual manera, como indica Rafael Racines Cuesta, historiador de Quito, era impensable que una mujer asistiese sola al cine o peor aún que entrara a una localidad como 'galería' que estaba destinada, según una expresión común de la época, a "guambras y la longueada" (Racines Cuesta). En este sentido, si definimos al público visible del CCU, claramente era masculino dado las condiciones y prácticas señaladas. En este panorama, podemos identificar que la presencia de mujeres haya sido invisibilizada. Según Alfredo Breilh, miembro del CCU, "el cine era una cosa de hombres más bien. Y la Universidad y todo, ¡fuchicas! en esa época era super más machista de lo que sigue siendo" (BREILH, 1960).

Por otro lado, Racines Cuesta añade que en general la juventud influenciada por la política, la música y los movimientos sociales, se sentía atraída por los cineforos del Cine Club Universitario. (Racines Cuesta, entrevista). En ello coincide Iván Carvajal, ya que el CCU se convirtió también en un centro de interés al ser un espacio donde, según su criterio, comenzaba a conformarse una comunidad dialogante entre estudiantes universitarios, profesionales, actores de teatro, profesores y público en general. Aunque destaca un aspecto fundamental: todos eran letrados para poder tener la fluidez en la lectura de los subtítulos de los filmes de habla no hispana que constituían la programación del cineclub. (Carvajal, entrevista). Así, esta considerable afluencia de público fue atraída también por la creación de un carné de suscripción con el cual los socios del CCU podrían tener un descuento del 50% en la taquilla. Si bien esto le permitía al CCU justificar la ocupación de un espacio de la cartelera del Teatro Universitario puesto que incluso afirmaba contar con 1500 socios (Vásquez et al 1986) la asistencia al interior de la sala era mínima en un Teatro que para entonces era uno de los más grandes de la ciudad. ¿Cuál era el problema? Aunque el público estaba interesado en la programación ofrecida por el CCU, muy pocas personas se animaban a participar de los cineforos. En efecto, como indica el escritor Luis Salvador Jaramillo, las películas que se proyectaban en el CCU "en ocasiones nos resultaban tan soporíferas que no abandonábamos el cine a media función únicamente por no parecer como unos idiotas" (JARAMILLO, 2017).

En efecto, para el CCU fue claro seguir con su lineamiento político de proyecto cultural. Popularizar la cultura, romper con el provincianismo cultural y acercar las expresiones artísticas a quienes no formaban parte de los grupos intelectuales fue su base de acción. Aunque la programación del CCU atrajo al público cinéfilo quiteño en su intento por acercarse a una cinematografía desconocida exhibida fuera de una lógica de cineclubismo burgués, primero porque no había vivido una experiencia de cineclubismo y, segundo porque sus condiciones sociales le permitieron familiarizarse con un cine comercial disponible en salas comerciales. El problema principal es entender la cinefilia en un contexto quiteño donde los públicos no se autodefinían así, incluso tampoco lo hacían como públicos sino como espectadores. En consecuencia, estas categorías extemporáneas no buscan forzar la lectura de una realidad, sino proponer una lectura para describir tales relacionamientos surgidos de un primer momento en la historia del CCU. De esta manera, si bien el cineclubismo burgués y sus cinéfilos se adjudicaron para sí el amor-verdadero por el cine, sabemos que el amor por el cine sucede sobre la marcha del vínculo estrecho que con los filmes y las prácticas que suscitan alrededor del cine. En el caso del CCU, teníamos públicos cinéfilos, pero aún no del cine arte exhibido por este cineclub. Esta justa reivindicación del acto de amar el cine, aunque este no sea cine de arte (por el momento), es una propuesta de diferentes lecturas que identifican el carácter hegemónico de la cinefilia como expresión diferenciadora.

Así, frente a este modelo de cineclubismo y cinefilia, Laurent Jullier y Jean-Marc Leveratto (2012), sostienen que, la "invención de una cultura" desarrollada por De Baecque "no designa la formación de la cultura cinéfila en Francia, sino la elaboración de una 'estética del cine' convertida, desde entonces, en una referencia universitaria mayor en el mundo entero" (BAECQUE, 2005, p. 20). En su lugar, proponen estudiar a la cinefilia en el paso de individuos a colectivos y viceversa por intermedio de las películas con las que se relacionan y dan lugar a la experimentación de una emoción compartida. En este horizonte, Macedo (2017) coincide con los autores al destacar que el concepto de protocolo cinéfilo, desarrollado por el historiador francés Christophe Gauthier para designar a un modelo de práctica cinéfila o cineclubista, así como la constitución del público a partir de la cinefilia en tanto que práctica de relacionamiento con el filme en la comprensión de Antoine De Baecque, corresponde a una comprensión limitante, francocentrista y excluyente de toda cinefilia ordinaria que no haya sido promovida por dicho modelo. En estas condiciones, Jullier y Leveratto se preguntan por el público que ha sido desmerecido y omitido de la calificación como cinéfilo ya que, "en cuanto expresión de un amor por el cine, la cinefilia, en efecto, no puede reducirse a un discurso de intelectuales y, lo que es más, a un discurso de intelectuales franceses" (JULLIER; LEVERATTO, 2012, p. 46). Para los autores es importante no hacer distinciones entre el espectador de cine y el cinéfilo o hacer una oposición entre cinefilia 'popular' y cinefilia 'erudita' puesto que esto ha dado lugar a la reproducción del menosprecio de la cultura oficial por todo aquel comportamiento y relacionamiento con filmes no considerados cine de arte o cine legitimado por el cineclubismo y la cinefilia elitista de la que habla Macedo. En consecuencia, esta supone una postura crítica ante el modelo hegemónico y una propuesta historiográfica para identificar más formas de relacionamiento con el cine.

Por su parte, Cristina Pujol Ozonas (2012) complejiza esta distinción cinéfila al incorporar una clave de género en su comprensión. Para la autora, la cinefilia ordinaria de la que hablan Jullier y Leveratto, ha sido identificada con directa asociación a un público conformado por mujeres de clase trabajadora mientras que la cinefilia erudita lo ha hecho con un público masculino y heterosexual. En este sentido, para Pujol Ozonas, la cinefilia ordinaria ha sido vinculada con la cinematografía melodramática. Esta precisión nos permite entender cómo la práctica de una cinefilia erudita fue un esfuerzo por distanciarse del cineclubismo obrero estudiado por Macedo. En consecuencia, aquella cinefilia practicada por públicos afines al cine melodramático fue estigmatizada como "idiota, infantil, femenina, e indigna de ser considerada como un saber del placer cinematográfico" (JULLIER; LEVERATTO, 2012, p. 24). En este horizonte, el grupo de críticos de cine de la revista digital brasileña 'Cinéctica' en su texto '*Conversa ao redor de uma nova cinefilia*' (2020) plantean pensar en la coexistencia de múltiples cinefilias en lugar de una que sucede a otra. Así, en dicha coexistencia, una de ellas es la hegemónica que, para Carol Almeida (2017) corresponde a un

público conformado por hombres blancos quienes tienen la autorización para mirar. En consecuencia, Cinética (2020) coincide con la reflexión de Pujol Ozonas (2012) puesto que, considera necesario deconstruir la perspectiva blanca-hetero-patriarcal que ha perfilado la concepción y la práctica cinéfila. Por otro lado, Cinética identifica en la propuesta reflexiva de una 'nueva' cinefilia planteada por Girish Shambu (2020), una correspondencia con la multiplicación de subjetividades en el relacionamiento con el cine ya que, de esta manera, se da prioridad al lugar de enunciación del público cinéfilo y con ella, la ampliación de la comprensión del placer causado por los filmes. En efecto, para Shambu, esta 'vieja' cinefilia, no es más que aquella erudita que se apoyó en el establecimiento de jerarquías basadas en clasificaciones del valor de los filmes así como en la política de autores que, a su vez, privilegió a la práctica de la cinefilia masculina la cual se manifestó a partir de una vida organizada alrededor de la sala de cine, entendiéndose como esfera pública en la definición de Habermas y la crítica de Fraser. En este sentido, el manifiesto de Shambu señala un punto de partida con un marcador temporal que sitúa a una 'nueva' cinefilia, cuando lo que tenemos en realidad son múltiples cinefilias coexistiendo y disputándose un espacio en la esfera pública burguesa.

De esta forma, la cinefilia de los públicos del CCU es una que tiene la suficiente apertura para amar el cine, pero le cuesta trabajo hacerlo porque no conoce el cine programado por este cineclub. En consecuencia, su respuesta se puede apreciar a través de artículos publicados la revista Cine Club Universitario en donde unos dan cuenta de su resistencia y otros del proceso de filiación sobre la marcha. Lolo Antonio Echeverría, redactor de la revista, destaca en el N°1 de septiembre de 1968, del filme 'A tout prendre' (Todo para ti) de Claude Jutra, su valor estético y narrativo, aunque el público no compartió su impresión:

No todo el público ha podido captar el film como se puede ver por las risas que se oyen en la sala y algunos comentarios que muestran que se han quedado en acontecimientos superficiales. Pero una parte selecta del público ha logrado alcanzar el mensaje del director y en los Foros del Cine Club Universitario se hicieron muy buenos comentarios de los que han tomado algunas ideas aquí expuestas (Carvajal; Moura, 2001, p. 45).

Mientras que, según lo recuenta Iván Carvajal, en Cine Club Universitario No. 2, la proyección de los filmes 'China se acerca' de Marco Bellocchio, exhibido como antesala al Festival Retrospectivo del Cine Italiano y 'La pasión de un hombre joven' de Clive Donner, exponente del *free cinema*, significaron una renovación de la programación acostumbrada. Así, sobre el filme de Bellocchio, Iván comenta que, "aunque no se llegó a hacer una defensa total del film, es evidente que gustó al público, y muchos espectadores pusieron de manifiesto el valor humano que encierra" (Crítica China se acerca, *Cine Club Universitario*

No. 2, diciembre 1968). De igual manera, aunque el filme de Donner mostró una temática ajena al medio quiteño, "los socios del Cine Club Universitario hallarán en él un íntimo parentesco, en cuanto a la técnica utilizada, con anteriores muestras del free-cinema inglés, ya analizadas en sus cineforos" ("La pasión de un hombre joven", *Cine Club Universitario No. 2*, diciembre 1968).

Por otro lado, recordemos que, desde 1966 ya operaba en la ciudad el cineclub humanista Cine Club de la Crítica. Lolo Antonio Echeverría señala en la revista No.2 del Cine Club Universitario que el filme '491' de Vilgot Sjoman fue rechazado por el público en el cineforo de un cineclub de la ciudad. Aunque no precisa cuál, podemos suponer que fue en el Cine Club de la Crítica. Echeverría destacó que, "incluso algunos que quizá pudieron haber encontrado algo en el film lo dejaron evaporarse en el calor de la oposición o callaron por cierto reparo a oponerse frente a todo el público" ("El fracaso del film "491" en Quito", *Cine Club Universitario No. 2*, diciembre 1968). Esto condujo al CCU a exhibir este filme durante el primer ciclo de 1969, el cual de acuerdo con Alfredo Breilh, hacía un llamado al público a replantear sus valores que, en el marco del cineforo, produjo dos reacciones: por un lado, el público identificaba en el filme una actitud de desprestigio de las autoridades, mientras que por otro lado, entendía la necesidad de revisar los métodos profesionales ("491" *Cine Club Universitario No.3*, abril 1969).

Este paulatino acercamiento de los públicos desembocó posteriormente en un interés genuino. Así por ejemplo, tras la realización del Festival de Cine Brasileño, los públicos expresaron que quisieran ver más de este cine en futuras muestras del emergente Nuevo Cine Latinoamericano ya que, *el cinema novo*, "es sin duda el cine más ligado a nuestra realidad y que, por tanto, causa un mayor efecto sobre nuestro espectador" ('Cine Brasileño. Primer Festival de Cine Latinoamericano en el Ecuador', *Cine Club Universitario No.4*, junio 1969). Así mismo, en el cineforo de 'Bella de día' de Luis Buñuel, el público del cineforo coincidió en que el filme aunque con aciertos, tuvo también vacíos. ("Crítica ecuatoriana y promoción publicitaria", *Cine Club Universitario No.4.*, junio 1969).

El cineforo y el acercamiento de los públicos

Ciertamente la programación de cine arte en el Cine Club Universitario se enfrentó a varias condiciones: horarios marginales de exhibición, exhibición de un cine ajeno a la experiencia que el público había conocido y, por tanto, su relación no terminaba de concretar en una cinefilia por este cine, más una cinefilia sí se hacía expresa en su interés por mirar algo nuevo. En consecuencia, este marco propició el desarrollo de una pedagogía de acercamiento al cine a través de cineforos o cine debates, crítica y análisis de cine, así como de entrevistas a la salida de las salas de cine para identificar los intereses del público a partir de la sociología del espectador. En cuanto a los cineforos, estos fueron realizados

al término de la proyección del filme, permitían que los públicos pudiesen participar de la puesta en común de sus impresiones. En el caso del CCU, Ulises dirigía el cineforo, aunque en otras ocasiones le correspondió a Iván o Alfredo. Por su parte, Iván recuerda que en el público se podía identificar diferentes posiciones políticas y religiosas: izquierdistas, liberales y jesuitas que en ese momento se enfrentaban a cambios al interior de la Iglesia Católica, aunque la mayoría compartía una posición progresista. Por su parte, Alfredo reconoce que el público que asistía se adscribía al pensamiento generalizado de la época que buscaba reafirmar las expresiones latinoamericanas del arte y la política, aunque con apertura a las expresiones de los nuevos cines europeos que emergía en ese entonces y que tenía acogida por ser algo novedoso que no se encontraba con facilidad en el país debido a un aislamiento cultural en el cual se vivía debido a una ideología conservadora. En estas condiciones, el cineclubismo abría "un espacio cultural que era más bien crítico del sistema y de la sociedad a través de las películas europeas. No era revolucionario, marxista, leninista de ninguna naturaleza, pero era crítico a lo conservador, digamos" (BREILH, 1960).

Por otro lado, esta pedagogía de acercamiento de los públicos al cine arte se expresó a partir de análisis sobre teoría cinematográfica que Alfredo compartía en la revista Cine Club Universitario, aunque cuando él lo piensa en retrospectiva, señala que fue audaz de su parte criticar filmes en ese momento. "Claro porque cuando uno va desarrollando, creciendo más, se da cuenta que era una audacia, pero era una cosa bien interesante, una lucha que teníamos porque se consolide el Cine Club Universitario por una parte y, por otra por conquistar el público como decías, ¿no? Era bien difícil" (BREILH, 1960). En efecto, sus reflexiones se enfocaban en el relacionamiento del público con el filme. Así, a partir del filme 'La cumbre y el abismo' de Peter Watkins, Alfredo señala que Watkins valiéndose del concepto de "distanciamiento" provoca que el espectador del filme no se sumerja en el filme al identificarse. Al contrario, busca exigir criticidad del público ya que, en esas condiciones, la mirada se encuentra comprometida más no involucrada y enajenada. En esas condiciones, Alfredo señala que, aunque Watkins usó este recurso en la construcción de su filme, el público tuvo dificultad para valorarlo ya que, "el espectador común va a hundirse en su butaca y a recibir pasivamente todo lo que le venga de la pantalla" ("De la cumbre al abismo, *Cine Club Universitario* No.3, abril 1969).

Es importante señalar que, aunque la revista Cine Club Universitario nos brinda un panorama sobre el relacionamiento de los públicos con la programación CCU, solo las entrevistas a profundidad permiten acceder a la experiencia subjetiva de los organizadores que, a su vez, fueron públicos de cine arte en formación. Iván Carvajal intentó recordar cuál fue el primer filme que vio en el CCU, "creo que fue una película de Bergman, hay una de Bergman ¿'Noches de circo'? No me acuerdo cómo se llama, pero es con 'circo', creo que fue esa película. [ríe]" (Carvajal, entrevista). Cuando Alfredo lo intenta, menciona un

filme que fue relevante por las condiciones de exhibición: ya que el CCU no tenía fondos para costear filmes, era necesario mantener vínculos con las distribuidoras Pelimex, Artistas Unidos o la exhibidora de la familia Mantilla, "había que estar en contacto con ellos para ver, porque los distribuidores de películas no pasaban todas las películas que llegaban al Ecuador, tenían mucha desconfianza del público y entonces llegó una película que era 'Easy Rider'" (BREILH, 1960). En este contexto, por un lado las distribuidoras no estaban seguras del tipo de acogida del filme dado que denunciaba la intolerancia en Estados Unidos durante la década de 1960 y, por otro, Alfredo no sabía cuántas entradas elaborar: el día del estreno tenían 300 entradas y llegó el doble del público estimado. En esas condiciones, tuvieron que "entregar con contraseña los talones de las entradas porque teníamos solo 300 entradas por mal cálculo de los distribuidores que eran los que distribuían las películas para los cines comerciales. Y la película tuvo super éxito en el sentido de que fue muchísimo público" (BREILH, 1960). Incluso, el día del estreno, el Consejo Universitario al salir de una reunión se encontró con la salida de un público numeroso y reclamó al CCU el no haber sido invitados ya que no entendían "cómo una película tan notable, con tanto público" (BREILH, 1960) no había contado con la presencia de las autoridades universitarias.

Mientras tanto, ¿qué sucedía con quienes formaban los públicos que asistían al CCU? Fernando Loayza Cordovez fue uno de ellos. Fernando señala en el marco de la entrevista que su abuelo fue Jorge Cordovez el creador de la primera cadena de cines en 1914 la cual comprendía cuatro teatros: Royal Edén, Puerta del Sol, Popular y Variedades. Sin embargo, Fernando Loayza recuerda que su vínculo con el cine comercial se generó gracias a su abuela quien frecuentaba las salas de cine para aprovechar las funciones en continuo, sobretudo en el contexto de Semana Santa en donde se exhibía durante todo el día filmes como 'Los diez mandamientos' (1956) de Cecil B. DeMille. Sin embargo, reconoce que conoció el CCU cuando tenía 16 años posiblemente en el año de 1966 o 1967 donde miró por primera vez 'El Silencio' (1963) de Ingmar Bergman. Allí Ulises había empezado el cineforo remarcando que en el filme, el arte se definía como idioma universal ya que los personajes se comunicaban a partir de la música. De igual manera, dado que para la época los elementos eróticos del filme eran considerados pornográficos, el filme circulaba con recortes solicitados por la Censura. Sin embargo, Ulises había proyectado el filme completo para ser apreciado como arte. En ese momento, el público ponía de relieve el vínculo entre la simbología del cine de Bergman y la filosofía existencialista de Jean Paul Sartre y, aunque el grupo de Fernando quería participar no lo hacía por inseguridad. Al salir, sí discutían sobre los filmes y se proponían que, "a la próxima sí tenemos que participar" (LOAYZA, 2020). En efecto, para la época ciertos filmes de cine arte eran considerados cine erótico y, por tanto, exhibidos en salas de cine especializadas para esta cinematografía. Fernando señala que a sus 15 años, la Censura Municipal ordenó la exhibición del filme 'Zorba, el griego' (1964) de Michael Cacoyannis con prohibición

para menores de 21 años. Sin embargo, cuando tuvo 18 años logró verlo en el CCU. Fernando también había visto allí 'Un tranvía llamado deseo' (1951) de Elia Kazan, 'Los paraguas de Chesburgo' (1964) de Jacques Demy y 'Fahrenheit 451' (1966) de François Truffaut, estos dos filmes ya son mencionados en la revista Cine Club Universitario No. 1 de septiembre de 1968. Sobre 'Fahrenheit 451', Fernando señala que el filme se exhibió en el Cine Quito del Colegio La Salle cuando el CCU pasó a funcionar allí en 1969, año en el que la Universidad fue clausurada y Fernando cursaba su primer año universitario. Además, para este momento, el grupo de amigos de Fernando y él participaron en el cineforo ya que se encontraron particularmente interesados en la temática del filme en donde el libro se presentaba como un símbolo de cultura y rebeldía.

Cinefilias: consideraciones finales

Como lo plantea la revista Cinética (2020), partir de la coexistencia de múltiples cinefilias nos permite identificar la práctica hegemónica de una cinefilia inherente al cine arte y, en nuestro caso, al cineclubismo. En este horizonte, según lo propuesto por Jullier y Leveratto (2012), así como por Cristina Pujol Ozonas (2011), esta práctica cinéfila permitió legitimar a unos hábitos de salas de cine por sobre otros a partir del distanciamiento entre públicos y espectadores, cinéfilos y fans, de acuerdo con el cine con el cual se relacionaron. Siguiendo esta definición, los públicos de cine en Quito eran espectadores, aunque su forma de relacionamiento explicitara la práctica de una cinefilia: hábitos de las salas donde se desarrollaba programación en continuo, veían allí un filme tras otro, al mismo tiempo que iniciaban una cierta sociabilidad con los miembros de su familia y amigos en estos espacios. Frente a ello, el lugar que ocupa el CCU, heredero de la organización juvenil quiteña en búsqueda de la popularización de la cultura, es relevante ya que los públicos que comenzaron a frecuentar el CCU no se encontraban relacionados con los filmes que allí se programaban. Al no estar familiarizados con sus temas, lenguajes, estéticas y por supuesto, idiomas, los públicos tenían una gran dificultad para acceder al disfrute de estas cinematografías. De esta manera, comienza un trabajo pedagógico a través de la realización de cineforos, entrevistas a la salida de las funciones, así como la publicación de artículos de análisis y críticas de los filmes exhibidos buscaban suprimir obstáculos que se presentaban ante los públicos de cine comercial para conseguir que pudiesen amar también el cine que el CCU estaba dispuesto a mostrar. En este horizonte, podemos observar que el CCU no se posicionó del lado de la cinefilia hegemónica, en su lugar buscó disputarle la exhibición de cine arte al cineclubismo humanista para que, los públicos cinéfilos de cine comercial en Quito pudiesen acceder a este cine, conocerlo y amarlo. El objetivo de popularizar la cultura, además de la politización de las prácticas culturales como expresión de la década de 1960 tuvo un importante lugar en la programación del CCU. De allí

que el espacio del cineforo haya sido una apuesta pedagógica para la enseñanza del distanciamiento filmico por un lado y, por otro, dadas las condiciones políticas de la época, el CCU constituyó un espacio de circulación y exhibición cinematográfica de los nuevos cines latinoamericanos que comenzaban a articular sus esfuerzos por producir un cine para el cambio social.

Referencias

- ALMEIDA, C. **Contra a Velha Cinefilia: Uma Perspectiva Feminista de Filiação ao Cinema**. Fora de Quadro, 2017. Disponível em: <https://foradequadro.com/2017/09/19/contra-a-velha-cinefilia-uma-perspectiva-feminista-de-filiacao-ao-cinema/>. Acesso em: 05/10/22.
- BAECQUE, A. **La Cinéphilie**. Invention d'un Regard, Histoire d'une Culture 1944-1968. Pluriel, 2013.
- CARVAJAL, I.; MOURA, J. A. **Entrevistas**. Hispamérica, v. 30, n. 89, p. 43-49, 2001. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20540293>. Acesso em: 16/08/22.
- ESTRELLA, U. **Ecuador**: 1962. Pucuna n. 2, 1963.
- FRASER, N. Repensando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente (Tema central). In: **Ecuador Debate**. Opinión pública. Quito: CAAP, n. 46, p. 139-174, 1999.
- GODOY, L. **El Cine Como Factor de Educación y Comunicación En Quito**. Universidad Central del Ecuador, 2006.
- HABERMAS, J. **Historia y Crítica de La Opinión Pública**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981.
- HOARE, M. **Eléments sur l'histoire des ciné-clubs en France**. Citylights Cinema. 2012. Disponível em: <https://citylightscinema.wordpress.com/2012/06/06/elements-sur-l-histoire-des-cine-clubs-en-france-michael-hoare-texte/>. Acesso em: 05/10/22.
- JULLIER, L.; LEVERATTO, J. M. **Cinéfilos y Cinefilias**. 1.ed. Buenos Aires: La marca editora, 2012.
- JARAMILLO, L. S. **Ulises Estrella**. Cromosoma Lunático. 2017. Disponível em: <https://cromosomalunatico.wordpress.com/2017/04/03/ulises-estrella/>. Acesso em: 21/09/22.
- MACEDO, F. **Le Cinéclub Comme Institution Du Public: Propositions Pour Une Nouvelle Histoire**. Université de Montreal, 2017. Disponível em: https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/20156/Bacelar_de_Macedo_Luiz_Felipe_2017_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y. Acesso em: 05/10/22.
- MANTECÓN, A. R. **Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas**. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa División de Ciencias y Humanidades, Departamento de Antropología, México: Gedisa Editorial, 2017.
- MITRY, J. **De l'origine des Ciné Clubs**. 1895, revue d'histoire du cinéma, n. 3, p. 7-14, 1987. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/1895.1987.888> Acesso em: 21/09/22.
- OZONAS, C. P. **Fans, cinéfilos y cinépagos: una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos**. Barcelona: Editorial UOC, 2011.

POZO, V. C. G. D. **Criterios para la censura municipal del cine en Quito: una aproximación.** Propuesta para el análisis de la moralidad interna de películas 1950-1980. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, QUITO/PUCE/2013.

RODICIO, E. C. Cineclubes. In **Diccionario Del Cine Iberoamericano España, Portugal y América.** Madrid: Sociedad General de Autores y Editores SGAE, 2011.

SERRUDO, N. A. G.; LEÓN, E. B. **La vida del cine en Bogotá en el siglo XX: públicos y sociabilidad.** Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016.

SHAMBU, G. **Manifiesto por una nueva cinefilia.** Literariedad Apuntes de Caminante. 2020. Disponível em: <https://literariedad.co/2020/05/10/nueva-cinefilia/> Acesso em: 21/09/22.

STORECKI, L. Contra la nueva cinefilia (Extractos). In: BAECQUE, A. **Teoría y crítica del cine.** Avatares de Una Cinefilia, p. 257-81. Barcelona: Paidós, 2005.

VALDIVIA, S. **El obrero del cine nacional.** Entrevista a Ulises Estrella. Manuscrito inédito, 1 de mayo 2020.

3. Cuatro aproximaciones al Cineclubismo en la Universidad de Chile

Luis Horta
Valentina Ávila

Introducción

Hacia 1954 surge en la Universidad de Chile un movimiento cineclubista con incidencia masiva, que hasta la actualidad, ha establecido un estrecho vínculo con las manifestaciones culturales y las necesidades políticas de cada contexto epocal que ha atravesado. El siguiente texto tiene como objetivo abordar de manera expositiva y analítica cuatro momentos del cineclubismo universitario, denotando cómo ha dialogado con los públicos según sus diferentes necesidades.

Proponemos que un primer momento está dado por el surgimiento y consolidación de una cultura cinéfila en Chile gracias al rol que cumple el Cine Club Universitario entre los años 1954 y 1960, dado en un contexto en que predomina el cine comercial orientado a la mera entretenimiento. La fundación del Cine Club Universitario gesta una mirada a contrapelo, subvirtiendo los parámetros de la experiencia de ver cine impuestos por el mercado, articulando a cambio un lugar de autoeducación y reflexión crítica que gatilla una serie de transformaciones en la cultura cinematográfica local.

Un segundo momento ha sido identificado en la manifestación de la cinefilia como campo contracultural en los años de la dictadura chilena. En ello, cumple un rol preponderante la figura de Kerry Oñate, quien desarrolla una instancia cineclubista en la Universidad de Chile durante los años 1974 a 1976, acción de cohesión social en medio de un clima de torturas, desapariciones y asesinatos. El modelo desplegado por Oñate permitirá entender cómo en un contexto de restricciones, el cine opera como herramienta cultural de resistencia.

Un tercer momento se ubica en el Cineclubismo Universitario con hitos identificables entre los años 2009-2011, en que se reactiva fuertemente este movimiento a partir de estrategias como la descentralización del acceso al cine por medio de exhibiciones itinerantes, la promoción del trabajo en red y el estímulo al surgimiento de nuevos Cineclubes. Este momento estará marcado por el entendimiento del cine como una actividad ciudadana capaz de "formar hombres nuevos", distanciado de la faceta puramente comercial que predominaba a principios del siglo XXI.

Finalmente, un cuarto momento está dado en el contexto más reciente que ha vivido el movimiento cineclubista, marcado por el confinamiento generalizado y las restricciones propias de la pandemia COVID-19, que han significado que las actividades públicas, antes realizadas con metodologías para generar y

conservar un vínculo efectivo con sus públicos, se han debido trasladar a plataformas online que dificultan un tipo de dinámica fluida. En el contexto digital todas las actividades tienden a homogenizarse, ya que las metodologías adquieren características comunes: el desconocimiento total de quiénes son los públicos tras la pantalla y la división habitual entre los que hablan y los que escuchan. En la Universidad de Chile identificamos este problema y reflexionamos sobre las posibilidades para enfrentarlo en actividades prácticas, orientadas a desarticular las estandarizaciones de las prácticas comunitarias.

Cabe mencionar que todas estas aproximaciones corresponden a una historia no escrita sobre el cineclubismo chileno.

El Cine Club Universitario (1954-1964)

Hacia inicios de la década del cincuenta, ir al cine en Chile era una actividad común para los sectores populares, experiencias sensibles que se entremezclaban con el consumo de modas y estilos de vida. El modelo industrial, unidimensionalmente, demarcaba los modos de ver en la misma medida que establecía la ubicuidad de un público como sujeto consumidor de una obra de entretenimiento. Será con el surgimiento de un movimiento cineclubista en la Universidad de Chile, que este predominio se abrirá a una nueva conformación en la triangulación obra-público-acontecimiento.

En 1954, el entonces estudiante de arquitectura Pedro Chaskel funda el Cine Club Universitario, basándose en una experiencia previa en la que había participado como público, el Cine Arte Universitario, que consistía en la proyección de películas de valor artístico, acompañadas por un Cine Foro al final de la exhibición. Este mismo modelo se emplea para organizar una programación alternativa a las salas comerciales en un espacio ubicado a pocas calles del epicentro exhibidor de ese momento, el paseo Huérfanos. La Casa Central de la Universidad de Chile, también ubicada en pleno centro de Santiago, permitía que cualquier persona asistiera a las funciones realizadas los días sábado, en donde se estimulaba la auto educación sobre el lenguaje, la estética y la historia del cine. Para esto, realizan foros en que el público toma la palabra para opinar y comentar la película desde una visión personal. Si bien se trataba de un grupo acunado en la Universidad, se trata de una actividad abierta, que propulsó la reflexión independiente a otros intereses que no fuesen la cinefilia y la auto educación.

La selección de películas estaba limitada por la disponibilidad de copias existentes en Santiago, las cuales eran conseguidas desde centros culturales binacionales o arrendadas a distribuidoras. Las funciones debían dividirse por sus formatos de proyección, siendo en 35mm los días sábados y en 16mm los días miércoles. Aun con estos condicionantes, la programación establece una clara sensibilidad hacia las diversas manifestaciones del realismo, tal como se desprende en películas como *Milagro en Milán* (SICA, 1951), *Los asesinos están*

entre nosotros (STAUDT, 1946) o *Crin Blanco* (LAMORISSE, 1954), incorporando también cines de vanguardia de principios del siglo XX, western e incluso películas comerciales, todas ellas sometidas a un Cine Foro. Para la triangulación obra-público-acontecimiento será factor fundamental la participación en los Cine Foro del cineasta Fernando Bellet, quien había egresado del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos en París, estimulando el diálogo a partir de su erudición y conocimientos, contribuyendo a que el Cine Club se convierta en un epicentro reflexivo y crítico para una generación joven ávida de leer una obra audiovisual en parámetros artísticos. El hecho de entregar la voz al público para abordar los discursos cinematográficos de manera analítica, será fundamental para superar una cultura cinematográfica adscrita únicamente al mercado y la entretención. Igualmente, que el Cine Club crease herramientas de difusión como la revista *Séptimo Arte* y un programa radial del mismo nombre conducido por el poeta y periodista Pompeyo Saavedra en radio La Reina, dan cuenta de la intención por disputar una hegemonía discursiva respecto a lo que se entendía por lo cinematográfico en el contexto de los años '50.

Si bien el ocaso del Cine Club se dará hacia 1964, su proyección será evidente durante la década. Al momento del cese de funciones, existirán en el país al menos otros seis cineclubes en funcionamiento. Por otra parte, Pedro Chaskel ingresará en 1961 a trabajar a la recién fundada Cinoteca de la Universidad de Chile, desde donde continuará aplicando la metodología cineclubista en sus proyecciones, lo cual continuará desde 1963 el también cineclubista Kerry Oñate. Entre el público asistente, encontraremos importantes renovadores de las artes locales, entre ellos los cineastas Raúl Ruiz, José Román o Sergio Bravo, la artista visual Paulina Brugnoli o el poeta Jorge Teillier, además de surgir una nueva generación de críticos de cine como José Pérez Cartes, Daniel Urria y Joaquín Olalla, solo por mencionar a algunos.

De acuerdo a esto, se puede desprender que el Cine Club consistió básicamente en la organización de públicos disidentes a la programación que ofrecían las salas de cine, lo cual derivó en un activismo ejercido durante casi diez años. Su impacto posterior puede constatare en películas chilenas que consideran las tendencias narrativas revisadas por el Cine Club. Es también importante destacar que la continuidad del Cine Club se vio interrumpida únicamente cuando dejaron de realizar sus funciones en la Universidad de Chile, lo cual describe la preponderancia que tuvo la casa de estudios en generar las condiciones para la existencia de esta actividad.

Cinefilia y contracultura bajo la dictadura chilena (1974-1976)

Tal como señalamos anteriormente, la Cinoteca de la Universidad de Chile releva la labor anteriormente desarrollada por el Cine Club Universitario. Esto se desarrollará en un contexto políticamente agitado que transita entre un

gobierno conservador, como el de Jorge Alessandri (1958-1964), el centrista demócratacristiano de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) y el marxista Salvador Allende (1970-1973). En este periodo, la Cineteca se convertirá en un activo polo cultural de las transformaciones descritas, trabajando directamente con las bases sociales mediante cine móviles en "sindicatos, campamentos, poblaciones, juntas de vecinos, escuelas, asentamientos agrícolas, etc." mediante proyecciones y Cine Foros que contabilizaron "200 mil espectadores" en todo el país (CHASKEL, 1972, p.137). Su valioso archivo albergaba títulos de los más importantes cineastas políticos del periodo, entre ellos Jorge Sanjinéz, Santiago Álvarez, Raymundo Gleyzer, entre otros. Cuando Pedro Chaskel asume la dirección general del Departamento Audiovisual, en 1963, designa a Kerry Oñate como director de la Cineteca, quien con estudios en psicología y música, había sido parte del Cine Club Universitario, y su nombramiento permitirá que se fomenten acciones educativas centradas en estimular la formación de una cultura cinematográfica amplia y diversa.

Ejecutado el golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973, tanto el Departamento Audiovisual como Cineteca son intervenidos por fuerzas militares, y mediante exoneraciones se desmantela el aparato administrativo para tomar el control de la institución. Kerry Oñate será uno de los pocos funcionarios que logran conservar su cargo, y gracias a ello emprenderá, durante el periodo 1974 a 1976, una labor cineclubista que hoy puede considerarse como un ejercicio de contracultura bajo dictadura. Evadiendo la censura oficial y las medidas represivas bajo el cariz de la "alta cultura", subrepticamente conformará en la sala La Reforma, ubicada a un par de calles del recién bombardeado Palacio de Gobierno, un espacio destinado a la exhibición de películas acompañadas de Cine Foros. En rigor, estaba consiguiendo aunar a una comunidad que se encontraba desmembrada y sumida en políticas de Estado que incorporan la delación, torturas, asesinatos, desapariciones de cuerpos y vejámenes nunca antes aplicados de manera sistemática en el país.

Las funciones se realizaban los días domingo a las 16 y 19 horas, con una programación que aparentemente eludía contenidos contingentes, apoliticidad que se ve matizada con la programación de películas como *El séptimo sello* (BERGMAN, 1957), que propone una reflexión sobre la muerte y la ética frente a la vida, o *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (Rainer Werner Fassbinder, 1972), sobre el autoritarismo. Hacia finales de 1975 Oñate se animará a colocar en el espacio público una obra emblemática del archivo de la Cineteca, *El Húsar de la Muerte* (SIENNA, 1925) junto al documental del ex cineclubista Sergio Bravo, *Mimbre* (BRAVO, 1957), en lo que posiblemente es una de sus acciones más arriesgadas, debido a que se trataba de dos autores auto declarados de izquierda en sus respectivos períodos.

El acto contracultural de esta modalidad cineclubista puede detectarse desde dos perspectivas. Primeramente, la dictadura buscó desarticular cultu-

ralmente una idea de comunidad, lo cual Oñate interpela mediante una asociatividad gatillada por el acto de ver y pensar el cine. Por otra parte, encara las políticas del terror impuestas por la dictadura, mediante la conformación de comunidades que habitan la experiencia del ver. Ejemplifica esto el testimonio de uno de los públicos asistentes a estas actividades, el cineasta Rodrigo Gonçalves, quien recuerda de la siguiente manera: "Lo más compensatorio que pude realizar en ese Chile asfixiante, fue durante el año 1975, cuando participé en dos cátedras, con el gran crítico de cine Kerry Oñate" (GONÇALVES, 2013, p.19).

Posiblemente estos serán los argumentos que incidieron en las restricciones a la reunión libre que decretan las autoridades, y la cancelación de las actividades de Cineteca en el año 1976, rotuladas por la prensa como "lamentable decisión de liquidar el organismo de más vasta trayectoria dentro de la cultura cinematográfica chilena" (TERCERA, 1976, p.17). Esta experiencia se enmarca dentro del desmantelamiento total de un entramado cultural chileno, incidiendo directamente en la proscripción de los públicos organizados, que pasan a ser silenciados y luego sometidos a una desmemoria que pervive hasta nuestros días, como legado de las políticas culturales del autoritarismo.

Cineclubismo Universitario en el siglo XXI (2010-2012)

Luego de la dictadura militar chilena, las respectivas consecuencias para el panorama cineclubista chileno se encuentran fundamentalmente en el permeado uso del espacio público y el nivel de actividad de éste. La refundación de la Cineteca de la Universidad de Chile el año 2008 consigue reabrir el Cine Club Universitario, procesos llevados a cabo por Pedro Chaskel y Luis Horta. El Cine Club inicia sus actividades en 2009 con el ciclo "*Lo contemporáneo en el cine chileno*".

En este período ocurrieron algunos acontecimientos importantes:

- El 2010 se hace el re-lanzamiento de la Revista Séptimo Arte, que había publicado su tercera y última edición en 1956 y que ahora volvía a ser editada. Tuvo dos lanzamientos: en el Festival de Cine Recobrado de Valparaíso y en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar. También se realiza en Chile la primera Convención de Cineclubismo en la ciudad de Valdivia -la cual será replicada en años posteriores-, que comienza a generar por primera vez en el siglo XXI una asociatividad, un movimiento cineclubista mancomunado que no pretende únicamente programar funciones de cine y realizar sus respectivos Cine-Foros, sino que busca ir más allá y generar una coordinación a nivel nacional.
- El 2011, un año muy marcado en Chile por las protestas estudiantiles que demandaban una educación "pública, gratuita y de calidad", se mantiene el impulso de asociatividad del año anterior y se publica un Manifiesto Cineclubista que anuncia la conmemoración del Día del Cineclubismo

Chileno y la creación de la Red de Cineclubes de Chile -que años más tarde se llamará Asociación de Cineclubes de Chile-, cuya finalidad es aunar a todas las instancias que se dediquen a la formación de públicos bajo la lógica de un cineclub, como también "visibilizar y poner en valor el rol de los cineclubes en la sociedad actual. Sensibilizar a las diversas instancias existentes en el país, para que el precario apoyo que hay actualmente se subvierta, y de esta manera potenciar la actividad en pos de educar a un público ansioso de nutrirse de cultura audiovisual, y que muchas veces se ve imposibilitado por razones económicas, geográficas o sistémicas" (RED DE CINECLUBES DE CHILE, 2011).

Ese mismo año, bajo el contexto de demandas estudiantiles señalado, se publica desde la Red las *Reflexiones sobre el rol del cineclubismo en la Educación Pública* (2011), en donde se cuestiona cómo, desde el campo del cine, es posible relacionarse con los movimientos populares y las demandas planteadas en pro de modificar un sistema educacional que se considera clasista y mezquino.

En julio de este año se realiza la 1º Muestra por los Derechos del Público, que enfatiza la necesidad de que los públicos sean quienes participen del proceso del cine: ellos eligen qué ver sin la imposición del mercado, discuten las obras entre sí y junto a las y los realizadores. El público tiene derecho a que el cine sea representativo de sus sus experiencias y de la diversidad de sus subjetividades. Acá el movimiento cineclubista es pionero -en el medio audiovisual chileno del siglo XXI- en poner a los públicos como protagonistas, y especialmente en hablar de los "Derechos del Público", algo totalmente inédito en este momento. De forma complementaria, esta muestra incluyó la circulación alternativa de cortometrajes latinoamericanos y foros temáticos sobre propiedad intelectual y redes de distribución de cine.

La asociatividad se ve favorecida en este año por la creación de algunos nuevos cineclubes: el Cineclub UDEC (Universidad de Concepción), Cineclub Usach (Universidad de Santiago) y Cineclub Subtopo (Osorno). Si bien la fundación de estos cineclubes no es mérito del movimiento cineclubista al interior de la Universidad de Chile, es cierto que sus intentos por generar redes a nivel nacional fueron obteniendo frutos paulatinamente.

- El año 2012, la Red de Cineclubes de Chile hace itinerar a lo largo del país doce importantes -pero invisibles- películas nacionales en lugares que se caracterizan por la ausencia de salas de cine y espacios de acceso al cine local. La itinerancia se pensó como una estrategia de descentralización cultural y se realizó en las ciudades de Valdivia, Río Negro, Osorno, Valparaíso, Talca, en la capital (específicamente en la Universidad de Santiago y en la Universidad Mayor), Concepción, Padre Las Casas y Temuco. La relevancia de estos acontecimientos radica en la realización de itinerancias de películas nacionales como estrategia innovadora en este período y que posteriormente sería ampliamente realizada, por ejemplo,

por algunas distribuidoras cinematográficas. Este proyecto itinerante incluyó la redacción del Manual de Cineclubismo (2012), cuyo propósito fue dar un sustento y apoyo práctico y teórico a los cineclubes emergentes del país, aunque es un material que sigue siendo consultado y citado en la actualidad.

En la Convención de Cineclubes de este mismo año -que se realizó en cuatro jornadas con tres actividades diarias- se proponen, entre otras actividades, foros de Cineclubismo y Educación, que abarca tanto a Chile como al resto del mundo, pues esta Convención contó con la significativa e inédita participación en Chile de la Federación Internacional de Cine Clubes (FICC) (a través de Gabriel Rodríguez y Antonio Claudino de Jesús) y de Marcelo Cordero, creador de la Red de Microcines de Bolivia, en uno de los primeros y más potentes vínculos externos que establece la Red en este período, y que le permitió concretar e intensificar el espíritu asociativo que venía desarrollando y que se había iniciado a nivel internacional el año 2011.

Finalmente, el 2012 se publicaron numerosos dossier en la Revista Séptimo Arte, abocados principalmente a estudiar la producción cinematográfica local y a proponer lecturas respecto a la contingencia política y cultural chilena. Es preciso aclarar que quienes organizaban y ejecutaban estos proyectos eran estudiantes de cine y otras carreras, ninguno perteneciente a espacios hegemónicos dentro del medio audiovisual, por lo tanto es una nueva apertura, un nuevo tipo de apropiación que se materializa desde la crítica y la escritura. Eran estudiantes, precisamente, en su calidad de público.

Es fundamental considerar la cantidad y frecuencia de actividades cineclubistas concentradas en un lapso tan breve de tiempo. Vale la pena recordar que el Cine Club de la Universidad de Chile se refundó el 2009, el 2010 se hizo la primera convención de cineclubes aspirando a generar un movimiento nacional, y un año después se incorporaron actores internacionales para contribuir en el diagnóstico e impulso interno del cineclubismo. En el año 2011 se realizaron más de 24 actividades cineclubistas, entre publicaciones permanentes, muestras de cine, charlas, adhesión de nuevos cineclubes, convención de Cineclubes, una entrevista televisiva en el programa "Off the record" de Canal 13 Cable, el registro de podcast de las mesas internacionales de la convención de cineclubes de ese año, que reflexionaban en torno a qué es el cineclubismo, en qué sentido es resistencia cultural, cuáles y cómo son los espacios alternativos de exhibición y qué tipo de financiamiento debe tener la formación de públicos en el horizonte cineclubista, si éste debe ser por autogestión o por subvención estatal, entre otros aspectos.

Cineclubismo Universitario en pandemia y la dependencia del digital (2020 - actualidad)

Este último punto responde evidentemente a nuestro contexto inmediato. No es extraño escuchar o leer reflexiones que detecten las complejidades del contexto sanitario y de sus imposiciones de confinamiento -en este Seminario se presentaron varios trabajos al respecto-. Las actuales circunstancias sanitarias han generado que las actividades públicas, antes realizadas con metodologías para generar y conservar un vínculo efectivo con sus públicos, en el mejor de los casos, se hayan debido trasladar a plataformas online que no facilitan una dinámica fluida. En el contexto digital, del cual dependemos para garantizar la comunicación, todas las actividades se parecen, toda la condición *aurática* del espacio cineclubista se intercambia por la uniformidad de las plataformas, todas las metodologías adquieren características comunes: el desconocimiento total de quiénes exactamente son los públicos, cómo están recibiendo nuestras propuestas cineclubistas en un momento de desorientación generalizada y qué grado de permanencia y presencia es posible deducir de un contador impersonal de *usuarios en línea*. Más aún, en dichas circunstancias todas las actividades online caen en la división tradicional entre los que hablan y los que escuchan. De esta forma, no se diferencia mayormente un Cineclub de una entrevista, un panel de conversación cualquiera, e incluso, de un monólogo frente a cámara.

Los riesgos de la migración a las plataformas digitales no son sólo la posible pérdida de originalidad, sino la desconexión total con lo que llamamos "comunidad".

Otro elemento a considerar es la transformación del espacio íntimo en pos de continuar con trabajo, estudios, entretención, contacto con personas cercanas, etc. En una etapa inicial del confinamiento, la digitalización se consideró un importante beneficio para sortear los quehaceres cotidianos. Sin embargo, ésta rápidamente comenzó a resultar demandante y extenuante. Con el paso del tiempo se pudo constatar la necesidad de vincularse con la cultura en la forma de *experiencia vivida*: inmersos en un espacio reconocible, identificable y diferenciable de todos los demás. Es una esfera pública que fuera más allá de la propiedad privada. En vínculo inmediato con otros seres humanos después de haber visto una película juntos, intercambiando apreciaciones con lo vertiginoso e impredecible propio del Cine-Foro presencial. En suma, cuando el espacio público se recrea al interior del hogar, el reordenamiento de prioridades y las distracciones tanto internas como externas son inminentes.

En el Cineclub Sala Sazié de la Universidad de Chile se identificó esta situación y se pensó qué posibilidades había para enfrentarla. En este caso, se optó por transformar la dinámica virtual de "quienes hablan" versus "quienes escuchan" al otro lado de la pantalla, invitando a los públicos a programar los ciclos y ser panelistas en los Cine-Foros en vivo. Surgió la idea, por lo pronto, de que es necesario trasladar a los públicos *dentro* de las pantallas, ya que fuera de ellas parecen quedar enormemente excluidos. Por defecto, esta decisión estimula que los públicos sigan construyendo sus propias sensibilidades en torno

al ámbito cultural, pues puede resultar muy tentador, como en toda ocasión en que el arte se vincula de alguna manera con los públicos, desarrollar propuestas unilaterales, *suponiendo* lo que el público necesita, desea, piensa y quiere.

Si bien las plataformas digitales han sido recepcionadas de diversas maneras en el transcurso del confinamiento, son una herramienta, y en cuanto tal son potencialmente beneficiosas. Es por eso que proponemos esta muestra simple e insuficiente, pero efectiva para inventarnos nuevas opciones que no pierdan lo que el cineclubismo siempre ha impulsado: el protagonismo de los públicos.

Consideramos imprescindible que el cineclubismo en la actualidad se plantee lo siguiente: ¿qué es lo público, en el sentido del *espacio público*?, ¿quiénes son nuestros públicos?, ¿son los mismos de antes, son capaces de encontrar en la virtualidad aquello que los cohesionaba y que los movilizaba a nuestros espacios comunes? Y, finalmente, ¿qué rol le cabe al cineclubismo cuando está inmerso en la incertidumbre cotidiana en pleno siglo XXI?

Conclusiones generales

De acuerdo a lo abordado anteriormente, consideramos que la incidencia que ha tenido el cineclubismo universitario, en periodos distintos, ha permitido el desarrollo de una esfera del audiovisual nacional desde la exhibición alternativa. El rol que ha ejercido la Universidad de Chile, en cuanto propiciar un campo de pensamiento crítico, podría ilustrar cuán vinculados pueden estar los campos del conocimiento con expresiones populares, ya que aun con intermitencias, cada cierto tiempo afloran estas actividades que derivan en acciones de asociatividad y cohesión comunitaria. Si bien puede pensarse que "lo universitario" es una forma de administración jerárquica, en el estudio de este caso se presenta que "lo universitario" puede ser una manifestación de la sociedad civil que encuentra en estos espacios una instancia de recepción, reflexión y discusión de sus necesidades e inquietudes, particularmente mediante la apropiación del cine.

Otro elemento a observar es la reiteración del desmembramiento de una idea de comunidad, en un primer momento con el golpe de Estado, y actualmente con la pandemia Covid-19. Los casos cineclubistas que hemos estudiado han impulsado estrategias destinadas a buscar modos de volver a cohesionar a los públicos, pensando metodologías que eludan las restricciones impuestas.

Finalmente, podemos considerar que cada Cine Club estudiado responde con metodologías y dinámicas a su contexto histórico. Esto permite esbozar que el cineclubismo en la Universidad de Chile es indivisible de los problemas no solamente estéticos de la cinefilia, sino de una política cultural que sitúa el acontecimiento de ver como parte de su estructura central. De esta forma, las transformaciones epocales han significado la emergencia de nuevos desafíos tanto metodológicos como operativos, que dan a entender que el cineclubismo es un campo dinámico y en constante desplazamiento, quedando aún por pro-

fundizar en los devenires del cineclubismo digital y los efectos que tendrá en él la pandemia.

Referencias

ÁLVAREZ, A.; COLLEONI, D.; HORTA, L. **El cine en el aula**: el Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad de Chile (1929-1948). Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación, v. 1, p. 20-46, 2014.

CHASKEL, P. **Informe Cineteca de la Universidad de Chile**. Revista Cine Cubano, n. 73-74-75, p. 117-197, 1972.

GONÇALVES, R. **Imágenes de un retrato cinematográfico**. Santiago de Chile: J.C. Sáez Editor, 2013.

HORTA, L. *et al.* **Manual de Cineclubismo**. Santiago, Chile: Red de cineclubes de Chile y Cine Club de la Universidad de Chile, 2012.

HORTA, L. **La construcción estética del sujeto popular en el documental Mimbres (1957) de Sergio Bravo**. Actos, v. 2 n. 3, 2020.

LA TERCERA. **Colapso**. La Tercera, 3 abril 1973, p. 17, 1976.

RED DE CINECLUBES DE CHILE. **Reflexiones sobre el rol del cineclubismo en la Educación Pública**. Red de cineclubes de Chile, 2011. Disponible em: <http://cineclubesdechile.blogspot.com> Acceso em: 21/03/22.

RED DE CINECLUBES DE CHILE. **Manifiesto Cineclubista**. Red de Cineclubes de Chile, 2011. Disponible em: <http://cineclubesdechile.blogspot.com> Acceso em: 21/03/22.

VALENCIA, J. C. **La Universidad de Chile y su Aporte a la Cultura Tradicional Chilena: 1933-1953**. Santiago, Chile: Ministerio de Educación, 1997.

4. El Ciclo de Cine y Filosofía como actividad cineclubística de extensión universitaria: Entre la difusión y el hermetismo

Paula García Cherep
Santiago Santillán Zabaljauregui

Introducción

En el presente trabajo vamos a abordar una experiencia cineclubística que se inició en el año 2009 y que se mantiene vigente hasta la actualidad. Esta experiencia, el Ciclo de Cine y Filosofía, tiene la particularidad de involucrar a dos instituciones de la ciudad de Santa Fe -Cine Club Santa Fe (CCSF) y Universidad Nacional del Litoral (UNL). El ciclo es especialmente significativo a nivel cineclubístico; por un lado, por haberse convertido en una actividad estable, que potenció el alcance de CCSF poniendo a disposición una selección de películas desde un enfoque único. Por otro lado, el ciclo ha motivado otros intereses que se materializaron en múltiples proyectos y actividades.

Comienzos

A lo largo de sus más de 60 años de historia, CCSF se caracterizó por promover no solo el visionado de películas, sino también el debate en torno a ellas. La organización de ciclos temáticos dirigidos a distintos segmentos de la sociedad ha sido una práctica medular de la institución. No fue sino hasta el año 2009 que el debate fue incorporado en el espacio de la sala, ocupando un lugar igual de protagónico que la proyección. Esta relación equitativa, potenciada por la coherencia temática en la programación, constituyeron un salto cualitativo dentro de las actividades cineclubísticas.

En los dos primeros años de realización del ciclo, la programación resultó de un trabajo previo de intensa investigación y búsqueda de material, por parte del organizador de aquella primera etapa, Guillermo Arch (actual presidente de CCSF, en ese entonces vicepresidente y a la vez estudiante de la carrera de Filosofía en la UNL). Ese material consistía en biopics sobre filósofos, que tenían el atractivo de poner a disposición las ideas de sus protagonistas, y también el de constituir rarezas cinematográficas. Se proyectaron películas como, por ejemplo, *Sócrates* y *Cartesius* de Roberto Rossellini, *Más allá del bien y del mal* de Liliana Cavani-, *Wittgenstein* de Derek Jarman, *Los últimos días de Immanuel Kant* -Phillipe Collin.

El ciclo consistía en la proyección de películas en la sala del Cine América (sala de CCSF) los jueves a las 22:30, con una regularidad semanal. En esas primeras ediciones, cada película contó con una presentación a cargo de

distintos docentes de la carrera de Filosofía, lo cual favoreció que la actividad se volviera conocida por todos (o casi todos) los docentes y estudiantes de la carrera. También contó desde el primer momento con el apoyo de la secretaria de extensión de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC-UNL). Asimismo, la concurrencia al ciclo estuvo conformada en su mayor parte en aquel entonces por los integrantes de la carrera.

Por distintos factores, hacia el año 2011 el ciclo experimentó varias modificaciones. Por un lado, si bien la programación no había llegado a agotar las biopics sobre filósofos, ese tipo de material demostró ser escaso, de manera que si el ciclo quería continuar vigente solo podría conseguirlo mediante alguna transformación. Por otro lado, el público que asistió a las dos primeras ediciones del ciclo (recordamos: estudiantes y docentes de la carrera) se entusiasmó con la actividad y asumió el compromiso de pensar la manera de darle continuidad. Así, se conformó un grupo de estudiantes en torno a CCSF a los fines de pensar en el futuro del ciclo de cine y filosofía. Podemos decir, entonces, que como saldo de las dos primeras ediciones del ciclo no sólo había quedado la buena experiencia de la actividad en sí misma -lo cual implicó el rescate de películas muy valiosas que fueron puestas al alcance de una comunidad que tiene un interés especial por ellas, así como también a la sociedad en general-, sino que además se había podido formar un grupo decidido a trabajar en vistas a un objetivo común.

En la medida en que CCSF aparecía, por un lado, como posibilitador de ese objetivo, y, por otro, ofrecía una variedad de formas de aproximación al universo cinematográfico, el grupo que empezaba a formarse no se concibió como externo a la institución, sino que trabajó siempre en conexión con ella. Al involucrar integrantes de los distintos estamentos de ambas instituciones, la interinstitucionalidad logró afianzarse en el trabajo grupal. La formación del grupo y la necesidad de repensar la actividad hicieron que en los años siguientes el ciclo adquiriera una nueva dinámica.

Nueva dinámica

A lo largo de los años posteriores, el ciclo se siguió realizando en la misma fecha - a lo largo de 5 o 6 semanas comenzando hacia mediados del mes de mayo - con la proyección de una película por semana, pero adquirió una nueva dinámica. Fue la experiencia misma del ciclo lo que dictó esos cambios: se volvió ineludible una instancia que habilitara el debate de las películas entre los espectadores. Durante los primeros años, la conversación acerca de las películas tenía lugar entre quienes se quedaban en los alrededores de la sala con posterioridad a la función o quienes se acercaban a un bar de la zona (más precisamente, el bar Kusturica), pero el horario en que se realizaba la actividad iba muy en contra del intercambio de impresiones sobre la película; a causa de la cargada cartelera del Cine América, era imposible adelantar la proyección para dejar lugar al debate, y

la función de Cine y Filosofía concluía pasada la medianoche de un día hábil. Es por esto que uno de los cambios más visibles de la nueva versión del ciclo consistió en un nuevo horario, para lo que fue necesario contar con una nueva sala.

El ciclo pasó a realizarse en otra sala⁴³, posibilitando comenzar la función en un horario más conveniente para el posterior debate. La dinámica de la función pasó a consistir en la presentación de la película por parte de integrantes del grupo organizador, quienes contextualizan la película en el marco del ciclo y en relación a la filmografía de la que proviene. A continuación, se proyecta la película, a veces antecedida por un corto. Finalmente, un invitado -generalmente un docente de la carrera o especialista en el tema de la película- realiza un breve comentario que sirve como invitación a la discusión con participación de todo el público interesado.

El trabajo detrás de escena

Si lo que hemos descrito hasta aquí podría considerarse la *puesta en escena* del ciclo, hay que decir que ese producto final exige un trabajo por parte de los organizadores que excede el acto de reservar una sala y realizar invitaciones a comentaristas para cada función -por más que estas no sean por sí mismas tareas menores. En los meses previos al comienzo de las proyecciones, el grupo organizador se ocupa también de dos grandes actividades: el armado de boletines y la publicidad del ciclo.

El armado de boletines informativos sobre las películas es algo habitual en las funciones organizadas por CCSF. Se trata de boletines que ofrecen información acerca de la película proyectada, como por ejemplo, su ficha técnica, la filmografía del director, el afiche con el que se comercializa, algunos fotogramas y críticas o comentarios sobre la película, generalmente tomados de algún medio de comunicación o publicados en sitios de internet. En el caso particular de Cine y Filosofía, se ha intentado año tras año que las críticas o comentarios del boletín explicitaran los motivos por los que cada película fue incluida en la programación del ciclo. Si bien muchas veces las críticas y comentarios encontrados en distintos medios reconocen en las películas aquellas cualidades por las que el grupo organizador decidió incluirla en la selección de Cine y Filosofía, e incluso algunas veces observan aspectos que no habían sido advertidos por el grupo, esto no sucede en todas las ocasiones. Es por este motivo que en los últimos años (a partir del 2017) se ha empezado a trabajar en la elaboración de críticas propias. De esta manera, se logra incluir textos que además de señalar las cualidades por las que la película logra ser en sí misma un acontecimiento filosófico, constituyen un

43 Atestiguando la vocación interinstitucional de CCSF, el ciclo tuvo lugar durante algunos años en la sala de la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE), pasando posteriormente a realizarse en el Foro Cultural Universitario, correspondiente a la Secretaría de Cultura de la UNL.

reflejo de las discusiones tenidas hacia el interior del grupo al tomar decisiones acerca de la programación.

En cuanto al otro aspecto relacionado al trabajo previo a la realización del ciclo -la difusión de la actividad- el ciclo dispone de un espacio en los medios habitualmente utilizados tanto por la UNL como por CCSF para publicitar sus actividades. A la vez, generalmente se establece un contacto con medios de comunicación locales a los fines de que la difusión tenga un mayor alcance. Lo más destacable en lo que respecta a la difusión del ciclo tal vez sea el hecho de que para cada edición se diseña una cartelera particular, de manera que toda la difusión gráfica -redes sociales, mailing, afiches, boletines- tenga una singularidad que rápidamente sea identificable con el ciclo de Cine y Filosofía. Así como la autoproducción de textos para los boletines busca decir algo acerca de cada película de tal manera que se evidencie la unidad que constituye con el resto de las películas incluidas en cada edición del ciclo, el diseño de la cartelera específica cumple una función similar; se busca que ya desde esos diseños se evidencie que cada una de las funciones proponen una experiencia estética única. En otras palabras, señalan que no se trata de una actividad con un predominio de lo intelectual -la filosofía, el debate, la crítica-, sino que ese aspecto es igualmente relevante que el cinematográfico.

Programación

Como habíamos anticipado, la nueva versión del ciclo implicó una transformación importante al nivel de la programación. Las películas programadas dejaron de estar directamente relacionadas con la disciplina filosófica en virtud de sus protagonistas o aquello que "cuentan". Desde el primer año en que tuvo lugar este nuevo formato y hasta la actualidad, la variedad de películas que se han programado hace difícil -casi imposible- determinar con total certeza alguna cualidad que las sintetice a todas. El objetivo del grupo organizador fue, inicialmente, elegir películas que tuvieran relevancia filosófica, ya sea porque en ellas se plantea alguna cuestión desafiante para el pensamiento -por ejemplo, al nivel del argumento-, porque revisten una complejidad tal que incentivan la reflexión filosófica, o porque son disruptivas desde la forma, lo cual empuja hacia el límite a las categorías desde las que se las pretende abordar.

Sin pretender ser exhaustivos, podemos mencionar películas que se han programado. Algunas de ellas suelen ser consideradas filosóficas por su temática, como por ejemplo: *El sacrificio* de Andrei Tarkovski, *Pi, fe en el caos* de Darren Aronofsky, *2001: Una odisea del espacio* de Stanley Kubrick, *La eternidad y un día* de Theo Angelopoulos, *Persona* de Ingmar Bergman, *Las alas del deseo* de Wim Wenders, *Rashomon* de Akira Kurosawa.

También cabe mencionar otras que podrían no parecer propicias para un ciclo con esta temática para el ojo distraído: *Melancholia* de Lars von Trier, *El*

caballo de Turín de Béla Tarr, *Kynodontas* de Giorgos Lanthimos, *Policía, adjetivo* de Corneliu Porumboiu, *Copia Certificada* de Abbas Kiarostami, *Saló o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini, *Amour Fou* de Jessica Hausner, *Enter the void* de Gaspar Noé.

Y películas que habilitan la reflexión filosófica al ser disruptivas desde lo formal, tales como: *Happy End* de Oldrich Lipsky, *Holy Motors* de Leos Carax, *Silení* de Jan Svankmajer, *Final Cut* de Gyorgy Pálfi, *Una paloma se posó sobre una rama a reflexionar sobre la existencia* de Roy Andersson, *Los pensamientos que una vez tuvimos* de Thom Andersen.

La programación no se define según criterios evidentes preestablecidos, sino que se analiza cuáles son las películas que pueden cumplir con los objetivos que persigue el ciclo: lograr una experiencia cinematográfica significativa, a partir de obras singulares, y favorecer la reflexión filosófica y el intercambio grupal. Es por esto que la intención es dar con películas que constituyan en sí mismas un motivo filosófico en vez de simplemente utilizar a la película como vía para hablar de otra cosa -lo cual sucedería si la selección se fundara únicamente en el nombre de la película, su director, alguna referencia a textos filosóficos.

Sí podemos hablar de un criterio definido, por el contrario, en relación a ciertas películas que no consideraríamos programar en el ciclo. En relación con esto, se tiene la precaución de no seleccionar películas que podríamos calificar como "obvias", en el sentido en que lo serían aquellas que cualquiera esperaría encontrar en un ciclo de cine y filosofía, como es el caso de *Matrix*, *Interstellar*, *Coherence*, a las cuales podríamos definir como "producciones mainstream" que plantean alguna problemática con aspiraciones filosóficas. El principal motivo tiene que ver con que se trata de producciones que tienen gran difusión y que llegarían (de hecho, llegan) al público de todas formas, por más que no formen parte del ciclo. Si hay algo que da cuenta de una cierta "identidad" del ciclo, ello consiste en que ofrece una propuesta que se diferencia de lo que puede encontrarse habitualmente en otros lugares. ¿Por qué alguien asistiría a una función un martes a la noche en la sala de un sindicato para ver lo mismo que vería en una sala con la última tecnología o en la comodidad de su hogar?

Interinstitucionalidad

Si la propuesta ha sido exitosa, eso no se mide únicamente porque haya resultado en una experiencia gratificante para quienes la llevan a cabo. Tampoco se limita a la continuidad en el tiempo ni a la cantidad de gente que asiste a las funciones. El carácter interinstitucional de la actividad ha sido ampliamente enriquecedor, por supuesto, para los organizadores, pero especialmente el público en general.

Otro de los efectos de la actividad fue la multiplicación de ciclos temáticos, lo cual es otro testimonio de los logros de Cine y Filosofía. Otros Depar-

tamentos dentro de la misma Facultad en la que se encuentra la carrera de Filosofía, como así también de otras facultades, se han acercado a CCSF con la intención de repetir la experiencia haciendo foco en otras áreas. Es así como se han organizado a lo largo de los últimos años ciclos de cine y Literatura⁴⁴, Historia, Ciencia Política. Asimismo, el modelo propuesto por Cine y Filosofía trascendió la FHUC para llegar a la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo (Ciclo de Cine y Arquitectura), y con algunos ensayos en la Facultad de Ciencias Económicas (Ciclo de Cine y Economía) y en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales (Ciclo de Cine y Derecho).

Del mismo modo, podemos señalar que el hecho de haber incorporado grupos organizadores "híbridos", en el sentido de que no pertenecen exclusivamente a CCSF, ha redundado en una mayor asistencia de público a las funciones. Ese público no está ya mayormente constituido por personas del ámbito académico que se acercan por un interés disciplinar, sino que hay gran concurrencia de distintos sectores de la sociedad en general que descubren en el ciclo tanto la actividad de cineclub como la actividad de la carrera de filosofía. Para CCSF esto constituye una forma más de acercar una propuesta a la sociedad -y a la vez, de expandirse en cuanto a cantidad de socios y de espectadores habituales-, mientras que le otorga mayor visibilidad a la universidad fuera de los espacios habituales de la actividad científica, tecnológica y académica.

Grupo organizador

Sin embargo, el hecho de que la actividad sea duradera y exitosa no supone de ninguna forma que haya recorrido un camino lineal y que persista sin escisiones, dificultades ni contratiempos.

Por un lado, la coordinación entre CCSF como institución que nuclea la actividad con -por un lado- los grupos "híbridos" y -por otro- la universidad no significa que CCSF sencillamente delegue tareas o que pueda desentenderse de algunas cosas. Implica, más bien, que el trabajo se desarrolla en otro nivel. Si cuando el ciclo dependió exclusivamente de CCSF, recayó sobre la institución el trabajo de programación, publicidad y ejecución, esas tareas ahora cuentan con más gente involucrada (CCSF no se desentiende de ellas). Más bien, habría que entender que CCSF articula a los estudiantes que integran esos grupos organizadores no sólo en la actividad más obvia del cineclubismo que tiene que ver con el visionado de películas, sino también en una serie de actividades que van desde el armado de una propuesta estética que se renueva año tras año -y que se refleja también en el armado de afiches, boletines, difusión en redes- hasta la producción de crítica cinematográfica.

44 El ciclo de Cine y Literatura, si bien es más antiguo que el de Cine y Filosofía, tiene la particularidad de haberse renovado incorporando la dinámica de este último.

El grupo en sí mismo, requiere por supuesto de una coordinación porque está constituido por sectores heterogéneos que, si bien deciden involucrarse en vistas a la realización de una misma actividad no siempre tienen intereses y necesidades coincidentes.

Cuando decimos que cada ciclo disciplinar (no sólo Filosofía) cuenta con un grupo organizador, no se trata de grupos que se mantienen con una misma conformación a través de los años. Particularmente en el caso de Filosofía, se trata de un grupo que suele oscilar entre los 10 integrantes, pero hay un movimiento casi constante de entradas y salidas de miembros. Por un lado -si nos centramos en el aspecto negativo-, esto da cuenta de pérdida de interés o de imposibilidad de sostener el compromiso con la actividad o contingencias de la vida. Por otro lado -atendiendo a un aspecto más bien positivo-, evidencia que la actividad no deja de despertar el interés de nuevas generaciones que se acercan al ciclo no sólo como espectadores, sino también con la decisión de participar con su trabajo, tiempo y esfuerzo.

Asimismo, hacia el interior del grupo hay ciertas discusiones que han tenido lugar repetidas veces y que no dejan de resurgir. Dado que lo que mayor esfuerzo demanda por parte de los organizadores es la curaduría de películas para las funciones, sobre la ausencia de criterios fijos para la toma de decisiones al respecto, se discute una y otra vez qué tipo de obras incluir o dejar fuera de la programación. A grandes rasgos, podríamos calificar esta discusión como una en torno al tipo de temática que es relevante desde una perspectiva filosófica, como así también el grado de hermetismo tolerable para el espectador.

El desafío de la programación implica la consideración de una serie de variantes: la pertinencia, la calidad y la accesibilidad. La pertinencia hace referencia al valor filosófico del film, que no se agota en absoluto en el "tema" de la película. En ese sentido, los programadores del ciclo han rechazado desde siempre un criterio contenidista, que piense la película proyectada como mera excusa para hablar de determinada corriente de pensamiento. Un enfoque tal perdería completamente de vista el valor intrínsecamente filosófico que tiene la estructura misma del film. El cine en sí mismo es una instancia de la filosofía, que no representa una realidad externa sino que la hace presente, mediante la técnica del montaje, de la composición, de la narración. Así, no podemos entender la articulación entre el visionado de la película y el debate como una yuxtaposición de esferas independientes, una de mera contemplación estética y otra de reflexión teórica. Antes bien, entendemos que ya el visionado constituye en sí mismo una experiencia intelectual. El debate no es un añadido que "convierte" a la proyección en un hecho filosófico, antes bien es el momento de autoconciencia de la propia película.

En cuanto a la accesibilidad, los programadores se han visto a menudo en la disyuntiva de priorizar películas que apelan al goce más inmediato de la audiencia o aquellas otras que exigen del espectador una participación más

ardua. Uno de los objetivos del ciclo es, ciertamente, el de llegar a la mayor cantidad de personas posible, introducirlas en el mundo del cineclubismo y de la socialización del cine. Esta tarea es, por supuesto, mucho más fácil con una programación anclada en formas convencionales, con narrativas lineales, argumentos nítidos, ritmo digerible, duración estándar, actuaciones reconocibles. No obstante, uno de los objetivos del ciclo ha sido siempre el de volver disponibles para el gran público obras que han tenido escasa divulgación. Entre este cúmulo de películas encontramos muchas veces propuestas disruptivas que intervienen en la estructura clásica del cine tradicional. Films que llevan a los límites el lenguaje cinematográfico o que desafían convenciones históricas han sido programados en el Ciclo de Cine & Filosofía precisamente como ejercicio de reflexión acerca de la naturaleza y la potencia del lenguaje. Creemos que es importante, incluso como gesto político, que existan espacios donde puedan verse este tipo de obras; si bien, claramente, no siempre son del agrado del público, que muchas veces puede sentirse sobreexigido por el hermetismo de lo que está viendo, o que codifica su experiencia cinematográfica sólo en términos de entretenimiento, o que carece de las herramientas para disfrutar del ejercicio que propone la pieza proyectada. La insistencia en incorporar estas películas no nace de una obstinación pedante, sino de la firme creencia en que en materia cinematográfica el visionado es la mejor escuela. Es en el contacto con el material fílmico que incorporamos su lenguaje, aprendemos sus resortes, reconocemos su intención, apreciamos su potencia. También queremos alejarnos de una actitud paternalista que piense que existen films "demasiado elevados" para la audiencia ¿cómo podríamos nosotros realizar un juicio semejante? Confiamos en que el público que asiste a una función del Ciclo de Cine & Filosofía es perfectamente capaz de poner entre paréntesis sus propias pre-nociones, tanto del cine como de la filosofía.

La propuesta final, el ciclo armado, intenta un difícil balance entre películas que empujen al espectador a ampliar su concepción del cine y películas que apelen a su interés más inmediato. En ninguno de los dos casos se sacrifica la calidad del material seleccionado en nombre de un populismo mal entendido. El éxito del ciclo no puede descansar en la infantilización de la audiencia sino, por el contrario, en tratar a los asistentes como agentes en el proceso que da sentido a la película. En ese sentido, ha sido una sorpresa muy satisfactoria descubrir la cantidad de personas dispuestas a quedarse hasta la medianoche discutiendo acerca de una escena en *El caballo de Turín*, de Béla Tarr, en la que unos campesinos comen papas en silencio por varios minutos. En ese sentido, una de las lecciones que nos deja el Ciclo de Cine & Filosofía es la de confiar en que el cine tiene un lenguaje verdaderamente universal que apela al nervio más íntimo de la condición humana.

Formación

Existe un aspecto muy valioso que, aunque aun no mencionamos, se sigue de lo hasta aquí expuesto: se trata de los efectos que la actividad tiene para quienes en uno u otro momento integramos el grupo organizador. En la medida en que quienes comenzamos a participar lo hacemos como puros aficionados, las distintas instancias de organización y realización de la actividad conllevan un momento verdaderamente formativo.

En principio, la exigencia de lograr año a año una selección de seis películas que reúnan características singulares pero que no respondan a un criterio unívoco nos obliga a estar constantemente informados acerca de nuevos estrenos a nivel local e internacional, como así también a revisar permanentemente la historia del cine. Esto último implica -al menos algunas veces- la necesidad de rever películas cada vez desde distintas miradas, con la expectativa de encontrar en ellas alguno de los rasgos singulares por los que podría llegar a formar parte de la programación de Cine y Filosofía.

En otro nivel, la instancia formativa se ve complementada por las discusiones que tienen lugar hacia el interior del grupo. Cada vez que iniciamos las reuniones grupales para organizar la edición anual del ciclo -unos 3 meses antes de la primera función- cada uno de los integrantes pone sobre la mesa sus propuestas para el año. A partir de ese momento, se inicia un vertiginoso visionado por parte de cada uno de todas aquellas películas no vistas, propuestas por otros integrantes. Dado que el número de candidatas a integrar la programación suele exceder las seis funciones previstas para la actividad, el visionado de películas coincide con un debate intenso hacia el interior del grupo -que suele extenderse durante varias semanas- acerca de cuáles de las candidatas integrarán finalmente la selección definitiva. Si bien, probablemente, las inclinaciones individuales por una u otra película se funden en el gusto subjetivo de cada integrante, la discusión con los demás miembros del grupo obliga a indagar distintas fuentes a los fines de contar con argumentos objetivos a partir de los cuales argumentar en favor o en contra de la inclusión de determinada película.

Ahora bien, aunque pueda concederse que estas situaciones ponen a todo el grupo frente a la necesidad de indagar permanentemente tanto en textos como en películas, también puede observarse fácilmente que lo aprendido de esta manera no deja de tener lugar en los márgenes de la institucionalidad y -precisamente por eso- es un aprendizaje que se da de forma accidental, fragmentaria y desestructurada. Fue justamente la necesidad que el grupo sintió de formarse, sumado a la capacidad de CCSF y la UNL de recepcionar esa demanda que comenzaron a generarse espacios institucionales para respaldar esa formación algo desordenada que estaba aconteciendo en torno a la realización del ciclo, así como también para despertar el interés en quienes, aún interesados por la temática, no habían llegado a acercarse al ciclo.

Es así que en el año 2017 comenzó a realizarse el Encuentro de Cine y Filosofía, coorganizado por CCSF y la UNL, como espacio de intercambio de trabajos breves, que abordaran al cine desde una perspectiva filosófica. El Encuentro, que en 2019 llegó a su tercera edición, brindó el ámbito propicio para que el grupo organizador del ciclo pudiera entrar en contacto y establecer un intercambio de ideas con investigadores y críticos cinematográficos de distintos puntos del país. Ya en el año 2018, el Departamento de Filosofía de la UNL ofreció el seminario "Cine y Filosofía. Puntos de convergencia" a cargo de la Dra. Verónica Galfione, contando con la participación activa de varios integrantes del grupo de Cine y Filosofía. Este trabajo redundó en la elaboración de un libro de reciente publicación⁴⁵.

Conclusión

Para cerrar, la idea de traer este ciclo como caso testigo es dar cuenta de la potencia de la actividad cineclubística cuando empieza a tender redes con otras instituciones, no sólo en cuanto al alcance, a la cantidad de espectadores a los que podemos llegar, sino también en cuanto a la formación de recursos humanos, la formación en el cineclubismo y la iniciación en el amor al cine.

45 Se trata de GALFIONE Verónica; PONCE Esteban (comps). Después de la filosofía. Ensayos sobre cine, ediciones UNL, Santa Fe, 2021.

5. Cineclube: Um novo olhar, para um novo pensar sobre o uso do cinema em sala de aula no IFFAR Campus SVS

Sidimar de Moura Brandolt
Felipe Amorim Fernandes
Anderson Souto Neves

Introdução

O presente artigo tem por finalidade apresentar os resultados obtidos através do Projeto Piloto denominado: Cineclube Um novo olhar, para um novo pensar sobre o uso do cinema em sala de aula no IFFAR Campus SVS. Para critério de organização, o referido trabalho foi dividido em etapas:

- Pesquisa bibliográfica relacionada ao assunto;
- Apresentação do projeto com um pré debate onde o acadêmico propôs perguntas antes do filme, a fim de destacar cenas do filme para melhor fixação da atenção dos alunos no curta;
- Após a exibição do curta metragem e debate pós filme, debateu-se com os alunos sobre o filme e qual relação entre o tema da aula voltado ao conceito de socialização e o que conseguiram relacionar ao conteúdo interdisciplinar no material apresentado. Essas análises permitem avaliar o interesse e evidenciar a criticidade e aprendizagem dos assuntos pelos educandos, desconstruindo assim a má impressão que muitos docentes e discentes têm com a utilização didática de filmes;
- Referencial Teórico.

Sabe-se que durante uma aula, o professor pode utilizar das mais diversas metodologias de ensino, dentre elas está o cineclubismo que já é utilizado em muitas instituições de ensino básico, bem como em universidades e vem demonstrando bons resultados quando se trabalha e debate de forma apropriada para a ocasião.

Segundo Figueiredo:

Cineclube é uma organização de pessoas que se unem para a apreciação de obras cinematográficas de forma coletiva. o caráter democratizante e participativo é inerente às várias etapas desta atividade (Figueiredo, 2006, p. 02).

O real propósito se dá na participação dos alunos que já está presente na escolha do material a ser visto, e depois no final da sessão com o debate em roda de conversa e eles trazendo detalhes e cenas que marcaram com aspecto

positivo e negativo correlacionada com a sua vida pessoal e com o curso ou disciplina específica.

Para o cineclubista Felipe Macedo existem três características essenciais no cineclubismo:

O cineclubista não tem fins lucrativos,

O cineclubista tem uma estrutura democrática,

O cineclubista tem um compromisso cultural ou ético. Essas três "leis" do cineclubista excluem todas as outras formas de atividade com cinema que o senso comum e a ausência de reflexão identificam como cineclubes (Alves; Macedo, 2010, p. 3).

Sendo um instrumento multidisciplinar, a atividade cineclubista abrange várias disciplinas, além disso, pode-se vincular áreas do conhecimento específico como por exemplo: ligando conceitos sociais referentes a sociologia e conteúdo específicos ligados a biologia.

De acordo com Martins, Pendeis e Montagner (2011):

O cinema tem estado engajado na tarefa de orientar e esclarecer o público, sendo fácil entender o motivo do interesse dos profissionais da educação em utilizar-se deste recurso como ferramenta em sala de aula, pois além de proporcionar a diversificação dos prismas pelos quais podemos analisar determinados temas, nos permite abertura na construção de posicionamentos críticos e, conseqüentemente, mais responsáveis (Martins; Pendeis; Montagner, 2011, p.3).

Tendo em vista a realidade das escolas, nem todas possuem esse recurso disponível, dificultando assim aos professores utilizarem desta metodologia como ferramenta didática. Uma das dificuldades de se trabalhar com o filme em aula se dá muitas vezes pela má visão que alguns professores têm ao se exibir um filme em sala, isso porque alguns alunos aproveitam para saírem da sala ("matar aula"), ou fazer algo sobre outro assunto não relacionado ao filme, a menos que o professor cobre algum trabalho avaliativo voltado a atividade proposta.

Segundo Serra (2010):

Várias podem ser as alternativas: jogos interativos, música, dança, brincadeiras, filmes, desenho animado, recursos tecnológicos (ex.: internet). Porém, o mais importante é entrar no universo das crianças e dos adolescentes, entender suas vontades e necessidades, enxergá-los como indivíduos e, aí sim, trazê-los para o universo escolar (Serra, 2010).

Assim sendo, acredita-se que os alunos prefiram escolher os filmes que

serão assistidos e quando o professor escolhe o tema, poderá não chamar a atenção dos alunos, fazendo com que os mesmos se desinteressem pelo filme proposto para aula. Considerando que, o cineclubes pode facilitar a aprendizagem em sala de aula através de sua ferramenta audiovisual e o desenvolvimento intelectual dos alunos, como também modificar o modo tradicional de ministrar uma aula, proporcionando uma aprendizagem mais significativa aos educandos.

Este projeto tem em vista demonstrar que o uso do cineclubes é importante ferramenta de ensino, pois é possível tirar proveito da exibição de um filme durante uma aula, podendo trabalhar com conceitos de diversas disciplinas e ou conteúdos e possibilitando outra forma de construção do conhecimento que demonstra ser efetiva pelos discente na compreensão do conteúdo.

Procedimentos metodológicos

A atividade desenvolvida foi de inserção do cinema no Instituto Federal Farroupilha Campus São Vicente do Sul (IFFAR- SVS), dentro da disciplina de sociologia, e teve como público alvo alunos dos primeiros anos do curso de Manutenção e Suporte em Informática (MSI) da instituição.

O projeto foi desenvolvido dentro do programa PET-BIO (Programa de Educação Tutorial), no IFFar-SVS.

O acadêmico fez planejamento da atividade, pesquisa do material bibliográfico, materiais audiovisuais sobre o conteúdo sugerido pelo docente responsável por ministrar a disciplina de sociologia, bem como, o dia e períodos em que seria realizada a prática com os alunos e quais seriam as turmas alvo, onde foi optado pelo professor regente nas turmas de primeiros anos, sendo que, foram escolhidas duas turmas para a implementação do projeto. Pelo motivo da atividade ser ofertada a educandos menores de idade, nomeou-se turma 1 e turma 2 no intuito de preservar a identidade dos alunos envolvidos.

O projeto foi dividido em etapas: Debate pré-filme, onde se elaborou perguntas que atentem a partes importantes no filme, para que não passasse despercebido pelos alunos. Após esse momento, foi exibido o filme escolhido. A última etapa, um debate pós filme, onde eles puderam fazer relações do curta com as disciplinas de; Sociologia (conceito de socialização) e Biologia, bem como com exemplos citados por eles com base no cotidiano da população brasileira.

A seguir estão descritas as etapas citadas:

Parte 1: Na primeira etapa realizou-se as pesquisas bibliográficas, procurando materiais em artigos, trabalhos acadêmicos, livros e troca de experiência de forma informal com cineclubistas e a escolha do filme a ser passado para as turmas de acordo com o conteúdo que estava sendo trabalhado com os mesmos na disciplina de Sociologia ministrada pelo professor, onde optou se pelo curta "A fábula da corrupção" (SANTOS, 2011), pois a mesma retrata um cenário vivido e visualizado por grande parte da população, facilitando assim a interpretação

da mesma pelos alunos, possibilitando com que eles relacionem o filme com o conteúdo trabalhado em aula.

De acordo com Batista *et al.* (2012),

Usando a estrutura de uma fábula de fundo moral, o curta mostra ações de animais que, metaforicamente, são atitudes humanas. A história é contada através de uma narrativa rimada e simples com o objetivo de mostrar como a corrupção pode se originar de pequenas atitudes e tomar grandes proporções, prejudicando não só instituições públicas ou privadas, como também a própria vida dos corruptos e corruptores (Batista *et al.*, 2012, p. 2).

Com o filme escolhido e analisado, foram elaboradas perguntas sobre o tema, e ofertadas para os mesmos antes de passar o material escolhido, para que os alunos não deixassem passar despercebido partes importantes que apareceram ao longo do filme. Esses questionamentos tendem a instigar os alunos a assistirem com mais atenção o material exposto sobre o assunto. A seguir serão citadas as respectivas perguntas:

- No filme, atente para cenas que retratam algum conteúdo trabalhado em aula voltado aos conceitos de socialização?
- Qual parte do curta podemos relacionar com as disciplinas de Biologia, Sociologia e o cotidiano vivido pela população Brasileira?
- Você gostaria que fosse trabalhado com mais frequência filmes em aula?
- Qual seria a chance de você participar das sessões de filmes se organizado um Cineclube no IFFar campus SVS?

Sendo que na última pergunta foi ofertada três opções de resposta: () pouca () nenhuma () provavelmente participaria, a fim de, avaliar a participação dos mesmos em sessões cineclubistas organizadas fora dos horários de aula.

Parte 2: Exibição do curta metragem. Após a realização da pesquisa do material, foi ofertado o material escolhido pelo discente que envolveu o assunto a ser trabalhado em aula, sendo que no primeiro encontro foi ofertado o curta metragem; A fábula da corrupção, onde abordou se assuntos relacionados na área da Biologia e Sociologia trabalhando com a interdisciplinaridade.

Parte 3: Após a exibição do curta-metragem organizou-se uma roda de conversa com os alunos para que mostrassem seu posicionamento crítico, sobre partes relevantes mostradas no curta metragem trabalhando com as perguntas feitas antes da seção, e também reflexões sobre o mesmo, baseando se na história, proposta em forma de filme e qual foi a visão de cada um. Eles opinaram sobre o tema e entregaram em uma folha as respostas das perguntas para análises e comparações.

Resultados e discussões

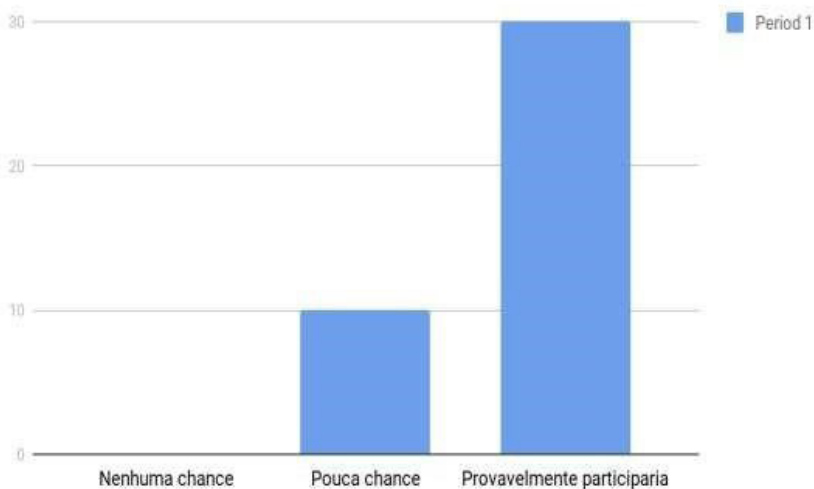
Foram analisados relatos de 40 alunos pertencentes as duas turmas, onde na Turma 1 foram coletados relatos e opiniões de 15 alunos, analisando a última questão, na qual eles poderiam escolher uma das alternativas, 12 estudantes afirmaram que provavelmente participariam das sessões e que gostariam de trabalhar mais com filmes em aula, 3 marcaram que teriam pouca chance de participarem e nenhum optou pela alternativa nenhuma chance.

Na turma 2 continham 25 alunos, sendo que 18 afirmaram que provavelmente participariam, 07 teria pouca chance de participar das atividades e novamente nenhum aluno optou pela alternativa nenhuma chance de participar.

No gráfico abaixo, é possível verificar que 75% dos estudantes provavelmente iriam participar, bem como, gostariam de que filmes fossem usados em sala de aula; já 25 % informaram que teriam pouca chance de participar.

Figura 33 - Gráfico

Qual chance de você participar das sessões de filme, se organizado um cineclube no IFFar campus SVS?



Fonte: do autor (2023).

Um dos motivos levantados pelos alunos que interferem na participação dos mesmos é relatada pelo estudante C (nome substituído por letra para preservação da identidade, pelo fato dos discentes serem menores de idade), onde este afirma que:

“Gosto de trabalhar com filmes em aula, porém, tem pouca chance de participar das seções fora do horário de aula, pois resido em outra cidade e vou

embora todos os dias após a aula”.

Em relação à primeira questão: Qual parte do curta podemos relacionar com as disciplinas de Biologia, Sociologia e o cotidiano vivido pela população Brasileira?

Sobre Sociologia o(a) Aluno(a) A afirma que:

“Podemos ver claramente uma relação com a sociologia, pois vemos uma analogia a política, principalmente a corrupção”.

O Aluno B cita:

“As classes sociais e a sociedade mecânica de Émile Durkheim” e o Aluno C “A desigualdade social e econômica e também um pouco sobre filosofia com as falácias”.

Sobre Biologia e o cotidiano vivido pela população Brasileira o aluno(a) B relata:

“A parte da Biologia seria a cadeia alimentar com os animais e na sociologia as desigualdades mostradas no curta com relação ao governo atual”.

O Aluno A, diz que:

“Com a Biologia, podemos relacionar a cadeia alimentar pelos animais. Em relação à realidade social conclui que: a política com uma possível desigualdade social e com o cotidiano, a corrupção é um exemplo, pois dia a dia somos roubados com os impostos que pagamos e nos roubam descaradamente para benefícios próprios de alguns governantes e também sempre há uma pessoa que tenta se dar bem enganando os outros, tirando proveito e os ingênuos caem nessas enganações”.

Assim sendo, considera-se que a atividade, bem como o curta metragem foram bem aceitos e a inserção de um cineclube no instituto plenamente possível, tendo os estudantes como protagonistas das atividades cineclubistas e participação de forma democrática na escolha dos materiais áudio visuais, cumprindo dessa forma com a Lei 13.006 onde a mesma prevê a inserção do cinema nacional nas instituições de ensino por no mínimo duas horas mensais e inclui competências definidas pela BNCC - Base Nacional Comum Curricular.

Considerações Finais

Através do desenvolvimento do projeto piloto, foi possível concluir que a utilização do cinema nacional em aula é uma boa alternativa para o professor, que além de possibilitar uma outra maneira do aluno compreender a matéria e ou conteúdo ofertado, ocorre uma maior valorização e divulgação de produções nacionais.

Pode-se observar que em grande maioria, os alunos aprovam e gostam que se trabalhe com filme em sala de aula, contrariando a falsa impressão mencionada no início deste referido artigo, onde fala que trabalhar com material audiovisual pode não ter uma boa aceitação dos alunos e demonstrando

que filmes nacionais são ricos em conteúdos interdisciplinares, podendo assim utilizá-los como ferramenta didática, possibilitando ainda uma outra maneira de se ministrar a aula.

Percebe-se que os estudantes se motivaram quando mencionado que no cineclube, eles teriam autonomia para escolher os filmes, bem como colocar sua opinião nos debates, sobre seu ponto de vista sobre o filme. O cineclubismo possui potencial didático e potencializa o conhecimento para uma aprendizagem significativa, podendo assim através dos debates sobre os filmes, vir a auxiliar no desempenho dos alunos em aula.

Referências

ALVES, G.; MACEDO, F. **Cineclube, Cinema e Educação**. Bauru: Práxis, 2010.

BATISTA, A. C. *et al.* **Movimento Paraná Sem Corrupção** - Primeiro voto: o papel do jovem eleitor em relação ao combate à corrupção. Roteiro – plano de atividade, 2012. Disponível em: http://www.alunos.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/campanha_corrupcao/portugues1.pdf Acesso em: 28/01/2022.

CONTROLADORIA GERAL DA UNIÃO (CGU). **A fábula da corrupção**. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a8423f6Aw1A> Acesso em: 28/01/2022.

FIGUEIREDO, H. **Cineclube Organização e Funcionamento**. Maceió, 2006.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 17ª.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

INSTITUTO CLARO. **Cineclube na escola**: muitas possibilidades. Alunos e professores, engajados em um projeto de cinema, têm muito a ganhar. 2017. Disponível em: <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/opiniaocineclube-na-escola-muitas-possibilidades/> Acesso em: 28/01/2022.

MACEDO, F. **Princípios**. 2012. Disponível em: <https://cineclubedesertoverdedotorg2.wordpress.com/cineclubismo/principios-por-felipe-macedo/> Acesso em: 29/01/2022.

MARTINS, R.; PENDEIS, A. M.; MONTAGNER, R. **Cine Clío**: Cineclubismo, Educação e Cidadania na Terra dos Poetas. 2º Encontro Ouvindo Coisas, Experimentações sobre a óptica do imaginário. Universidade de Santa Maria, 2011.

MENEZES, L. B. **A arte do encontro**: o cineclube na escola. Revista entre ideias, Salvador, v. 6, n. 1, p. 11-26, jan./jun. 2017.

SANTOS, L. **A fábula da Corrupção**. Rio Grande do Sul, 2011.

SERRA, T. **Matar aula**: Reconquistando e controlando os alunos para que não haja faltas. Revista Educação Pública, v.10, n.10, 2010. DOI: 10-18264/REP



Parte 05

Experiências e práticas cineclubistas

1. Cine Club Lumière

Lucía Carvajal Berland

Cine Club Lumière, sus inicios

En Chile corría el año 1980 y en la Región Metropolitana, ciudad de Santiago, como apoderada del Colegio La Girouette y Crítica de Cine, en diversas instancias de encuentro podía advertir el entusiasmo y la necesidad de parte otros apoderados aficionados al cine, de disfrutar y acercarse a esta manifestación artística de forma más sistemática.

Nace la posibilidad de un proyecto concreto. Madame Hélène Giroux directora del Colegio acoge la idea del cine club, bautizado "Lumière". Significativo nombre asociado a los inicios del cine con los hermanos Louis y Auguste Lumière, que evoca y se deja acompañar por la memoria relacionada a estos precursores, hecho trascendente de la cultura en su época, de inimaginable significación y que se acrecentaría con el tiempo.

Así Madame Hélène, entrañable directora, dio completa autonomía al desarrollo de esta iniciativa que promovía y venía a llenar una inquietud intelectual del grupo que formábamos en torno a esta manifestación artística fundamental del siglo XX. Apoyó la instancia de manera entusiasta, generosa y amplia, que se mantendría por muchos años. Eran tiempos de censura en el cine, de apagón cultural, transformaciones sociales que impactaron al mundo de la cultura y las Artes.

Nuestra flamante directora, con su buena visión y entusiasmo, aportó siempre infraestructura y nos consiguió la ayuda del profesor Sr. Enzo Sánchez, que nos colaboraba en la exhibición de las películas -con una máquina de 16 mm, propiedad del colegio- como también ir a buscar, donde fuera necesario, las cintas que formaban parte de la programación que yo planificaba al comienzo de cada año.

Mi propia pasión y amor por el cine son muy antiguos, se remontan a mi infancia -edad de inicio que nos marca por siempre- donde puedo recordar las idas al cine desde pequeña con mi hermano y acompañados siempre por una inolvidable tía, que nos inculcó el amor por el séptimo arte.

*Somos del país de nuestra infancia.
Reiner María Rilke.*

Por muchos años el Cine Club (CC) funcionó en la sala de Química, una suerte de laboratorio donde nos reuníamos para nuestro propio conversatorio sobre las películas. Luego con el correr de los años, el Colegio La Girouette inauguró una sala de cine donde seguimos funcionando, destacando la importancia del Cine Club.

La convocatoria la hacíamos, antes de la aparición de la tecnología de la comunicación con la que ahora contamos, mediante llamadas telefónicas en las que algunos nos comprometíamos para contactar a un determinado grupo de socios del club. Luego lo hemos hecho por correo electrónico, pero sin afiches ni folletos, por una pertinencia natural que se ha dado al CC que no requiere de mayores sofisticaciones. Al comienzo de cada año se realiza la programación de cada una de las sesiones y su correspondiente película, que se exhibirá como siempre, los miércoles.

Reseña del Cine Club

Luego de una reunión fundacional, el CC partió el 20 de agosto del año antes mencionado con la exhibición del filme "Las cosas de la vida", del realizador francés Claude Sautet.

La creación del CC propone compartir la magia del cine, la pasión, el enfrentarnos con frecuencia a esa cámara inquieta que nos enriquece, con películas seleccionadas y, por sobre todo, dándole prioridad a aquellas que no llegan corrientemente a las carteleras comerciales. Poder dialogar en torno a esta manifestación artística, propia de nuestro tiempo, penetrar en los universos íntimos, obsesiones constantes de sus realizadores, que contribuyen al desarrollo del pensamiento crítico y reflexivo, estimulen la formación de espectadores activos que, enfrentados a esta "escuela de la mirada" como propósito principal del CC, sepan ver el cine con las herramientas precisas, cada día mejor y desde una nueva perspectiva.

Este logro, de posibilitar la formación de espectadores con una postura crítica activa frente al cine, está directamente relacionada con una instancia selectiva, más exigente de estos espectadores con respecto al cine.

Situación que debería tocar y beneficiar directamente al cine chileno y su evolución. En estos difíciles años 80 que nos tocó vivir, el cine club se constituyó en un espacio de libertad y de gran respeto hacia todas las posturas que se pueden dar dentro de la diversidad de pensamiento de un grupo humano.

El entusiasta grupo de apoderados, ex apoderados, ex alumnos y amigos se va con el tiempo incrementando y se ha logrado mantener y consolidar un espíritu abierto e integrador. Es indiscutible el enriquecimiento humano y cinematográfico.

En la década del 2010, la Cineteca Nacional me invitó a un encuentro con un numeroso grupo de profesores que estaban formando Cine Clubes en colegios. Entre muchas interrogantes que me hicieron acerca del CC, con curiosidad preguntaron como habíamos durado tantos años sin un quiebre. La característica fundamental ha sido la absoluta independencia, libertad de dogmas y prejuicios que hemos sostenido.

Tuvimos el privilegio y el inestimable aporte y apoyo constante, tanto del Instituto Chileno Francés como el llamado entonces Servicio Alemán de

Documentación, ahora cineteca del Instituto Goethe, de quienes estamos muy agradecidos.

Debemos al mismo tiempo, destacar el encuentro con directores en tiempos muy difíciles para el cine chileno, sin apoyo del estado, quienes nos mostraron sus documentales y películas. Fue así como compartimos el preestreno, el valor y la aguda mirada del documentalista Ignacio Agüero en “No Olvidar” y “Los 100 niños esperando un tren”. Impresionante fue la experiencia de ver el conmovedor testimonio de Pablo Perelman en “Imagen latente”. Pudimos apreciar con gran curiosidad lo que el premiado realizador Raúl Ruiz filmó en Francia, al ver su filme “Las tres coronas del marineró”. Más adelante, con el retorno a la democracia, tuvimos la visita de Ricardo Larraín con su exitosa y premiada película “La Frontera”. Y así nos fueron visitando David Benavente, Tatiana Gaviola, Carmen Luz Parot, Boris Quercia, Cristián Leighton, Carmen Castillo, Marcela Said, Francisco Hervé y María Teresa Larraín con su valioso documental “Niña Sombra”. Admirables trabajos, ejemplos de audacia y talento en un país donde la actividad cultural y artística era incierta.

A todos por supuesto nuestros grandes agradecimientos, exponentes de un ineludible y entusiasta homenaje al Cine Chileno.

Perdurabilidad

*El cine es un sueño que soñamos todos juntos.
Jean Cocteau.*

Muchas personas que inician sus propios Cine Clubes, y otras personas cercanas, se preguntan cómo se logra esta larga vida del Cine Club Lumière, que ya cuenta con 40 años de trayectoria. No es difícil la respuesta, aunque no haya sido tarea tan fácil lograrlo. Podríamos concluir que todas las personas que asisten y pertenecemos al cine club hemos generado un espacio donde se dan ciertas condiciones para esa larga convivencia: libertad de pensamiento, donde nadie siente algún tipo de censura o de rechazo a las propias opiniones, las que se expresan libremente; construcción de un espacio común, donde ha primado la calidez de la conversación, impregnada siempre de variada riqueza expresada en el aporte que cada cual. La acogida que las personas han sentido expresando sus puntos de vista los que pueden cambiar según lo que unos y otros opinen en la debida confrontación de ideas, fue generando vínculos y lazos de amistad que han permanecido a través del tiempo.

Actualmente el CC está constituido por 40 personas, no todas son las mismas de los inicios (éramos en un principio 15), sin embargo, un porcentaje importante se ha mantenido, adquiriendo la calidad de socios fundadores.

Quien llegase como integrante nuevo, pronto recogía el espíritu que anima hasta hoy día al CC. Los tiempos de dictadura no lograron aplacar ese

espíritu y se podía respirar libertad en aquel espacio, el que todos cuidábamos con mucho esmero. Eran tiempos de censura en el cine, y fue así como se prohibió la exhibición de "*Cien años esperando un tren*" de Ignacio Agüero y otros filmes que no lograban traspasar el férreo control que existía por esos años. Podríamos recordar la ocasión en que preferimos proyectar una película de Mario Perelman en la casa de uno de los socios y no en el colegio para no comprometer a la Institución.

La Programación

El criterio para la selección de las películas era su valor y el carácter inédito de filmes no subtítulos, que conseguía encargándolas a personas que viajaban al exterior, como a mi viajero hermano Gabriel, y además en mis propios viajes al extranjero.

Todo el esfuerzo era recompensado porque se apreciaba que en este CC se veían películas que en ningún lugar se exhibían. También establecí, como dije anteriormente, una relación permanente con el Instituto Chileno Francés de Cultura y con el Instituto Chileno Alemán de Cultura, donde conseguí préstamos de películas que me interesaba mostrar, ya que contaba con la completa libertad generada desde la confianza depositada en el Cine Club, en mí, como apoderada del Colegio y como Crítica de Cine. Veía 3 a 4 filmes por semana para hacer la selección.

Como señalé en la "Reseña del Cine Club", pudimos tener el reconocimiento y el valioso encuentro con directores de cine chileno y se originaron ocasiones muy especiales y valoradas, permitiendo interactuar en forma estrecha con los directores y tener acceso a valiosa información: sus motivaciones, sus ideales, formas de rodaje del filme, guiones, en fin, diferentes aspectos y desafíos enfrentados por ellos al momento de la concreción de la obra. Esto generó conversaciones ricas en contenido y conocimiento adquirido de primera fuente, ampliando enormemente la comprensión de la producción filmica.

Actividades paralelas al Cine Club Lumière

En el colegio La Girouette realicé talleres con alumnos de la enseñanza media, donde no sólo se entregaban herramientas para la apreciación y lenguaje del cine, sino que también los alumnos llegaron a realizar cortometrajes. En esos años crece el interés por los Cines Clubes y así que el Colegio The Grange me pide fundar un cine club de apoderados el año 1990, el que funciona por 2 años. Luego, un grupo de alumnos de enseñanza media del mismo colegio, solicitó la creación de talleres de apreciación del cine y realizaron un cortometraje que ganó un premio, ocasión de mucho orgullo para el Colegio, galardón que fue entregado en la Biblioteca Nacional.

Fundé también un Cine Club en el "Espacio Cal" y me hice además cargo de su taller de Cine en 1990.

Otro Cine Club, en el que tuve participación, fue el del cine “El Biógrafo”, cuando pertenecía a Directores y Productores de Cine. Fue una importante instancia para exhibir películas que traía el Servicio Alemán de Documentación, especialmente de directores alemanes, importantes y representativos.

Además, participé en la formación de un Cine Club que fue solicitado por un grupo de cinéfilos del Estadio Italiano, que duró también 2 años.

Del inspirado movimiento que constituyó la “*Nouvelle Vague*” -un hito de la renovación del lenguaje cinematográfico- y del valioso y experimentador Jean Luc Godard, vimos “*Sin Aliento*”; “*Prenom Carmen*” de Francois Truffaut, su premiado “*Los 400 golpes*”; “*Dos inglesas y el Continente*” de Erick Rohmer, “*El Rayo Verde*”, “*Las Noches de Luna Llena*” y su famosa cinta “*Hiroshima, Mon Amour*”.

La programación contempló la exhibición de significativas películas de valiosos realizadores de diversas nacionalidades que es ineludible mencionar:

- De Akira Kurosawa: “*Rashomon*”
- De Wong Kar Wai: “*Con ánimo de amar*”
- De Nelson Pereira do Santos: “*Vidas Seca*”
- De Vittorio de Sica: “*Ladrón de Bicicletas*”
- De Robert Bresson: “*El Dinero*”
- De Federico Felline: “*La calle*”
- De Orson Welles: “*Ciudadano Kaine*”
- De Alfred Hitchcock: “*Vértigo*”
- De Liv Ullman: “*Infidelidades*”
- De Lucrecia Martel: “*La Ciénaga*”
- De Mike Leigh: “*Secretos y mentiras*”
- De María Novaro: “*Danzon*”
- De John Cassavetes: “*Gloria*”
- De Manoel Oliveira: “*Belle Toujours*”
- De Naomi Kawase: “*Nanayo*”

Alternativamente, disfrutamos de importantes películas de la etapa muda y de los clásicos de algunos tiempos:

- Ernst Lubitsch: “*La Muñeca*”
- Robert Wiene: “*El gabinete del Dr. Caligari*”
- Juan Vigo: “*El testamento del Dr. Mabuse*”, “*Cero em Conducta*”
- René Claire: “*Entreacto*” y “*París duerme*”
- Carl T. Dreyer: “*La Pasión de Juana de Arco*”
- Von Sternberg: “*El ángel azul*”
- Jean Cocteau: “*Orfeo*”
- Jean Renoir: “*Un día de campo*”

Del extranjero nos visitaron el cineasta alemán Peter Lilienthal con su filme “*El silencio del poeta*”, a quien le realicé una interesante entrevista. Y de Brasil Regid Frota, escritor y profesor de cine, con quien vimos “*Tierra en trance*” del director Glauber Rocha.

A partir de 1998, la tecnología nos permite el uso del formato DVD y podemos programar y recrearnos con algunos CICLOS TEMÁTICOS:

- EL DISCURSO AMOROSO EN EL CINE;
- GRANDES MAESTROS, FILMES NOTABLES;
- MIRANDO AL ORIENTE;
- EL CINE EN EL NUEVO MILENIO;
- RETRATOS DE FAMILIA;
- CINE LATINOAMERICANO;
- PROTAGONISMO DE LOS NIÑOS EN EL CINE;
- LA HERENCIA CINEMATOGRAFICA DE DOS GRANDES MAESTROS;
- ESTRENOS IMPERDIBLES;
- EL CINE NEGRO;
- TESTIMONIOS, MIRADAS DEL SIGLO XXI;
- CINE CHILENO.

Vale la pena acá resaltar algunas películas de los ciclos temáticos:

"Obsesión" de Louis Mallé "; "Metrópolis" de Fritz Lang; "Ciudadano Kaine" de Orson Wells; "La anguila" de Shohei Imamura; "Kandahar" de Mohsen Makhmallaf; "Rocco y sus hermanos" de Luchino Visconti; "Play" de Alicia Scherross; "El Árbol" de Gustavo Fontán; "Luz Silenciosa" de Carlos Reygadas; "El globo blanco" de Jafar Panahi; "Fresas salvajes" de Ingmar Bergman; "Más allá de las Nubes" de Michelangelo Antonioni; "Gilda" de Charles Vidor; "Jackie Brawn" de Quentin Tarantino; "Interiores" de Woody Allen; y "La Colorina" de Fernando Guzzoni.

La programación de 2012 contempló un homenaje al cineasta Raúl Ruiz, con varias de sus películas que se encontraban subtituladas.

Programar ha sido un desafío. Ver las películas y penetrar en asombrosos universos de grandes directores y remotas cinematografías ha sido una aventura, una experiencia apasionante, gratificante. Transitamos del cine mudo al sonoro, del blanco y negro al color, de los clásicos a las vanguardias y sus etapas revolucionarias. Tiempos que rompen con las estructuras del cine clásico, logrando con la autonomía del lenguaje, situarse en la modernidad.

El cine nos juntó, nos ha enriquecido y esperamos seguir incursionando en esta apasionante manifestación artística.

Ciclo Personajes Memorables del Cine

El Cine Club de la Dirección de Extensión de la Universidad Austral de Chile me invitó a participar en un ciclo del CC de esa Universidad y presentada como crítica de cine y educadora cinematográfica, para analizar y realizar un foro en cada una de las películas exhibidas.

Los personajes fueron desde siempre rostros y fisonomías, esenciales en

el cine. Si bien es cierto que el cine es una manifestación artística grupal -en la que intervienen integrantes valiosos e importantes-, los que antiguamente se distinguían y permanecían en el imaginario colectivo eran los actores: estrellas famosas que poblaban la pantalla, intensos o bellos, a veces heroicos, seguidos y amados por las plateas y que perduraron a través del tiempo. Y es que el espectador había descubierto otro espejo: las a veces apasionantes narraciones, los personajes con los que se identificaban o proyectaban y los desconocidos y deslumbrantes entornos que los filmes mostraban. En lo que la industria ha impuesto desde los comienzos, generalmente por motivos comerciales, utilizando en cierto sentido la imagen de los actores.

Pero hacia el final de la segunda guerra mundial se produce una eclosión de marcadas reacciones al cine convencional y acartonado, con nuevas formas de contar y con el aporte de miradas jóvenes, vitales y de un lenguaje nuevo y autónomo, evidenciando los significativos avances del lenguaje cinematográfico (especialmente en Europa). El cine ubica a la mujer y al hombre y sus circunstancias en el centro de sus preocupaciones, se sumerge en diversos conflictos, en etapas de transición marcados por el pesimismo, en temáticas que indagan en los territorios de la pasión, los desencuentros de la pareja, la soledad o la incomunicación del hombre contemporáneo. En los años siguientes se produce la irrupción de escuelas, movimientos y vanguardias (Neorrealismo, Nueva Ola, Cine Libre, Escuela de Nueva York, Nuevo Cine Alemán, etc.), las que liberan y transforman los cánones de la industria.

Y así es como se instala el cine de autor, donde el director es ahora la estrella, el creador, quien provoca y desafía con su mirada renovadora.

Lo antes descrito representa dos etapas de la historia del cine. Este ciclo se propone presentar a destacados directores que han colocado en el centro de sus historias a destacados personajes, que rompen esquemas tradicionales, ubicándose de alguna manera en los márgenes de la sociedad, pero capturan espacios de libertad que trascienden.

Nuestro Cine Club Lumière se Proyecta a la Comunidad desde 2010

Es ineludible conmemorar y dejar testimonio de algunas experiencias extraordinarias y de reconocimiento que hemos vivido con intensidad y agradecimiento como Cine Club, a partir de los años 2010.

En primer lugar, las trascendentes celebraciones de nuestro aniversario de 30 años de ininterrumpido funcionamiento. Madame Hélène y Félix Albagly -Directora y Gerente del Colegio la Girouette respectivamente- nos ofrecen una emotiva y concurrida celebración en el colegio, con la exhibición del documental "El tren del desierto", que contó con la participación de su director Cristián Leighton. Más adelante será la Cineteca Nacional de Chile, que a través de su director Ignacio Aliaga quiso distinguir nuestro largo y único caminar con el cine,

en una celebración en la Cineteca.

El año 2010 en el marco del Festival Internacional de Cine de Valdivia (FICV), con el entusiasmo y el intenso trabajo de refundación del Cine Club de la Universidad de Chile, sus miembros lograron congregarse a algunos integrantes de cine clubes dispersos por Chile. Fue para nosotros, como grupo que concurre habitualmente al festival, una primera e importante aproximación y conocimiento de la existencia de estos CC y de sus apasionados miembros.

La tarea fue una invitación a la que me refiero más adelante a crear una Federación de Cine Clubes de Chile. Así en la siguiente reunión de 2011, 2ª Convención de Cine Clubes de Chile, nuevamente en el contexto del FICV, ya estábamos agrupados en una Red de Cine Clubes.

Dicha convención contó con la asistencia de Gabriel Rodríguez de México, secretario de Comunicaciones de la Federación Internacional de Cine Clubes y Director de la Conferencia Mundial de Cineclubismo, con el cual, nos reunimos en torno a mesas de trabajo, ponencias y exhibición de documentales y cortos.

Entre los mayores logros de la Convención está la entrega del Premio Quijote a “*Memorias del Viento*” de Katherine Harder, instituido por la Federación Mundial y la Carta de Valdivia.

Y hay más. Me ha parecido ineludible compartir la significativa y fascinante experiencia resultante de la Tercera Conferencia Mundial de Cine Clubes, donde dos chilenos fuimos invitados en 2010. Fuimos recibidos como invitados especiales de Chile, Álvaro Valenzuela, estudiante de cine y productor del Cine Club de la Universidad de Chile y yo, como Directora al Cine Club Lumière. Llegamos a un lugar llamado Moreno, a una hora de Recife capital del Estado de Pernambuco, hermosa ciudad rodeada de seis ríos, por ello llamada la Venecia de Brasil.

La recepción fue con grandes muestras de cariño, porque según nos contaron los dirigentes, hacía mucho tiempo que querían que nuestro país formara parte de la Federación Mundial de Cine Clubes y no habían podido contactarnos. Pero esta vez, providencialmente fueron los encargados del Cine Club de la Universidad de Chile quienes crearon una página web y eso fue detectado rápidamente y la invitación llegó a Chile.

En la Conferencia, de alto nivel de convocatoria, había invitados que representaban a las más diversas federaciones de todos los continentes. La evidencia del entusiasmo, los lazos de amistad, el amor, la pasión y una auténtica mística por el cineclubismo, eran admirables.

La conferencia parte con un simbólico Brasil, capital del mundo del cine.

Al abrir esta jornada histórica de reflexión, se recuerda que se cumplen 25 años de los encuentros de los Cine Clubes de Iberoamérica. Entre 1983 y 1990 los encuentros anuales fueron en la Habana, Cuba, en el contexto del festival del Nuevo Cine Latinoamericano, luego se efectuaron en otros países.

Desde el primer día de la Conferencia liderada por el italiano Paolo Minuto, su entusiasta presidente saliente ese año, quedó establecido que Pernambuco

es un foco cultural de Brasil. La ministra de Cultura del lugar asistió dos veces a las reuniones. Así conocimos de políticas culturales que nos encantaría se implementaran en países como el nuestro.

El presidente Lula da Silva a partir de 2003 apoyó decididamente al cine y fomentó los cine clubes de Brasil. Su concepto **Cine, Educación y Cultura** fue un emblema distinguido. En todo Brasil hay 800 Cine Clubes y esperan tener 1.200. En Pernambuco, como ejemplo, los adultos van 3 veces a la semana al cine gratis y hay un desarrollado plan cineclubistas para estudiantes en lugares donde hay violencia. Según testimonios, desde 1932 ya se hablaba del concepto **educación popular y cine**. En algunos lugares se proyecta a futuro un Cine Club en cada barrio, considerando que es un agente vivo de la cultura, que abre caminos.

He sentido gran admiración y he reflexionado mucho sobre lo que hace ese gran país por la educación y las políticas culturales. A medida que pasan los días, Álvaro y yo vamos conociendo a la gente y especialmente gozando de la compañía de los respectivos representantes latinoamericanos. Nos contactamos y vamos conversando y apreciando otras realidades, más prometedoras en que los cine clubes se insertan. Gran interés y admiración ha causado el hecho que nosotros, el Cine Club Lumière, hemos funcionado durante 40 años.

Latinoamérica y los primeros cine clubes

En este continente conviven diversas formas institucionales: Federaciones que han tenido todo el apoyo del Estado; y otras en que la sociedad civil realiza el trabajo que debería hacer el Estado. Aparece un dato divertido y curioso: se comenta y no se entiende muy bien que es el público en América Latina. Y surge una respuesta: es el que paga la vida millonaria de Hollywood.

Cineteca Nacional: Celebración 40 años del cine club Lumière

Mirando para atrás y reflexionando sobre el camino recorrido en 40 años del Cine Club Lumière, tengo varias interrogantes.

La primera es: ¿Cómo pudimos llegar a estos gloriosos 40 años?

Y quiero contarles que tuve en octubre un encuentro con un numeroso grupo de profesores que estaban fundando cine clubes en sus colegios, en un programa de la Cineteca Nacional. Entre las muchas preguntas que me hicieron, acerca del CC, preguntaron con curiosidad, como había sido que duráramos tantos años sin un quiebre, la respuesta fue simple, nunca hubo quiebres y les di algunas razones explicadas mas arriba en esta nota en el punto "Reseña del Cine Club"

La segunda pregunta: ¿Cómo de los restrictivos años 80, seguimos tres décadas más?

En las siguientes décadas tuvimos más acceso al cine de otras latitudes, mediante el video y el DVD, como por ejemplo el cine del Oriente, fascinante en

su diversidad. Pero lo principal es que este CC se afianzó, fueron agregándose más integrantes y seguimos mirando y aproximándonos tanto a la historia y su complejo devenir como a ese ser humano y su misterio que constantemente nos devela el cine. Actualmente somos un CC y un grupo de amigos activo y crítico.

Estoy segura que trabajar en lo que queremos es un privilegio. Y así he seguido por la vida transversalmente nutrida por el cine. Quiero decir que siempre creí en este proyecto, en este sueño y debo confesar que de todas las definiciones de cine que conozco la que más me identifica es: *"el cine es ese sueño que soñamos todos juntos"*. Y creo, amigos del cine club, que hemos tenido motivos para soñar durante estos 40 años, solamente interrumpidos desde el año 2020, por la pandemia mundial.

El filósofo francés Gilles Deleuze dice que el objeto del Arte no es el Arte, sino la vida. Crear es siempre crear lo nuevo, un "nuevo" que a su vez no es otra cosa que una posibilidad de vida.

En estos 40 años del Cine Club hemos compartido -creo pertinente repetir algunos conceptos- la pasión, la curiosidad y la magia del cine. Muchos de nosotros pertenecemos a una generación para quienes el cine ha sido un espacio privilegiado de transmisión de experiencias. Nos hemos visto expuestos con frecuencia a esa cámara inquieta que proyecta imágenes que nos enriquecen, en una permanente búsqueda de lenguajes y temáticas de películas seleccionadas, llamadas a veces cine arte y que no llegan corrientemente a las carteleras comerciales.

Enfrentados a esta Escuela de la Mirada que es el cine, el ejercicio ha sido ver cada día más y mejor. Con espíritu de búsqueda, libres de dogmas y prejuicios, siempre valoramos y respetamos ampliamente cada mirada, la forma en que el cine afecta nuestra propia subjetividad y que se expresa, como diría Henri Bergson, un *"reconocimiento atento"*. Cada filme ha puesto en movimiento la auto percepción, la afectividad, recuerdos, sueños, ideas, dilemas éticos y al mismo tiempo la voluntad de resolver conflictos propios.

Por último, quiero transmitir una reflexión muy personal. A medida que pasaban las horas y los días, sentía la enorme influencia del documentalista chileno Rafael Sánchez, director del instituto Fílmico de la Pontificia Universidad Católica, autor de algunos libros significativos de cine, quien en los cursos del fílmico nos había transmitido enseñanzas y certezas fundamentales de colocar a la educación como objetivo esencial del trabajo del cine. Además, estas conclusiones se vieron reforzadas por mi participación durante varios años y hasta la actualidad en el Círculo de Críticos de Arte de Chile.

Fui recordando entonces que en Recife se hablaba de objetivos que siempre me motivaron y que he ido identificando y propuesto a través de mi trayectoria en el cine.

Fue la íntima percepción de una gran sincronía para dedicarme a crear cine clubes.

Agradecimientos

Me parece muy importante agradecer tanto a las personas como a las instituciones que permitieron que este cine club permanezca hasta estos días:

- Al Colegio la Girouette, su Directora Hélène Giroux y su actual Director Félix Albagly por su gran colaboración en la fundación y funcionamiento del CC;
- A los integrantes del Cine Club Lumière por su entusiasta participación, que creyeron en este proyecto y a todas las personas que nos han ayudado;
- A Carmen Gloria Rojas por sus excelentes y gratas invitaciones a su casa en las Rocas de Santo Domingo, para hacer reuniones del CC, el mes de noviembre de cada año;
- A los Cine Clubes de la Universidad de Chile representados por Luis Horta y Valentina Ávila;
- Al festival Internacional de Cine de Valdivia y al Cine Club de la Universidad Austral de Chile y en especial a Andrea Osorio por su generosidad y ayuda por muchos años.

2. Apuntes de la experiencia cineclubista de Farö - Cine Club

Diego Cinfuentes

Introducción

El cineclubismo es una experiencia trascendental en tiempos de crisis, dado que permite construir visiones colectivas como espectadores, abrir nuestras mentes a propuestas estéticas diferentes a la que ofrecen las industrias hegemónicas, el cineclubismo es un acto de resistencia en un sentido amplio, contra lo hegemónico y lo oficial.

Echando un vistazo a la historia del cineclubismo en nuestro país, Colombia, y en algunas partes de centro y Sudamérica, hay una gran tradición cineclubista que aún hace eco en nuestros días. Sin duda, para nosotros desde Bogotá el cineclub de Cali, fundado por Andrés Caicedo en los años 70, es un referente fundamental para esta nueva generación de espacio amplios de encuentro con el cine. A nosotros nos toca un momento extraño de la humanidad, pues precisamente *Farö - Cine Club* nace en el marco de la pandemia, seguramente el interés por la fundación de un cineclub por parte de los integrantes de este espacio data de tiempo atrás, pero paradójicamente se consolida en tiempos de crisis. Y eso es precisamente lo que quisiéramos señalar en principio, que la fundación de este espacio está muy influenciada por la historia de los cineclubes en Colombia, principalmente los de Bogotá y Cali, y que debido a las posibilidades que nos permite la virtualidad se pudo consolidar en el año 2020. Así, quisiéramos en este breve texto, exponer parte de nuestra experiencia virtual de cineclubismo que nos ha permitido extender una red en torno al cine desde Bogotá, con los cineclubes de nuestra ciudad y de todo el país, además de poder conectarnos con espectadores de toda Latinoamérica debido a las posibilidades que nos permite la virtualidad. En el marco de la pandemia el cineclubismo nos permitió viajar a lo desconocido, quizá había también una necesidad interna por parte de quienes hacíamos parte de ir a otros mundos al encontrarnos encerrados, este impulso hacía eso nos llevó a realizar un extenso ciclo sobre cine asiático, queremos contarles un poco de este viaje por esas películas, los pensamientos que suscitó y las reflexiones que nos ha dejado desde un punto estético, cultural y cineclubista.

A veces los dilemas frente a la exhibición en los cineclubes entran en debates que muchas veces van en contra de un espíritu libre de cineclubismo, las barreras de los derechos de autor que limitan la exhibición en muchas ocasiones son impedimentos para pasar ciclos o películas, esa ha sido una de nuestras consignas, entender cómo la piratería puede estar ligada profundamente a una concepción del cineclubismo en la cual debemos defender la exhibición libre de películas. En la historia del cineclubismo en Colombia podemos evidenciar que

existían muchas dificultades para acceder a películas, el cineclubismo era toda una epopeya en muchas ocasiones, siendo una tarea bastante difícil y casi que imposible, cómo podía suceder con películas que no pasaban la censuras o los parámetros de distribución de cada de país (Figura 34).

Figura 34 - Belladonna of sadness



Belladonna of sadness, es una película con mucho contenido erótico, por eso fue considerada tipo X y fue censurada, pero está pieza imbuida por la revolución del 68', con un corto presupuesto dada que Tezuka, el padre del manga, se retirará de esta producción; pero aun así siendo una mezcla entre película y novela gráfica muy potente, y aunque teniendo una temática sexual, se desarrolla na pieza digna de análisis.

Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Hoy en día la libre información a través de la red ha permitido que se pueda acceder a mucho más al contenido cinematográfico, no solo a las producciones, sino a la opinión de círculos de expertos, cinéfilos y profesionales de todo tipo dentro de la materia; pero, el problema es que si no hay un conocimiento de estas películas, y que, también pueden entrar en el 'mainstream' con una interpretación simple que realmente puede distorsionar el valor del contenido y alejar un público de una buena obra, y segundo, no generar al público el querer acercarse a la película; incluso, la libre información por ejemplo ha hecho que la mayoría de contenido audiovisual sea para redes sociales, en especial durante la pandemia. Eso es una de las preocupaciones actuales ante las TIC ha sido el consumo desmedido de lo audiovisual y que puede generar nociones falsas de la realidad o enajenación. Aunque esto es un problema muy evidente, en

realidad ha estado presente desde el mismo ejercicio de mostrar a través de la pantalla la realidad, desde el contenido explícito, a lo que se podía interpretar de él. Por ejemplo, es muy común ver grupos promoviendo censuras a contenidos que consideran violentos o inmorales en la televisión y desde que se volvió un elemento de comunicación masivo.

Al igual que la serigrafía y el grafiti en Colombia, que han empezado a tomar forma de contraculturas críticas, o lo que fue la música Hip-Hop gánster en Estados Unidos, la falta de un público crítico ha permitido que se hayan y se están despreciado. En el caso colombiano, a que se considere puro 'vandalismo' y con ciertos límites 'arte', y en el norteamericano por mostrar algo que es un tema sensible, y que en el discurso de prevenir se invisibilizaba algo que ya estaba pasando en los barrios negros de ese país desde el periodo Reagan, por lo tanto, se le consideró peligrosa. Los contenidos son nutridos mejor con contextos, se puede incluso discutir abiertamente y hasta adquirir sentido político al salir de la miradas simplistas o morales.

Por ejemplo, desde referencias literarias en la creación del cinema novo (movimiento brasileño de cine), al igual que muchas corrientes, que fue imbuida por la revolución del 68' en el primer mundo y la revolución cubana, volviéndose una propuesta provista de una visión artística de Brasil, que evidenciara incluso lo crudo, con intención de buscar lo 'puro' de las gran diferencias sociales y realidades que sufrirá el pueblo brasileño y mostrar a través del cine esa esencia, al igual la variedad de personas que hay en Brasil. Esto podría generar en trabajos que mostrarán aspectos grotescos, desagradables de maneras muy directas o conceptuales, tanto como agradables; haciendo ver que antes de poder disfrutar de una producción de los seguidores del cinema novo, te vas a encontrar con estas formas de ver la realidad en la pantalla y que, si estás dispuesto a entender, implica acercarse a esos aspectos culturales, inclusive, como movimiento es uno de los fines de sus películas.

Incluso el cineclubismo puede ser una forma de hablar de esas realidades incómodas y poder a discutirlo abiertamente, las experiencias en el cine que son desagradables, pueden adquirir un valor si logramos apreciar el poder y/o lo que se expresa, quizás buscando lo humano o como tratan de movernos las fibras, pero nunca perdiendo de vista el valor del film, a pesar de que nos guste o no la película analizada. Ya con el valor reconocido, se puede hablar de las realidades que toca e inclusive puede ser una forma de acercar a personas a realidades cercanas que están ahí presentes, pero que la misma cultura se ha encargado de invisibilizar, en ese sentido el cine puede volverse un lenguaje completamente político y activo, por eso mismo el cineclubismo puede ser una forma de romper las barreras de los límites y poder ser espacios de discusión y de construcción, al igual que la primera forma de romper con estereotipos, imaginarios y abriendo un poco mejor el panorama de lo que se proyecta en cualquier película.

Cineclubismo, un viaje a otros mundos

Por eso mismo, una de las prioridades del cineclubismo es no sólo de instruir una mirada del contexto o mostrar películas, sino que detrás, hay un lenguaje estético bien planeado y pensado con mucha dedicación para retratar algo, ya sea en un artifice dramático; algo experimental; en algo explícito, histórico o documental; o un manifiesto del artista o de un movimiento cinematográfico. Igualmente, deja presente que ese lenguaje se muestra ante nosotros, desde los encuadres, a las líneas de los personajes, al montaje, a la actuación, a la paleta de colores y a muchos detalles que no parecen tener importancia, pero que pueden introducirse sin ser notados y sensorialmente engañar a la mente y al ojo, hacerla sentir sin estar o inclusive hacer sentir algo intangible como odio, pasión, comprensión e incluso la proyección que hace una persona en un personaje; y que de todos modos es reflejo de algo real, ya sea discursos, perspectivas, históricas, referencias o sensaciones.

Los límites que tiene el cine para mostrar realidad es casi ninguna, de hecho, la mayoría que existen son precisamente presupuestales, de mala distribución o incluso posturas políticas y morales que prohíben la exhibición, como pasa en muchos países de Asia, África, Europa Oriental y América Latina hoy en día, pero esta ausencia de límites hace que inclusive que esta imagen narré muchas cosas más allá de lo que nos muestra. En nuestra experiencia discutiendo cine de Asia había elementos incomprensibles, o que inclusive pasamos por alto debido a que no provenían de esas culturas, pero nutriéndonos de sus contextos, tanto históricos del momento, como del movimiento cinematográfico, la postura del director y de parte del staff y de la opinión de expertos que nos acompañaron o que revisamos a través de investigación en Blogs y textos académicos. Por ejemplo, las cuestiones de producción en Hong Kong, Taiwán y China, muestra precisamente la tensión que hay entre las ideas del viejo régimen y el nuevo, en especial en Taiwán y en China; en el caso japonés, gracias a directores como Ozu, la esencia del zen quedó presente en la pasividad y la autodisciplina en busca de la naturaleza de las cosas y poder armonizar con ello, incluso sus famosos 'Tatami Shots' (Ver Imagen 35), dan la sensación de estar en un teatro Noh que logran darle profundidad a las tomas, haciéndoles unas imágenes tranquilizantes y bellas, llena de una semántica poética en busca de una tranquilidad agradable y pura.

Figura 35 - Un ‘Tatami shot’, que hace este cuadro muy pintoresco y lleno de vida



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

El cineclubismo y la virtualidad, una oportunidad para otro tipo de encuentros

Este ejercicio no hubiera sido posible gracias a las TIC, primero, la libre información nos ha permitido instruirnos en aspectos básicos para nutrir nuestras experiencias sensibles y nuestras perspectivas de las películas que se comparten, en sí, la primera gran ventaja no solo es esta, sino que permite encontrar el material fílmico y que podamos compartirlo para que lo vean, incluso algunos con problemas de distribución que hemos tenido suerte de encontrar.

Lo segundo es precisamente que gracias a esto hemos podido compartirlo, que originariamente empezó siendo para una comunidad universitaria Colombiana y de procesos de cine durante la pandemia y que se hace en Google Meet, pero que fue circulando a través de redes sociales (ver imagen 36) a punto de llegar a varias personas de varios países, lo que nos ha permitido compartir no sólo experiencias desde perspectivas muchas más diversas, sino construir visiones más sólidas de la cultura de estos países, al igual que las impresiones y también hemos llegado a poder describir sensaciones y experiencias sensibles con nuestros participantes. Un plus, es que a lo largo del cineforo, que se enfocó en ciclos por país desde un principio, logró llamar la atención de varios cinéfilos, profesionales del campo de varios países, permitiendo que ellos también

compartieran sus conocimientos y que al final de la noche la sesión haya dejado la sensación de la necesidad de a veces a sentarse a ver la película con un ojo más crítico.

Figura 36 - Uno de nuestros flyers más recientes, en un cineforo de cine latinoamericano, aunque estos son recientes, llevamos un año trabajando cine de Asia



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

La dinámica de las sesiones, empiezan en el momento que se comparte la película, por lo cual, a lo largo de la semana los participantes lo verán con anterioridad, ya en la sesión iniciamos con contexto y algunos elementos culturales que ayuda a entender lo que se refleja, además de las escuelas de cine, equipo técnico y/o productoras, para hablar de varias nociones en las cuales se creó el film; está dinámica ha sido interesante, porque ha permitido alimentar las primeras impresiones que como público hemos tenido ante de los

films que se discuten, ya que nos permite aterrizar y entender más a profundidad el trabajo de cada montaje y escena y con qué intenciones fueron creadas; por último, pero que en realidad ocupa la gran parte de cada sesión, es una discusión donde se muestra la película, para hablar de escenas, impacto estético y además donde, con todos los participantes discutimos primeras impresiones y después de haber entendido un poco sobre la película y nos nutrimos entre todos una argumentación coherente y más aterrizada sobre esta película, además de que muchas veces queda esa invitación de conocer más sobre ese movimiento, ese director, o incluso a re ver la película con la nueva noción que se discutió en la película para apreciar mejor la película, sobre todo si la pieza se comunica más en lenguajes audiovisuales que en líneas o historias. Esta dinámica ha permitido contactar con personas, con asociaciones, las cuales tienen intereses similares a nosotros, y que han compartido tanto sus experiencias, como procesos, como por ejemplo ha sido la Red Actua1, con esta asociación que nos ha permitido compartir nuestra experiencia. Además de crear un grupo de face donde se puede ver las ideas de las películas, los foros, las actividades de otras agrupaciones y personas que estén trabajando las mismas temáticas que nosotros. El proceso ha sido un poco pausado en parte por la pandemia de COVID-19. Como el contexto que sufre Colombia, en donde en parte, está la mayor parte de nuestro público que en su mayoría es joven; pero lo ideal es seguir generando un espacio de compartir ideas y temas sociales-políticos, sobre cine y sobre agrupaciones que están generando esta clase de eventos.

Por último, recalamos, que estas ventajas y que el fin mismo del cineforo son importantes si un gran público accede, hemos llegado a tener más de mil interacciones en los eventos, y cada semana, con cada cineforo hay más personas de varias partes de habla hispana las películas y dispuestas a generar espacios de discusión, pero esencialmente a públicos más críticos y con la mente más abierta y a buscar una experiencia distinta a cómo veían antes el cine y los productos audiovisuales, al igual que las millones de formas de reflejar, dependiendo de los recursos que haya y lo que se quiere mostrar, y que a través de ella está la llave a ver fragmentos de una realidad, de conocer perspectivas desde lo que se refleja, incluso a veces tratar de entender la condición humana particular de los personajes.

La estética asiática como un viaje a lo desconocido

Una de los grandes descubrimientos en esta experiencia cineclubista virtual es que en el marco de la pandemia existía la necesidad en muchos de los que empezamos este proyecto de buscar otros universos en el arte, el cine nos brindaba esas puertas a otros mundos, a otras estéticas, ese interés se materializó cuando en un inicio tocamos las puertas del cine coreano y hongkonés. Con directores populares como Boo Jonho o Wong Kar wai que nos

permitieron encontramos un público interesado con el mundo asiático y que terminó convirtiéndose en un inmenso impulso que derivó en un ciclo de casi un año enfocado al cine de este desconocido continente. Pudimos recorrer el cine coreano, hongkonés, chino, taiwanés, indio, filipino, del sudeste asiático y, por último, con un ciclo maravilloso, de enorme iceberg que es el cine japonés.

Este viaje derivó en cuestionamientos y necesidades particulares que determinaron la dinámica de los encuentros virtuales. Al toparnos con el cine asiático surgió un choque inmenso y es que como público colombiano y latinoamericano no conocíamos el sistema de valores de muchas de las sociedades y pueblos asiáticos y tampoco conocíamos la rica tradición estética de estos pueblos, esto derivó en un increíble experiencia tanto por parte de quienes organizaban los foros como por los que asistían, ya que, había una investigación colectiva sobre esto que nos parecía desconocido, pero conforme fuimos conociendo, fuimos desarrollando una metodología más amplia y más común que permitió acercarnos mejor y de manera colectiva a los films analizados, también fue primordial, ya que fue dando claves para entender la complejidad que puede tener el cine asiático.

Debimos emprender un viaje profundo al pasado de este inmenso continente, comprender cómo se alimenta el cine de esa profunda tradición cultural y artística. Precisamente, lo artístico y cultural son 2 caras de la misma moneda, dado que se nutre de una enorme tradición gráficas. Lo interesante es que logran ponerlo en términos del presente, o que aún se refleja en la modernidad, como en el caso taiwanés y su herencia totalmente China y separada del continente, y de esa particularidad encontrábamos los paralelismos y las diferencias de sus cines, como por ejemplo la presencia de la estética del anime en el cine Taiwanés; al igual, que como por ejemplo la capacidad inherente del sintoísmo japonés por aprender, desarrollaba el estilo del cómic una mezcla entre lo que fueron antes, lo que estaban siendo y lo que eran debido a la occidentalización y se proyecta continuamente en el anime.

Esto en parte no era un ejercicio consciente, sino que lo utilizan como referencia, o expresar algo en una imagen lo que hace que el espectador deba tener en cuenta las características de lo que se presenta. Esto implicaba no solo reconocer referencias, sino que, además, permitía poder ver de otra manera y alimentar nuestro ejercicio de comprender la película, que se volvió demasiado rico en espacios de discusión, el discutir los términos culturales y artísticos que dotan de mucho significado una imagen y que se alimentaba no sólo de una referencia visual nos enseñaba bastante de herencia estética y el cómo se proyectaba en un lenguaje estético, y como podía transmitir tanto en una simple escena.

Figura 37 - Pompoko, de Studio Ghibli y su director Isao Takahata



Pompoko, de Studio Ghibli y su director Isao Takahata (1994), muestra los contrastes entre tradición y modernidad, incluyendo símbolos o directamente la identidad. Studio Ghibli actualmente, se considera una gran compañía de animación, y la cual hace un uso remarcado de la tradición japonesa.

Fonte: Ghibli; Takahata (1994).

Figura 38 - Escena en 7 Samuráis - Akira Kurosawa



Akira Kurosawa, recordado por sus obras de samuráis y muchas, protagonizadas por el mismo actor Toshiro Mifune, mostraba de forma abierta y con los estrictos estándares de la constitución japonesa del 49', los valores del Samurái. En 7 samuráis, no solo se muestra la variedad de samuráis que pueden haber, sino el tema de clases en la edad feudal japonesa, además de la supervivencia, la guerra en una obra de más de 3 horas.

Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Figura 39 - Escena - Kobayashi en Kwaidan



La condición de humana de Kobayashi, mostraba la terrible situación de los japoneses a quienes no apoyaban los ideales respecto a los chinos y el Japón imperial fascista. Siendo una obra de una trilogía, cada una se puede ver aparte y mostrar la terrible naturaleza humana del Japón de la época. En la imagen a continuación, vemos como Kobayashi puede moverse con destreza entre el pasado japonés y la modernidad, en particular en Kwaidan.

Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Figura 40 - Una representación de una batalla épica de Kwaidan



Los colores adquieren una fuerte representatividad.

Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Figura 41 - Mi bella concubina

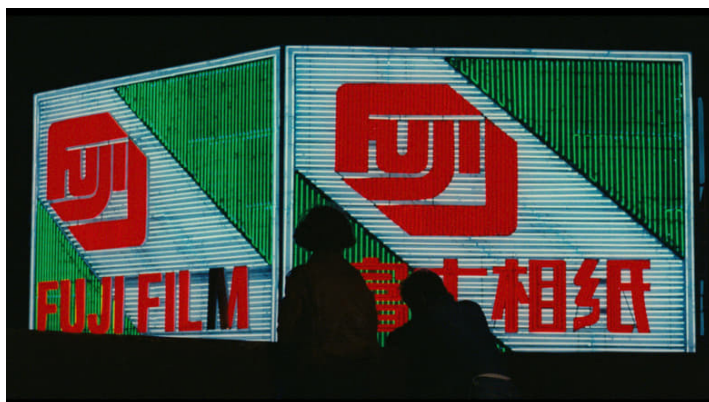


China, en la nueva ola de cine chino, la identidad también entra en juego con la imagen, y en este caso *Mi bella concubina* (1995), muestra un valor (el destino), y su importancia de este valor para los personajes, incluso en medio de la revolución cultural Maoísta.

Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

En Asia, muchos países empezaron paralelamente sus movimientos cinematográficos, en parte por una fuerte represión debido a dictaduras o porque la constante presión de occidente, China y Japón, los metieron en la modernidad. Gradualmente han florecido movimientos cada vez más pulidos, pero que en parte se han nutrido de la influencia de estos países y en búsqueda de desarrollar una estética propia.

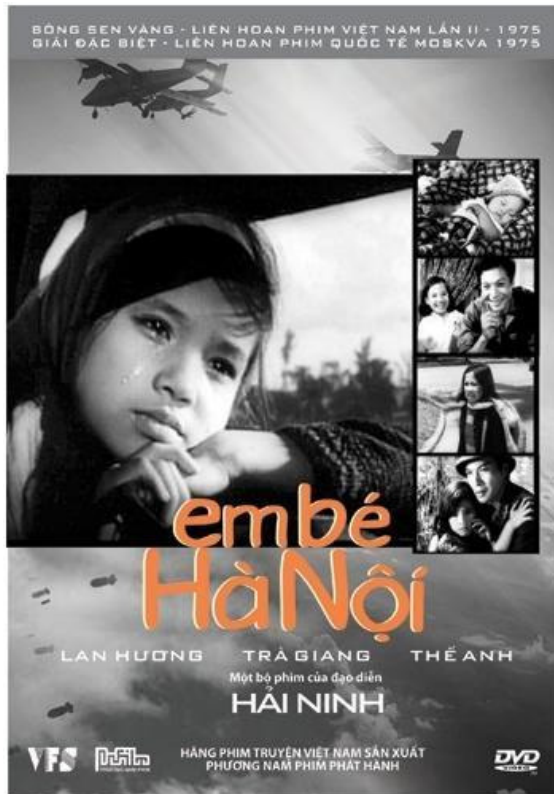
Figura 42- Taipéi Stories



En casos en países con una historia moderna, como Singapur, Taiwán, Filipinas, los países se nutrían de las influencias norteamericanas, japonesas o chinas. Aquí está la toma de *Taipéi Stories*, de Edward Yang (1985), una de las muchas tomas en el cine taiwanés que muestra estéticas del anime japonés.

Fonte: Yang (1985).

Figura 43 - La niña de Hanoi



En el caso de Vietnam, la influencia China es notoria, como la niña de Hanoi (1985), que tiene muchos elementos del cine de campaña de la postguerra, muy parecido al cine político que estuvo en China hasta la década de 1970.

Fonte: Ninh (1972).

Conclusión

Esto solo es a grandes rasgos los aspectos que salen a flote en la forma que hemos desarrollado en Farö Cineclub, entender cine asiático nos permite ver que las complejidades de sus referencias no son tan superficiales, y que inclusive un movimiento, una expresión quiere decir mucho, y que a veces nos tocó repasar tanto referencias como las historias de contexto, para entender la riqueza de este cine. No solo este aspecto nos ha permitido hablar de cine, o de estéticas, nos ha

enseñado de historia, de política de mirar perspectivas de una realidad que haya pasa, y como a su vez, se muestran, manejando una técnica detallada y muchas veces hasta bien pensada, que, en parte, y esta clase de cineclubes un ejercicio para pensar el hacer cine en américa latina.

Los cineclubes, no solo pueden quedarse en mostrar películas, puede mostrar verdades a través de ella, puede abrir la llave a comprender mundos difíciles de entender y perspectivas que solo se hayan en el arte, y más que todo, también un público con más criterio, con más recursos para entender y discutir los contenidos y tener una mirada profunda no solo de las estéticas a través del cine y las que solo puede aportar el cine, sino amplia y abierta para ver su obra por el valor y no solo por la apreciación.

3. Un Ensayo de Club de Cine Universitario a Cuatro Manos

Rodrigo Jurado Velasco

Jorge Núñez Grijalva

Patricio Andrade Verdezoto

Juan Segura Villacís

Rashomon (KUROSAWA, 1950) pone en evidencia la multiplicidad de lecturas que hay de una misma realidad. En esta ocasión, es lo que precisamente nos proponemos hacer: reflexionar sobre 593 Butacas, el Club de Cine de la Universidad Católica del Ecuador Sede Ambato, a cuatro manos. Así, el administrador reflexionará desde la gestión cultural; el prorector lo hará desde el punto de vista de la gerencia universitaria; el director de estudiantes, desde la gestión del bienestar estudiantil; y el cooperante técnico, desde la cooperación cultural. Con todo esto, lo que se pretende es alimentar la discusión sobre el porqué y el cómo de un club de cine universitario.

Desde la Gestión Cultural

Un club de cine es el espacio apropiado para que las personas se encuentren para disfrutar del cine y conversar sobre lo que han visto. No obstante, en el contexto de la pandemia el reto consistió en adaptarnos al distanciamiento de manera rápida y efectiva. Es por eso que para 593 Butacas, el Club de Cine de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Ambato (PUCE Ambato), se optó por una programación ágil que, dadas las circunstancias, aproveche de la comunicación a través de Zoom.

Sin embargo, adaptarse al cambio no significó dejar de lado los objetivos específicos de lo que sería una gestión relacionada al cineclubismo, incluyendo, según OVEE (2021): impulsar la participación cívica, promover el diálogo, movilizar audiencias geográficamente dispersas, ampliar oportunidades de aprendizaje y proveer el acceso a expertos y líderes de pensamiento (párr. 6). Después de 10 semanas de trabajo a lo largo del primer semestre de 2021 (en las que se desarrollaron 20 foros de una hora cada uno), podemos reportar que se cumplió con cada uno de los presupuestos mencionados.

Adicionalmente, algo que debemos decir desde el inicio es que el objetivo general que engloba todo el esfuerzo que se hizo fue el de propender a que l@s participantes se apoderen del lenguaje y los recursos técnicos para contar sus propias historias a través del uso de sus teléfonos móviles. En otras palabras, la idea no fue incidir en que las personas aprendan a consumir mejor las películas a las que se exponen. Todo lo contrario: aunque es importante que aprendamos a disfrutar de un filme, la idea fue conversar sobre los cortometrajes para ver cómo habían sido contruidos. El menú fue diverso (porque se incluyeron 10 películas

de nueve países latinoamericanos y una de Francia) y la programación se basó en los elementos que componen el lenguaje cinematográfico (incluyendo la composición, la luz y el sonido, entre otros).

Así, a continuación se exponen las oportunidades, los logros, las dificultades y las recomendaciones que nos dejó 593 Butacas, en su primera versión.

Las Oportunidades

Desde la gestión cultural, la oportunidad más importante que nos presentó 593 Butacas fue la de brindar un servicio de calidad de manera abierta y gratuita. En general, al ser nuestra audiencia nuestros propios estudiantes universitarios (junto a sus allegados), el esfuerzo por llevar adelante el Club en medio de la pandemia aportó a reforzar nuestra imagen de una entidad que enfatiza el aporte a la comunidad, sin dejar de lado los temas de calidad, apertura y gratuidad.

Sin embargo de lo establecido, podemos decir que también se perdieron algunas oportunidades. Por ejemplo, no se generaron alianzas con socios estratégicos, como el propio sector cultural relacionado al quehacer cinematográfico, para incluir en la programación la participación de invitados especiales. Como sabemos, cuando a la programación se la alimenta con otras voces, lo único que puede pasar es que el proyecto sea más atractivo y, por tanto, más participativo. Esta falta quizá se deba a que el número de horas asignadas para la gestión del Club fue de tres horas, incluyendo la dirección de las dos horas de foros. En consecuencia, una de las primeras lecciones es que la calidad implica dedicación; o, lo que es lo mismo: debemos sepultar la idea de que gestionar un club de cine solo es presentar una película y abrir/dirigir el debate.

Los Logros

Asimismo, desde la gestión cultural, el logro más significativo fue habernos renovado en la estructura y la programación del Club.

En cuanto a la estructura, a la renovación se la sintió especialmente en el hecho de que tuvimos que adaptarnos a uno de los preceptos de la educación a distancia: poner a disposición el tema de estudio (en este caso el filme) para que la persona interesada lo revise cuando lo desee. Y no solo eso, también tomar en cuenta que lo teníamos que hacer a través de Zoom. Así, la renovación significó tener que aprender a usar/gestionar una plataforma que hasta hace poco era inexistente.

En cambio, en términos de la programación, aunque siguió siendo "impositiva" (puesto que las participantes no tuvieron voz en qué es lo que se iba a presentar), no es menos cierto que nos trajo sorpresas. La más importante fue que todos los involucrados nos dimos cuenta que las voces cinematográficas latinoamericanas son diversas y no monolíticas, como a veces se piensa. Es decir,

la riqueza de las propuestas que se cultivan en Latinoamérica nos provee de infinitas oportunidades para hablar y aprender de cine. El reto, no obstante, está en cómo estas se conjugan con el resto de voces que habitan el planeta fílmico. Para el caso universitario esto tiene una repercusión singular: aprovechar del espacio, la voz y la autoridad que se tiene para ser más incluyentes. En el caso de 593 Butacas, lo que pretendimos en esta primera entrega fue propender a conocer de "nuestro" cine para luego, más adelante, ver qué están haciendo los demás. Creemos que esta entrada ayuda a conocer las posibilidades de la voz propia para luego entrar a conjugarla con las demás.

Las Dificultades

En sí, la dificultad más imperiosa fue la de difundir el proyecto. Esto fue así porque aunque se lo hizo a través de las redes sociales (especialmente Facebook) por medio de la gestión de la comunicación institucional, el resultado final nos dijo que no fue suficiente. Es decir, nuestro caso demuestra que todavía es necesario incidir en los medios de comunicación tradicionales. Todavía es importante diseñar una estrategia de comunicación que implique la participación de estos medios en la vida del proyecto. Como sabemos, no estar presentes en estos medios significa que no podemos ampliar la participación de la ciudadanía. Es más, el hecho de que el número de participantes no fue el esperado, en relación al número global de posibles participantes universitarios, también nos debe llevar a reflexionar lo que entendemos y cómo gestionamos la comunicación en línea.

Las Recomendaciones

La recomendación más importante es que se debe aprovechar las posibilidades que nos deja el trabajo en línea. Quizá la más importante sea el de poder llegar a una audiencia mayor. Sin embargo, para hacerlo es necesario tener claro cómo se va a beneficiar a unos (los que tienen acceso a internet, por ejemplo) y no a otros (los que no lo tienen). En este sentido, la recomendación sería que debemos incidir en la política pública para que, desde la academia (a través de foros, trabajos comunitarios, investigaciones), el acceso a proyectos culturales como el de 593 Butacas, que también son educativos, sea equitativo. Asimismo, una recomendación complementaria es insistir en que desde el inicio se debe contar con una estrategia de comunicación que no deje de lado a los medios tradicionales, puesto que es una puerta que se tiene que abrir si lo que se quiere es ser más incluyente.

En conclusión, luego de 10 semanas de trabajo, podemos decir que hemos aprendido mucho y, por tanto, clubes similares a 593 Butacas, que le han apostado al trabajo en línea, deben ser reforzados. Los retos son varios; es verdad.

Sin embargo, los beneficios institucionales -pero también sociales- son incalculables. La verdad es que cuando las participantes "le cogen ganas" al Club, al final todos terminan preguntando cuándo retomaremos el asunto. Este es el mejor indicador que tenemos para decir que estas personas sintieron las ganas de contar sus propias historias.

Desde la Gerencia Universitaria

Las primeras universidades surgieron de manera oficial en la Edad Media, entre los siglos XII y XIII. El término "universidad" se originó en la expresión latina *universitas*, cuya definición inicial pretendía ser "el conjunto de todas las cosas".

Las universidades entendidas como "comunidades académicas", tal y como las conocemos hoy, nacieron como una expresión del renacimiento intelectual originado en el siglo XI, alrededor de la filosofía y la teología. Inicialmente, se constituyeron a partir de las escuelas catedráticas orientadas a otorgar una enseñanza superior en las dos ramas del saber antes mencionadas, habiendo recibido el nombre oficial de *studium generale*, debido a la apertura de estos centros a recibir estudiantes provenientes de todas partes (CHUAQUI, 2002), y, además, porque se dedicaban al estudio general o universal del saber.

En sus inicios, la denominación de *studium generale* coexistía con la de *universitas*, para referirse a estas "comunidades de maestros y estudiantes" (LOZA, 2013, p. 27-28), a las cuales con el paso del tiempo se les empezó a denominar, de manera abreviada, como "universidad".

En el actual siglo XXI, la conceptualización de la universidad sigue siendo la misma que hace aproximadamente mil años atrás. De esta manera, es posible definir por universidad a una comunidad académica, orientada a la formación de profesionales dentro de una gran diversidad de ramas del conocimiento, quienes están aptos para ejercer de manera abierta y pública su especialidad, previo el cumplir con los requisitos establecidos en el marco jurídico regulatorio de la educación superior, en cada estado nacional.

En complemento a esta función primaria, la universidad moderna, según la Ley reformativa a la Ley Orgánica de Educación Superior del Ecuador, Art. 24, de 2018, debe cumplir con otras importantes funciones delegadas por este mismo marco regulatorio, como son, en el caso de Ecuador, las siguientes: i) la búsqueda de nuevos conocimientos, a través del desarrollo de actividades de investigación, desarrollo e innovación; y, ii) la ayuda solidaria para la solución a los problemas sociales, mediante la vinculación de estos centros con el medio que los rodea.

Como se observa, la universidad mantiene su esencia de colectivo social, creado por y para la sociedad que la rodea. Es así que, dentro de su amplio campo de acción y en función de sus respectivas posibilidades, toda universidad está llamada a colaborar para el logro de aquel anhelado estado de bienestar que la población en todo el orbe espera recibir, mismo que en Ecuador es conocido como

el estado de "buen vivir". Por supuesto, cada nación tiene libertad para implementar las acciones que estime necesarias para alcanzar esta meta, a través de invertir los recursos que disponga y de involucrar a las entidades que deba hacerlo.

En Ecuador, las universidades están llamadas a colaborar con el desarrollo del país, gran horizonte nacional dentro del cual se inserta la ya mencionada condición de bienestar para sus habitantes. Y es precisamente en este ámbito, en el cual una universidad debe mirarse a sí misma, como un ente dinámico y propositivo en la búsqueda del bien social, siendo las diversas actividades de vinculación con la sociedad las que le permiten alcanzar ese objetivo. Un claro ejemplo de ello, lo constituye la existencia de un club universitario de cine, orientado a todo público, tanto hacia dentro como fuera de los predios universitarios.

En este punto, cabe recordar que la visión de la PUCE le determina ser una comunidad universitaria humanista para la transformación personal y social, al servicio de un mundo fraterno, justo y sostenible; que se identifica como un proyecto inclusivo, eficiente, en diálogo con su entorno y en constante innovación académica y organizacional (PUCE, 2021).

Por lo expuesto, y en función de los lineamientos generales de la institución, el proyecto de creación del Club de Cine de la PUCE Ambato, en 2019, constituye una respuesta a esta necesidad de vincularse con la comunidad; en este caso, a través del accionar cultural y cinematográfico.

Al respecto, el "Club de Cine de la Cato" (como se le conoce de manera coloquial y afectuosa) ha superado las expectativas de todos, ya que mediante un accionar profesional y perseverante ha logrado posicionarse como el líder indiscutible de su clase dentro del entorno geográfico inmediato de la entidad (provincias de Tungurahua, Cotopaxi, Chimborazo, Bolívar y Pastaza), merced a haber sorteado diversos obstáculos y dificultades, sobre todo a partir de la llegada de la pandemia del Covid-19, en marzo de 2020.

A la fecha, puede decirse con toda seguridad que para la dirección de la PUCE Ambato, el Club de Cine representa un acierto en la gestión institucional, ya que, a través del mismo, la Universidad ha descubierto un medio efectivo para relacionarse con su entorno, dando cumplimiento a su visión organizacional, situación que representa un primer impacto deseado y benéfico de este proyecto.

De otra parte, es justo decir que el Club de Cine representa, para la Universidad, un espacio cultural que antes no existía, el cual hace posible que personas y colectivos tomen contacto directo con la vida universitaria, y que, mediante el intercambio de ideas y posibilidades, se articule una nueva etapa de vinculación social enfocada hacia el desarrollo del territorio, factible a futuro de constituirse en una plataforma que conecte e impulse las necesidades y aspiraciones locales, con las oportunidades que se hagan presentes en el horizonte nacional y global. De alcanzarse este segundo resultado en el proyecto, este impactaría la realidad de la Universidad y su entorno de manera profunda y favorable.

A manera de conclusión, desde la dirección de la PUCE Ambato, se evalúa como positiva la creación y presencia del Club de Cine institucional, ya que el mismo representa una innovadora plataforma de vinculación con la colectividad, llena de posibilidades actuales y futuras, para cimentar y multiplicar el amor por la cultura en todas las regiones y ciudades de Ecuador.

Desde la Gestión del Bienestar Estudiantil

Una de las metas de la Dirección de Estudiantes, Bienestar Estudiantil y Becas de la PUCE Sede Ambato es fortalecer las actividades extracurriculares, incluyendo los clubes. En general, nuestro objetivo es acompañarle a cada estudiante en su estadía en la Universidad, de tal manera que su desarrollo personal y profesional se vea fortalecido. En el caso del Club de Cine, este sirve para fortalecer valores como la responsabilidad, la excelencia, el respeto, la confianza mutua y el reconocimiento del otro, entre otros. Debido a la pandemia, este esfuerzo se lo lleva adelante por medio del teletrabajo. Como se puede ver, el fin del Club es elevar la calidad de vida de todos los involucrados.

Una vez concluido el primer semestre de 2021, cabe reflexionar sobre lo aprendido. Por tanto, a continuación se expondrá nuestra apreciación, desde la gestión del bienestar estudiantil, de lo que consideramos son las fortalezas, las oportunidades, las debilidades y las amenazas del Club, como se puede ver en lo Marco 1, a continuación.

Marco 1 - FODA del Club de Cine de la Puce Sede Ambato, desde la gestión del bienestar estudiantil

| Fortalezas | Oportunidades |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ● Fortalecimiento de valores humanos, personales y profesionales ● Fomento de la creatividad ● Desarrollo de destrezas cognitivas ● Fomento de habilidades para resolver problemas ● Desarrollo de capacidades de realización de cortometrajes sencillos utilizando el teléfono móvil | <ul style="list-style-type: none"> ● Vinculación con expertos ● Descubrimiento de otras experiencias/ culturas ● Enriquecimiento de léxico técnico ● Capacitación en gestión de un cine club |
| Debilidades | Amenazas |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Horarios que pueden ser conflictivos ● Nula participación de actores nacionales o internacionales ● No se ha promovido alianzas estratégicas | <ul style="list-style-type: none"> ● Horarios que pueden ser conflictivos ● Nula participación de actores nacionales o internacionales ● No se ha promovido alianzas estratégicas |

Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Evidentemente, el Club de Cine nos ha permitido reflexionar sobre varios aspectos de la gestión que, en sí, pueden afectar de manera directa al bienestar estudiantil de quienes participan en él. A continuación, algunas anotaciones sobre lo expuesto.

Las Fortalezas

Una de las fortalezas más importantes del Club es que permite reforzar los valores de las estudiantes a través de los temas tratados y el acto de escuchar y ser escuchados. En sí, el respeto por pensar diferente es el que más se ve fortalecido. Pero esto es posible cuando se impulsa la curiosidad y se invita a la participación horizontal y activa. Por otra parte, la exposición a diferentes narrativas y formas de hacer cine lo único que puede hacer es incentivar el desarrollo de la creatividad, especialmente si lo que se busca es complementarla con foros que estimulen el querer contar las historias propias o personales. Es por eso que al final de la primera temporada de 593 Butacas lo que escuchamos de l@s participantes fue las ganas de aprovechar de las vacaciones para profundizar en los temas estudiados (incluyendo los técnicos) y así intentar realizar sus propios cortometrajes con sus aparatos móviles.

Las Oportunidades

Las oportunidades que presenta un Club como el nuestro son muchas. La más importante quizá sea la de estar continuamente expuestos al acompañamiento de expertos. Es debido a esto que hemos constatado el desarrollo del vocabulario técnico de quienes participan en los foros. Pero no solo eso. Muchas veces lo que más les impacta es poder ver más allá de las fronteras propias porque eso les permite conocerse mejor, a la vez que les abre la mente a otras experiencias. Como se ha insistido en el Club, todo esto debe servirles como entrenamiento para que piensen en abrir espacios similares en sus propios lugares de residencia.

Las Debilidades

Así como hay fortalezas, también hay debilidades. Quizá la más importante sea la que puede ocasionar el horario. En nuestro caso, luego de varias conversaciones, se decidió por un horario que a nuestro parecer fue el más apropiado. Sin embargo, no se hizo un estudio previo para determinar con certeza un horario apropiado, desde el punto de vista de las participantes. Lo mismo se puede decir de la no participación de invitados especiales (incluyendo realizadores y actores, por ejemplo) y la no colaboración de aliados estratégicos. En el primer caso esto pudo propiciar las ganas de participar y, en el segundo, esto pudo reforzar el alcance del Club. Como sabemos, escuchar y aprender de

primera mano de personas inmersas en el desarrollo del cine solo puede ser enriquecedor. Y si a eso se suma la cooperación del sector privado, por ejemplo, el alcance del Club puede ser mayor. No obstante lo dicho, hay que recalcar que todo lo emprendido a lo largo del semestre en realidad fue un experimento, especialmente si se toma en cuenta el contexto de la pandemia.

Las Amenazas

Una de las amenazas más significativas puede ser la programación, debido a que esta puede o no ser del agrado del público. Tal como puede pasar con el horario, este es un asunto que se lo puede manejar de mejor manera; por ejemplo, a través de encuestas en línea donde lo que se busque sea conocer lo que se desea ver. Sin embargo, como sabemos, el riesgo que toma un club de cine es el de buscar abrir la mente de las personas para propiciar el diálogo y la reflexión. La duda, por tanto, sigue vigente: ¿El cine "comercial" puede impulsar la conversación y estimular el pensamiento?

Adicionalmente, algo que se debe poner sobre la mesa es la cuestión del mantenimiento de un club de cine a lo largo del tiempo. Si nos detenemos a pensar sobre lo que busca un club de cine universitario, su autogestión pasaría a definirse por parámetros no financieros, sino más bien humanísticos. Así, el reto para la universidad es reconocer en un club de cine la oportunidad para aportar al desarrollo de las personas. Dicho de otra manera, el alcance de un club de cine solo puede medirse de manera cualitativa, no cuantitativa. Participar en un club de cine tiene réditos que van más allá de los números y las cuentas.

Finalmente, en cuanto a lo que buscan ciertos públicos, debemos decir que el club de cine precisamente aporta al diálogo intergeneracional, esto es, el club, una vez más, debe servir para escuchar y ser escuchados. A veces se piensa que ciertas personas buscan ciertas experiencias; lo cual es cierto. Sin embargo, hay que pensar que un club de cine tiene la capacidad para propiciar el reconocimiento del otro en una misma.

Desde la Cooperación Cultural

Un club de cine promueve la asociación de personas a través del debate y la circulación de la información (sobre corrientes cinematográficas, biografías e historias de rodaje, entre otros). Su estructura, que se basa en una programación curada para asegurar su calidad, puede ser complementada por la presentación de lecturas que fundamenten el alcance de las exhibiciones.

No obstante, muchas veces los foros sirven como introducción a las diferentes producciones cinematográficas. Sea como fuere, es al final de la proyección que se abre el debate. Y es a través de este que se suscita el intercambio de ideas, que en sí se convierte en un aporte cultural para las asistentes. Mane-

gados de manera abierta y horizontal, los foros pueden convertirse en canales de reciprocidad del (re)conocimiento entre países, regiones, épocas y también lenguajes. Un ejemplo de esta gestión se puede apreciar en la cooperación cultural que se produjo a finales de 2020, por medio de la Fundación Cultural Ocho y Medio (Quito, Ecuador). El objetivo fue presentar la décimo séptima edición del Festival Eurocine. Sin embargo, lo que hay que resaltar es que este no se hubiera realizado sin el trabajo conjunto de la Unión Europea y las representaciones diplomáticas presentes en Ecuador y la región, junto a productoras internacionales. Como lo dijeron los organizadores: lo que se busca es reflexionar sobre la multiculturalidad y, por ende, la importancia de la diversidad a través del diálogo. Cabe recalcar que un club de cine busca propósitos similares.

Es en el contexto de la pandemia y, por tanto, debido al auge de canales telemáticos como Zoom que, en el caso de 593 Butacas, las posibilidades de comunicación se han visto renovadas. Dadas estas circunstancias, el intercambio cultural solo puede ser enriquecedor. En sí, como sabemos, la ayuda mutua y el compartir experiencias son los motores que tienen como eje la cooperación cultural.

De hecho, si volvemos la mirada hacia la historia del cineclubismo en el Ecuador, veremos que desde 1956 -año en el que el poeta Jorge Enrique Adoum, por medio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, crea lo que se considera el primer cineclub del país- se viene promoviendo la reflexión a través del cine. En la actualidad, esta tradición sigue vigente gracias al trabajo que realizan los clubes de cine en el Ecuador. Es más, con el advenimiento de plataformas como Zoom es de esperarse que estos puedan asumir la tarea de difusión de metrajés debidamente elegidos y programados, en particular, y de promoción del cine, en general.

Con todo lo dicho, no estaría mal pensar en las siguientes propuestas:

- fomentar la expansión de contenidos al igual que la exposición cultural dentro y desde los clubes de cine, a través de charlas, talleres, cursos o seminarios (además de los ciclos de cine ya existentes);
- incluir la participación de nuevos realizadores; no solo para dar a conocer su obra, sino también para compartir sus conocimientos; y
- desarrollar eventos o festivales estudiantiles que ayuden a incluir las voces y los talentos de los jóvenes.

Todo esto lograría una participación más activa e incluyente en el desarrollo de actividades culturales y académicas. Y si de formación de nuevos públicos se trata, lo que no podemos olvidar es que una cuestión fundamental es el desarrollo de su sentido crítico. En otras palabras, debemos hacer el esfuerzo por romper las barreras que muchas veces impiden o frenan la inclusión de voces frescas al debate sobre arte, cultura, esparcimiento, ocio y creatividad.

Es precisamente a través del club de cine, como recurso de aprendizaje, que lo antes dicho se puede promulgar. Y esto es así porque una de las características de esta herramienta es que propende a resaltar obras cinematográficas que promueven la reflexión. Así, si los públicos se sienten enriquecidos, es porque

saben que están inmersos en espacios que invitan a pensar, expresarse y ser críticos. (Es verdad, en esta propuesta no cabe ver películas por mero entretenimiento). Desde la academia, a todo esto podríamos llamar espacios de desarrollo personal e intelectual.

Es lo que tratamos de hacer en 593 Butacas. En el semestre que acaba de concluir, intentamos contribuir a que las participantes conozcan de cerca los "tras cámaras", es decir, los aspectos técnicos que les facilitaron a los creadores realizar los cortometrajes estudiados. Sin embargo, este esfuerzo pudo haberse beneficiado de la inclusión de realizadores amateur, por ejemplo, para que, a través de compartir sus trabajos filmicos, las participantes quieran atreverse a ser autores de sus propias narraciones/historias. En realidad, a este tipo de espacios de cooperación cultural también se los podría llamar espacios de empoderamiento. Esto sería así porque sería una oportunidad para que el público esponga/resuelva sus inquietudes, a la vez que escuche/aprecie la crítica.

Finalmente, aprovecho para insistir en algo que siempre me ha llamado la atención: los documentales. En conjunto, estos son una herramienta muy poderosa que permite destacar historias particulares que, vistas de cerca, en realidad son universales. Además, estudiar documentales también podría ayudar a fomentar la investigación en una localidad específica, por ejemplo, a la vez que permitiría aprender aspectos técnicos de producción, que muchas veces no requieren mucha inversión. Es en este sentido que la universidad puede jugar un papel importante porque puede abrir y construir este tipo de propuestas para que sus estudiantes sean protagonistas de las historias que les rodean.

En conclusión, un club de cine es mucho más que la reunión de gente que se une para conversar sobre la película que han visto. En realidad, deben ser considerados espacios culturales que sirven para enriquecer a una nación porque, como hemos visto, una de las cosas que hacen bien es llevar la cultura al mundo. Es más, debemos insistir en reforzar la Ley de Cine (2016) para que coopere con iniciativas locales a través de incentivos financieros para la difusión y promoción a través precisamente de clubes de cine.

Son innegable las capacidades que tienen los clubes de cine para fomentar las artes y las culturas. Y no solo eso; también sirven para reflexionar sobre aspectos como el de las identidades, por ejemplo, tan en boga en nuestros tiempos. En este sentido, no hay que olvidar que fueron realizadores como Godard que, en la década de los años 50 del siglo pasado, iniciaron sus carreras cinematográficas en clubes de cine, como el de la Cinemateca Francesa, por ejemplo. Él y el resto de miembros de lo que se vino a llamar la "nueva ola francesa" reaccionaron contra las estructuras que el cine y la cultura oficial, en general, les imponía. Es por eso que vale cerrar diciendo que, detrás de un club de cine, lo que hay es un esfuerzo liberatorio que se basa en la cooperación.

A Manera de Conclusión

En 1950, el gran Akira Kurosawa presentó *Rashomon*, una película trascendental que puso en evidencia las diferentes maneras de ver una sola realidad. Es lo mismo que, sin pretender calzar en el genio del realizador japonés, intentamos hacer a lo largo de este ensayo: aportar con nuestros puntos de vista personales y profesionales para alimentar el debate sobre el *porqué* y el *cómo* de un club de cine universitario. En este sentido, la experiencia más importante que hasta aquí nos deja 593 Butacas es la de saber que estamos en buen camino, puesto que, como hemos visto un club de cine puede ser una herramienta eficiente si lo que se busca es generar espacios de apreciación al arte por medio del cruce de ideas. Pero no solo eso, al final lo que un proyecto de club de cine hace es propiciar los valores de creatividad, curiosidad y libertad.

Referencias

ASAMBLEA NACIONAL DEL ECUADOR. **Ley Orgánica de Educación Superior** - LOES. Art. 24, Registro Oficial 298, 10 de octubre 2010. Reformada 2 de agosto de 2018, Quito, p. 16. Disponible em: <https://www.epn.edu.ec/wp-content/uploads/2018/08/LOES.pdf> Acceso em: 03/04/22.

CHUAQUI, B. **Acerca de la historia de las universidades**. Revista Chilena de Pediatría, v. 73, n. 6, p. 563-565, 2002. Disponible em: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0370-41062002000600001 Acceso em: 03/04/22.

OVEE. **About**. 2021. Disponible em: <https://ovee.itvs.org/pages/about> Acceso em: 03/04/22.

LOZA, E. P. **La dimensión social de la universidad del siglo XXI Creación del programa de aprendizaje** - servicio en la Universidad Técnica de Ambato. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013. Disponible em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/22393/1/T34660.pdf> Acceso em: 03/04/22.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR. PUCE. **Planificación Estratégica Institucional 2016-2020**. Sistema de Información y Estadísticas Ignatius, 2021. Disponible em: <https://www.puce.edu.ec/ignatius/mision-vision.php> Acceso em: 03/04/22.

4. Antecedentes de los cinemas en Barrancabermeja: Dificultades para los espacios de apreciación cinematográfica y el cineclubismo

en la ciudad

Juan Camilo Ariza

Catalina Silva

Introducción

Barrancabermeja es una ciudad ubicada a orillas del río Magdalena en Santander (Colombia) que desarrolla los espacios culturales como lugares de esparcimiento y de beneficios para los obreros de la industria petrolera, la cual se instala en la ciudad. Entre estos mencionados sitios aparecen: los teatros, que luego se convierten en clásicos cinemas y la gente inicia una relación emotiva con ese primer cine - por nombrarlo de alguna manera - una especie de teatro y mercado de feria más proyección de películas, las cuales son la diversión familiar y dominical.

Este artículo revisa la historia de estos cinemas fundando desde 1930 en la ciudad, su posterior desarrollo y lamentable cierre, además que se centra en la problemática actual donde el arte casi desaparece de todos los espacios, tanto educativos como alternativos o culturales, como una consecuencia del escalonamiento del conflicto armado en el pasado reciente. Es así, que al erradicar estas plataformas para la reflexión, el arte y la crítica social o política se enfrenta una especie de amnesia colectiva y el cineclubismo pasa a ser una gran hazaña que en ocasiones fracasa a unas cuantas proyecciones, sin público y sin debates se corta con el ambiente de tertulia que se fomenta en los años 70 y que no regresa más a democratizar el cine en las noches calurosas y barranqueñas.

(...) Parecería que la historia reciente de la ciudad fue la de un cambio extremo de una cultura radical obrera y ciudadana, que predominó entre los años veinte y los ochenta del siglo xx, a una cultura individualista y fragmentada, implantada de los años noventa para acá, al abrigo del orden paramilitar aupado en el proyecto neoliberal imperante en el país desde esos años. Pero creemos que la historia no suele ser tan plana ni lineal; ni tal vez Barranca era tan revolucionaria en sus inicios como tampoco es absolutamente neoliberal en estos tiempos. Hay aún rasgos de una cultura política radical (Neira, 2019, p. 41).

Por otra parte, es un llamado a no continuar más con estas formas de censura que de alguna manera enredan la cotidianidad en discursos dominantes de olvido y apáticos, por el contrario es un trabajo de hacer memoria, crear material audiovisual propio y documental de lo que acontece, proyección y apreciación cinematográfica y de diversas puestas en escena o expresiones estéticas que, sin

duda, apuntan hacia los problemas graves por los cuales atraviesa la población colombiana. Por último, la idea de cine - club muta hacia otras formas de pensar su dinámica y de formar al público.

Antecedentes

El cineclubismo en Colombia se desarrolla siempre en la informalidad, en salas alternativas, sin ninguna legalidad y aunque por esto no contribuye a la industria cinematográfica incipiente del país, sí permite un enriquecimiento cultural, porque son espacios dedicados al debate, a la diversidad de contenidos y el análisis del material audiovisual.

En Colombia los **cineclubes** no tienen un lugar prioritario dentro de la industria cinematográfica. Desde 1949, cuando Luis Vicens y Hernando Salcedo Silva fundaron el primer **cineclub** de Colombia, pasando por la década de los setenta, que dejó como legado el famoso Cine Club de Cali - conformado por Andrés Caicedo, Luis Ospina y Carlos Mayolo - estas salas han cambiado y mutado de muchas maneras. Tanto que hoy en día la mayoría funcionan bajo la informalidad, un panorama muy diferente al que se vivió durante sus años dorados (Vásquez, 2016, p. 1).

El cineclubismo en la actualidad se muda a las universidades, centros culturales o bares y se materializan en ambientes cercanos y gratuitos al público, lo cual permite el espacio de encuentro: "La aparición de Cine como una carrera profesional en las universidades y la construcción de centros comerciales hicieron debilitar el cineclub de barrio en Bogotá, que optaron por trasladarse a las universidades y los colegios" (VÁSQUEZ, 2016, p. 1). Esto mismo se replica en todas las ciudades de Colombia, la mayoría de cineclubes funcionan dentro de las universidades y quedan bajo la responsabilidad de docentes o de estudiantes auxiliares, aunque algunos pocos funcionan en cafés, centros culturales o bares se debe resaltar que unas de las principales dificultades de estos grupos es que no logran mantenerse de forma estable en el tiempo y el público en ocasiones es escaso, lo cual obliga a su cierre aunque en las universidades persisten de modo más duradero. En el específico caso de Barrancabermeja, no existe ningún registro de un cine - club duradero sólo unos cuantos ciclos en lugares variados como parques o instituciones interesadas en temas culturales, que realizan encuentros de modo esporádico y que luego, desaparecen.

La época dorada del cine en Barrancabermeja: Imágenes y recuerdos

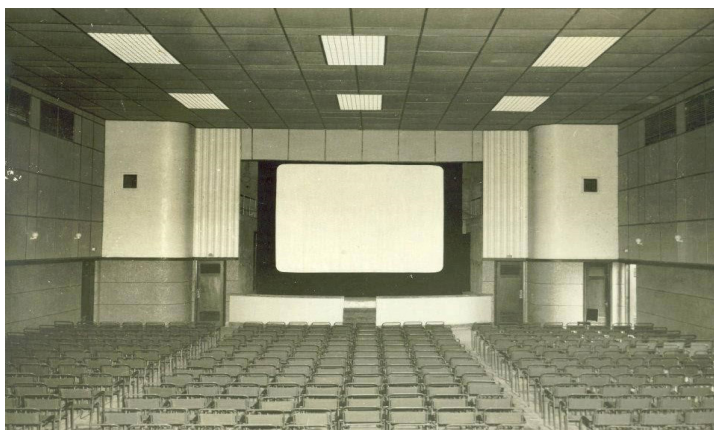
La primera década del siglo XX en Colombia presencia el desarrollo de una industria de exhibición cinematográfica en los espacios urbanos, con prácticas modernizadoras dedicadas a influir en los tiempos de distracción de los ciudadanos; cine extranjero y alguna que otra, producción nacional. Barrancabermeja, también atraviesa este ciclo de teatros y cinemas- construcción, auge, decadencia y deterioro - más el proceso de transformación social de un público que inicia su experiencia con el cine en estas salas de exposición y así, del recuerdo a la pérdida, queda la duda de cómo en la actualidad se gestionan espacios para la apreciación audiovisual y las artes escénicas, entre la renovación o el simple olvido.

Figura 44 - Teatro de la Shell



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Figura 45 - Teatro Santander



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

El cine llega a Barrancabermeja con proyecciones ocasionales en el

teatro Santander, un primer escenario, que también sirve de ring de boxeo, presentaciones o para asambleas obreras. Luego, otros teatros se instalan de forma definitiva como un espacio de entretenimiento ofrecido a los trabajadores petroleros, este es el caso del **Teatro Unión** construido por la Tropical Oil Company, que para 1938 ya proyecta cine a los obreros después de la jornada de trabajo y los fines de semana, a los campesinos del corregimiento el Centro. El **Teatro de la Shell** en campo Casabe, también es otro espacio creado por las empresas extranjeras, la gente recuerda con cariño tomar el ferry, pasar el río y asistir a una película, ya sea de matiné.

La fluida asistencia a estos teatros amplía el panorama de las salas de exposición en la ciudad y se da paso a los teatros ubicados en la zona comercial, que se hacen a techo abierto por las condiciones climáticas, salas festivas a las cuales llegan variedades de películas desde cine francés al mexicano. Por tanto, hasta los extranjeros acudían con sus esposas al **Teatro Libertador** fundado en 1945, donde hoy quedan las oficinas del Sisben en el sector del Comercio y que en alguna noche de sábado proyectaría "¿Arde París?" (1966) del director francés René Clément. Este teatro, fue posteriormente administrado por la empresa Cine Colombia que envió al fotógrafo cartagenero y administrador de una sala de cine en Barranquilla, Nereo López Mesa, quien a su llegada al teatro Libertador y encuentra una sala totalmente desprestigiada. López era un tipo inquieto, por esto cambia el sonido del teatro, además promociona la música de "Discos Fuentes" y monta un taller de revelado fotográfico, luego logra publicar sus fotografías en los periódicos "El Tiempo", "El Espectador" y en la revista "Cromos", también mantiene una activa vida social en la ciudad antes de abandonarla en 1952. El Teatro Libertador no sobreviviría la década de 1960. Esa misma fugacidad le ocurre al **Teatro Apolo**, que funcionaba donde hoy queda Comultrasan, el cual inicia su funcionamiento en 1950 y se incendia en 1968, accidente típico del cinematógrafo y pronto llega a su cierre.

Lo cierto es que, a pesar de estas malas experiencias, el cine en la ciudad sigue su rumbo gracias a empresarios intrépidos, entonces aparecen dos teatros importantes que despliegan la época dorada del cine: el **Teatro Yarima** y el **Teatro Barrancabermeja**, ambos aparecen en el año 1963 y se mantienen hasta 1995. Es importante resaltar, que el Teatro Barrancabermeja era techado desde su creación, goza de un buen sonido para sus proyecciones y presenta en varias oportunidades obras teatrales o espectáculos de compañías extranjeras, además sobrevive a la muerte de su primer dueño, Jesús Sánchez, un bogotano quien se suicida en el lugar y es recordado por ofrecer boletas a los colegios para entregar a los mejores estudiantes.

Figura 46 - Teatro Barrancabermeja



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

En la década del 60 también se forma el **Teatro del Pueblo** proyecta películas de vaqueros o "spaghetti western" y cine mexicano. Una iniciativa de barrio, en busca de conformar un cinema popular para todos. Aunque todo se complica para 1988, cuando empiezan a surgir los locales de alquiler de películas en los barrios, ya algunas familias en Barrancabermeja tienen un televisor en la casa y un Betamax o un VHS, que después sería un DVD, entonces parte de la población que va a estos teatros se queda en su casa o se reúnen en pequeños grupos a disfrutar una película a su gusto, por tanto, con la televisión en casa se anuncia el final de los teatros y sus paulatinos cierres; se cree que el cine está muerto en la ciudad, desaparecido y que la cultura es un negocio imposible de modo aparente, quizá más por factores externos que por falta de gente que apetezca cine.

Figura 47 - Teatro del Pueblo en el barrio Primero de mayo



Teatro del Pueblo en el barrio Primero de mayo, ya no queda nada, totalmente sepultado.

Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Sin embargo, lo curioso es que con el cierre de los teatros, los locales de alquiler de películas se mantienen hasta la actualidad, lo que resulta ya anacrónico. El único local de alquiler y proyección de cine porno cierra con la cuarentena, hace unos pocos meses por 3000 pesos se podía alquilar un cubículo para ver una película "roja" y en su mostrador, orgulloso de sobrevivir se exhiben cantidades de casetes VHS de películas porno extranjeras de títulos sugestivos. Al desaparecer los cinemas en los años 90, ver una película en un teatro es un lujo y un signo de lo dividida que se encuentra la ciudad, puesto que sólo se proyectan películas en el **Club Miramar** o **Infantas** para sus afiliados o socios, trabajadores petroleros, una práctica que segrega a cierta parte del público. En la sala de cine del Club Miramar se estrena la primera de "Matrix" (1999) de las hermanas Wachowski, una película de culto, sólo vista por las familias, hijos e invitados de los socios.

Poco se puede afirmar sobre los cierres de los teatros, porque no hay ideas claras, decir que se deja de ir al cine por quedarse en casa o porque el arte no interesa, es una observación superficial, el domingo en los cinemas era ya una costumbre; se piensa que el principal problema fue la misma programación de la cartelera, las películas de artes marciales que proliferaron la pantalla del cinematógrafo no interesaron a los espectadores, los cuales se replegaron y es que el público de la ciudad no se conformaba con poco, la gente grita y reclama cuando una película era mala en la sala, lo mismo sucedía en las proyecciones nocturnas del cine "rojo" o cuando se hacían cambios a última hora de largometrajes.

Ya existen cinéfilos, espectadores asiduos que no faltan a su cita semanal en el teatro y así, las predilectas siempre fueron las películas con historias o tramas complejas: "Lo que el viento se llevó" (1939) dirigida por Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood, "Teorema" (1968) película italiana del director Pier P. Pasolini, la recordada y tenebrosa "Dracula" (1931) de Tod Browning y por supuesto, Chaplin y mucho cine mexicano, hasta lo impensable como "La naranja mecánica" (1971) del director Stanley Kubrick llena salas en las noches calurosas. Incluso, el Teatro Experimental de Cali (el TEC) de Enrique Buenaventura y el Teatro La Candelaria de Bogotá se presenta en el Yarima. En verdad, se tenía un público crítico que amaba el cine y que poco a poco se disipa y segmenta, al que la violencia urbana y el difícil acceso al séptimo arte termina por dispersar, junto con otras expresiones como el teatro, la música y la danza, que ven disminuidos sus espacios en la ciudad de modo drástico, sobre todo a finales de la década de 1990 con la toma paramilitar de las comunas de Barrancabermeja.

Por hoy, algunos recuerdan estos teatros y en su totalidad se perdieron, aunque quienes todavía hablan de estas noches parecieran que evocaran otra Barrancabermeja, ya distante, hecha de otras fibras. No obstante, y contra todo pronóstico, el cine regresa en el 2009 pero ya como escenario anexo a los centros comerciales con varias y modernas salas de cine, articuladas en un espacio regido

bajo una lógica de consumo, mientras la ciudad vive un ciclo de reactivación económica, después de los momentos más extremos del conflicto armado.

El caso especial del Teatro Yarima

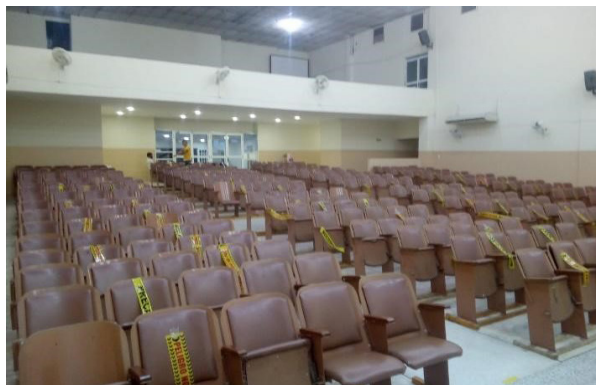
Preguntar por el **Teatro Yarima** es como hablar de la película italiana de Giuseppe Tornatore "Cinema Paradiso" (1988), un ambiente espontáneo lleno de festividad y caos alrededor del cine, plagado de parejas, cinéfilos, familias y cantidades de niños y jóvenes, quienes asisten a miles de proyecciones para maravillarse con los actores o las actrices de la época, con las tramas complejas, el cine extranjero y las imágenes en movimiento.

El teatro Yarima o Los fundadores comienza a funcionar de manera descubierta y para 1986 se techa por completo, además pasa 3 películas seguidas en las tardes con intermedios de música: tangos y boleros, algunas se proyectan de forma normal y otras en cinemascopio. El público podía ver dos veces el mismo film y al final, uno diferente de cierre, todo esto por un mismo boleto de ingreso y a veces, se realizaba un show de strippers a las 11 p. m. Esta programación se hace por géneros o estéticas, incluso se dejan tardes completas de cine "rojo" sólo para adultos sin servicio de baño, claro está durante esas proyecciones, a las cuales asisten hombres ya entrados en años.

En cuanto a los largometrajes, en esta época se le compran a las mismas productoras y a través de catálogos se traía el cine mexicano por medio de Telmex y las grandes cintas de Hollywood de la Fox, Metro-Goldwyn-Mayer Studios o Universal, entre otras. A veces, el uso de estos rollos era limitado y después de un día de estreno debían ser enviadas en avión a otras partes del país o se comparten en simultáneo con otros teatros de la ciudad y cada estreno, llega con sus grandes carteles de promoción, llamativos y brillantes, los cuales se exponen en la fachada del teatro y adentro se da inicio a la cinta.

Asistir al cine en el Teatro Yarima se convierte en un nuevo ritual y muchos cumplen con esta cita semanal por diversas razones diferentes a la película y entre estas para comprar cigarrillos extranjeros y fumar mientras se desarrolla la historia, para la cita de los novios o los romances prohibidos, para salir con los amigos o pasear con la familia. En suma, el cine es una práctica de encuentro colectivo, que al oscurecer la sala hace de su público un mismo grupo sin fragmentaciones de status social, género, edad o política, todos van al cine para ser hechizados por un film y después, revivirlo en cada comentario. Aunque, por momentos la ensoñación se pausaba y caía una pepa de mango a la cabeza de alguien o cualquiera lanzaba berridos a la pantalla en señal de protesta, los golpes de los calvazos, crispetas de maíz por los aires, las risas traviesas y los novios muy cercanos hacían traer un llamado a la medida: un hombre con linterna hace sus rondas e impone orden. Todo esto le da estilo a la sala de cine del Yarima, siempre visitada, un cinema circense de atmósfera permutada y franca.

Figura 48 - La silletería del Teatro Yarima, hoy una iglesia cristiana



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Esta época dorada de los cinemas aún se recuerda con cariño, por las vivencias que se tejen en sus salas y que se llenan de significados diversos y emotivos, que aunque ya perdidas, la impersonalidad de los cines de centros comerciales jamás van alcanzar. La inocencia del público que por primera vez presencia una película, del silente en blanco y negro al cine a color y sonoro, en otros idiomas y subtulado, de contenidos cambiantes, sin distenciones entre el cine comercial o arte y los oficios olvidados como el proyeccionista, programador, taquillero y así, cuánta gente se iba a su casa extasiada de imágenes y de dramas intrincados, de nervios alterados y cuánto terror, comedia, melodrama y westerns se pasaron.

Figura 49 - Teatro Unión en el corregimiento de El Centro



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

La cuarentena suspende de manera temporal en Barrancabermeja las proyecciones de cine en centros comerciales y esto es un recordatorio, que décadas atrás muchas salas se clausuraron para siempre. Entre tanto, un lugar

emblemático como el Teatro Unión se resiste a caer y continúa en el olvido, y esto es también un regreso del recrudescimiento de la censura en todo el país. El arte como todo lo digno se opone a todo aquello que quite la libertad, por lo tanto, el cineclubismo es un llamado a revivir los espacios de expresión, porque no solo es recuperar edificios es permitir la subsistencia de salas de exposición en universidades y colegios, es ampliar programaciones culturales, retratar los problemas cotidianos, recuperar la memoria, documentar para el futuro y aprender de otros materiales audiovisuales, de nuevo la minimización de estos espacios críticos, artístico y diversos es peligroso.

Grito Social: Cine – club mutante

"Grito Social" nace como una experiencia vinculada a la realización de cine - foros en la Universidad Cooperativa de Colombia (UCC, sede Barrancabermeja) con el Departamento de Humanidades y a la tarea de periodismo hecha durante 1 año en la ciudad para diversas revistas locales y periódicos con las dificultades de la pandemia y del paro nacional se hace urgente reactivar los espacios de diálogo y análisis, entonces estas actividades culturales se trasladan a un café local y retoma sus labores con un colectivo de docentes y artistas, esta vez no sólo con proyecciones y conversatorios, sino con diversas presentaciones que buscan reflexionar sobre la actualidad, así se inicia con la serie web documental "Matarife: un genocida innombrable" (2020) dirigida por Jack Nielsen y creada por Daniel Mendoza y muestras audiovisuales de las expresiones del paro nacional en la ciudad.

Figura 50 - Antiguos avisos publicitarios de las películas



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

La formación de un cine - club en sus comienzos reacciona contra ciertos imaginarios ya establecidos con los cuales hay que lidiar, tales como: primero, el público no absorbe todo y tampoco es impasible al ver una película. Segundo, no es correcto pensar en el ocio como una actividad improductiva. Tercero, el cine tiene la gran cualidad de brindar una información a partir del lenguaje audiovisual y deja de lado la lectura del texto escrito, por lo tanto, no es arte.

Resulta increíble que, por los años que corren, hayan todavía espíritus bastantes obtusos para discutir el valor del cinematógrafo como arte. Se nos dice que es inferior al teatro, que es un hermano degenerado del viejo tinglado; se pondera la insipidez de muchas producciones norteamericanas o francesas; se habla de la pomposa tontería de ciertas estrellas. Pero no se tiene la generosidad de contemplar, desde un punto de vista elevado, el panorama de veinte años de cinematógrafo, para ver todo lo que es arte juvenil y flexible nos ha dado ya () (Carpentier, 2011, p. 28).

El público que va a cine es quizás el más exigente, porque juzga desde su gusto y exige una familiarización total con la película para entregarse a la ficción en poco tiempo, cuando esto no sucede se rompe por completo la ensoñación y se le confronta. Ahora bien, ¿Quién es el público? "Los sociólogos dicen que es un grupo no estructurado. Ciertamente es un grupo, a pesar de que sólo existe como grupo intermitente y durante un corto espacio de tiempo, un grupo que cambia y se renueva constantemente con miembros diferentes" (JARVIE, 1974, p.146-147). Aunque no se puede ver del todo así al público de cine, si bien es anónimo es gran parte del espectáculo ya que determina el éxito en taquilla y el status del largometraje, el espectador es mordaz con su veredicto final que termina en varios comentarios expresados dentro de sus grupos de amigos o de forma sencilla, pero catastrófica para la industria, se abstiene de ver la película.

Ni siquiera en el caso del espectador más pasivo, los objetos culturales lo permean como si fuera un mero receptáculo. Es propio de los fascismos atribuir a la cultura de masas la facultad de dirigirlas a través de creaciones unidireccionales en que el público sólo recibe el mensaje, prácticamente sin procesarlo, para luego actuar en conformidad con las intenciones del emisor. Las mismas nociones de emisor y receptor en el proceso de la comunicación humana tienen frágiles fronteras (Jarpa et al., 2013, p. 14).

Además, antes de pensar que el público es un grupo no estructurado se debe señalar su función social, la cual mueve al espectador. El cine se convierte en un evento comunitario que convoca un público interesado en las películas, pero también motivado por el ocio y el encuentro con otros (la gran mayoría

de personas va a cine acompañado). Entonces, se tiene a un grupo de personas dividido en pequeños grupos que comparten diversos vínculos y que momentos después de salir de la película expresan sus opiniones y las retroalimentan, es así que el cine aparte de entretener una y motiva la interacción lo que Roman Gubern (1991) señala como “ritualidad neotribal”:

La acentuada escisión entre el ámbito cultural privado y ámbito cultural público permite referirse a un ocio tradicional, el ocio agorafílico en espacios comunitarios y compartidos, como los del estadio, del teatro, del circo y hoy de la sala de cine y de la discoteca, definidos por la masificación (Gubern, 1991, p. 4).

En otras palabras, pensar en el cine se trata de hacer espacios de encuentro con el Otro, de distensión y de comunión, cada vez más escasos en la vida postmoderna.

El cine es en un sentido real arte de masa, no solamente porque atrae a un público de masa, sino también porque lo individual se pierde en la oscuridad de la representación continuada, desentendiéndose de quienes lo rodean; no tiene relaciones sociales mientras dura la película, y puede escapar por la salida lateral hacia el aislamiento con toda facilidad. Sin embargo, en la asistencia al cine se halla presente algún elemento de socialización. No es necesariamente una actividad solitaria. () Además, y precisamente como consecuencia de la popularidad mundial del cine, se da la actividad social de comentar y discutir acerca de la película, todo lo cual es muy difícil si no se ha visto la película, y esta es otra razón por la que la asistencia al cine contiene un elemento de socialización (Jarvie, 1974, p. 163).

El cine está compuesto por otro lenguaje que se alimenta de diversas artes, apreciarlo y hacerlo necesita del desarrollo y del refinamiento de muchas capacidades, lo que no indica que sea menos que la literatura por ejemplo. Tampoco es un simple mecanismo de propaganda que reafirma los prejuicios y las ideas estatales, ni un modo de inyectar mensajes en un público vacío porque no lo es y nunca una forma de evasión del mundo, el cine por el contrario ayuda a sobrellevar la cotidianidad, es diverso, entretenido, reaviva emociones, catártico, polisémico y educativo.

La experiencia cinematográfica también proporciona: Información, temas sociales, morales y políticos, diversión y catarsis. Que las películas informan es, por lo demás, obvio. Si también son capaces de distraer, en el sentido de que uno se siente descansado y contento después de ver una buena película () (Jarvie, 1974, p. 163).

A partir de estas observaciones y la experiencia con el público en los cine - foros anteriores permite reestructurar los encuentros y mutarlos hacia proyecciones más cortas como cortometrajes con mucha participación del público, más invitados locales; autores de material audiovisual profesionales o amateurs para compartir opiniones y experiencias, el tema acá es hacer formación de un público que tal vez, nunca ha asistido a un evento de estas características. Por otra parte, las proyecciones se mezclan con otros debates y expresiones como: Teatro, declamación, lectura literaria y música en vivo. Esta otra forma de pensar el cine - club hace dinámica la interacción con el público y el enriquecimiento del material presentado y compartido.

Conclusiones

- La enseñanza que deja el paso de los cinemas en Barrancabermeja, es que el cine es una experiencia total y que es más querida por el espectador, cuando se vivencia, se dialoga y se entiende, por esta razón la relevancia de hacer espacios para su apreciación, su reflexión y para compartir son urgentes y necesarios. Es redundante, señalar ya las cualidades educativas y estéticas del cine, aunque no es suficiente con decir que ayuda a comprender la realidad, es más indicado agregar que permite lidiar con la vida misma.
- La idea es seguir en esta tarea de llevar al cine a otros espacios de la ciudad y lograr hacer vínculos con artistas interesados y jóvenes para alimentar las discusiones, también compartir producciones locales, todo lo anterior para formar un público sensible y crítico frente al arte y las problemáticas sociales del país.
- Finalmente, la existencia de un público asiduo a las proyecciones cinematográficas como escenario de socialización, cuya extinción coincide con el escalonamiento del conflicto armado y la imposición de una estrategia de control paramilitar, que censura todas las expresiones culturales hacia fines del siglo XX y principios del siglo XXI hacen concebir a la actividad de cineclubismo como práctica de movilización social por la recuperación del derecho a gozar de la cultura en los espacios cercanos a la ciudadanía y como medio, por qué no decirlo para superar la forma dialógica de asumir los conflictos desde la óptica del enemigo interno, que con peligrosidad se argumenta, ya no en el uso de las armas, sino en el empleo del pensamiento y la cultura para posibilitar diálogos e intercambios, los cuales permitan poner el pasado y presenta al frente, proyectándolo sobre el telón.

Referencias

CARPENTIER, A. **El cine, décima musa**. La Habana, Cuba: Ediciones ICAIC, 2011.

GUBERN, R. Claustrofilia versus agorafilia en la sociedad postindustrial. In GUBERN, R. **El simio informatizado**. Buenos Aires, Argentina: Editorial universitaria, 1991.

HORTA, L. *et al.* **Manual de Cineclubismo**. Santiago, Chile: Red de cineclubes de Chile y Cine Club de la Universidad de Chile, 2012.

JARVIE, I. C. **Sociología del cine**. Madrid, España: Ediciones Guadarrama S.A., 1974.

NEIRA, M. A. **El Parque del «Descabezado» o de Camilo Torres y las luchas sociales en Barrancabermeja en los años ochenta**. Revista Controversia, n. 213, p. 17-52, 2019.

PEÑALOZA, A. **El cine, un lujo en Barrancabermeja**. Colombia. Periódico El Tiempo, 2002.

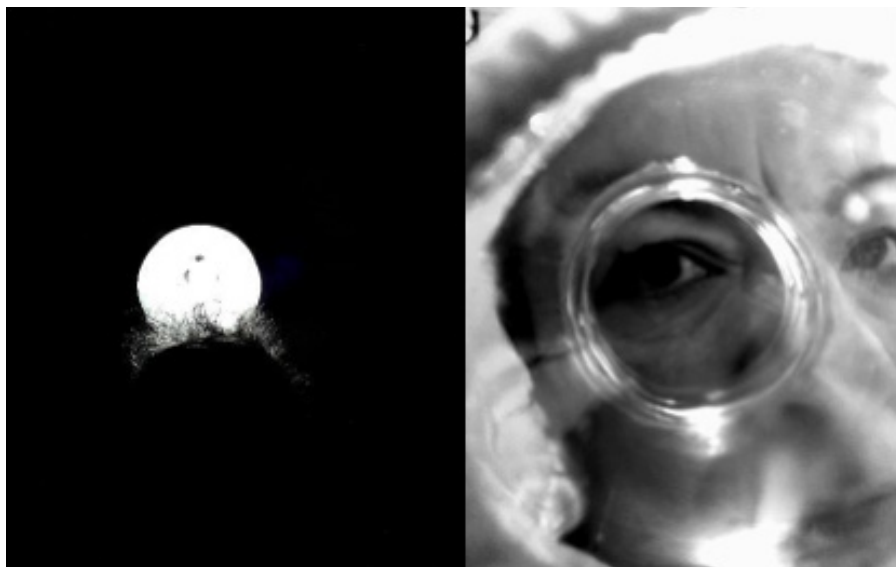
SUAREZ, Á. **En Barrancabermeja, el cine terminó la función**. Colombia. Periódico El Tiempo, 2002.

VÁSQUEZ, C. **El resurgimiento de los cineclubes bogotanos**. Bogotá, Colombia. Cartel Urbano, 2016. Disponível em: <http://cartelurbano.com/noticias/el-resurgimiento-de-los-cineclubes-bogotanos> Acesso: 20/05/22.

5. Cine Club La Moviola o Un invento que permanece como un faro para ojos de todos los tamaños

Andrés Romero Baltodano

Figura 51 - Fotografías de Andrés Romero Baltodano



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Flashback: o los salmones siempre recuerdan la misma piedra

En el siglo IV a.e.c. los denominados *Corpos Hipocartumun* hablaban del sueño como una herramienta en la cual se proyectaban "desarreglos" a partir de la dieta y que tenían que ver con los reflejos del sueño. Los sueños, debieron asombrar a la primera mujer que apareció en nuestro planeta y conforme al avance de los tiempos, de las glaciaciones, de la aparición y desaparición de animales -como los dientes de sable del cenozoico-, fueron repitiéndose noche tras noche (¿o día?) en las cabezas de los soñantes. Los sueños, asociados a premoniciones, alertas, mensajes que podrían ser parte del post-exotismo de Volodin, han sido las vidas-muertes paralelas de todos los seres humanos que, en una sola noche, podemos llegar a un número indeterminado de sueños o *petit-histories* emparentadas con el horror (pesadillas que no siempre son antes de navidad) o el placer o el *bel morir*.

Los sueños son siempre la primera película que todos vemos en una sala interna de nuestro cerebro y siempre vienen en *cinemascope*, con técnicas de montaje que no se hubieran inventado ni Kuleshov ni Eisenstein, sino que manejan su propio montaje intelectual o de atracciones, con una tijera tan caprichosa, que podría ser un regalo de navidad para Eduardo "manos de tijera".

Las películas (desde el primer intento conocido de Le Prince) pasando por todos los juguetes y artificios que se pueden ver en el Museo del Pre-cinema en Padua (Italia), tienen la distancia con los sueños y con el surrealismo, que en la generalidad (afortunadamente no en todos los casos) son un dispositivo consciente e hiperconsciente, inicialmente desde la imaginación de sus autores como Gance o Méliès, hasta la inconciencia de un guion de Artaud para Germaine Dulac. El hecho de que el artificio maquínico de la aparición del cinematógrafo (no del cine), posibilitará la filmación en movimiento (ya desde 1826 la fotografía "copiaba" la realidad en una placa) de acciones de todo tipo con una cierta secuencialidad, no quería decir que el cine fuera un lenguaje desarrollado desde el inicio porque para que las películas cortas (casi etnográficas) de los Lumiere y las de explotación comercial como las humorísticas, se convirtieran en relatos, tuvo que pasar algún tiempo y solo al llegar la luminosa década de los años veinte del siglo XX (ya retornaremos sobre ello) se puede comenzar a hablar de un desarrollo de lenguaje de la mano de seres alados como Man Ray, Charles Klein, Melville Webber, Hans Richter que dieron pie a que Giovanni Papini en su artículo para la *Stampa* Filosofía del Cine (1907) y el autor de Corazón Edmundo de Amicis Cinematografo Cerebrale (1907) abrieran la puerta a la disciplina de la teoría cinematográfica.

Y así como el cine fue tomando corazón e insertándose en los sistemas nerviosos de los espectadores, surge la necesidad imperiosa de situarse al "otro lado del camino", integrando clubes de espectadores, que no buscaran la evasión sino la apertura de la conciencia, como si hubiera sido un mandato del gran Aldous Huxley y sus "puertas de la percepción" (2017) creando los cineclubes en Francia con Louis Delluc como motor y "veneno para las hadas" que haría de su idea, un espejo donde más tarde se mirarían Edmond Benoit-Levy (y su cine móvil en Cuba), Ricotto Canudo, Luis Buñuel y en el caso colombiano el "padrecito" Hernando Salcedo Silva y el catalán Luis Vicens desde 1949.

Cine Club La Moviola la resistencia de la mirada: o pagodas y laberintos vienen en camino

Figura 52 - Logotipo Cine Club La Moviola



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

El año 2007 era el año del cerdo desde la astrología china y en Madrid es detenida María Estela Martínez de Perón. En el 2007, la Moviola comienza a dar sus primeros pasos y a configurarse como un cine club que no sólo se presenta como un apéndice del programa de Medios Audiovisuales de la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano sino en un ente que será un faro para toda la universidad, con un grupo de estudiantes muy comprometido con lo audiovisual, que vivía un clima de creación y arte por pasillos y estudios. Ya se había graduado la primera promoción y venía corriendo la segunda y el fermento de la creación, recorría nuestros corredores y nuestras almas, el equipo de profesores y alumnos dirigidos por Daniel Caicedo Ortiz habíamos hecho realidad un sueño y un universo más grande que el que le había prometido el conejo blanco a Alicia. Las ideas "nadaban por las paredes", los bocetos volaban en forma de aviones bombarderos por el campus, los amores y desamores en forma de fotografías, diseños, sonidos, películas o televisión cubrían el campus como una eterna nevada.

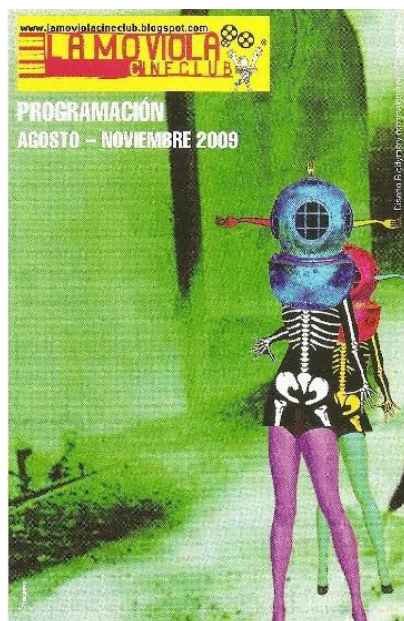
Figura 53 - Portada folleto de programación primer semestre 2017



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Por nuestra programación comenzaron a pasar directores como Jana Bokova, Richard Brooks, Hou Hsiao-Hsien, Deepa Metha, Ivan Passer, Steven Shainberg, Claudia Llosa, Neil Jordan, Dario Argento, Paula de Luque & Sabrina Farji, Andy Warhol, Takashi Miike, Thomas Vinterberg, Anton Corbijn, David Cronenberg, Jean Cocteau, Dai Sijie, Alfred Hitchcock, Jhon Maybury, Guy Maddin, Oscar Campo, Achero Mañas, Jean Luc Godard, Marta Rodríguez y Jorge Silva, Jhony H. Hinestroza y muchos más, incluso desde el 2011 nos asociamos a la cátedra Jaime Michelsen Uribe programando 16 películas en apoyo a las temáticas de los conferencistas.

Figura 54 - Portada folleto de programación segundo semestre 2009



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

El Cine Club ha contado con devotos equipos de estudiantes que han colaborado desde ópticas como el diseño, la organización de nuestros lanzamientos y el apoyo en la investigación y textos de nuestros folletos de programación, en los que contamos con el apoyo constante y apasionado del ahora Decano de la Facultad de Sociedad, Cultura y Creatividad Carlos Augusto García y el director de la Escuela de Comunicación Artes Visuales y Digitales Harvey Murcia Quiñones, además el ahora Secretario Académico Sergio Hernández Muñoz y el amoroso acompañamiento y trabajo de diseño y publicitario de la Agencia Trompo en cabeza de Ana Milena Cortés.

Al cine club lo identifica nuestro "alter-ego" el "moviolito" diseñado por Andrés Romero Baltodano, que hace parte de nuestro logotipo que, en un momento dado, fue propuesto para el logotipo general por nuestro muy querido moviolo Federico Dueñas.

Figura 55 - Imagen del Moviolito



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Inicialmente hacíamos los ciclos en forma aleatoria sobre la impronta de que lo ecléctico puede ser una opción hacia ojos que quieren colonizar imágenes y es entonces cuando se nos ocurre otra idea: podríamos generar una temática curatorial desde un tema que a su vez fuera "ecléctico", pero que pudiera ser más holístico para explorar los conceptos más como asuntos de la fenomenología y que como propósito, cubriera dos frentes fundamentales: género y diversidad de autores. Por lo tanto, en todos los ciclos cuidamos que contengan animación, documental, el mal llamado "cine experimental", relaciones aleatorias con otras artes como la literatura o la pintura, y cubrir todos los géneros y autores que provengan desde diversos lugares del mundo, así como poder rescatar una producción que lamentablemente en las salas (y esto cubre las ya casi extintas denominadas "salas de arte y ensayo") no exhiben y es la producción latinoamericana y obviamente la colombiana, de la cual prácticamente en casi todos nuestros ciclos tiene una presencia obligada.

De este diseño de programación pasamos a generar un tema base curatorial y establecer cada dos películas lo que denominamos mini ciclos (por dos películas) lo que le da una mirada de tangram a la programación, que parte de un tronco conceptual y se "abre" a los miniciclos que a su vez fractalizan los temas.

Figura 56 - Portada folleto de programación primer semestre 2016

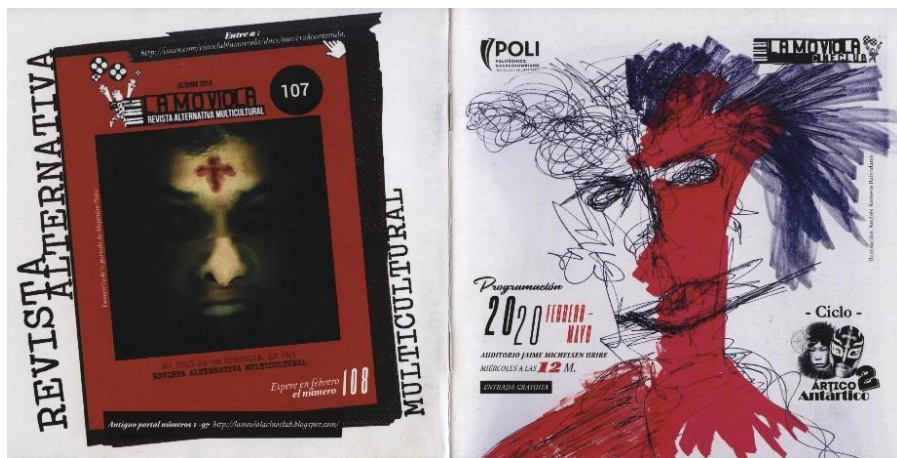


Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Y cuando adoptamos el tema fenomenológico central para derivarlo en los miniciclos entonces ya contábamos con la edición semestral de un cuadernillo de programación. Veamos un ejemplo en la programación del ciclo entre febrero y mayo del 2016:

- Ciclo: Rutas & Rupturas / Miniciclo: Scripta Feminarium;
- Marzo 2 El Gran Cuaderno, Janos Szasz, Hungría (2013);
- Marzo 9 India Song, Marguerite Duras, Francia (1975);
- Ciclo: Rutas & Rupturas / Miniciclo: “y sin embargo se mueve”;
- Marzo 16 Animación Experimental, Osamu Tezuka, Japón (2009);
- Marzo 30 Raoul Servais (integral de cortometrajes), Raoul Servais, Francia (1999).

Figura 57 - Portada y contraportada folleto de programación primer semestre 2020



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Y al ir editando los folletos de programación se fue consolidando el editorial del folleto que es el marco teórico y curatorial del ciclo, este aparece por primera vez en el ciclo de Agosto - Noviembre del 2009. Transcribimos un fragmento del editorial correspondiente al ciclo *Los 20' del siglo XX (centenario de una década luminosa del cine)* del 2020:

Aquellos veintes que parecían un cuadro de Remedios Varo.

Los centenarios son denominados efemérides.

Las efemérides, aunque parezca absurdo son un término inicialmente de medición astronómica y otra de sus definiciones es celebrar un número de años denominados: natalicios, fechas de defunción, bicentenarios, sesquicentenarios etc. La validez de celebrar un lapso de tiempo, tiene que ver entonces con un examen (como deberían ser todos los onomásticos) desde el punto de partida, hasta los cien años que han transcurrido (variable de involución o evolución).

Del cinematógrafo (como máquina), tenemos noticia por la creación de una cámara con un solo lente y película Eastman de papel, usada por Louis Le Prince en 1888, que en medio de la lucha que venían enfrentando Edison, Friese-Greene o Donisthorpe por la patente y su extraña desaparición, todo terminó en que todos los libros coinciden en que los Hnos. Lumiere fueron los inventores del "cine" cuando lo que inventaron fue el dispositivo maquínico, ya que el cine como tal, se desarrollara más adelante de la mano de autores y autoras.

Al despuntar el siglo XX y pasados solo veinte años en París, Hemingway y algunos otros artistas, vivenciaban situaciones publicadas después con el título de "París era una fiesta", que evidenciaban el fermento de un arte vivo y lleno de sorpresas.

Los años veinte del siglo XX, son un cruce de situaciones que la hacen muy particular: manifiesto del surrealismo, creación del luminoso grupo de la Bauhaus, publicación en Colombia de *Suenan Timbres* del poeta vanguardista Luis Vidales, muerte del astrónomo Julio Garavito y cinco años de publicación de *La Metamorfosis* de Franz Kafka, que volvía a llevar al mundo por el territorio fértil de lo surreal, que es más dolorosamente fuerte que lo real.

El cine vivía una serie de procesos de realización como el "descubrimiento" del desarrollo de cada uno de sus componentes o herramientas narrativas, como el caso del guion con Thomas Harper Lee, pionero desde lo práctico y no lo creativo, la fotografía que comenzaban a crear la posterior *cronoatmósfera* en manos de Bitzer, Freund, la escenografía desde Warm, el vestuario desde West, el montaje desde Kuleshov y Eisenstein".

Figura 58 - Páginas interiores folleto de programación primer semestre 2020



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Adicionalmente cambiamos de sala: de un pequeño auditorio al auditorio principal de la universidad con proyección HD y sonido 5.1. y ante la arremetida de la pandemia nos "trasladamos" a un canal digital desde donde hemos proyectado la Moviola Digital en sus tres ciclos más recientes.

Figura 59 - Mosaico de portadas folletos de programación Cine Club La Moviola



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

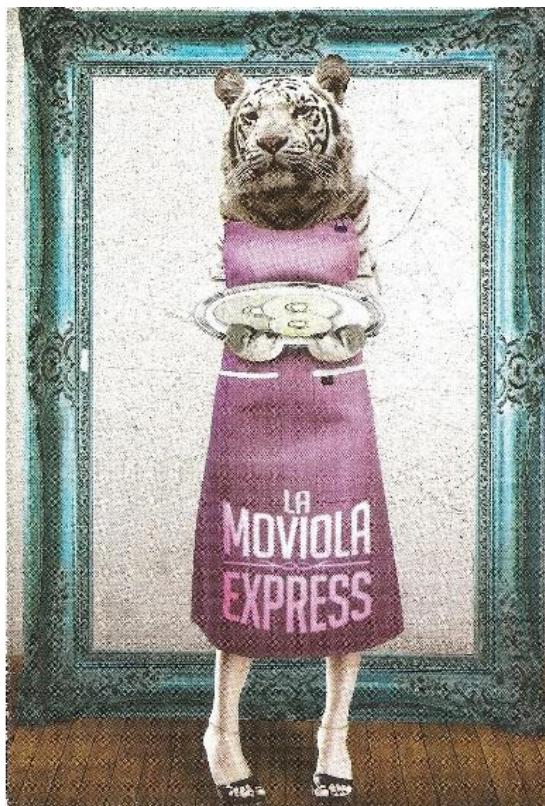
Jardines paralelos: o como las ideas se transforman en enredaderas con flores azules

El concepto de cine club como un lugar donde se exhiben y debaten las películas proyectadas alrededor de una propuesta curatorial, se nos antojaba como un espacio limitado ya que los "tiempos modernos" exigen una "realidad aumentada" o el muy nuevo concepto de "cine expandido" que proviene del texto de Gene Youngblood (2012), que inicialmente solo pretendía ampliar el concepto de cine al video y que en términos contemporáneos, ya hablamos de hipermedias, híbridos técnico-conceptuales, cine en el abismo y algunos teóricos propenden por el término imagen en movimiento, que cubra cine, televisión, video, contenidos por redes y que desde las variables de expansión de contenidos, se instalan en la transmedia como motor holístico, ya no solo de la historia, sino de contenidos transversales que se instalan como crossmedia o como transmedia.

Por ello el Cine Club La Moviola inicio un plan que surgió, no como un capricho del marketing, sino como una necesidad expansiva que posicionara al cine club como un "faro para ojos de todos los tamaños" y una de nuestras

primeras actividades fue la MOVIOALAFERIA que cobijó una serie de actividades lúdicas y performáticas que incluían conciertos, impresión de camisetas, venta de objetos artísticos cada vez que lanzábamos uno de nuestros ciclos.

Figura 60 - Logotipo del componente de asesorías La Moviola Express

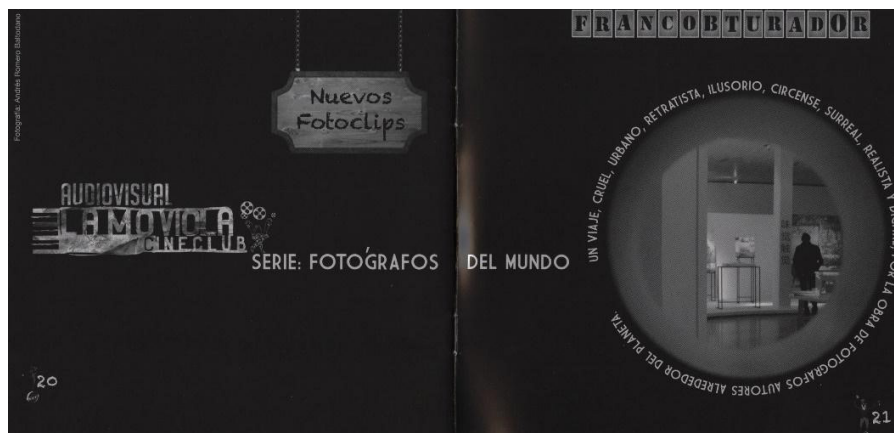


Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Es allí donde nos surge la idea de generar lo que llamamos componentes dentro de La Moviola, que además se unen a un proyecto de investigación titulado *Cine Club la Moviola Memoria, Pensamiento, Crítica y Autoría en la Imagen en Movimiento* y por ello pronto canalizamos un servicio que se venía dando de manera informal en un "consultorio" que denominamos *La Moviola Express* como un componente de asesorías que se ocupa de dar apoyo para docentes de todas las facultades y programas de nuestra universidad, sobre películas que sean complemento de sus clases, siempre bajo la regla de generar asesorías constructivas sobre el cine y eludiendo la avalancha de producción comercial.

Acercar el cine a nuestra audiencia no es solo un propósito sino uno de los pasos para construir un corpus que, desde el cine, haga un tándem con la creación y por ello entonces avanzamos hacia un componente de producción audiovisual del que se han desprendido procesos investigativos, divulgativos y analíticos, que nos llevaron a plantear inicialmente dos series de foto-minutos a partir de dos temas inmensos que creemos merecen todo tipo de difusión: la fotografía y la ilustración.

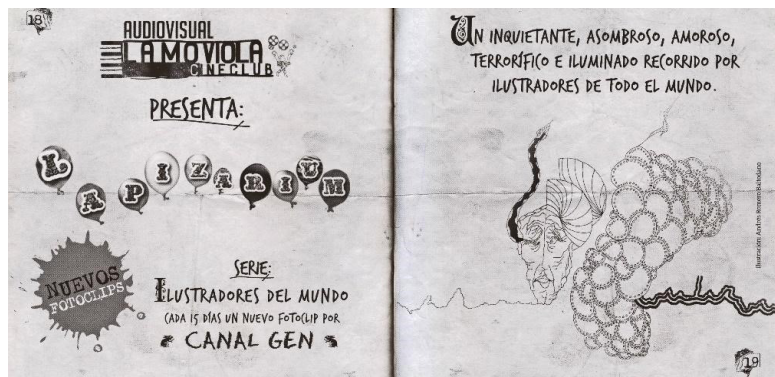
Figura 61 - Aviso de la serie Francobturador



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

En el caso de la fotografía siempre hemos creído que en general, aunque aparentemente las personas se han acercado desde la telefonía a generar registros fotográficos, el desconocimiento descomunal sobre lo fotográfico y sus autores es preocupante, por lo que decidimos iniciar una investigación alrededor de fotógrafas y fotógrafos del mundo de diferentes épocas, tendencias y propuestas de autor para elaborar nuestra serie *Francobturador*.

Figura 62 - Aviso de la serie Lapizarium



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

La ilustración había estado relegada de alguna manera desde lo editorial a simplemente "ilustrar" los textos, desde las aburridas historias sagradas, hasta manuales para sembrar cactus o catálogos de zapatos de cuero, por eso en La Moviola debatimos acerca de realizar una serie que rescatara y divulgara a los y las ilustradoras. La serie la denominamos *Lapizarium*.

Figura 63 - Aviso de la serie ¿Sabes quién está aquí? y del videoarte Absurdo Olvidarlos



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Dentro del Componente audiovisual nos asociamos a la biblioteca y a la problemática contemporánea de llevar a los jóvenes a sus salas y de promover el libro no como un objeto inanimado sino como son los libros: parlantes, abismos, túneles, cielos, miradas.

Debatimos sobre cómo hacer los clips y llegamos a la conclusión que podríamos abordarlos a partir de autores específicos y seleccionamos a Jorge Luis Borges, Marguerite Yourcenar, Leopoldo Sédar Senghor entre otros. La serie la titulamos *¿Sabes quién está aquí?*.

La llamada discapacidad nos llamó la atención inicialmente para postularnos al festival de Oberhausen en Alemania y escribí el guion de un documental de creación sobre la discapacidad en general que llamamos *Absurdo Olvidarlos*, realizado en equipo con las estudiantes Ángela Salguero y Andrea Acosta, el resultado: una aproximación que mezcla lo etnográfico, con la crítica y la mirada sobre el fantasma de la inutilidad, transformado en un fénix lleno de sorpresas e ideas luminosas.

Figura 64 - Aviso de la serie radial Fotoflash

Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Abordamos ahora el componente sonoro para hacer un puente inicialmente con la emisora de la universidad y entonces volvimos a una de nuestras preocupaciones como divulgadores y gestores culturales: las relaciones de género y de nuevo se nos atravesó como un madero en un río, la idea de que la dirección de fotografía es totalmente desconocida y mucho más si esa dirección de fotografía está realizada por una mujer. Y entonces creamos, libreteamos y realizamos una serie para radio llamada *Fotoflash* donde investigamos alrededor de nuestras directoras de fotografía iberoamericanas.

Figura 65 - Mosaico portadas de la Revista Alternativa Multicultural La Moviola



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Nuestra experiencia en términos de escritura, inicialmente estaba dentro del componente editorial solo en tres productos: el folleto de programación, los afiches para la cartelera (sí, aún tenemos cartelera como en los viejos cines de la película Cinema Paradiso) y las free card que imprimíamos en cada ciclo, pero el acto de los escribas, el hecho de escribir inicialmente crítica o reseña

cinematográfica nos impulsó (la idea original fue de Natalia Cañaverl del Río y de Ricardo Gallego estudiantes del equipo) de generar un blog que pudiera ser una vertiente de nuestras miradas cinematográficas cinemaescritas, se transformó en la Revista Alternativa Multicultural La Moviola y ya vamos en el número 114 (que saldrá en marzo de 2022).

Transcribimos la filosofía de publicación de la revista:

La Revista Alternativa Multicultural La Moviola es una ventana al arte que pretende como órgano informativo, publicar artículos que tengan que ver con disciplinas puntuales como la fotografía, la música, las artes plásticas, las artes escénicas, el cine, la fotografía, la literatura, el video arte, la arquitectura, el diseño de modas, el teatro de muñecos etc. que básicamente difundan el trabajo de artistas de todos los géneros y tendencias que reflejen su individualidad y su compromiso con el arte como objeto de reflexión y de inclusión de los procesos sociales, políticos, humanos, así como también nos ocupamos de artículos que provengan de las ciencias humanas -indispensables para abordar y entender el arte- que nos permitan abrir un compás más amplio alrededor de los fenómenos propuestos por artistas, analistas o críticos.

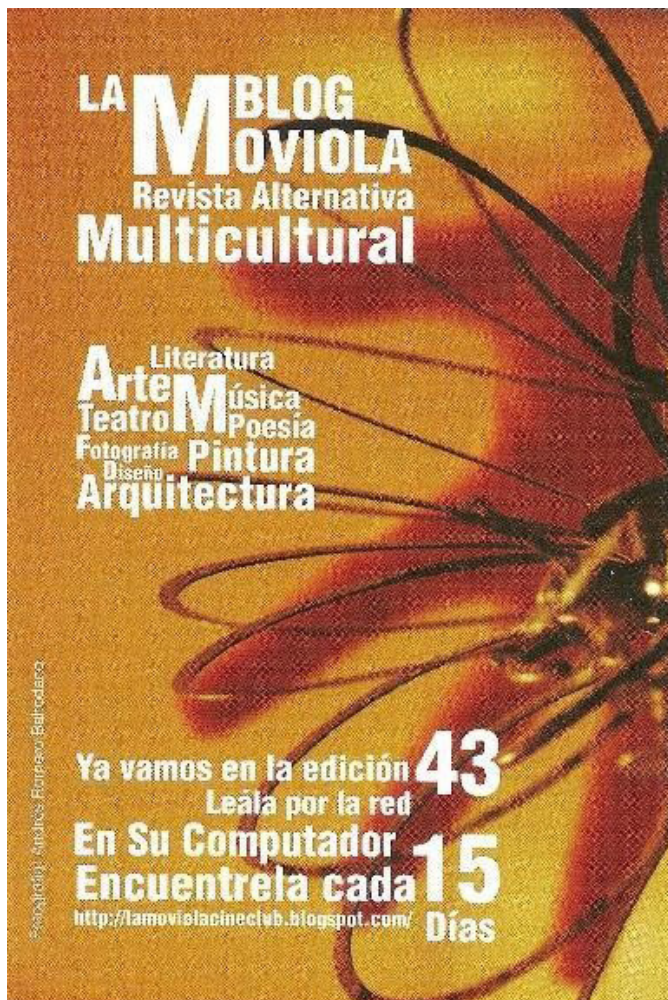
La temporalidad de los artículos propuestos es infinita en la medida que desde que hay registros de arte en el mundo quiere decir que hay artistas creando y develando lo que anida en sus interiores y convirtiendo esto en posturas, obras, escritos o brillantes aforismos. No somos una revista de actualidades sino un medio periodístico consiente que el arte básicamente desde las ideas es atemporal, aunque si un colaborador desea hacer un artículo sobre un hecho artístico reciente también tiene cabida.

Queremos proponer una territorialidad extensa y global tomando en cuenta lo reductivo de la información que tiene que ver con la cultura y para esto contamos con colaboradores en varios lugares del mundo que desde allí nos escriben, así como en términos de temas propuestos creemos como Ciro Alegría que el mundo es "ancho y ajeno".

La forma de escritura va desde reportaje, pasando por crónica, escritura experimental, entrevistas o registro de hechos que suceden en los lugares y los grandes medios obvian.

Así que teniendo clara nuestra posición editorial lo estamos invitando a que publique sus artículos en nuestra ventana, a que si tal vez ya los ha escrito puedan ser compartidos y "desempolvados" para que otros ojos los lean, sus escritos y conclusiones pueden ser otra parte de una opinión ajena y **La Revista Alternativa Multicultural La Moviola** un vehículo para que sus escritos no se queden en archivos durmientes o en opiniones que tal vez a muchos les pueda interesar leer.

Figura 66 - Aviso de La Revista Alternativa Multicultural La Moviola 2009



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

La forma de escritura va desde reportaje, pasando por crónica, escritura experimental, entrevistas o registro de hechos que suceden en los lugares y los grandes medios obvian.

La revista ha tenido colaboradores y corresponsales en ciudades como México, Barcelona, Roma, Quito, Ámsterdam, Buenos Aires y se ha sostenido a partir del amor por el arte, las ganas de escribir, las ganas de contar lo que pensamos a otros de parte de todos nuestros escritores y escritoras, que a lo largo

de estos catorce años, han escrito sobre temas transversales como fotografía, ciencias humanas, arquitectura, moda, cine, teatro, literatura, música, teatro de muñecos, video arte, poesía, etc., en forma de crónica, reseña, reportaje, ensayo, entrevistas y que cuando llegamos a la edición número 100 hicimos una celebración, un número especial.

Figura 67 - Aviso de la Revista Alternativa Multicultural La Moviola 2011



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

La Revista Alternativa Multicultural la Moviola además, desde el número 98, invita a un artista plástico a que sea parte del número, publicando una retrospectiva de su obra en caso de ser artistas con largo recorrido o una muestra de sus series en caso de ilustradoras o fotógrafas emergentes. Adicionalmente, al departamento de fotografía de la revista además de la obra del fotógrafo Andrés Romero Baltodano, se ha ido sumando la del joven fotógrafo emergente Simón Romero Peña quien también ya ha diseñado algunas carátulas.

Nuestra revista es una bitácora de las artes atemporal y transversal y seguiremos en red hasta el número que nos sea posible.

Figura 68 - Portada folleto de programación Cine Club La Moviola I 2022



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

La labor del cine club La Moviola desde Bogotá, que ya se acerca a su "presentación en sociedad" al ajustar en el 2022 sus quince años, es ininterrumpida, feroz y continúa como un acto de la resistencia de la mirada, como una manera de no callar y de nombrar a gritos desde las ventanas de una sinfonía, un cuadro o una película, que el arte es "la historia emocional del mundo" y que nos faltan manos y pestañas y bocas para que muchos se enteren que Bacon no es el significado de tocina en inglés, ni que Vargas Vila es una marca de pulseras. "Luchamos para avanzar" creí oír en Centroamérica algún día y así seguiremos haciéndolo, zarpando de puertos ignotos hasta llegar a corazones que quieran despertar como otra forma de vivir.

Figura 69 - Material promocional Cine Club La Moviola 2021



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Referencias

HUXLEY, A. **Las puertas de la percepción**. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana, 2017.

YOUNGBLOOD, G. **Cine expandido**. Madrid, España: Eduntref, 2012.

6. Historia E Historias Del “Cine Club De La Asociación Española De Socorros Mutuos” (Teatro Español) En Las Jornadas De Cineclubismo

Fernando Gazze⁴⁶

Figura 70 - Cine Club De La Asociación Española De Socorros Mutuos



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

Introduccion

El presente trabajo tiene la intencionalidad de compartir una experiencia territorial vinculada al cine y particularmente al cine club, en Reconquista, localidad situada al norte de la provincia de Santa Fe, Argentina. Esta ciudad actualmente cuenta con 95.000 habitantes, siendo el principal centro urbano de la región. Tiene un buen sistema de comunicaciones y servicios.

46 Ponentey coordinador del trabajo: Fernando Gazze, miembro del cineclub y de la asociación española de socorros mutuos. colaboraron en la realizacion de este trabajo integrantes del cineclub, integrantes de la asocion española y socios y amigos del cineclub del teatro español: maria nelida pedernera, mario salami, pacho coulchinsky, fernando gazze, franco prado, alby acosta, ernesto tejerina, ani broggi, marta esperanza y alejandra morzan.

El cineclub es una de las actividades que se desarrollan en el Teatro Español, antiguo y bello edificio sostenido por la Asociación Española de Socorros Mutuos

Existen pequeños y valiosos relatos e historias relacionadas con la fundación del Teatro Español, hoy Asociación Mutual, vinculadas a sus comienzos, referencias arquitectónicas, valor del edificio, y de las actividades culturales y sociales que se llevaron adelante en sus años de historia.

Esta institución, inaugurada en el mes de Octubre del año 1926 como espacio para expresiones artísticas como el Teatro, la Música y el Cine, fue proyectada por la Asociación Mutual de Socorros Mutuos creada en el año 1883.

Vale destacar que el Teatro Español tiene una larga trayectoria vinculada con la actividad cinematográfica, la que se mantuvo intermitentemente hasta el año 1984 reiniciándose luego, con la conformación del cineclub. Esto de algún modo pone de relieve la importancia de este proyecto a nivel local.

El Cineclub del Teatro Español, nace en el año 2016. en estrecha relación con el Cineclub Santa Fe, que funciona en el Cine América de la ciudad capital desde el año 1953. Durante sus casi 6 años de existencia desarrolló actividades caracterizadas por su contenido y la calidad de las propuestas audiovisuales, la inclusión de ciclos formativos, contando siempre con una introducción sobre las películas a cargo de los miembros del cineclub. Entre otras actividades y ciclos realizados podemos mencionar: Cine y Bicicletas, Homenaje a la filmografía de Leonardo Favio, Ciclo para Niños al aire Libre, Ciclo de Cine Feminista, Ciclo de Cine Latinoamericano, Ciclo de Cine Francés y recientemente la participación en la Feria del Libro "Gente del agua" organizado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Reconquista, con un conversatorio sobre la relación del Cine y La Literatura.

Es importante mencionar el estrecho vínculo con la Escuela de Arte de la ciudad de Reconquista, donde sus alumnos dentro de sus materias tienen como trabajos relacionados con la aprobación de las cátedras concurrir a la proyección de películas y presentar trabajos de análisis sobre ellas, contribuyendo al espíritu crítico del estudiantado.

Mantiene relaciones con otras entidades públicas y privadas, con las Municipalidades de las ciudades de Reconquista y Avellaneda, con grupos vinculantes a propósito de los ciclos, como Norte en bici, Grupos feministas, Centro Artigas de la ciudad de Reconquista y el Instituto Francés de Letras.

Continuó llevando adelante actividades en tiempos de pandemia para sostener el vínculo con los asociados al Teatro y público en general, adoptando nuevas herramientas tecnológicas para la proyección de películas con la participación de los comentarios de los cinéfilos y una presentación previa realizada antes de cada proyección.

Existen proyectos postergados para retomar una vez que lo permita la recuperación de la presencialidad: ciclos pensados para realizar, conformación

de un Reglamento Interno de funcionamiento y de un Estatuto a los fines de coordinar esfuerzos entre los miembros del Cineclub y la Asociación Mutual del Teatro Español, Ciclo de Cine en Movimiento, proyectos de renovar el proyector y otros elementos para optimizar las proyecciones.

Dado que el teatro fue uno de los ámbitos en los cuales se llevó adelante la actividad cinematográfica por décadas y, más recientemente, acogió el cineclubismo en la ciudad, brindando sus instalaciones y apoyando la propuesta de múltiples maneras, se consideró importante hacer una referencia a su historia y valor arquitectónico.

Vale destacar también que, a su vez, el cine club, al ser una de las actividades más importantes del Teatro que se sostiene con regularidad en los últimos años, contribuye también a la toma de conciencia de este patrimonio cultural local y al desarrollo de cierta sensibilidad estética en el público que asiste.

La sala del teatro español: patrimonio arquitectónico local - vinculaciones con la actividad cinematográfica local

Tal como se anticipara, el Teatro fue gestado por la Asociación Española de Socorros Mutuos de Reconquista provincia de Santa Fe, fundada el 9 de julio de 1883. Fue esta la primera institución civil de la ciudad, y ha permanecido en el tiempo, manteniendo los principios de solidaridad e integración que le dieron origen.

Como todas las instituciones de este tipo en el país, y muy significativamente en la Provincia de Santa Fe, fue creada en momentos de gran inmigración europea, especialmente de regiones del centro de España, para poder brindar socorro, apoyar, y estrechar vínculos entre las personas del mismo origen y sus familias. Como otras creaciones similares, han tenido a lo largo de la historia períodos de organización, crecimiento para luego entrar en paulatino descenso a medida que los objetivos que impulsaron su creación fueron desapareciendo por diferentes circunstancias.

Hoy muestra resignificados sus objetivos iniciales y renovada su función social, prestando servicios culturales y asumiendo en este sentido el desafío de mantener y poner en funcionamiento una sala teatro con 320 butacas de capacidad y condiciones acústicas valoradas por expertos, al mismo tiempo que vincula y articula referentes que se encuentran produciendo cultura y eventos comunitarios.

Constituidos hoy como mutual, presta a los asociados y a la comunidad en general servicios tales como talleres, ámbitos de ensayo y producción de obras, espacios de experimentación artística, y de escenario de escala regional para la difusión de propuestas culturales.

Vale destacar las características arquitectónicas de su construcción, que responde al modernismo catalán.

El edificio, inaugurado el 12 de octubre de 1926, ha sido declarado Patrimonio Cultural Municipal por Ordenanza del Honorable Concejo Municipal.

Al momento de su inauguración, el periódico Tribuna, en sus publicaciones del mes de octubre de 1926, dió a conocer los detalles de este gran acontecimiento social, incluyendo el programa previsto a desarrollar y las repercusiones de la inauguración del "Teatro Español".

Hay un concepto fundacional del edificio, dado por el sentido social y comunitario de la institución que lo construyó. Aparece así una estructura funcional de fácil y franco acceso a sus dependencias que sugiere la idea de participación social.

Prontamente comenzó la actividad cinematográfica, que fue desarrollada en forma prácticamente ininterrumpida hasta la década del 80, mediante convenios realizados con distintas empresas que lo explotaban, agregado su Cine Jardín en el patio contiguo. Estas funciones atraían gran cantidad de familias que con su presencia testimoniaban la aceptación y simpatía por esta Sala de Cine - Teatro con excelentes comodidades.

En el marco de procesos similares acontecidos en el país, la ciudad, que hace cuarenta años atrás tenía un número significativo de salas de cine y teatro, ha experimentado un proceso de paulatina pérdida de estos espacios, llegando a contabilizar actualmente solo una sala teatro, que es justamente la que posee y administra esta institución.

Sería interminable enumerar los espectáculos de teatro y música que se realizaron en esta sala a través de su historia. Muchas instituciones culturales se desarrollaron en ella: "Amigos del Arte" creada en 1943 presentaba conciertos del "Círculo Orquestal Reconquista" o de artistas provenientes de otras localidades. A través de un convenio con la Fundación Banco Bica, vigente entre 1988 y 1998, se desplegaron una variada gama de actividades culturales, sociales y comunitarias.

Hasta hace pocos años, el edificio se encontraba en estado de avanzado deterioro y obsolescencia, corriendo el riesgo de que la comunidad lo pierda.

Ante ello, hacia principios del año 2006, la Junta Directiva de la institución, toma la decisión de encargar un minucioso relevamiento del estado del edificio y, a partir de su resultado, la elaboración de un plan de recuperación y puesta en valor de sus dependencias.

Gracias al esfuerzo de los distintos vecinos que han participado de la institución, se ha llevado adelante una importante cantidad de obras de manera sistemática y con los recursos que podían ir generándose, más alguna gestión que ha tenido resultado satisfactorio.

Este esfuerzo puso en funcionamiento la sala que permanece abierta todo el año y es por donde hoy pasa gran parte de la vida cultural y comunitaria de la ciudad y la región.

La Vida Institucional En La Actualidad⁴⁷

Son múltiples y variadas las actividades culturales que se desarrollan en sus instalaciones: tales como talleres de Teatro, de instrumento y canto, ensayo de coros y de camerata. La Sala del Teatro es utilizada para la realización de conferencias, cursos, muestras artísticas, presentaciones musicales. Entre estas, vale destacar un ciclo que se inició en 2014 y se sostiene hasta la actualidad: Preludio de Lapachos, que surge como un proyecto particular de la Junta Directiva de la Asociación Española de Socorros Mutuos. Se lleva adelante durante los meses de agosto y setiembre y su nombre alude a un acontecimiento anual que otorga cierto rasgo identitario a la ciudad, el florecimiento de los lapachos que pueblan sus avenidas y calles, vistiéndola de color rosa al aproximarse la primavera. El objetivo de este ciclo es ofrecer un espacio, la sala del Teatro Español, a los músicos locales para que puedan mostrar sus creaciones al público de la ciudad y sus alrededores, dado que hay músicos y compositores que carecen de esa posibilidad.

Breve referencia histórica del cine en la ciudad⁴⁸

Históricamente, Reconquista nació de la decisión de ampliar la frontera norte del país, de allí su nombre, en un proceso que estuvo signado por conflictos con la población de autóctonos que vivían en la región.

A partir de ese proceso de conquista territorial y de organización urbana inicial, a poco de andar, se fue desarrollando un polo en el que recalaron inmigrantes de diferentes procedencias. Cada uno con su empuje, fue haciendo de este pueblo un mosaico de costumbres, actividades, arquitectura y lenguas que, en la necesidad social de mancomunarse, crearon instituciones, sociedades de socorros, clubes, teatros, iglesias y todo aquello que les permitiera a los habitantes de este lugar, lejano y escasamente conectado con los grandes centros, mantener contacto con los avances, la cultura, la tecnología.

Y como llegó la electricidad, el ferrocarril, el teléfono, también llegó el cine.

47 Cabe consignar que en lo relativo al Teatro Español, institución que aloja el cineclubismo local, la Junta Directiva de la Asociación Española se aboca a integrar nuevos socios, descendientes de españoles y vecinos de la ciudad, y desarrolla su acción en dos sentidos. Por un lado brinda el servicio social como lo fijan sus estatutos, a través de convenios realizados con empresas para la atención del servicio de sepelio, ambulancia y subsidio por fallecimiento. Por otro lado, coordina u organiza las actividades culturales que se desarrollan en la Sala.

48 Se agradece a Marta Speranza, psicóloga y una de las integrantes fundadoras de esta comisión, esta referencia que permitió recuperar en detalles la historia de Cine Club en la ciudad.

Uno de las más remotas salas de proyección que se conoce estaba ubicada en el Hotel Plaza, lugar estratégico frente a la plaza. Allí podían disfrutar de películas los huéspedes y algunos escasos vecinos.

La inmigración española, así como la italiana, fue muy numerosa y como muchos llegaban con escasos recursos, estas colectividades crearon sus sociedades de socorros mutuos. Importantes edificios fueron levantados en lo que hoy es el microcentro de Reconquista. Además de la función solidaria, la actividad social cumplía otra tan importante como era el encuentro en cenas y bailes, pero también la actividad cultural para la que fueron pensadas estas salas. En ella se desarrollaron el teatro, la música y por supuesto el cine.

Por mucho tiempo el cine tuvo gran convocatoria a tal punto que la Asociación Cristiana del Ateneo también creó otra sala donde se organizaban actividades similares a las del cine club, ya que en ella tenía lugar la presentación de películas con debates posteriores.

Otros emprendedores vieron la posibilidad de ampliar y modernizar la oferta, por lo que levantaron un moderno edificio que se llamó Re.Ci.Te. (Reconquista Cine Teatro). En este ámbito, un grupo de amantes del cine -allá por el año 1984- comenzó a proyectar películas provistas por el Cine Club Santa Fe. Luego de la proyección, un moderador conducía lo que eran interesantes debates. El grupo se organizó como una comisión en que las actividades estaban distribuidas entre los integrantes, funcionando así durante algunos años.

Más adelante, (en un período aproximado de 2004 a 2007) y como Extensión Universitaria de la UTN (Universidad Tecnológica Nacional) junto a la Fundación del Banco Bica y la Alianza Francesa, se desarrolló en una sala de la UTN un ciclo de cine los domingos a la tarde con posterior debate en el que el público cinéfilo acompañó con interés. A este proyecto se sumó la Delegación de la Zona Norte del Colegio de Psicólogos con un ciclo denominado "Cine y Psicoanálisis".

En el año 2008, se realizaron los contactos para crear el Ciclo de Cine en la Biblioteca. Estas películas cineclubistas despertaban gran interés en un público estable que esperaba ansioso los viernes de cine. La modalidad era la presentación de la película haciendo una reseña en la que generalmente se comentaba la trayectoria del director, premios, datos técnicos y una breve sinopsis.

La duración del Cine en la Biblioteca por dos períodos de gobierno municipal, formó parte de las actividades de la biblioteca y la política cultural de la gestión municipal.

Finalizado el mismo, la actividad fue perdiendo fuerza. Viendo esta situación y la necesidad del público cinéfilo de contar con la actividad, desde la Asociación Amigos de la Biblioteca se propone desarrollar en la Asociación Española de Socorros Mutuos, el Cine Club.

Las funciones se realizan desde entonces los días martes a las 21 horas con la modalidad de presentación idéntica a la desarrollada en la Biblioteca a cargo inicialmente de dos personas: una de ellas, realizaba en cada ocasión

cuestiones de índole más bien técnica, dado que tenía una formación audiovisual específica; en el otro caso, una profesional de la psicología, focalizaba más en la trama y los personajes. Por un accidente sufrido por el primero, queda a cargo de la segunda las presentaciones durante dos años, situación ante la cual convoca a sumarse a la actividad a otras personas de la localidad, con quienes se fue conformando la comisión a cargo. Uno de ellos, docente del Instituto de Formación Docente en Artes, celebra un convenio con la Asociación Española, por el cual los alumnos de su materia obtenían "créditos" asistiendo a las funciones con una entrada reducida del 50%. Esto convocó a mucha gente joven al cine club que, más allá de los "créditos", aún se mantiene.

Si bien no se realizan los "debates posteriores" en la sala (por el día y horario), se tiene conocimiento de personas que luego de la función continúan debatiendo en un café o en reunión de amigos.

La posibilidad de contar con estas películas que están por fuera del circuito comercial, tienen una gran importancia para la vida cultural de la ciudad y la región (los alumnos del IFDA son locales pero también provienen de diferentes localidades).

Actividades Desarrolladas Por El Cineclub

Desde el inicio de las actividades del Cineclub en el Teatro Español en el año 2016, -es importante tener en cuenta que el último año en que se habían proyectado películas fue en el año 1984-, se retoma la relación con el Cineclub Santa Fe, que se había iniciado en el año 2010 en la Biblioteca Municipal de Reconquista.

En sus inicios, mientras la comisión se interiorizaba en el cineclubismo, y de la mano de Guillermo Arch, director del Cineclub Santa Fe quien proveía las películas, se empezó a ver un cine distinto, de nacionalidades diversas. La variedad era generosa en estéticas y propuestas. Se realizaba una pequeña introducción antes de la proyección y luego el público quedaba en el hall de entradas al finalizar comentando las mismas. Imágenes, diálogos, fotografía, músicas quedaban resonando.

En Noviembre del 2018, y gracias al contacto con Arch, se realizó el primer ciclo de Taller Introductorio de Guión Cinematográfico a cargo de Agustín Falco, profesor de la Escuela Provincial de Artes Visuales en la Universidad del Litoral de la ciudad de Santa Fe, y director cinematográfico. Se estrenó, a propósito de ello, en la sala su última película, "Cauce", producida con una importante impronta colaborativa que la hizo posible. El equipo técnico estaba conformado casi en su totalidad por talentos locales, mayoritariamente formados en el Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales "Fernando Birri". El núcleo del equipo se sostuvo en la integración de la cooperativa Muchasiesta, que aportó los principales roles de área y tuvo a su cargo la coproducción la película junto a Aleph Cine, una productora radicada en Capital Federal.

Con posterioridad y de a poco, desde la comisión comenzaron a organizarse ciclos específicos de cine en los días habituales de proyección que continuaron siendo los martes a las 21:00 al que se sumaron los jueves para ciclos especiales.

El primer ciclo se concretó en enero de 2017 que habitualmente se cerraba en la temporada estival, oportunidad en que se contó con mucho público, más aún si se tiene en cuenta que en Reconquista en el verano las temperaturas trepan hasta los 48 grados, pero gracias al sistema de refrigeración se pudo generar óptimas condiciones para disfrutar de buen cine.

En los últimos días de abril de 2017, en cooperación con la Alianza Francesa y la Embajada de Francia en Argentina, se llevó adelante la semana del Cine Francés con entrada libre y gratuita, propuesta que continúa hasta hoy.

En el mes de septiembre 2019 gracias a una ayuda del Gobierno Provincial, se pudieron cambiar las 320 butacas del teatro, para tener una mejor calidad en el servicio. En octubre, en celebración de dicho acontecimiento, se llevó a cabo un ciclo especial: El Cine y las Artes., con gran acogida por parte del público. En esa oportunidad, en una de las proyecciones, se realizó un conversatorio abierto con un productor y director local, instancia que posibilitó pensar las relaciones entre el cine y otros campos del arte como la pintura y la música.

Cabe recordar que los socios del Teatro, por el solo hecho de serlo, tienen la entrada gratuita a las funciones del cine y los no socios abonan una entrada simbólica que no llega a un dólar la función.

En continuidad con los ciclos, se concretó el primer ciclo de Cine Argentino en noviembre del 2019 con la ayuda del Cineclub Santa Fe y con gran receptividad por parte del público. Hacia fin de ese año se proyectó un ciclo, junto con un grupo militante del uso de la bicicleta: "Norte en Bici", denominado "Ciclo de Cine y Bicis bajo las Estrellas", proyectándose dos películas en la Plaza Central de la ciudad vecina de Avellaneda, con colaboración de la Secretaría de Cultura de esa ciudad, quien aportó la pantalla, sonido y sillas, y desde la comisión, el contenido cultural audiovisual, la presentación, la coordinación del debate y la publicidad en redes. Esta actividad fue un éxito. Se regalaban pochoclos a quienes iban en bicicleta, así que fue un buen gesto de militancia en colaboración con quienes creen en un modo de vida más saludable y menos intervencionista del entorno natural. Luego, y gracias a la contribución de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Reconquista, se replicó dos noches más este ciclo en el Museo Histórico de la Ciudad.

El día 21 de diciembre de 2019 se decidió realizar un homenaje a la obra cinematográfica de Leonardo Favio, previo al cual, uno de los integrantes de la comisión, fue invitado a la ciudad de Santa Fe a un conversatorio sobre su legado, donde estuvieron periodistas, artistas y gente que conoció a Fabio y compartió anécdotas. En el marco del ciclo, se proyectó en documental "Favio Crónica de un Director", realizado por Alejandro Venturini, con entrada gratuita para toda la región y organizado por el Cine Club junto con el Centro José Gervasio Artigas

de esta ciudad, grupo de pensamiento y militancia política con basamento en los movimientos nacionales y populares.

En marzo de 2020 hubo que suspender las actividades presenciales por la pandemia, pero virtualmente se ofreció como alternativa ver gratuitamente, compartiendo e invitando a mirar en principio clásicos como Sunrise de Munrau, El Tercer hombre de Carol Reed, Rebecca de Alfred Hitchcock y muchas más.

En mayo del 2020 se dio continuidad a la convocatoria de quedarse en casa con un Ciclo de Cine Joven Argentino, con propuestas que se adjuntan.

En agosto del 2020 se ofreció un ciclo de una serie santafesina, realizada en su mayoría por productoras locales de la provincia sobre Episodios Criminales.

En noviembre del 2020, se pudo volver a la presencialidad al aire libre, instancia en la cual se resolvió trabajar junto con el Museo Histórico de la ciudad proyectando el Ciclo Cine y Trenes, en consonancia con la inauguración, en la vieja estación de trenes de la ciudad, de un vagón-museo.

El 5 de enero del 2021 se volvió a la presencialidad en la sala, con la película de Estonia "November", joya y obra de arte que cautivó al público cinéfilo.

Luego se continuó al aire libre con un ciclo de cine para niños en la vieja Estación de Trenes junto con el Museo Histórico de la ciudad, en todos los jueves de enero y febrero del 2021, con una masiva concurrencia de niños junto con sus familias, con entrada libre y gratuita. Esta actividad fue un éxito total, con aproximadamente la asistencia de 200 personas promedio por función. En esta ocasión se puso énfasis en la temática de las películas, con mensajes positivos para los niños. Es de resaltar lo satisfactorio que resultó tener este intercambio tan rico durante el cual, además de las presentaciones, se produjeron interacciones con los niños en las redes con sus comentarios y grandes trabajos realizados por los peques con las nuevas tecnologías como el stop motion.

En el mes de marzo en conmemoración por el mes de la Mujer se programó un ciclo de cine feminista, con la introducción de una poeta local Luciana Paruzzo, recitando, y una cuidada selección de películas referidas al variado entramado de la perspectiva de género, tanto en relación a las mujeres como al colectivo LGBTQ+.

En abril del 2021 antes de las nuevas restricciones se concretó un Ciclo de Cine Latinoamericano, con diversas propuestas.

En mayo debido al cierre de los Cines y Teatros, hubo que reinventarse nuevamente con convocatorias en plataformas virtuales para los socios, actividad que incluyó una variada oferta. Desde Jayro Bustamente, gran director guatemalteco que produjo la trilogía desde su opción de cine comprometido, de militancia y denuncia sobre las situaciones que viven las mayorías sometidas, hasta algunas películas del cine iraní., como "There is no Evil", del director Mohammad Rousalouf.

Recientemente, el martes 13 de Julio, se pudo regresar a la presencialidad con la película Volevo Nascondermi, del director italiano Giorgio Diritti. La idea

es dar continuidad a los ciclos, de manera de seguir aprendiendo con la gente a mirar cine, de todas las nacionalidades, de distintos géneros, con el proyecto de ampliar posibilidades con una propuesta de Cine Itinerante, para democratizar el acceso a los contenidos audiovisuales.

Nuestro Objetivos Como Cine Club:

- Acercar películas nacionales e internacionales que fomenten la reflexión y el espíritu crítico de los espectadores;
- Sostener y fomentar la experiencia colectiva de ver cine;
- Ayudar a la formación de nuevos espectadores y de los organizadores del cine club, para aprender a ver cine, generando seminarios, conversatorios, visita de realizadores y trabajadores de cine, para compartir experiencias que ayuden a crecer como espectadores activos;
- Propiciar el intercambio de ideas y experiencia entre diferentes grupos de nuestra ciudad y de la región;
- Impulsar el cine itinerante;
- Respetar y cumplir los protocolos necesarios para el cuidado ante la pandemia Covid-19.

Cineclubismo local, historia e historias: la experiencia de cine club en las voces de sus protagonistas

Algunas Reflexiones Sobre La Formación De Nuestra Identidad Ciudadana:

Hay una frase muy citada que se atribuye al escritor mexicano Octavio Paz (1914-1998) Premio Nobel de Literatura en 1990 que dice: “Los mexicanos descienden de los aztecas; los peruanos, de los incas, y los argentinos... de los barcos”.

Algo de razón tenía, ya que desde 1870 hasta el inicio de la Primer Guerra Mundial nuestro país recibió un enorme flujo de inmigrantes.

Sin embargo, hay que tomar con cuidado esta afirmación ya que la misma ignora la existencia de una importante masa de población indígena autóctona que poblaba estas tierras antes de la llegada de los españoles, además, durante el auge de la esclavitud, miles de africanos fueron traídos en esas terribles condiciones.

La fundación Reconquista, nuestra ciudad, en abril de 1872, se concreta como parte de un plan del Gobierno Nacional que tenía como objetivo avanzar territorialmente hacia el Norte para extender las fronteras de la producción agrícola-ganadera. Las tierras estaban habitadas por las etnias de los abipones, mocovíes y tobas y los primeros pobladores foráneos fueron los miembros de las avanzadas militares con sus familias.

El país, ante la necesidad de ser poblado y aumentar la fuerza laboral, fomentó la inmigración mencionada y a nuestra región llegaron grandes contingentes de variadas nacionalidades.

Estos inmigrantes vinieron a “hacer la América” y con su trabajo coopera-

ron al progreso de nuestro país. Fue así como escapando del hambre, las guerras y las persecuciones religiosas, llegaron españoles, italianos, franceses, ingleses, alemanes, rusos, polacos, ucranianos, sirios, libaneses, etc todos con sus baúles en los que guardaban sus ínfimas pertenencias pero cargados con una herencia cultural inconmensurable, fruto de siglos de andar los caminos de la historia: música, idioma, literatura, creencias religiosas, olores y sabores, modos de trabajar, y todo aquello que conforma y modela las diferentes culturas de los pueblos, siglos y siglos de una identidad que no se desdibujó en absoluto con el correr de los tiempos.

Gran cantidad de esos inmigrantes eran de nacionalidad española y son ellos quienes fundan el 9 de julio de 1883 la Asociación Española de Socorros Mutuos, la primera institución civil de nuestra ciudad. Su objetivo principal objetivo era fomentar la solidaridad entre aquellos ciudadanos españoles y todos los habitantes de la ciudad.

Hoy por hoy, la Asociación Española ha resignificado sus objetivos iniciales y ha renovado su función social prestando servicios culturales en una sala para espectáculos de todo tipo con una sala de 320 butacas que brinda la posibilidad de brindar talleres diversos, ámbitos de ensayo y producción de obras, espacio de experimentación artísticas, representaciones teatrales y proyecciones cinematográficas.

El edificio fue inaugurado el 12 de octubre de 1926 y su lenguaje arquitectónico corresponde a una corriente estilística en boga por aquella época en España: el Modernismo Catalán.

Desde aquellos ya lejanos tiempos el Cine estuvo presente hasta mediados de los años '80, con un anexo que hizo historia en nuestra región: el Cine Jardín "Cervantes" con aquellas proyecciones bajo las estrellas en nuestros largos veranos.

La ciudad de Reconquista disfrutó del Cine desde los primeros años del Siglo. En alguna ocasión funcionaron cuatro salas de Cine: el Cine "Cervantes" (Sala del Teatro Español), el Cine "Jardín Cervantes" (en el patio del Teatro Español), el Cine "RE-CI- TE" y el Cine "Belgrano" (en la sala de la Sociedad Italiana). Era posible ver Cine de Lunes a Domingo, y hasta tres funciones los días domingos, los miércoles estaban los "Continuados", desde la media tarde hasta bien entrada la noche. ¿Cuántas generaciones pueden recordar con infinita alegría los matinés y los "familiares" del Cine Cervantes y del RE-CI-TE?... ¡Y con dos películas por función! Sin exageración alguna, la cinefilia local tuvo la posibilidad de acceder, en las mejores ocasiones de hasta ocho películas por fin de semana.

Es de destacar que fueron tiempos en que nuestra ciudad de Reconquista recibió una gran cantidad de profesionales jóvenes recién egresados de las Universidades de las grandes capitales: Buenos Aires, Córdoba, Rosario, Santa Fe que ante la falta de trabajo en las grandes urbes, emigraban en busca de mejores condiciones laborales. Eran intelectuales con una sólida formación propia de los tiempos. Este movimiento contribuyó a desempolvar un poco la modorra

pueblerina y el movimiento cultural se vio revitalizado, sobre todo en lo que a Cine se refiere, reforzando la profunda cinefilia que ya se vivía por aquí.

Durante el final de la década del '60 y mediados de los '70 también funcionó en el Club "El Ateneo", de la calle Ley 1420 un Cine Club donde se proyectaban las películas emblemáticas del Cine Clásico y las nuevas voces que surgían en el panorama cinematográfico de aquellos convulsionados tiempos que tantos cambios radicales traerían a la sociedad. Algunos de sus fundadores fueron los primeros socios del naciente Cine Club de la ciudad de Santa Fe, allá por la década del '50, bastión del cineclubismo en Argentina.

El Cine Club que funcionaba en El Ateneo contaba con una comisión que era renovada frecuentemente luego de reñidas elecciones. Eran tiempos de efervescencia política y el cine constituía un lenguaje que no podía quedar ausente. Se dice que "La dolce vita" estuvo a punto de no proyectarse pues algunas voces de la sociedad reconquistense así lo solicitaban.

Quienes participaron de aquella gesta y aún permanecen entre nosotros recuerdan la filmación de "Tierra extraña" en el año 1.951, película dirigida por Ricardo Torres Ríos (tío de Leopoldo Torres Nilson) basada en un guión de Roberto Vagni, de nuestra ciudad de Reconquista. El estreno se realizó en nuestra ciudad y las funciones se repitieron varias semanas con lleno total.

Desde hace unos años se trabaja en la restauración y puesta en valor del edificio histórico que alberga la Asociación Española, declarado Patrimonio Cultural Arquitectónico de la Ciudad. Se ha recuperado la Sala del emblemático "Teatro Español", convirtiéndose en el espacio cultural de mayor relevancia de la Ciudad y donde funciona en la actualidad nuestro "Cine Club del Teatro Español".

La fachada ha sido restaurada a su característica original, al igual que el hall de ingreso y la sala propiamente dicha, reparando las molduras, guirnaldas y mampostería, la carpintería original y el piso de pinotea y su estructura completa. Se instaló el equipo de aire acondicionado, mejorando notablemente la confortabilidad, que se acentuó cuando logramos realizar el cambio total de las butacas originales por unas modernas y confortables butacas totalmente tapizadas. Demás está decir el impacto que estos cambios provocaron en la comunidad.

También se construyó un espacio de camerinos anexos al escenario y se está trabajando para finalizar la construcción de los nuevos núcleos sanitarios.

El grupo de personas que conformamos la actual comisión de nuestro Cine Club del Teatro Español trabaja en pos de promover el ejercicio de "ir al Cine". Somos conscientes de que no es lo mismo "mirar una película" que "ir a VER CINE", donde la experiencia colectiva de un hecho cultural de esta envergadura es absolutamente transformadora.

Somos fervorosos impulsores de la idea de que se aprende a ver Cine, viendo Cine y discutiendo y compartiendo las diversas miradas que surgen de este grandioso hecho artístico.

Estamos abocados a trabajar en abrir las fronteras hacia un nuevo público

al que estamos acercando la experiencia de ver Cine en una sala, hecho que algunas personas experimentan por primera vez según hemos podido comprobar con nuestra maravillosa experiencia del ciclo organizado en conjunto con la Secretaría de Cultura y el Museo Histórico de nuestra ciudad durante el último verano en el predio del Complejo Cultural La Estación.

Consideramos que el trabajo que se está realizando, promovido por la Asociación Española de Socorros Mutuos y los miembros de la Comisión del Cine Club ha logrado recuperar una sala con un valor físico e inmanente que convierte a nuestra actividad en uno de los elementos más significativos para la cultura de la región.

Oswaldo "Pacho" Coulchinsky (miembro del cineclub teatro español).

Una Larga Relación Con El Cine:

Hay cosas de las que uno tarda en darse cuenta, no fue así para mí en aquella oportunidad que asistí por primera vez a una función de Cine Club. Pasaron desde entonces más de 50 años y aún recuerdo la película y a muchos de los presentes ese día, en particular, a aquellos que reflexionaron e hicieron aportes sobre el material proyectado.

La función fue en la sala del Ateneo Social Reconquista (no sé si aún conserva este nombre), la proyección en 16 mm, blanco y negro, y la película "Antes del diluvio" del francés Andre Cayatte. No es casual que recuerde esto con tanta nitidez, creo que ese día, a partir de lo que vi y escuché quedé "fascinado"; entendí que había otras formas de ver cine; que detrás de la imagen y los diálogos había una multiplicidad de elementos y recursos que son parte de la narración, que la completan, que ayudan a comprenderla. Y entendí también que el Cine Club estaba comprometido en la difusión del buen cine y colaboraba en enseñar verlo.

Con algunas intermitencias, con más o menos formalidad, con mayor o menor alcance el Cine Club de Reconquista lleva muchos años trabajando, y en este momento, con una serie de actividades "disparadas" a partir de su propuesta original que es la de dar difusión al buen cine.

Por mi parte quiero compartir una actividad surgida a partir de un proyecto del Instituto Superior de Formación Docente en Artes Gral Manuel Belgrano en el marco de un proyecto denominado "Escenario: múltiples miradas", a partir del cual los alumnos de la carrera de Artes Visuales y Música debían asistir a distintos actividades culturales desarrolladas en la ciudad. Una de esas actividades estaba relacionada con el cine, razón por la cual el Instituto acordó con el Cine Club Reconquista la asistencia de los alumnos del último curso de Artes Visuales a las proyecciones llevadas a cabo durante dos periodos (años 2017/2019) en un número que no puedo precisar.

Esto, en la medida de la asistencia, otorgaba a los alumnos créditos que se

sumaban a los requisitos para la aprobación de la materia.

Las películas visualizadas se debatían luego en clase, en la asignatura "Producción y lenguaje de la imagen en movimiento", generando siempre un rico intercambio, no exento de comentarios o situaciones inesperadas (en una ocasión un alumno me dijo: yo le agradezco profe, nunca había visto una película en un cine). Además, periódicamente (una vez al mes) se conformaba una mesa de discusión con docentes designados a tal efecto, donde los alumnos expresaban diferentes miradas sobre la experiencia. Solo por citar una que me llamó la atención, una alumna en el transcurso de una de estas mesas dijo: "jamás había visto cine francés, ni imaginé que lo vería, y me encantó".

Más allá de esta última cita, que en aquel momento no fue más que un comentario simpático, quiero insistir en la importancia del cine como expresión de arte, como medio de comunicación, como herramienta de aprendizaje, como documento histórico, como entretenimiento y el gran aporte que realizan en función de él los cineclubes a lo largo y ancho del país.

Mario Salami (Integrante del Cine Club).

La Grata Tarea De Presentar Películas:

Me tocó en suerte la posibilidad de participar de las actividades del Cine Club del Teatro Español desde su inicio.

En aquella oportunidad, fui invitado por miembros de la comisión directiva del Teatro Español de Reconquista que conocían mi formación y estaban al tanto del ciclo de "cine joven" que desarrollé en la ciudad en años anteriores.

La idea era que hiciera de presentador de las películas que enviaban desde el Cine Club Santa Fe. La programación, en aquella primera época, venía directamente armada desde dicha institución.

Semanalmente miraba las películas enviadas y realizaba la presentación pertinente de las mismas los días martes a las 21:00, horario que permanece hasta el día de la fecha.

Mi intención era rescatar aspectos que, subjetivamente, me parecían interesantes de las obras a presentar. De alguna manera mi objetivo era encontrar la particularidad más llamativa de cada película, según mi criterio reitero, para exponerlo a los asistentes.

Me centraba en aspectos técnicos, narrativos, particularidades de dirección o de género, etc. Siempre buscando evitar el entrar en disquisiciones o adelantos argumentales.

Desarrollé la actividad por cuestión de un año o año y medio quizás hasta que, la situación de tomar horas en una universidad coincidentes con el horario de proyección, me obligaron a abandonar la misma.

Recientemente, ante la situación sanitaria que nos atraviesa, y en virtud de

que los cambios en el horario de cursado de dichas horas me lo permiten pude volver a sumarme a la actividad. En esta oportunidad acompañado de una comisión desarrollada ad hoc, y que permite no solo distribuir las tareas y trabajos, sino la posibilidad de pensar y preparar ciclos propios y propuestas a la comunidad.

Franco Gastón Prado (integrante del Cine Club).

El Cineclub Como Experiencia Personal:

Hace cuatro años que asisto al cineclub de Reconquista y es, para mí en lo personal, un espacio de encuentro en varios sentidos. Encuentro con maravillosas obras de arte a las que, quizás, no tendría acceso de otro modo, pero seguro no podría disfrutar de ese modo en que las ofrece el cineclub de Reconquista: en un teatro bellissimo (que además es tan significativo para la historia de nuestra comunidad), con la posibilidad del posterior análisis y debate, presentadas por personas que conocen del tema, que aman el cine y que son muy generosas a la hora de compartir sus conocimientos.

Encuentro, además, que se da con personas con las que descubro intereses comunes y que, a partir de lo compartido en este espacio, se generan conversaciones que ofrecen otras formas de ver el mundo, otras escenas en las que detener la mirada, conversaciones que entran el cine con otras artes, con las experiencias personales, profesionales y de todo tipo. Conversaciones que se continúan y ramifican también en otros espacios y proyectos culturales.

Y por supuesto, también de encuentro conmigo misma, con mi historia y mi vida actual, ya que el arte nos ofrece la maravillosa posibilidad de pensar y pensarnos desde otras miradas, nos hace de espejo y nos constituye. Y en este momento en que el tiempo para una misma es tan escaso y preciado, y que vivimos circunstancias tan duras, el cineclub es ese lugar (no sólo físico ya que con las sesiones por streaming sucede lo mismo) al que las socias y socios ansiamos y deseamos ir cada semana, es un regalo que, al no estar atravesado por la lógica comercial, oxigena y se disfruta, a la vez que sostiene y contiene. Es aprendizaje, refugio y resistencia. Y también es ejemplo ya que, para sostener semejante proyecto, es necesario el trabajo conjunto de un grupo de personas con visión, conocimiento, constancia, compromiso y enorme sentido de comunidad, que brindan su tiempo y esfuerzo gratuitamente, trabajando por el derecho de la ciudadanía al acceso al arte y la cultura.

En el mes de marzo, desde el Plan Nacional de Lecturas Santa Fe conmemoramos las luchas de las mujeres en el mundo, realizando diversas acciones y propuestas a las que invitamos, ofrecimos y también construimos con otras instituciones, agrupaciones y espacios culturales, en diferentes localidades de nuestra provincia. En la ciudad de Reconquista se llevaron a cabo talleres e intervenciones en la marcha del 8M y, además de esto, se pensó en posibles

espacios culturales con los que se podría proyectar este tipo de acciones de manera conjunta. Con esta idea nos acercamos al Cineclub por múltiples razones: la apertura de su comisión a trabajar con otras instituciones, su compromiso y trayectoria como espacio de debate y transmisión cultural, por la heterogeneidad de su público y porque representaba un contexto de posibilidad de entamar diferentes discursos artísticos. La comisión se mostró abierta y entusiasta ante esta propuesta, y acordamos que participaríamos realizando lecturas de poemas escritos por mujeres, en el Ciclo de Cine Feminista que tenían previsto. Así fue como, cada semana durante el mes de marzo, una integrante de nuestro equipo, en el momento previo a la proyección, leyó poemas de mujeres argentinas, elegidos en relación a la temática que trataba la película que se vería a continuación.

Durante demasiado tiempo, las voces de las mujeres fueron silenciadas, en muchas geografías, espacios de trabajo, ámbitos y hogares aún es así. En esta parte del mundo, algunas condiciones han cambiado, hay mujeres escribiendo, accediendo a las lecturas masivas y académicas, expresando sus opiniones y construyendo el discurso literario. En muchos casos esta palabra es leída y escuchada, pero queda mucho, muchísimo más por hacer, hacer escuchar, expresar y leer.

En este ciclo se puso en diálogo las voces de mujeres de diferentes culturas, países y épocas, expresadas en dos lenguajes artísticos que se han entrecruzado y enriquecido históricamente.

Luciana Paruzzo (asidua concurrente del Cine Club).

Ver Cine Con Otros:

Pandemia, transgeneración, feminismos y otras hierbas.

En estos tiempos de pandemia, cuando los contactos presenciales se desalentaron, cuando el "quedate en casa" invitó a frecuentar las pantallas de la computadora o el celular como únicas ventanas al mundo, el auditorio del Teatro Español, los martes a la noche, fue un espacio intocable, no contaminado, que mantuvo la emoción de ver cine con otros. Gracias a los cuidados y los protocolos rigurosamente cumplidos, los frequentadores del Cine Club pudieron seguir compartiendo, en una sala, la magia de una buena película introducida por un comentario inteligente y envuelta en el silencio intenso y las pequeñas interjecciones que advierten que ahí están los demás, también sorprendidos, emocionados, que sufren o disfrutan, suspendidos, esperando el desenlace. Todo eso hizo que el ámbito del Cine Club en su función especial de los martes fuera importante. Pero hubo más, sucedieron otras cosas, surgieron iniciativas que sacaron al cine de la sala y lo llevaron a andar en bicicleta, montarse a los trenes o hacer picnic familiar al aire libre con películas para niños. Cuando la restricción fue total, pudo sostenerse el encuentro de los martes vía streaming, Kast mediante, para sostener el vínculo del cine como experiencia común. El

regreso a la sala fue una fiesta.

Cuando Roberto Arlt decía prepotencia del trabajo, hablaba de la fuerza de la acción, del dominio que tiene la capacidad de hacer como camino para hacer futuro. Así ingresaron los jóvenes, por prepotencia de trabajo, a integrar el equipo que coordina el Cine Club. Entraron como un torbellino y dinamizaron los rituales. Como nativos digitales, trajeron de la mano las redes como lengua materna. Los antiguos y los nuevos tendieron puentes de horizontalidad. Al saber de los expertos y memoriosos se sumó como un vendaval el entusiasmo contagioso de los jóvenes. La experiencia transgeneracional parió un nuevo equipo de trabajo que todavía está buscando su equilibrio.

También el feminismo hizo lo suyo. Definir, o no, el ciclo como feminista fue el tema de debate al organizar el ciclo especial para el mes de marzo, centrado en el Día Internacional de la mujer. Organizar un ciclo de mujeres o definirse como feministas fue el desafío. Aquí se puso de manifiesto otra característica del equipo promotor del Cine Club como espacio tolerante y plural, porque aún aquellos que querían hacer un ciclo de cine de mujeres o para mujeres aceptaron la propuesta de hacerlo asumiendo la mirada del feminismo y más aún, hablaron de feminismos en plural, haciendo lugar a las distintas vertientes que se van perfilando en esta corriente de pensamiento.

A contramano de las fuerzas que al institucionalizarse se hacen rígidas, la experiencia del Cine Club del Teatro Español se reconoce en la historia del cine en Reconquista, recupera experiencias previas de cineclubismo y se plantea el desafío de recordar, sostener e impulsar nuevas formas de ver cine con otros, como una manera de estar en el mundo más grata, más amplia, más diversa y más solidaria.

Figura 71 - CICLO “Cine para toda la familia” - Andén del Museo Histórico de Reconquista



Fonte: Arquivo de imagem dos autores.

María Nélica Pedernera (integrante del Cine Club).

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Capa do jornal Nós Mulheres **101**
- Figura 2 - Capa do jornal Mulherio **102**
- Figura 3 - Gráfico sobre filmes com temáticas sobre mulheres **113**
- Figura 4 - Publicação sobre o Tribunal Bertha Lutz no jornal Mulherio **121**
- Figura 5 - Cartaz da cooperativa O Cinema do Povo– primeiro cineclubes amplamente documentado (Divertir – Instruir – Emancipar) **130**
- Figura 6 - Foto da fundação do Foto Cine Clube Bandeirante, em 28 de abril de 1939 **133**
- Figura 7 - Juan Manuel y estudiantes **149**
- Figura 8 - Pio Tamayo pionero del Cineclubismo Venezolano 1928 **155**
- Figura 9 - Juan Manuel - trabajos de preservación **159**
- Figura 10 - Reciclar tecnología y hacer filmes **160**
- Figura 11 - Latas de sardina: componentes electrónicos de electrodomésticos reciclados **163**
- Figura 12 - Christian Aguirre com Víctor Iturralde em la primera función del Cine Club Nocturna **168**
- Figura 13 - Roberto Faggiani y Christian Aguirre el día de la primera función de Nocturna **170**
- Figura 14 - Logo de Nocturna **170**
- Figura 15 - Tapa de uno de los históricos programas de mano de Nocturna **172**
- Figura 16 - Vista de una de las funciones de Nocturna en el MALBA **173**
- Figura 17 - Cine Accesible **226**
- Figura 18 - Cartaz 20 años de Pelicula **229**
- Figura 19 - Acto de entrega del Proyecto de Ley de Cine al Senado de la República **230**
- Figura 20 - Capa do livro **231**
- Figura 21 - Programas de Divulgación y Formación cinematográfica **232**
- Figura 22 - Muestra Audiovisual Latinoamericana y del Caribe para Niñas y Niños **232**
- Figura 24 – V Festival de CINE 2012 **233**
- Figura 25 - Concurso Nacional de Cine Vídeo Comunitario **234**

- Figura 26 - Concurso infantil: Mis Primeros Pies-Cesitos **234**
- Figura 27 - Festival Latinoamericano y Caribeño de Margarita **235**
- Figura 28 - Muestra de Cine Indígena y Muestra de Cine de niñas, niños y adolescentes **236**
- Figura 29 - VII Concurso Nacional de Cine Video Comunitario **237**
- Figura 30 - Cine Comunitario **238**
- Figura 31 - Audiencia de una actividad **239**
- Figura 32 - Creaciones comunitarias realizadas por las UPAC **240**
- Figura 33 - Gráfico **318**
- Figura 34 - Belladonna of sadness **334**
- Figura 35 - Un 'Tatami shot', que hace este cuadro muy pintoresco y lleno de vida **337**
- Figura 36 - Uno de nuestros flyers más recientes, en un cineforo de cine latinoamericano, aunque estos son recientes, llevamos un año trabajando cine de Asia **338**
- Figura 37 - Pompoko, de Studio Ghibli y su director Isao Takahata **341**
- Figura 38 - Escena en 7 Samuráis - Akira Kurosawa **341**
- Figura 39 - Escena - Kobayashi en Kwaidan **342**
- Figura 40 - Una representación de una batalla épica de Kwaidan **342**
- Figura 41 - Mi bella concubina **343**
- Figura 42- Taipéi Stories **343**
- Figura 43 - La niña de Hanoi **344**
- Marco 1 - FODA del Club de Cine de la Puce Sede Ambato, desde la gestión del bienestar estudiantil **351**
- Figura 44 - Teatro de la Shell **359**
- Figura 45 - Teatro Santander **359**
- Figura 46 - Teatro Barrancabermeja **361**
- Figura 47 - Teatro del Pueblo en el barrio Primero de mayo **361**
- Figura 48 - la silletería del Teatro Yarima, hoy una iglesia cristiana **364**
- Figura 49 - Teatro Unión en el corregimiento de El Centro **364**
- Figura 50 - Antiguos avisos publicitarios de las películas **365**
- Figura 51 - Fotografías de Andrés Romero Baltodano **370**

- Figura 52 - Logotipo Cine Club La Moviola **372**
- Figura 53 - Portada folleto de programación primer semestre 2017 **372**
- Figura 54 - Portada folleto de programación segundo semestre 2009 **373**
- Figura 55 - Imagen del Moviolito **374**
- Figura 56 - Portada folleto de programación primer semestre 2016 **375**
- Figura 57 - Portada y contraportada folleto de programación primer semestre 2020 **376**
- Figura 58 - Páginas interiores folleto de programación primer semestre 2020 **377**
- Figura 59 - Mosaico de portadas folletos de programación Cine Club La Moviola **378**
- Figura 60 - Logotipo del componente de asesorías La Moviola Express **379**
- Figura 61 - Aviso de la serie Francobturador **380**
- Figura 62 - Aviso de la serie Lapizarium **381**
- Figura 63 - Aviso de la serie ¿Sabes quién está aquí? y del videoarte Absurdo Olvidarlos **381**
- Figura 64 - Aviso de la serie radial Fotoflash **382**
- Figura 65 - Mosaico portadas de la Revista Alternativa Multicultural La Moviola **383**
- Figura 66 - Aviso de la Revista Alternativa Multicultural La Moviola 2009 **385**
- Figura 67 - Aviso de la Revista Alternativa Multicultural La Moviola 2011 **386**
- Figura 68 - Portada folleto de programación Cine Club La Moviola I 2022 **387**
- Figura 69 - Material promocional Cine Club La Moviola 2021 **388**
- Figura 70 - Cine Club De La Asociación Española De Socorros Mutuos **389**
- Figura 71 - CICLO “Cine para toda la familia” - Andén del Museo Histórico de Reconquista **405**

