

## «Por los cine-clubs». Dinámicas de intercambio entre cineclubes argentinos y uruguayos en la revista *Gente de Cine* (1951-1957)

---

“Por los cine-clubs”  
Exchange Dynamics Between Argentine and Uruguayan Film  
Clubs in the Magazine *Gente de Cine* (1951-1957)

Ana Broitman

*Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*  
*anabroitman@yahoo.com.ar*

Recibido: 17.08.20

Aceptado: 26.09.20

### Resumen

El cineclubismo latinoamericano surgió tempranamente, en las postrimerías de los años veinte, inspirándose en las experiencias europeas. Argentina, Uruguay, Brasil, México y otros países de la región tuvieron cineclubes pioneros en esos años y fueron el antecedente de una segunda ola cineclubista que comenzó en la década del cuarenta. La revista argentina *Gente de Cine* (1951-1957), editada por el cineclub homónimo —a su vez institución fundadora de la Cinemateca Argentina— dio cuenta de este movimiento y de los vínculos que hubo entre sus protagonistas, especialmente en su sección «Por los cine-clubs». Proponemos en este artículo un análisis, a partir de la lectura de esta publicación, de los lazos entre las instituciones de Buenos Aires y Montevideo, y las formas en que se expresaron durante los años cincuenta.

**Palabras clave:** Cineclubes; Cinefilia; Revista *Gente de Cine*; Periodismo cinematográfico

## Abstract

The Latin American cineclubism emerged early, in the late 1920s, drawing inspiration from European experiences. Argentina, Uruguay, Brazil, Mexico and other countries in the region had pioneering film clubs in those years and were the antecedent of a second wave of cineclubism that began in the 1940s. The Argentine magazine *Gente de Cine* (1951-1957), edited by the homonym film society – in turn, the founding institution of the Argentine Cinematheque – reported on this movement and the links that existed among its protagonists, especially in its section “Por los cine-clubs”. In this article we propose an analysis, based on reading this publication, of the ties between the institutions of Buenos Aires and Montevideo, and the ways in which they were expressed during the 1950s.

**Keywords:** Film clubs; Cinephilia; *Gente de Cine* magazine; Cinematographic journalism

## Introducción<sup>1</sup>

Durante la primera mitad del siglo xx florecieron en América Latina una significativa cantidad de cineclubes. Sumándose a las olas iniciadas por la cinefilia europea, las ciudades latinoamericanas le imprimieron características propias a la devoción por descubrir las formas más novedosas que el cine tenía para ofrecer. Estas asociaciones cinéfilas desarrollaron vínculos y conformaron redes nacionales e internacionales, a través de contactos personales e institucionales, que les permitieron compartir y atesorar películas, información y experiencias.

Las formas pioneras del cineclubismo latinoamericano surgieron en las primeras décadas del siglo xx, inspiradas en las experiencias europeas. Argentina, Uruguay, Brasil, México y otros países de la región tuvieron cineclubes que fueron el antecedente de una segunda ola cineclubista que comenzó en la década del cuarenta y se extendió hasta fines de los años sesenta.

1 Este artículo se propone expandir un aspecto abordado en mi tesis doctoral, «La cinefilia en la Argentina. Cineclubes, crítica y revistas de cine en las décadas de 1950 y 1960, dirigida por Marina Moguillansky (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Presentada en setiembre de 2020, pendiente de defensa). La tesis fue desarrollada en el marco de las actividades de diversos proyectos de investigación radicados en la Universidad de Buenos Aires: proyecto UBACyT «Imágenes en transición. Transformaciones tecnológicas, estéticas, culturales y políticas en la producción, circulación y consumos del audiovisual en Argentina (1922-1995)», Dir. Ana Lía Rey, codir. Paola Margulis (FCS, UBA, 2018-2020); proyectos «Espacios de exhibición cinematográfica no comerciales. Historia y actualidad de las salas de barrio, cineclubes y otros formatos en la Ciudad de Buenos Aires» (2018-2020) y «Circulación, recepción y crítica de cine en la Argentina» (2015-2017), Dir. Ana Broitman, codir. Máximo Eserverri (Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones, FCS, UBA).

En este artículo proponemos abordar algunos de los modos en que la revista argentina *Gente de Cine* (1951-1957), editada por el cineclub homónimo —a su vez institución fundadora de la Cinemateca Argentina— dio cuenta de la emergencia y desarrollo de este movimiento y de los lazos que hubo entre sus protagonistas, especialmente entre las instituciones de Buenos Aires y Montevideo.

Los vínculos entre estas ciudades fueron especialmente estrechos, no solo por la cercanía geográfica que les permitía visitarse continuamente, sino también porque sus fundadores e integrantes compartían una visión acerca del rol de los cineclubes (y más adelante, de las cinematecas) en la preservación y difusión de un cierto tipo de cine etiquetado como «de calidad», en sintonía con la labor de la Cinemateca Francesa. Esto también se manifestó en la intervención conjunta o con posiciones coincidentes en las redes internacionales en las cuales se enmarcó la actividad durante el período, ubicándose siempre en el polo del arte; incluso cuando, con el avance de la década del sesenta, fue apareciendo crecientemente la política como dimensión aglutinadora.<sup>2</sup>

En la primera sección hacemos un breve recorrido por los orígenes de la cinefilia en América Latina y las formas que asumió durante la primera mitad del siglo xx. En la segunda sección presentamos al cineclub *Gente de Cine* y su revista, dando cuenta de su relevancia en el campo de la crítica, el coleccionismo y la difusión de cine de arte y ensayo, entre las décadas del cuarenta y del sesenta.

Por último, en la tercera sección, relevamos los modos en que los vínculos entre las asociaciones de Argentina y Uruguay se expresaron y desarrollaron durante la década del cincuenta, a partir de una revisión de la revista *Gente de Cine*, especialmente de su sección «Por los cine-clubs».<sup>3</sup>

### **Orígenes y formas de la cinefilia latinoamericana**

La cinefilia reúne las dimensiones de afición, conocimiento y coleccionismo que van a definir la construcción de una cultura cinematográfica. Uno de los aspectos fundacionales de este fenómeno sociocultural fue la conformación de modalidades específicas para la recepción, el

2 Para una reconstrucción de la historia de los cineclubes y la cinemateca uruguayos, véanse Amieva, 2017; Tadeo Fuica, 2019; Silveira, 2019.

3 Dado que se trata del nombre de la sección en la revista, mantenemos la denominación original *cine-clubs*. En el cuerpo del texto utilizamos la denominación «cineclubes».

debate, la escritura y la crítica sobre cine en el marco del movimiento cineclubístico, y su posterior expansión hacia otros espacios periodísticos, culturales y académicos.

Para su análisis es necesario relevar las relaciones entre instituciones, formaciones culturales y medios de comunicación, de modo de complejizar la historia de la circulación de películas en espacios alternativos y no comerciales, en un período histórico en el cual el cine consolidó su lugar en el campo artístico.

En su detallada revisión histórica, Laurent Jullier y Jean-Marc Leveratto consideran que «la cinefilia designa a la cultura cinematográfica, en el doble sentido de un saber adquirido por la experiencia de las películas y de una acción de cultivar el placer cinematográfico» (2012, p. 11). Contraponen así una cinefilia ordinaria, la del aficionado «sin cualidades», que se forma viendo películas, a otra académica o erudita que se construye discursivamente en medios y publicaciones.

El modo de aproximación a los filmes tomó rumbos contrastantes en las salas comerciales que poblaron las ciudades, y en los cineclubes y salas dedicadas al denominado «cine arte». Estos últimos se mostraron como una alternativa a la oferta de entretenimiento de masas, en tanto espacios no lucrativos que se propusieron la formación de públicos a partir de la exhibición de películas consideradas no comerciales o artísticas, y de la oferta de información sobre estas y su contexto. En su seno, el visionado de películas adoptó características propias, proponiendo y esperando un papel más activo por parte del público. Los espectadores de cineclub iban dispuestos a «vivir una experiencia transformadora en relación con una película, entendida como un producto artístico y/o político de un creador determinado (el director), integrante de un género y de una corriente fílmica específica» (Rosas Mantecón, 2017, p. 161).

Los cineclubes congregaron a espectadores minuciosos y obsesivos —muchos de los cuales se desempeñaban como críticos en medios masivos o especializados— que concurrían a las funciones a intercambiar información y opiniones. En estos espacios se produjo también el surgimiento de una nueva generación de críticos y cineastas que se «educaron» en el marco de esos encuentros, en ausencia de instituciones de enseñanza formal de cine. De hecho, algunos de los fundadores de las primeras propuestas universitarias en la materia fueron participantes asiduos de cineclubes y cinematecas, durante la segunda mitad de la década del cincuenta. Tal fue el caso de las experiencias surgidas en las universidades nacionales de Buenos Aires, el

Litoral, Córdoba y La Plata, que fueron las primeras en ofrecer estudios superiores sobre cine en diversos formatos en ese período.<sup>4</sup>

Esta nueva generación cinéfila esperaba con atención el cine europeo, pero también miraba crecientemente hacia los llamados “cines periféricos”, provenientes de países ubicados en los márgenes de la hegemonía cinematográfica mundial. De modo que los cineclubes fueron tierra fértil para la divulgación de novedades de Europa del Este, Asia y África. Y también para las surgidas en otros países latinoamericanos.

Se trató entonces de círculos claves para la consolidación y expansión de un tipo de cinefilia que fue adquiriendo ribetes eruditos o ilustrados, y la consiguiente legitimación de un canon cinematográfico propuesto como artístico o “de calidad”. Como parte de sus actividades centrales, además de las proyecciones, los cineclubes publicaban materiales impresos, ya fuera regular o excepcionalmente. Cuadernillos, programas, revistas e incluso libros monográficos fueron producciones en las cuales se plasmaron las líneas principales de la cultura cinematográfica de la época. Y también hubo espacio para los debates, muchas veces acalorados, en torno a directores, actores, teoría y estética, temas y estilos, junto con preocupaciones relacionadas con las políticas públicas en las cuales se enmarcaban las actividades de producción y difusión del cine a nivel nacional.

La cultura cinematográfica erudita se afianzó internacionalmente al finalizar la segunda guerra mundial, cuando una nueva generación exploró y se volcó a la recepción cinematográfica por fuera del mercado de estrenos, enmarcada en una red de cineclubes, cinematecas y festivales. Una nueva forma moderna de la cinefilia, que adoptó modalidades transnacionales y apostó a la formación de espectadores incluyendo en ese propósito la producción de publicaciones especializadas que aportaran datos y análisis sobre películas de distintas épocas, con los criterios de legitimación propios del campo artístico.

El movimiento cineclubista argentino creció de modo contemporáneo y en red con el de distintos países de América Latina, a la luz de las experiencias europeas pero con modalidades propias. Desde mediados de la década del cuarenta, se multiplicaron en la región prácticas de organización en torno al cine que sumaron preocupaciones sociales y académicas, y constituyeron redes nacionales y regionales de cineclubes y cinematecas.

4 Para ampliar la información sobre este aspecto remito a mi artículo «Aprender mirando. Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas de los cincuenta y sesenta» (Broitman, 2014). Para un detalle del surgimiento de los estudios superiores en cine en la Argentina del período, véase Cossalter, 2018.

Estos lazos fueron especialmente sólidos entre Argentina y Uruguay, donde los círculos cinéfilos desarrollaron vínculos de estrecha colaboración. Las ciudades de Buenos Aires y Montevideo conformaron una *cinefilia rioplatense* con dinámicas propias. En ambas orillas, las actividades de los cineclubes, además de la programación de filmes alternativos a los del circuito comercial, incluyeron la edición de publicaciones periódicas como una parte indisoluble de sus actividades de construcción y difusión de una cultura cinematográfica. En esta relación jugó un rol muy importante el crítico argentino Rolando *Roland* Fustiñana, fundador del cineclub y la revista *Gente de Cine*, y de la Cinemateca Argentina.

### **El cineclub Gente de Cine y su revista**

Roland comenzó con las funciones del cineclub en 1942 y lo mantuvo activo hasta 1965. Este cineclub estuvo en la base de la constitución de instituciones claves para la difusión y preservación del cine en el país, como la Cinemateca Argentina (1949), la Federación Argentina de Cineclubes (1955) y el Museo del Cine Argentino de Buenos Aires (1971). El cineclub Gente de Cine se convirtió en un lugar ineludible para un público que buscaba opciones por fuera del circuito comercial de exhibición, al proponerse como espacio de reunión y discusión. Entre los socios más jóvenes de este cineclub se encontraban quienes luego serían los futuros realizadores y críticos del cine argentino en la década del sesenta, y fue también en su seno que se organizaron algunos de los primeros cursos completos de realización cinematográfica.

Hasta la creación de este cineclub no existía en la ciudad de Buenos Aires un espacio de estas características con funciones periódicas y un sistema de socios. Como lo ha señalado José Agustín Mahieu (1972), en la Buenos Aires de entonces el conocimiento del cine como arte era todavía exótico y la industria local era próspera pero no innovadora. El cineclub reunió a directores y guionistas permitiéndoles acceder a las nuevas corrientes cinematográficas y contribuyendo a generar un núcleo de espectadores ávidos de información sobre las películas que se exhibían por fuera del circuito tradicional.

La importancia de la figura de Roland en esta historia es insoslayable. Comenzó su extensa carrera en 1930, cuando tenía 15 años, como colaborador de *Magazine Cinematográfico*. En 1935, mientras era estudiante de Filosofía y Letras, ingresó al diario *Crítica* donde trabajó hasta su cierre en la década del sesenta. Roland también escribió en la revista *Antena* y fundó el periódico *Séptimo Arte* dirigido a exhibidores y gente del negocio. En forma paralela, desarrolló una destacada labor radial desde 1936, cuando participó de *Estreno del día* en radio Rivadavia, y desde 1937 en radio Prieto, en la audición llamada primero *Eter cine* y después *Bar Gente de Cine*, con Fanny Ezcurra y Nathan Pinzón. Los oyentes visitaban el estudio los sábados y

obtenían fotos, autógrafos, y recuerdos de intérpretes y directores invitados. En ese ámbito, y a partir de la amistad con León Klimovsky,<sup>5</sup> germinó la idea del cineclub.



Figura 1. Roland y Nathan Pinzón, audición Bar Gente de Cine, en Radio Prieto. Fuente: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Colección Siwul Wilenski.

El 6 de junio de 1942 organizaron la primera proyección en uno de los estudios de radio Prieto, con un programa de cortos de Charles Chaplin y otros cómicos del silente, en 16 mm. Los oyentes fueron los primeros socios del naciente cineclub. Esta selección marcó, inicialmente, una orientación popular en la programación y, a juicio de Mahieu, diferenció a la iniciativa de otros espacios previos que habían estado más orientados a una elite.<sup>6</sup>

Ese mismo año, Klimovsky y Elías Lapzeson fundaron una sala de cine independiente, el Cine Arte, que albergó las funciones de Gente de Cine los domingos a la mañana, hasta que el productor y distribuidor francés Jean Sefert consiguió el cine Biarritz los sábados en trasnoche, inaugurando así un horario que no existía en las salas porteñas.<sup>7</sup>

5 León Klimovsky había estado al frente de la primera experiencia cineclubista local, entre 1929 y 1932: el Cine-Club de Buenos Aires en la Asociación Amigos del Arte; y fue uno de los fundadores de la sala de cine de ensayo pionera Cine Arte en la década de 1940. Estuvo a cargo del curso de formación de Gente de Cine y tuvo una importante carrera como director. Como parte de los vínculos que desarrollaremos en este trabajo, dictó un curso también en el cineclub Universitario de Montevideo en 1952. Para profundizar sobre esta y otras experiencias cineclubistas pioneras en la Argentina véanse Couselo, 2010; Oubiña, 2009.

6 Mahieu se refiere de ese modo al Cine-Club de Buenos Aires y Cine Arte, ya mencionados.

7 Años más tarde estuvieron también en los cines Libertador y Paramount.



Figura 2. La hora 24. Fuente: Landrú, en *Gente de Cine*, nº 24, julio 1953.

Según lo recuerda Simón Feldman (1990), la apertura de *Gente de Cine* significó la creación de un cineclub en sentido estricto a raíz del sistema de inscripción de socios, los cuales, mediante el abono de una cuota mensual, podían asistir libremente a cualquiera de las funciones. Así se ufana Roland:

*Gente de Cine* se convirtió en uno de los centros de Buenos Aires donde «había que estar». Así se hicieron conspicuas las traspasadas de los sábados del cine Biarritz, las traspasadas de los «notables». Alguien dijo que por allí pasó toda la gente importante... los que formaban al ambiente literario y cultural de los años cincuenta (Feldman, 1990, p. 15).

En su libro sobre el periodista Enrique Raab —quien ocupó un rol de conducción en el cineclub en la década del sesenta—, Máximo Eserverri recopila testimonios de críticos y allegados que se vincularon entre sí en las funciones de *Gente de Cine*, como Ernesto Schóo, Jorge Andrés, Federico Sperber y Edgardo Cozarinsky. Todos coinciden en que la institución «marcaba tendencia, una dirección en el cine en cuanto a la investigación de lo nuevo», que allí se reunía la «gente de la cultura» y se podían ver cosas curiosas, distintas, por fuera del control de la censura o no estrenadas en Buenos Aires (Eserverri, 2007, pp. 19-20).

*Gente de Cine* dio lugar a la creación de otras entidades que surgieron luego —por polémicas internas, por la necesidad de diferenciación generacional o de expansión territorial— y que crecieron hasta integrar un movimiento nacional. Veinte años después de su fundación, ya



no era el único en su tipo pero seguía realizando funciones en la Asociación de Cronistas Cinematográficos los miércoles por la tarde y en el cine Paramount los sábados en trasnoche, tal como lo relataba la periodista Enriqueta Muñiz en una extensa nota titulada «El cineclub, una secta de nuestro tiempo». Allí lo caracterizaba como «vivero de una nueva generación cinematográfica: una “generación de cineclub” que dio realizadores, técnicos y críticos de un nivel cultural que constituye un factor muy importante para el nuevo cine argentino» (Muñiz, 1962, p. 48). Una de las principales funciones del cineclub fue entonces la formación de espectadores para la comprensión y disfrute de un cine diferente. Y en esa misión, la edición de una publicación propia jugaba un rol protagónico.

Las constantes publicaciones de los cineclubes, la acción directa de sus socios, la formación de críticos y de teóricos que estudian y resuelven para el público nuevos problemas de la expresión cinematográfica, son elementos que pesan sensiblemente sobre el gran público y van modificando su criterio ante las películas «artísticas» y las «comerciales» (Muñiz, 1962, p. 49).

Gente de Cine ofreció 1450 funciones entre 1942 y 1965, con rarezas de colección, preestrenos, documentales, cortos, filmes experimentales y obras de nuevos realizadores. Allí recibieron invitados internacionales de primer nivel, montaron exposiciones, dictaron seminarios y cursos de realización, y tuvieron una activa política editorial que incluyó programas explicativos, cuadernos, boletines y el periódico/revista mensual *Gente de Cine* (Maranghello, 2000, pp. 552-553).

La participación de Roland extendió su protagonismo a la fundación y sostenimiento de diversas instituciones del campo de la preservación y difusión del cine, tanto a nivel local como regional. Si bien el cineclub utilizaba sus ingresos para adquirir películas, revistas y material bibliográfico que fueron la base de la futura Cinemateca, la creación de la entidad surgió a instancias de sus vínculos internacionales: «Tras contactos directos de Roland en Europa, Cine Arte y Gente de Cine se fusionaron en 1949 para constituir la Cinemateca Argentina» (Couselo, 2010, p. 4).

En un principio la actividad estaba orientada hacia las exhibiciones que habían comenzado con el club Gente de Cine. Roland se ocupó de reunir materiales y también entabló contactos con otras dos cinematecas muy importantes de América Latina, la de San Pablo en Brasil y la de Montevideo en Uruguay, con las que se hicieron intercambios, muchas veces de contrabando.

Más allá de ciertos relatos míticos que eluden a películas enrolladas en el cuerpo de audaces cinéfilos contrabandistas, el rol del fundador de la Cinemateca Francesa, Henri Langlois, fue clave en este proceso. Beatriz Tadeo Fuica (2019) ha investigado los intercambios entre la Cinemateca Francesa y las cinematecas argentina y uruguaya durante la posguerra, a partir del análisis de la correspondencia de sus responsables. Después de la segunda guerra mundial, la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) retomó sus actividades y hasta mediados de los cincuenta la Cinemateca Francesa, y Langlois como su figura principal, estuvieron en el centro de sus acciones:

El [Langlois] creía en la importancia de la proyección y circulación de los films incluso a riesgo de que las copias sufrieran daños o se perdieran. Esta creencia puede rastrearse en sus orígenes como cinéfilo, coleccionista y programador de *Le Cercle du Cinéma*, el cineclub que fundó con Georges Franju en 1935 y que continuó programando hasta 1947 (Tadeo Fuica, 2019, pp. 29-30; traducción propia).

Si en un comienzo la mayoría de las películas que formaban la Cinemateca Francesa fueron proyectadas en los cineclubes locales y de otros países, el crecimiento de las sociedades cinéfilas fue haciendo este funcionamiento más difícil. La creación de la Federación Francesa de Cineclubes, en 1946, fue vista por Langlois como una competencia directa a su labor. La FIAF y la Federación Internacional de Cineclubes sellaron un «pacto de caballeros» en 1949 para definir los términos y condiciones de sus relaciones. Uno de los requisitos fijados para proyectar filmes de entidades adheridas a la FIAF en cineclubes era el auspicio y control de un archivo nacional afiliado a la Federación. Pero Langlois, en la práctica, consideraba preferible que las películas de la Cinemateca Francesa circularan entre instituciones similares a la suya.

Cuando cineclubes extranjeros lo contactaban para pedirle en préstamo films de su colección, él los persuadía para transformar sus instituciones en cinematecas. Así fue como, en Argentina, los cineclubes Gente de Cine y Cine Arte crearon la Cinemateca Argentina en 1949; y en Uruguay, Cine Club del Uruguay y Cine Universitario se unieron para inaugurar la Cinemateca Uruguaya en 1952 (Tadeo Fuica, 2019, p. 30; traducción propia).

En 1953 las cinematecas argentina y uruguaya se sumaron a la Federación Internacional de Archivos de Films como miembros plenos. Ambas entidades funcionaron como organismos privados, con la impronta de la Cinemateca Francesa y sus mismos principios organizativos. Con

la incorporación de la Cinemateca Argentina al universo de influencia de Langlois, comenzó el intercambio de películas entre París, Buenos Aires y Montevideo. Como lo señala Tadeo Fuica, no solo Francia envió material a los países sudamericanos, sino que «desde el sur hacia el norte» se hicieron importantes contribuciones para completar colecciones con filmes que se habían perdido durante la guerra y cuyas copias habían cruzado el Atlántico de diversas formas. Mientras que el movimiento inverso, «de norte a sur», sentó las bases de un canon de clásicos franceses más vinculado con la posibilidad de acceso que con la calidad, que se mantuvo estable durante décadas.

Como un aspecto muy significativo de su labor, Gente de Cine editó una revista con su mismo nombre, de la cual llegaron a aparecer 44 números. En ella convergieron y se formaron la mayoría de los críticos que treinta años después podían considerarse profesionales: «Grupos de entusiastas, de fanáticos del cine, que formaron en mucha gente el gusto por el *film* nuevo, difícil, comprometido con su época» (Mahieu, 1972).

Quienes hicieron la revista *Gente de Cine* tuvieron, en forma simultánea y también posteriormente, una intensa y destacada actividad en distintos campos de la cultura local e internacional. A quienes ya provenían del periodismo cinematográfico y el coleccionismo, se sumó una nueva generación que transitó el oficio periodístico en distintos medios gráficos y audiovisuales, la docencia, la realización cinematográfica y la gestión institucional, durante la segunda mitad del siglo xx.<sup>8</sup> A partir del segundo año, contó con corresponsales en Brasil, Estados Unidos, Italia, Francia, Alemania y Uruguay.

La revista *Gente de Cine* salió a la venta por primera vez en marzo de 1951. Con una periodicidad mensual (y en algunas ocasiones bimestral) apareció regularmente hasta 1957, aunque desde 1954 en adelante su salida fue discontinua.<sup>9</sup> La organización de la revista empleaba secciones fijas y otras de aparición variable. Las notas se dedicaban a brindar información, discutir, contextualizar y poner en relación las películas que se exhibían en el

8 La redacción inicial de la revista, dirigida por Roland, estaba integrada por Oscar Baigorria, Manlio Cavallari, Víctor Iturralde, Nicolás Mancera, Justo Martínez, Aldo Persano y Alejandro Saderman (todos miembros del cineclub). En el n.º 3 se sumaron Carlos A. Burone y Edmundo Eichelbaum, dos incorporaciones que se mantendrían hasta la última edición en roles protagónicos. Mientras que el staff inicial era completamente masculino, luego asomarían algunas firmas femeninas, como las de Hellen Ferro y Nelly Kaplan, desde la corresponsalía en Europa. Para un análisis del primer año de la revista y las trayectorias del cuerpo editorial, véase Broitman y Mogueillansky (2018).

9 Los ejemplares se conseguían en quioscos y librerías del centro porteño: durante 1951, el precio era de \$ 1 para el público general y de \$ 0,50 para los socios. Hasta el n.º 11 la edición fue enteramente en blanco y negro, en formato tabloide de 28,5 × 40 cm, con texto impreso en una letra muy pequeña y escasas fotografías e ilustraciones. A partir del n.º 12, en 1952, las tapas comenzaron a utilizar color en el margen superior, lo que las volvía más vistosas para los lectores y, a la vez, las individualizaba.

cinclub. Los autores de las notas eran los miembros de la redacción, pero también se incorporaban otras firmas nacionales y extranjeras (en particular realizadores, críticos, guionistas, historiadores y teóricos del cine) así como numerosas traducciones.



Figura 3. Portada de la revista *Gente de Cine*. Fuente: Biblioteca ENERC-INCAA, Revista *Gente de Cine* n.º 3, mayo de 1951.

De este modo la revista se articulaba, inicialmente, en relación estrecha con las actividades del cineclub, en una suerte de acompañamiento que permitía prolongar el disfrute del visionado de las películas y construir, en torno de esa cinefilia, un cierto conocimiento. Por ello, las películas eran analizadas dentro de la filmografía de los directores —que a su vez se ponían en relación con otros cineastas— se discutían los estilos, las estéticas, las técnicas; y se identificaban tradiciones nacionales, repertorios, antecedentes e influencias. La cinefilia no terminaba en ver una película; ni siquiera en debatir acaloradamente sobre ella: requería datos, información, análisis en los cuales apoyarse para dar las discusiones. Por esa misma razón se incluyeron progresivamente textos sobre teoría e historia del cine.

Los lectores de *Gente de Cine* fueron, inicialmente, los socios del cineclub. Por tal motivo, el registro de escritura manejaba una serie de sobreentendidos basados en códigos compartidos. Se trataba de lectores informados sobre el mundo del cine, que conocían la historia de sus primeros cincuenta años, se inclinaban por el cine europeo —preferentemente francés o italiano— antes que por las producciones de Hollywood, despreciaban el cine argentino de estudios pero se manifestaban expectantes ante su esperada renovación y estaban ávidos por obtener más datos sobre los filmes que veían.

### «Por los cine-clubs»

Del conjunto de esta revista nos interesa relevar aquí, en particular, la columna «Por los cine-clubs» que incluía regularmente noticias breves acerca de la actividad de distintas asociaciones con las que *Gente de Cine* mantenía vínculos, tanto en el país como a nivel internacional. A lo largo de las distintas ediciones, en esta sección se aportaron datos sobre la creación y actividades de cineclubes a lo largo del país, como el de Rosario —que transcurría en 1951 su segunda temporada— o el de Tucumán, que iniciaba sus funciones proyectando películas provistas por la Cinemateca, entre muchos otros.<sup>10</sup> También se difundían habitualmente las actividades de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación, que organizaba un ciclo de cine artístico en la Casa del Teatro con películas de la Cinemateca Argentina.

En este espacio ocuparon un lugar protagónico y permanente las entidades uruguayas, con las que el cineclub porteño compartía las películas a exhibir, así como las actividades de ambas cinematecas. Germán Silveira ha investigado el modo en que, después de algunas formas pioneras en la década del treinta y la experiencia de Cine Arte del SODRE en 1944,<sup>11</sup> surgieron las dos asociaciones que adoptaron el nombre y la modalidad del cineclub: Cine Club del Uruguay (1948) y Cine Universitario (1949): «En cierto modo, el interés de estos jóvenes uruguayos por el cine como una forma de arte nació alentado por el modelo francés que había puesto en marcha Louis Delluc durante los años veinte» (2019, p. 91). En ambas instituciones estaba presente la idea de ser parte de un movimiento que incluía divulgación —mediante las proyecciones y las publicaciones que apuntaban a la formación de un público receptivo— y estímulos a la realización, como los concursos de aficionados: «Será en el redescubrimiento del cine desde sus

10 En 1952 se sigue informando sobre los nuevos cineclubes nacionales que iniciaban sus actividades, como el de Mendoza. Y comienza a tener despliegue el relevamiento de la actividad de los cineclubes de distintos países europeos.

11 El Servicio Oficial de Difusión Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE) creó en 1944 el Departamento de Cine Arte, a cargo de Danilo Trelles, y desde entonces organizó ciclos y retrospectivas haciendo foco en el cine dejado de lado por el circuito comercial. También llevó adelante un Festival de Cine Documental y Experimental entre 1954 y 1971 (Amieva y Peirano, 2018).

comienzos donde va a residir la tarea pedagógica que los cineclubes proponían a sus nuevos espectadores» (p. 93).

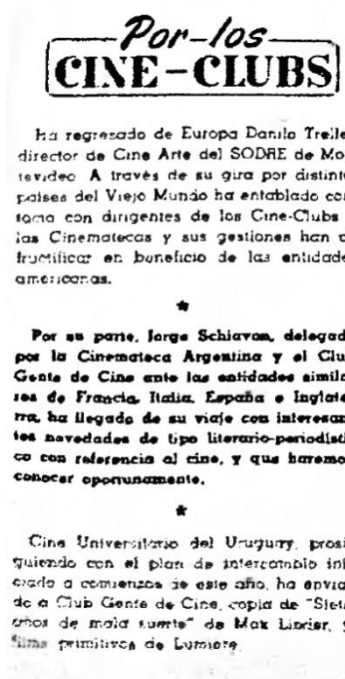


Figura 4. Columna «Por los cine-clubs» Fuente: Biblioteca ENERC-INCAA, Revista *Gente de Cine*, n.º 8, octubre 1951

Ya en su primer número la revista dio cuenta de un ciclo organizado para los socios de Gente de Cine, los días 13 y 14 de enero de 1951, por el Cine Universitario de Montevideo. Allí se exhibieron filmes de largo y corto metraje<sup>12</sup> que luego fueron llevados a Buenos Aires para alimentar la programación de la entidad fundada por Roland:

Para asistir a dicho ciclo se trasladaron al Uruguay alrededor de 70 socios del club Gente de Cine señalando un hecho sin precedentes en la historia de los cine clubs, siendo probable la organización de un nuevo viaje para fecha cercana.<sup>13</sup>

Además, los cineclubistas argentinos aprovecharon el viaje para ver otras películas que se exhibían en los cines de Montevideo, como *Alemania, año 0*, de Roberto Rossellini; *Ladrones*

12 Se exhibieron *Taris*, *Zero de conduite* y *L'Atalante*, de Jean Vigo; *L'Espoir*, de André Malraux; *Hamlet*, de Lawrence Olivier; *El perro andaluz*, de Luis Buñuel; *Fiebres*, de Louis Lelluc y varios cortos de títeres animados de origen checoslovaco.

13 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (1), marzo 1951, p. 7.

*de bicicletas*, de Vittorio de Sica; *La favorita del puerto*, de Marcel Carné; y hasta *La Cenicienta*, largometraje animado de Disney.

En ese mismo número se celebraba la designación de Gastón Blanco y Jaime Botet, de Cine Universitario del Uruguay, y Eugenio Hintz, de Cine Club del Uruguay, como miembros del jurado del Festival de Punta del Este: «Esa distinción es altamente auspiciosa por la trascendencia que reconoce a los cine clubs y constituye un merecido reconocimiento de los méritos personales de los nombrados».<sup>14</sup>

La programación mensual y las adquisiciones de ambos cineclubes estuvieron presentes en todas las apariciones de esta sección en la revista. *Gente de Cine* tenía un especial cuidado en mencionar equilibradamente a las dos entidades uruguayas. Si se anunciaba un ciclo de conferencias organizado por Cine Universitario, al mismo tiempo se informaba sobre la publicación de un número especial de la revista de Cine Club del Uruguay dedicado al Festival de Punta del Este, su programa de exhibiciones y sus concursos de aficionados y guiones.<sup>15</sup>

También se registraron los aportes de estos cineclubes a la consolidación de la cultura cinematográfica, como la reconstrucción de *Napoleón*, de Abel Gance, por parte de Cine Universitario, basada en el libreto publicado por el director en 1927, a partir de distintas versiones en pasos reducidos.<sup>16</sup> O hechos relevantes como la inauguración de sus respectivas sedes: la de Cine Club del Uruguay con microcine para exhibiciones, polémicas, conferencias y exposiciones, en 1951,<sup>17</sup> y la de Cine Universitario del Uruguay, que permitiría ampliar las actividades y contar con lugares de reunión y estudio, al año siguiente.<sup>18</sup> Para la inauguración de esa sede, el 1.º de agosto de 1952, se celebró una reunión de la que participaron «el periodismo y elementos del ambiente cinematográfico».<sup>19</sup>

El intercambio de películas para las proyecciones era una actividad permanente. Los cineclubes uruguayos llevaban adelante esta práctica con *Gente de Cine*, entre otras instituciones similares:

14 Ídem. También en este número se comentaba la realización de un festival en Antibes (Francia) organizado por la Federación de Cine Clubs y la constitución, con sede en París, de la Federación Central de Cine Clubs cuyo consejo de administración integraban Jean Cocteau, Arthur Honegger y Julien Duvivier, entre otros. El interés se extendía a las organizaciones españolas y de otros países europeos. Esto continuará durante 1952, con el detalle de los cineclubes ingleses, suecos y de otras procedencias

15 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (3), mayo 1951, p. 7.

16 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (5), julio 1951, p. 7.

17 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (9), noviembre-diciembre 1951, p. 9.

18 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (13), julio 1952, p. 4.

19 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (14), agosto 1952, p. 10.

Para abastecerse de películas, los cineclubes también empezaban a establecer contactos con otras entidades fuera del país. Club Gente de Cine en Buenos Aires, dirigido por el crítico Rolando Fustiñana (fundador de la Cinemateca Argentina en 1949), y la Film Library del MOMA de Nueva York, al frente de la cual se encontraba la curadora Iris Barry, son algunas de las instituciones con las cuales Cine Club del Uruguay mantenía una comunicación (epistolar) asidua; le facilitaban, ya fuera mediante intercambio o alquiler, algunas películas para su exhibición (Silveira, 2019, p. 96).

Esto fue registrado en la revista, como se puede ver en estos casos:

Cine Universitario de Montevideo recibió para su cinemateca las películas de Maya Deren y *Tiempo en el sol*, de S. M. Eisenstein. Conforme al intercambio que existe entre esta institución y el Club Gente de Cine, dichos films serán exhibidos en próximos programas de la entidad.<sup>20</sup>

Cine Universitario del Uruguay, prosiguiendo con el plan de intercambio iniciado a comienzos de este año, ha enviado a Club Gente de Cine, copia de *Siete años de mala suerte*, de Max Linder, y films primitivos de Lumière.<sup>21</sup>

Por otra parte, los viajes para participar de las actividades de las redes transnacionales eran motivo de encuentros y recibían cobertura. La revista informó sobre la gira europea de Eugenio Hintz, del Cine Club del Uruguay, y Danilo Trelles de Cine Arte del SODRE de Montevideo, «a fin de estrechar vínculos y establecer nuevos contactos con las entidades similares del Viejo Mundo».<sup>22</sup> Las actividades del responsable de la institución estatal uruguaya eran seguidas con atención:

Ha regresado de Europa Danilo Trelles, director de Cine Arte del SODRE de Montevideo. A través de su gira por distintos países del Viejo Mundo ha entablado contacto con dirigentes de los Cine-Clubs y las

20 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (9), noviembre-diciembre 1951, p. 9.

21 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (8), octubre 1951, p. 3.

22 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (6), agosto 1951, p. 3.



Cinematecas y sus gestiones han de fructificar en beneficio de las entidades americanas.<sup>23</sup>

Gente de Cine también había tenido su propio enviado a la gira:

Jorge Schlavon, delegado por la Cinemateca Argentina y el Club Gente de Cine ante las entidades similares de Francia, Italia, España e Inglaterra, ha llegado de su viaje con interesantes novedades de tipo literario periodístico con referencia al cine, y que haremos conocer oportunamente.<sup>24</sup>

Durante 1952 los vínculos se afianzaron a partir de la creación de la Cinemateca Uruguay y el anuncio de la aparición de las respectivas revistas de los cineclubes ya mencionados.

Con fecha 21 de abril del corriente año ha quedado constituida la Cinemateca Uruguay en la que, de acuerdo a los estatutos aprobados y las actas de fundación, fueron designados miembros de su Consejo Directivo los señores Dr. Manfredo Cikato, en calidad de presidente, Walther Dassory Barthet, secretario general, y Gastón Blanco Pongibove, Dr. Roberto Talice y Miguel Castro Grinberg, como vocales.<sup>25</sup>

Esta entidad se forma como resultado de la unión de los archivos de los dos cineclubes y por impulso de las cinematecas argentina y francesa. Al igual que aquellas, la uruguaya, además de consolidar un archivo de filmes, va a organizar un espacio de exhibición permanente (Silveira, 2019).

En este sentido, los intercambios entre ambas cinematecas comenzaron compartiendo programas dedicados a los franceses Germaine Dullac y Louis Delluc.<sup>26</sup> La entidad argentina reconocía a su par (a la que denominaba «hermana») su mediación para incluir las películas *Lumieres d'été*, de Jean Gremillón, y *Nous les gosses*, de Louis Daquin, «que son primicias

23 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (8), octubre 1951, p. 3.

24 Ídem.

25 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (13), julio 1952, p. 4.

26 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (14), agosto 1952, p. 10. Cabe recordar que Louis Delluc fue uno de los pioneros del cineclubismo en Francia en la década del veinte y creador de una de las primeras revistas cinéfilas, el *Journal du Ciné-club*.

absolutas para nuestro público». <sup>27</sup> Estos préstamos de películas se extendieron en el tiempo, siguiendo con la lógica de colaboración que había inspirado a los cineclubes a partir de los que ambas cinematecas se habían originado:

Con una función extraordinaria celebró su 12.º aniversario el Club Gente de Cine, de esta capital. Exhumó la famosa película de Carl Th. Dreyer, *La pasión de Juana de Arco* (cedida por la Cinemateca Uruguaya), y presentó, por primera vez una selección de primitivos americanos de 1894 a 1904. <sup>28</sup>

En 1952, la columna registró el viaje de la periodista Giselda Zani, que representó conjuntamente a ambas cinematecas en el Congreso de la FIAF, realizado en Ámsterdam en octubre. <sup>29</sup> Y en 1953 fue noticia el hecho de que esa institución había admitido a Argentina y Uruguay como miembros efectivos. <sup>30</sup> La sección también dio cuenta de la conformación de la Federación Uruguaya de Cine Clubs, el 20 de diciembre de 1953. <sup>31</sup>

En lo que respecta a las revistas, en la sección «Bibliografía Cinematográfica» (o «Bibliográficas») de *Gente de Cine* hubo espacio para novedades editoriales sobre historia, teoría y técnica del cine; así como también para recorrer otras publicaciones especializadas — extranjeras o locales— con las que la revista dialogó de distintos modos. Allí, además de recurrir a revistas europeas que resultaban fuente permanente de materiales a traducir, <sup>32</sup> también daba cuenta de la aparición de nuevas publicaciones, como fue el caso de las uruguayas *Film* (Cine Universitario de Montevideo), dirigida por Homero Alsina Thevenet y Jaime Botet (corresponsal a su vez de *Gente de Cine* desde 1952), y la revista de Cine Club del Uruguay, dirigida por Antonio Grompone (que fue corresponsal de la revista argentina *Tiempo de Cine*, del cineclub Núcleo, en la década del sesenta). <sup>33</sup>

27 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (15), setiembre 1952, p. 10.

28 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (33), junio-julio 1954, p. 3.

29 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (17), noviembre 1952, p. 2.

30 «Ingresa la Cinemateca Argentina a la FIAF», *Gente de Cine*, (27), noviembre 1953, p. 5.

31 «Por los cine-clubs», *Gente de Cine*, (30), marzo 1954, p. 9. Se informaba que el Consejo Directivo estaba integrado por José María Podestá (presidente). Tomás Cacheiro (vicepresidente), Raúl Benavidez (secretario), Rubén Etchebehere (prosecretario). Carlos Gardoy (tesorero) y como suplentes respectivos Eduardo Julio de Arteaga, Luis Anastasio Sosa, Selva Airdi de Dassori, Washington Alvanza y Carlos Rossi.

32 Las más consultadas eran *Sequence* y *Sight and Sound* (Inglaterra), *Bianco e Nero* (Italia), *Cinea*, *Cinéma*, *Revue du Cinéma* y *Cine-Club* (Francia).

33 Cine Universitario publicó 22 números de la revista *Film*, entre 1952 y 1955; Cine Club del Uruguay publicó 17 números de la revista *Cine Club* entre 1948 y 1953 (Silveira, 2019, p. 100).

## Conclusiones

En este artículo nos propusimos dar cuenta de los estrechos vínculos que existieron, en la década del cincuenta, entre las entidades cinéfilas uruguayas y argentinas dedicadas a la difusión y preservación de películas. Expusimos, en primer lugar, las formas en que se organizó la cultura cinematográfica latinoamericana prestando especial atención a los cineclubes y cinematecas surgidos en las ciudades de Buenos Aires y Montevideo durante la primera mitad del siglo xx.

Para relevar los lazos entre las entidades de ambos países, recurrimos a la sección «Por los cine-clubs» de la revista *Gente de Cine*. Esta publicación cumplió un rol significativo en la etapa de consolidación del cineclub que la creó y sostuvo a lo largo de siete años. Al ser el órgano oficial del cineclub, que a su vez estuvo en el origen de instituciones protagónicas del campo cinematográfico local —como la Cinemateca Argentina o la Federación Argentina de Cineclubes—, dio cuenta permanentemente de las actividades desarrolladas en el marco de redes regionales e internacionales de archivos, preservación y difusión de filmes.

A lo largo de los números pudimos observar la presencia permanente y protagónica de Cine Club del Uruguay y Cine Universitario, así como de la Cinemateca Uruguaya. Intercambios, préstamos, viajes compartidos, corresponsalías en sus respectivas revistas e invitaciones recíprocas, aparecen una y otra vez en las páginas de *Gente de Cine*, dando cuenta de vínculos fluidos y extendidos en el tiempo.

De este modo, hemos podido aproximarnos a la conformación de una «cinefilia rioplatense» con rasgos comunes, encarnada en las actividades de estos círculos y las instituciones que fundaron. Sus principales representantes compartían una visión acerca del rol de sus instituciones en la preservación y difusión de un cierto tipo de cultura cinematográfica de la época, expresada también en notorias coincidencias a la hora de participar en federaciones de cineclubes y redes internacionales de archivos de cine.

## Referencias bibliográficas

AMIEVA, M. (2017). El «amateur avanzado» como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950. *Imagofagia*, (16). Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1249>.

——— y PEIRANO, M. P. (Eds.) (2018). Encuentros en los márgenes: festivales de cine y

documental latinoamericano. *Cine Documental*, (18), 1-7. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/indice-18/>.

BROITMAN, A. (2014). Aprender mirando. Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas de los cincuenta y sesenta. *Toma Uno*, (3), 233-245. Recuperado de <https://revistas.psi.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9306>.

——— y MOGUILLANSKY, M. (2018). *Gente de Cine* en la década del 50: un cineclub / una revista. En L. Rodríguez Riva y D. Zylberman (Comps.). *Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos: identidades, dispositivos, territorios. Actas del VI Congreso Internacional AsAECA*. Buenos Aires: AsAECA. Recuperado de <http://asaeca.org/wp-content/uploads/2018/08/Libro-de-actas-AsAECA-2018-2.pdf>.

COSSALTER, J. (2018). Del centro a la periferia. Las escuelas de cine nacionales, las rupturas del cortometraje y las nuevas formas de representación de los sectores populares en la transición del cine clásico al moderno. *Folia Histórica del Nordeste*, (32), pp.7-33. Recuperado de <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/3493>.

COUSELO, J. M. (2010). *Los orígenes del cineclubismo en Argentina* y La Gaceta Literaria. Buenos Aires: Ed. del Cardo.

ESEVERRI, M. (2007). *Enrique Raab: claves para una biografía crítica. Periodismo, cultura y militancia antes del golpe*. Buenos Aires: Prometeo.

FELDMAN, S. (1990). *La generación del '60*. Buenos Aires: INC-Legasa.

JULLIER, L. y LEVERATTO, J.-M. (2012). *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca Editora.

MAHIEU, J. A. (1961). *Historia del cortometraje argentino*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

——— (1972, junio 27). A 30 años de los comienzos de una entidad legendaria. *La Opinión*, Buenos Aires.

MARANGHELLO, C. (2000). El espacio de la recepción. Construcción del aparato crítico. En España, C. (Dir.). *Cine argentino, industria y clasicismo 1933-1956*, vol II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

MUÑIZ, E. (1962). El cineclub, una secta de nuestro tiempo. *Vea y Lea*, 46-49.

OUBIÑA, D. (2009). La piel del mundo. Horacio Coppola y el cine. En *Horacio Coppola. Los viajes* (pp. 191-210). Buenos Aires: Galería Jorge Mara/La Ruche.

ROSAS MANTECÓN, A. (2017). *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. Ciudad de México: Gedisa-UAM.

SILVEIRA, G. (2019). *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.

TADEO FUICA, B. (2019). «Tracing Past Exchanges between European and South American Cinematheques. A Key to Understanding the Impact of Sharing». *Iluminace. Journal for Film Theory, History, and Aesthetics*, 31 (1).