

El auge cineclubista montevideano de los años 50

O auge do cineclube de Montevideú dos anos 50

The Montevideo film club movement of the 1950s



AMIEVA, Mariana*

 <https://orcid.org/0000-0003-3384-359>

Resumo: Neste artigo eu lido com a história da formação dos dois principais cineclubes de Montevideú que surgiram no final dos anos 1940 e tiveram uma presença muito proeminente durante os anos 1950: Cine Club del Uruguay e Cine Universitario del Uruguay. Apresento este processo em seu contexto histórico e social, levando em conta a relação entre estas entidades e o movimento do cineclube latino-americano. Reviso as histórias que narram a origem dos dois principais cineclubes do país e as tentativas de estabelecer uma afiliação com antecedentes cinéfilos, bem como o interesse inicial na produção de filmes amadores desde o início. Também desenvolvo as formas pelas quais as distinções estabelecidas entre os grupos nos primeiros anos desempenharam um papel importante nos perfis que eles estavam estabelecendo. O trabalho é baseado na análise de trabalhos testemunhais, fontes documentais e materiais da imprensa e revistas especializadas da época.

Palavras-chave: Cineclubs; Uruguai; Cinefilia.

Abstract: In this article I deal with the history of the formation of the two main film clubs in Montevideo that emerged in the late 1940s and had a very prominent presence during the 1950s: Cine Club del Uruguay and Cine Universitario del Uruguay. I present this process in its historical and social context, taking into account the relationship between these entities and the Latin American film club movement. I review the stories that narrate the origin of the two main film clubs in the country and the attempts to establish an affiliation with cinephile antecedents, as well as the early interest in amateur film production from their beginnings. I also develop the ways in which the first distinctions established between the groups in the early years played an important role in the profiles they were establishing. The work is based on the analysis of testimonial works, documentary sources, and materials from the press and specialized magazines of the period.

Keywords: Cineclubs; Uruguay; Cinefilia.

Recebido em: 11/02/2022
Aprovado em: 18/04/2022

* Doctora en Historia (UNLP), integrante del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA, UDELAR) e investigadora de ANII (Uruguay). Docente de Historia y Lenguaje Cinematográfico de la Universidad ORT Uruguay. Email: maramieva@gmail.com.



Introducción¹

Dentro de la historia cultural del Uruguay a partir de la segunda posguerra emerge una de sus características más notorias que genera consensos en los relatos posteriores sobre el período: la importancia de la cultura cinematográfica arraigada en un importante movimiento cineclubista y en una destacada crítica de cine. El panorama completo que muestra la trascendencia del Uruguay cinéfilo también debe contemplar la gran cantidad de salas y espectadores de cine con relación a la población, y la constante participación del Departamento de Cine Arte SODRE dentro de la exhibición de cine. En evidente contraste con el registro discreto acerca del rol significativo que el SODRE tuvo en los '40 y '50 dentro de la bibliografía que ha dado cuenta sobre la historia del cine uruguayo (AMIEVA, 2021), el movimiento cineclubista que surgió a fines de la década del '40 es la estrella central de todos los relatos que evocan el proceso. Esa centralidad ha dado paso a cierto consenso que establece que frente a una producción audiovisual escasa (que puede caracterizarse como insignificante, vergonzosa o aficionada), el país puede sentirse orgulloso de su cultura cinematográfica. En palabras del crítico y posterior directivo de la Cinemateca Uruguaya, Manuel Martínez Carril:

Uruguay no tiene cine aunque tiene una fuerte cultura cinematográfica asentada en la difusión del cine de calidad y de las páginas de crítica a partir de 1952. La carencia de una producción estable origina la escasez de creadores capaces de expresar un contenido sin los balbuceos del principiante y origina el escepticismo alentado por la crítica exigente y por el nivel refinado y culto de una minoría que consume cine extranjero, pero desprecia el poco cine nacional. (SILVEIRA, 2019, p.110, *apud* LA MAÑANA, 1/4/1968).

Este dejo desencantado por el escepticismo de esa cinefilia refinada de la que él mismo formaba parte, habla de las consecuencias de un proceso que ya estaba en decadencia a fines de la década del '60, pero que supo ser muy festejado tanto por la crítica como por el propio movimiento cineclubista que reconocía la trascendencia de la actividad que estaba desempeñando y se hacía eco del impacto y las valoraciones que tenían sus prácticas en “el mundo”. A dos años de su fundación, el cineclub Cine Universitario publicaba en su boletín estas palabras auto celebratorias en las que reafirmaban la trascendencia que estaban consiguiendo:

¹ El siguiente artículo forma parte de mi tesis de doctorado: La conformación del campo cinematográfico en Uruguay 1944-1963: Políticas públicas, cineclubismo y la emergencia del movimiento de realizadores. Doctorado en Historia. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. Bajo la dirección de Mariano Mestman.

En el Mundo

Pese a la habitual reserva, algunas noticias se han filtrado en el exterior y el mundo ha tomado nota de que Cine Universitario existe.

En CANADA, donde los cine-clubes cultivan relaciones, se edita un boletín interclubes, llamado Canadian Newsreel, cuyo segundo número acusa recibo de material de C.U. (programas, resúmenes de actividades, FILM), se sorprende, cree que 1.400 socios son muchos (pero hoy son más) y pregunta cómo se hace; se procurará contestarle.

En ITALIA, la revista Cinema incluyó una nota sobre el Uruguay y entendió que el 35% del texto era el porcentaje justo para C.U.

En INGLATERRA, un boletín que también se llama Newsreel y que es órgano de la Federación de Cine-Clubos, pierde espacio en mencionar al C.U. y comentar su reciente gestión. (CINE UNIVERSITÁRIO DEL URUGUAY, 1952, n/p)

Esta cultura cinematográfica por todos reconocida y productora de algunos de los mitos más trascendentes de la identidad cultural local se atribuye al surgimiento de una crítica de cine especializada y profesional y sus vínculos con la generación del '45, en conjunto con la consolidación de los dos principales cineclubes del país. Este cineclubismo fue antecedido por dos iniciativas en la década del '30 que tuvieron una existencia efímera y una filiación de clase muy concentrada, por lo que considero marcar el inicio de este proceso a fines de la década del 40, con el surgimiento del Cine Club del Uruguay (CCU) en 1948 y de Cine Universitario del Uruguay (CUU) en 1949. Sobre estas instituciones se han escrito libros de carácter testimonial que cuentan las historias/crónicas de las entidades en primera persona. Dentro de esta categoría se encuentran los libros de Eugenio Hintz (1998), Jaime Costa y Carlos Scavino (2009) y Álvaro Sanjurjo (1994).

Frente a esta bibliografía memorialística, distingo el libro de Germán Silveira, *Cultura y cinefilia: Historia del público de la Cinemateca Uruguaya* (2019), primer abordaje sistemático y analítico sobre el tema. En su libro, Silveira contextualiza el desarrollo y expansión de la Cinemateca y su llegada a un público masivo en la década de los '70 dentro de un proceso previo al que caracteriza con las particularidades del sentido “más clásico de una cultura cinéfila o la cinefilia culta” (p.105). El concepto de cinefilia que Silveira distingue y asocia al de cultura cinematográfica es muy importante para tratar de entender este proceso, pero es necesario destacar, tal como señala el autor, que el mismo no está presente dentro de las voces contemporáneas con las que se piensan estas prácticas. Ni en los documentos oficiales, testimonios o en los textos pertenecientes a la prensa, el auge del cineclubismo y las actividades asociadas a ella se piensan en términos de cinefilia.

Sin embargo, es inevitable analizar este proceso asociándolo a este concepto y algunas de sus particularidades tal como las presentan Jullier y Leveratto (2012) al describir una cinefilia en sentido amplio:

La adopción de un ‘modo de recepción distintivo’ de aquel del consumidor ocasional; la adhesión a una ‘comunidad de interpretación particular’; el compromiso en un ‘activismo’ del consumidor; la creación de ‘un mundo de arte particular’, la constitución de una ‘comunidad’ social alternativa (JULLIER, *et al.*, 2012, p. 25).

El contexto sociohistórico

Estas particularidades fueron compartidas por los cineclubes que estuvieron emergiendo por América Latina desde la década de 1940 (AMIEVA, 2020). En este trabajo desarrollaré las características que vuelven específico al cineclubismo montevideano del período. Me interesa analizar en detalle cómo cada una de esas características compartidas se expresan dentro de una modalidad propia y con relación al contexto en el que surgen.

El primer elemento a tener en cuenta es la propia historia social del período, ya que, si bien no buscamos correlaciones directas, es inevitable reconocer que muchas de las características que distinguen el caso uruguayo han tenido una sensible incidencia en ciertos aspectos de la historia cultural. Sobre este tema creo que se debe tener cierta cautela con relación a la supuesta excepcionalidad del caso uruguayo. Estamos en presencia de una coyuntura de expansión económica, vinculada al proceso de sustitución de importaciones y a la presencia de Estados intervencionistas, que **tuvieron** un fuerte impacto en toda la región. Dentro de este marco regional, sin embargo, es importante destacar algunos números que ayudan a comprender los elementos locales que dan cuenta de cierta divergencia. El relato sobre el próspero “Uruguay feliz” se construye en parte debido a estos datos (RUIZ, 2008, p. 123).

Una de las particularidades locales está relacionada con el crecimiento sostenido de las clases medias y de un fuerte proceso de urbanización. Si bien no existen censos durante este período se calcula que para el año 1958 vivían en el país algo más de dos millones y medio de personas. El crecimiento demográfico fue muy lento con una tasa de natalidad muy baja. El arribo masivo de población a la ciudad debido al crecimiento industrial y a los empleos en el sector de servicios, hizo que este fuera uno de los países más urbanizados del mundo (NAHUM et al, 1987, p. 153). Esta situación derivó en un aumento de las clases medias que tuvo varios motivos: aumento del ingreso per cápita; expansión industrial; desarrollo de la administración pública; crecimiento de los servicios: transporte, banca y enseñanza (p. 154).

En este contexto también se destaca el fuerte descenso del analfabetismo, que se calcula que para 1957 llegaba al 9,5%, marcando una significativa diferencia con el entorno

latinoamericano. La educación secundaria se cuadruplicó entre 1942 y 1963 y los estudiantes universitarios pasaron de 4800 en 1939 a 17,108 en 1957 (pp. 160-163). Fueron justamente estos grupos principalmente urbanos, escolarizados y de clase media, los grandes participantes de la expansión del interés por el cine y los protagonistas del crecimiento de estos movimientos. Todos los números totales o porcentuales que trabajemos tienen que ser leídos en este marco.

Los otros números a los que hay que prestar atención tienen que ver con la importante cantidad de salas de cine y de espectadores que tuvo Uruguay en el período. Para el año 1954, según la publicación del Ministerio de Producción y Trabajo “Cine en Uruguay. Breve reseña histórica”, había 213 salas de cine en todo el país, 100 de ellas concentradas en la ciudad de Montevideo (1956, pp. 15-22). Para presentar un término de referencia, según fuentes de la Unesco, ese mismo año en Perú, con más de 8 millones de habitantes, había 253 salas en todo el país (BEDOYA, 1995, p. 138). La cantidad de espectadores también tuvo un crecimiento sostenido hasta mediados de la década del '50. Cito algunas cifras a modo de ejemplo: en 1944 la población de Montevideo era de 717.236 habitantes y la cantidad de espectadores por año llegaba a 9.756.742. En el año 1953, 837.641 habitantes y 19.152.019 espectadores (un promedio por persona de 22 asistencias al cine por año). Estos números empiezan a bajar de forma sostenida con un fuerte descenso a partir de la década del '60 llegando a 1989 con 1.578.383 espectadores y una población de 1.300.000 aproximadamente (SANJURJO, 1994, pp. 119-121).

El surgimiento a fines de los '40 de estos grupos dedicados a la difusión de la cultura cinematográfica no solo se relacionaba con ese gran interés por el medio, sino que también se vinculaba con un clima de época muy auspicioso con la emergencia de la “generación crítica”, la consolidación y expansión de instituciones claves como el SODRE y el desarrollo de grupos muy integrados vinculados a las artes plásticas (el taller de Torres García) o al teatro independiente. En este contexto el antecedente ineludible fue la creación del Departamento de Cine Arte del SODRE a fines de 1943. Esta referencia vinculada a una entidad dedicada a la exhibición que desde sus inicios fue recibida como un espacio asimilado al del cine club y por el que habían circulado figuras muy reconocidas dentro de esa actividad como León Klimovsky, significativamente no fue mencionada en algunos documentos importantes de la época o en algunos testimonios o memorias posteriores. Desarrollaré este tema más adelante, pero me interesa dejar planteada la idea de que los dos principales cineclubes no estaban cubriendo una necesidad vacante, ya que el rol de la exhibición y resguardo del cine alternativo, así como la distinción entre un cine con vocación artística frente a un cine comercial, estaba siendo ejercido por la agencia estatal. Esta circunstancia es la que permite identificar uno de los elementos que destaca

al caso uruguayo de otros procesos nacionales. En los libros de Eugenio Hintz sobre Cine Club y de Jaime Costa y Carlos Scavino sobre Cine Universitario se reiteran los relatos de los dos itinerarios fundacionales. No fue el interés por la exhibición lo que generó estos agrupamientos, sino que llegaron a ejercer las prácticas que asociamos con las actividades de un cineclub como un medio para financiar y posibilitar el interés principal que los reunía: alcanzar la realización cinematográfica.

Los orígenes de los dos cineclubes

Cine Club del Uruguay (CCU)

En el caso de Cine Club, Eugenio Hintz, uno de sus fundadores, había participado de la OCA (Organización Cinematográfica de Aficionados) en su adolescencia, y fue en parte en ese ámbito desde donde surgió la iniciativa de convocar a las primeras reuniones a un grupo de jóvenes que compartían estudios universitarios, clase social, intereses afines y hasta el mismo pequeño barrio montevideano de Pocitos que los agrupaba. El otro miembro fundador de esta iniciativa fue Antonio Grompone, a quien Hintz le atribuye una "cultura generalista" por sus raíces familiares (HINTZ, 1998, p. 9). Este encuentro de afinidades se dio dentro del ambiente de los aficionados al jazz y no se debió a ninguna cinefilia compartida. Pero de ese encuentro hubo un reconocimiento por el interés en la realización de filmes que terminó desembocando en la formalización de un club de cine cuya primera directiva estuvo integrada por el propio Hintz, Grompone y otros tres jóvenes amigos suyos del ámbito universitario y con "inquietudes culturales": Eduardo Alvariza y los hermanos Julio y Jorge de Arteaga (p. 14).² Tal como describe en su libro sobre el CCU, como en la entrevista que le hicieron en el año 1991 dentro del proyecto de la Cinemateca,³ Hintz explica que armaron la propuesta para poder dar cauce a una práctica que resultaba inabordable por los altos costos que demandaba la realización cinematográfica. En el proyecto, el cine club debía ser un vehículo para financiar la realización de filmes a partir de las cuotas de los afiliados.

Figura 1: El grupo fundador: E. Alvariza, Jorge de Arteaga, E. Hintz, Julio de Arteaga y A. Grompone

² En reseña de la revista del Cine Club Argentino se dice que el promedio de edad de los miembros fundadores del CCU era de 22 años (*Cine 8, 9 1/2 y 16*. Boletín del Cine Club Argentino del 28/1/1959. pp. 9-12).

³ CDCUY, "Investigación sobre las fuentes documentales del cine uruguayo" [Entrevistas realizadas entre 1990 y 1991 en el marco de un acuerdo entre la Cinemateca Uruguaya y la Agencia de Cooperación Iberoamericana].



Fuente: Hintz, 1998, p, 11

Si bien admitía un conocimiento cinematográfico "brumoso", para poder justificar estos pagos debieron desarrollar las principales actividades que asociamos con el cineclubismo y que luego fueron las que trascendieron: la edición de una revista, y más tarde las exhibiciones (pp. 16-17). Las demoras en el inicio de las temporadas de exhibición se debieron tanto a la dificultad que hallaron para conseguir los filmes, equipos y espacios de proyección, como al interés subsidiario que tenían en estas prácticas precisas. Ante este retraso, la alternativa más accesible de la publicación de la revista *Cine Club* que antecedió por unos meses las proyecciones, terminó funcionando como un espacio de formación, que puso a estos jóvenes en contacto con bibliografía contemporánea y que los terminó vinculando con esa cinefilia transnacional a la que hacían referencia en los primeros editoriales. Fue en esa práctica donde terminaron de construir un "modelo de cineclub" con sus rutinas asociadas.

Cine Universitario del Uruguay (CUU)

El caso de Cine Universitario es similar. Surgió de un grupo que originalmente integraba el Teatro Universitario. Al poco tiempo un sector de estudiantes de Derecho se abrió para armar un espacio dedicado a la realización cinematográfica con el proyecto concreto de rodar filmes de ficción en 16mm. Ese grupo original se creó bajo la iniciativa de Nelson Nicolliello, y estuvo integrado por Pablo Fossati, José Estévez Paulós, Manfredo Cikato, Gastón Blando Pongibove, Alfredo Castro Navarro, Walther Dassori Barthet, Jaime Francisco Botet y Ramón Díaz. Esta vocación por la realización terminó en experiencias algo fallidas en las que se llegaron a filmar dos títulos: *El escarabajo de oro* (1945) y *La huida* (1946-1948). Luego de dimensionar los problemas que conllevaba la práctica filmica, concluyeron en la necesidad de generar una institución específica que contara con objetivos y medios propios. Esta necesidad fue también la que los llevó a plantearse la

conformación de un club de cine como forma de financiamiento siguiendo el mismo recorrido que Cine Club (COSTA Y SCAVINO 2009, pp. 9-13).

Figura 2: Miembros de Cine Universitario y redactores de la Revista *Film* junto a un visitante: Jorge Ángel de Arteaga, Gastón Blanco, Emir Rodríguez Monegal, Walter Dassori, Manfredo Cikato, Jaime Francisco Botet, Homero Alsina Thevenet, Giselda Zani y Hugo Rocha.



Fuente: revista *Tercer Film* n.º1.

A diferencia de los integrantes originales de CCU, parte de este grupo sí manifestaba un fuerte interés por el cine, pero este gusto se expresaba en una forma de cinefilia más popular u ordinaria, a la que Costa y Scavino denominan como "conocimiento de memoriosos" y que se nutría de la lectura de una revista muy significativa para el medio local: *Cine Radio Actualidad*. Si bien esta revista no formaba parte de las publicaciones de la cinefilia culta o erudita, y se orientaba principalmente a los circuitos comerciales de exhibición, también se distanciaba de los *fan magazine* y otorgaban mucha información a esos lectores memoriosos, con datos detallados en fichas técnicas. Esta revista fue fundada por René Arturo Despouey en 1936, y bajo su amparo se formaron algunos de los más importantes críticos de cine de la siguiente década. En el caso de Cine Universitario, la referencia al camino recorrido por el Cine Club sí fue reconocido, pero en principio encuentro que salvo Botet –quien tenía una colección de filmes en 9 1/2 mm y mantuvo contacto cercano con CCU—sus integrantes no frecuentaban asiduamente los espacios alternativos de exhibición y también se formaron en el cineclubismo en la práctica.

Estas incipientes entidades parecen haber estado integradas por los sectores medios en pleno crecimiento durante el período. En los dos casos la conformación inicial habla de un grupo de hombres muy jóvenes, en sus tempranos veinte años. Estudiantes universitarios, hijos de empleados del Estado o del sector privado, están más cerca de los

trabajadores de cuello blanco que de las elites concentradas que protagonizaron otros procesos. En los testimonios no nos encontramos con las referencias a los viajes constantes a Europa ni en los debates sobre cine luego de las exhibiciones se discutía hablando en francés o italiano como parecía ser corriente en las proyecciones del cineclubismo paulista (DE SOUZA, 2009, p 52). Los cincuenta primeros socios de CCU que fueron convocados entre los amigos y familiares no buscaban generar un acceso restringido dentro del entorno social como en el caso del Cine Club de Colombia que describe Rielle Navitski (2018), sino que fueron una estrategia accesible para comenzar a obtener apoyo económico (HINTZ, p. 13). La centralidad del interés por conseguir fondos para la realización hizo que esas primeras convocatorias ni siquiera apelaran a la cinefilia local reconocida (los responsables de los cineclubes de la década del 30 y la crítica especializada), con la que tuvieron contacto meses más tarde.

A partir de estos orígenes que marcan uno de los caminos posibles que adoptaron los "modelos de cineclubes" en las situaciones concretas (AMIEVA, 2020), encontramos que, en los dos casos, estas vías particulares terminaron encuadrándose en los sentidos más clásicos del modelo, abocándose a construir espacios destinados principalmente a la difusión de la cultura cinematográfica. De estos dos procesos destaco las formas similares con las que estos grupos de personas con afinidades y vínculos afectivos pasan a conformarse en *formaciones culturales*, tales como las describe Raymond Williams (1981). En estas etapas iniciales dieron claras muestras de esos intentos de formalización, con las redacciones de estatutos, asociaciones civiles, declaraciones públicas por medio de publicaciones y programas, desarrollos de eventos públicos y demás actividades.

La invención de una tradición

Desde las primeras publicaciones nos encontramos con declaraciones dentro del entorno institucional que buscaban fijar referencias que en principio parecen múltiples. Estas declaraciones también querían ubicarse dentro del contexto general del cineclubismo y citar los posibles antecedentes. En el caso del Cine Universitario resultaba imposible soslayar la existencia cada vez más notoria de su antecesor inmediato. Este antecedente en parte los eximía de la pretensión fundacional o de explicitar el lugar que ocupaban dentro de una tradición. Quisieron distinguirse desde los inicios dejando de manifiesto sus intenciones de vincular sus prácticas de realización dentro del campo del cine de aficionado y hacerlas partícipes legítimas del espacio de exhibición cineclubista.

En el segundo programa del primer ciclo del CUU el 31 de marzo de 1950 se exhibieron dos filmes que ya habían formado parte de las programaciones de Cine Arte del SODRE en 1945: *Melodías del mundo* (Ruttman, Walter, 1929-30) y *Guillermo Tell* (Paul,

Heinz, 1931). Presumimos que estos filmes pertenecían al archivo del SODRE porque en el balance realizado en el último programa del año reconocieron a esta institución como la principal fuente de materiales para la exhibición. Otra evidencia de esta filiación fueron los textos que introducían las películas, que, sin reconocerle procedencia, eran los mismos que los publicados en el programa de Cine Arte (uno de Manuel Villegas López y un texto de *Marcha*, Programa Cine Arte 29/6/1945). Lo más destacable de este documento no fue el silencio sobre la participación del SODRE, sino la referencia directa a las programaciones de cine de aficionado que se iban a realizar en los meses siguientes, citando todos los nombres de las instituciones y personas con las que el CUU había establecido contacto, y ubicando a sus propias obras dentro de la programación. En este caso, creo que las presencias y las omisiones fueron un pronunciamiento con relación al lugar que este cine club quiso ocupar en sus primeros momentos.

El caso de Cine Club es más complejo. Si bien el interés por el fomento a la realización amateur estuvo muy presente durante los primeros años, desde el inicio se notó una preocupación por ubicarse dentro de una tradición cineclubista. La primera editorial de la revista *Cine Club*, con la que comienzan sus actividades, inicia declarando que esa incitativa no tenía antecedentes en Uruguay:

La formación de un Cine-Club entre nosotros señala el instante, un tanto tardío si se quiere, en lo que respecta a la primera aparición de este género de agrupaciones en la vida del cine, en que nos relacionamos, de una manera por así decirlo más activa, con la labor que en pos del buen cine vienen éstas desarrollando en distintas partes del mundo (REVISTA CINE CLUB, 1948, s/p).

Luego se dedica a hacer un recorrido por la historia del cineclubismo modélico, para detenerse en dos puntos a destacar. De ese itinerario rescata el modelo "Delluc" y sus postulados por generar espacios de encuentro entre los "*cineastes*" y los espectadores (GAUTHIER, 1999, pp. 19-21, 55-62); y su vínculo con el cine de vanguardia como el modelo a seguir todavía vigente. Junto con esto encontramos constantes alusiones a la idea del "cine puro", al cuestionamiento del realismo y un énfasis por resaltar el valor plástico de la imagen cinematográfica, elementos que veremos presentes en los posteriores debates.

Este relato de una iniciativa sin antecedentes de Cine Club rápidamente se reformuló. Si bien comentábamos que los primeros involucrados con la propuesta fueron los amigos y familiares de los cinco integrantes fundadores, con la edición de los primeros números de la revista y la organización de las primeras proyecciones rápidamente se sumaron figuras muy reconocidas de la primera ola del cineclubismo local. Eduardo Alvariza –tal vez el integrante de más alcurnia de esta primera conformación—tenía

relaciones familiares con el famoso poeta Fernando Pereda, el principal coleccionista de cine y con vínculos directos con esa temprana cinefilia. Pereda no solo facilitó las copias de algunas de las primeras proyecciones (la famosa copia de *El gabinete del doctor Caligari* que ya había exhibido el SODRE en algunas oportunidades) sino que interesó en la propuesta al crítico José María Podestá quien hizo la presentación de *Napoleón* (Abel Gance, 1927), fragmentos del filme proyectado en una copia en 9,1/2 propiedad de Jaime Botet (HINTZ, pp. 22-23). Luego Podestá se integró de forma más cercana a Cine Club, que en poco tiempo vio sumarse también a otras personalidades que sí ya estaban más relacionadas con los intereses cinéfilos, como el crítico de cine José Carlos Álvarez Olloniego, incluyendo a otra generación en el proyecto.

A partir de ese momento, los relatos que se generaron sobre los orígenes del Cine Club reconocían como antecedentes explícitos a los intentos previos que surgieron en Montevideo a comienzos y mediados de los años '30: el Cine Club fundado por Justino Zavala Muñiz en 1930 y la efímera iniciativa de José María Podestá en 1936 (HINTZ, p. 7). Este último proyecto se anticipó a varias de las características que luego tuvo el Cine Arte organizado por Klimovsky en Buenos Aires en 1940. En su primera y única proyección reunió un grupo de personalidades que pertenecían a las letras y las artes plásticas y con un componente de clase que la distinguió de sus sucesoras convocando a la patria letrada local. (*Cine Actualidad*, 1936, n° 2). Si bien estos antecedentes fueron mencionados en el primer comentario de *Marcha* sobre el Cine Club (5/3/1948),⁴ fue el propio Podestá el encargado de reconocer explícitamente esta filiación recreada cuando en una reseña muy extensa sobre Cine Club publicada en el semanario *Mundo Uruguayo*, (5/6/1949) explicó:

En rigor de verdad debiera decirse que el Cine Club nació hace muchos más años —casi diecinueve— en Montevideo, se extinguió dos años más tarde y renació luego, en el efímero renacer de un solo espectáculo, en 1936. Este, su último y más pujante renacimiento de ahora —nueva encarnación de una vitalidad que parece indestructible— viene a continuar con otro episodio un solo y largo proceso que se vio cortado varias veces; un mismo proceso cuyo permanente impulso no fue sino el afán que acucia a cierto público hacia el espectáculo cinematográfico de mejor calidad. Si algún día se escribe nuestra pequeña Historia del Cine Club, habrá que afirmar el carácter unánime de ese proceso en apariencia tan vario, y el obstinado empeño, casi heroico a veces, que puso en sus tres episodios positivos para alcanzar a cumplir sus propósitos. (PODESTA, 1949, p. 22).

⁴ También ese relato sobre la vinculación con los anteriores cine clubes se repite en *Cine Radio Actualidad* del 25/3/1949 en una importante nota haciendo un balance de sus actividades. La reseña sobre el CCU que publicó *El Diario* del 10/4/1949 en relación con su primer año de funcionamiento no menciona esos antecedentes y sí reconoce que la iniciativa sigue en parte las acciones de Cine Arte del SODRE.

Mientras escribo estas palabras no puedo dejar de sentirme conminada por el propio Podestá a mantener el relato oficial que nos brindó para el futuro. Se impone sin embargo una lectura más matizada que debe reconocer las particularidades de cada proceso. Como hemos visto, no solo el Cine Club del '48 no reconoció de entrada ningún precedente local, sino que su fundación se debió a propósitos iniciales distintos y ajenos a esos antecesores ilustres. Si bien en los años siguientes el CCU en parte cumplió con la deriva hacia un cineclubismo snob y elitista, las propias características del proceso que desarrolló lo llevan a lidiar con otras tensiones y conflictos. Creo fue justamente la integración de esa otra generación que comenzó a tutelar el accionar del CCU el elemento que lo llevó a inscribirse en esa tradición a la que estuvo ligada solo en parte. Sin embargo, considero que fueron esas tensiones las que ayudaron a darle las características particulares a este cineclubismo, y por eso resulta importante destacar el cambio generacional que implicó este nuevo movimiento, más allá de las tuteladas inevitables.

El texto de Podestá es interesante también por otro aspecto no menos significativo. En esa escritura de la historia cinéfila del país, al reconocer los tres "episodios" de la larga y unificada historia del cineclubismo local, menciona de forma explícita a Cine Arte del SODRE al comentar que:

con el seguro apoyo de su carácter oficial, su sala y sus franquicias; comenzó sus ciclos regulares de exhibición –hasta ahora los más duraderos– y contribuyó, en sus cinco años de vida, a la formación de un público más atento y más avisado. (PODESTÁ, 1949, p. 22).

Es decir que no solo Cine Arte tuvo propósitos similares a los de estos tres episodios, sino que fue la única experiencia que se mantuvo en el tiempo y la que participó efectivamente en la difusión de la tan mentada cultura cinematográfica. Aun así, no forma parte de esa historia ilustre que se está escribiendo. Lo que se estaba tratando de establecer no era una historia de la difusión de un cine alternativo al de la circulación comercial, de lo que se trataba era de imponer un "modelo cineclub" particular que siguiera algunas tradiciones y que se desentendiera de los otros caminos posibles.

El historiador Henri Rousso (2012) plantea que los relatos para la memoria colectiva se comienzan a escribir en tiempo presente. Las personas e instituciones van dejando discursos tempranos que organizan la forma en que quieren ser recordados. En este texto de Podestá parece estar presente esa operación. No solo se dejaba de lado la agencia estatal dentro del itinerario, sino que se borraban las huellas de las tempranas vocaciones de realización amateur de estos jóvenes. Esta omisión estuvo presente en otros relatos contemporáneos y luego va a ser resignificada con más énfasis en algunas obras

memorialistas que hablaron de estos temas, como el libro de Álvaro Sanjurjo (1993) que al referirse a la emergencia de estos dos cineclubes los ubica en la tradición de sus predecesores en la década del '30 y centrados en el interés por el "cine de calidad" (pp. 13-15). Este recorte preciso que delimita un conjunto de antecedentes que pasan a ser convalidados, también puede leerse bajo la idea de Raymond Williams de una *tradición selectiva* (1988, pp. 137-138), en la que se asume una *predispuesta continuidad* descartando otros legados o afinidades. Estas operaciones de reconocimiento también van a tener su presencia en las escrituras y reescrituras de la historia de la realización cinematográfica local.

Sin embargo, el interés por promover el cine local en pase reducido estuvo muy presente en las dos entidades durante los primeros años de funcionamiento. En el caso de Cine Club, los artículos en su revista ya iban preparando el terreno para justificar y legitimar la práctica de realización amateur. Cine Universitario comenzó a organizar sus concursos Amateur de Cine relámpago como una de sus primeras actividades. Estas actividades estuvieron acompañadas con propuestas de formación que se expresaron como cursos y textos técnicos en los materiales que publicaron (AMIEVA, 2017). Quisiera destacar aquí esta particularidad del caso uruguayo que buscó legitimarse en las referencias de los cineclubes europeos de los años '20 según el modelo "Delluc", conectando a los nuevos realizadores con un público posible. Volviendo al panorama regional, resulta interesante notar ciertas afinidades entre estas ideas y las consideraciones que planteaba Manuel González Casanova (1961) para el cineclubismo mexicano. Este modelo fue citado en reiteradas ocasiones en la revista *Cine Club*, a partir de traducciones de textos de grandes referentes del cineclubismo francés como George Sadoul quien realizó una genealogía de los cineclubes explicitando la centralidad de la figura de Louis Delluc y contraponiéndola con la figura elitista de Ricciotto Canudo y su CASA (Revista *Cine Club* n°9, p. 15). Otra de las referencias citadas fue la de Henri Agel, quien, en un texto proveniente del Servicio de Prensa de la Embajada Francesa, ofrecía un resumen sobre las misiones a llevar a cabo por un cine club bajo el modelo de Delluc en los '20 (Revista *Cine Club* n°7. p. 16). Las constantes referencias a Jacques Coucteau por parte de Cine Club y de Joris Ivens por Cine Universitario, fueron las muestras explícitas de las afinidades con esas vanguardias. Estos propósitos, sin embargo, pasaron a ser secundarios hacia mediados de la década del '50, cuando la actividad se concentró en los problemas de expansión de público. En el proceso nos encontramos con grupos que terminaron centrando sus intereses y actividades cotidianas en conseguir los medios para hallar filmes y espacios para su exhibición, así como locaciones más oficiales para sus

actividades de gestión que originalmente se reducían a las casas particulares de los participantes o a cafés públicos.

Esas actividades incluían espacios de formación que excedían la realización amateur y comienza a notarse desde los primeros tiempos una preocupación por la educación de un público cada vez más amplio en lo que ellos reconocen como la “cultura cinematográfica”. En las publicaciones y las actividades que completaban las exhibiciones se puede leer la formalización de una distinción general con respecto a los espectadores que frecuentaban las salas comerciales. Este arraigo en un consumo particular quiso vincular al cine con otros circuitos como los que provenían de las artes visuales y se expresaba en las relaciones que se establecieron con el taller de Torre García que colaboró con las portadas de los programas de Cine Club o con el ambiente del Teatro Independiente que compartía orígenes con Cine Universitario.

Las confrontaciones entre los cineclubes

Estos intentos de integración con otros espacios muestran la contracara de la otra característica de este proceso de formación: la rivalidad entre estos dos grupos y las disputas que mantuvieron en especial en los primeros años. Este conflicto entre las dos instituciones es una de las primeras referencias que aparece en la bibliografía testimonial. Se habla del tema como si fuera un enfrentamiento entre equipos de fútbol, un ‘nacional vs peñarol’ del cine (Sanjurjo, p. 14). Si bien en una primera mirada al problema resaltan las similitudes de los dos procesos —tanto por sus edades, sus vínculos con el ámbito universitario, cierto *habitus* compartido podríamos decir—, lo cierto es que en las fuentes comienzan a notarse elementos que se pueden leer como intentos de distinción entre los dos grupos, delimitaciones, apelaciones a reconocimientos particulares que parecen justificar la necesidad de las dos entidades. Se muestran como motivos de un enfrentamiento que a la par que los distingue como grupos, los legitima.

Insisto acá en resaltar los rasgos compartidos y el hecho de que el grupo más amplio que podemos incluir en el movimiento participó de las dos instituciones de forma indistinta tal como se lee en las entrevistas que se realizaron a comienzos de los noventa a un grupo importante de los realizadores que emergen de este proceso. Estamos hablando de grupos de clases medias y medias altas urbanas que pertenecían a ese Uruguay letrado del período. Junto con el relato de las disputas que se centraron en los escasos materiales disponibles para exhibir, tanto en los testimonios como en las publicaciones de los cineclubes y en la prensa general, al poco tiempo de iniciadas las dos instituciones encontramos que los términos del conflicto se expresan principalmente, en una palabra: *estetas*.

El conflicto se puso de manifiesto a fines de 1949 en las páginas del semanario *Marcha*. Allí, los críticos responsables de la sección de cine, Hugo Alfaro y Homero Alsina Thevenet (quienes tendría más afinidades con el grupo de Cine Universitario⁵), haciendo un balance de las actividades del Cine Club, caracterizaron a ese grupo con estas palabras de las que se desprende una notoria mirada crítica: “... Asimismo, un grupo empeñoso de aficionados, caso todo ellos *estetas*, llevaron adelante la empresa de un Cine Club...” (ALSINA THEVENET et al., 1949, p. 7).⁶ En parte ese término con el que se daba a entender un dejo despectivo se debió al extenso espacio dedicado por el CCU a la obra de Jean Cocteau *Sangre de un poeta* (1930), uno de los filmes emblema de la temporada cuya copia había sido recientemente adquirida. Esta definición desató un extenso intercambio de notas en *Marcha* y en las páginas de la revista *Cine Club*, en donde el grupo cuestionó este mote que le fue brindado de forma despectiva y comenzó a reivindicar una práctica que reconocía al cine como un hecho estético y a valorar los elementos que lo emparentan con el campo de las artes visuales, haciendo hincapié en el estudio de la imagen. Los cronistas de *Marcha* – Hugo Alfaro y Homero Alsina Thevenet —les respondieron acusándolos de formalistas con argumentos en los que se destacaba a las narrativas frente a las representaciones espaciales. Transcribo parte de la larga y ácida respuesta de estos cronistas ante la carta de reclamo de Cine Club:

Afortunadamente, esto no supone suscribir la perspectiva del CINE - CLUB, que suele preferir la forma al fondo, que deja resbalar la verdad de un drama, la convicción de un diálogo, y que aprehende con entusiasmo toda belleza fotográfica, todo primor de escenografía, como si la plástica fuera el mayor valor. Por este canino el CINE-CLUB omite buena parte del cine moderno, y dedica a esa omisión una revista y una temporada de exhibiciones. Solo por motivos plásticos exhibió en el Cine Apolo un vacío fragmento de CUÉNTAME TU VIDA, ilustración por Salvador Dalí....

Pueden ojearse las páginas de su publicación: se les verá muy ocupadas elogiando a Cocteau por LA SANGRE DE UN POETA (que ellos mismos exhibieron) (...) y el hecho poético del cine, pero no hay constancia de que junto a sus crónicas de películas menores hayan comentado PAISA. LUSTRABOTAS, TESORO DE SIERRA MADRE, EL DIABLO Y LA DAMA ni AL FILO DE LA NOCHE (...) y aunque refutaron victoriosamente la teatralidad de ENRIQUE V (id.) omitieron señalar luego cómo se puede aprovechar en cine la materia teatral, y no comentaron HAMLET; si con cuatro meses de demora llegan a hacer algo más que transcribir la opinión ajena, les será criterioso hablar del gran problema de la adaptación teatral. y no meramente de virtudes fotográficas y escenográficas. No aprobaríamos a CINE - CLUB una visión del cine moderno que omitiera el lenguaje dramático de William Wyler, de Roberto Rosellini, de Claude Autant - Lara, pero quizás estas omisiones sean casuales. (ALFARO *et al.*, 1950, p.14).

⁵Ver comentario irónico al respecto en el Boletín de diciembre de 1952 del CUU.

⁶Gran parte de este debate está publicado en la compilación de la obra de Alsina, editada por Buena, Gandolfo y Peña (2009, p.904).

En estas palabras se encuentran parte de las diferencias que comenzaron a adoptar esto dos bandos. La mirada de *Marcha* en parte coincidía con la de los integrantes de Cine Universitario que luego van a convocar a (o aceptan la propuesta de) Alsina Thevenet para que dirija la revista *Film* y estos comentarios están a tono con ese gusto más "institucional" (por el MRI) de estos cineclubistas. Cine Club mantuvo desde temprano las posiciones que valoraba Podestá como crítico con el énfasis en las cuestiones formales y un interés en el canon moderno con ecos de cine puro. Este debate tuvo entre sus múltiples ramificaciones una continuación en las páginas del número 5 de *Film* (julio de 1952. p. 29) en la que Alsina realizó una reseña con varios cuestionamientos a la revista *Cine Club* con argumentos parecidos a los que venía esbozando desde *Marcha*, pero en este caso ya hablando desde un órgano de la institución. No solo fue un debate por el panteón a consagrar, sino principalmente por los aspectos a valorar en la obra cinematográfica y esas frases con las que acusaban a Cine Club, cuando lo tildaban de formalistas, fueron muy parecidas a las que ellos mismos adoptaron en su primera editorial cuando renegaban del cine literatura, como signo "ideográfico" para reivindicar la autonomía de la imagen y la defensa del cine puro (Revista *Cine Club* nº1 s/p).

El debate duró gran parte del año 1950, siguió con largas notas en *Marcha* y en la revista *Cine Club* a la cual se sumaron los correos de lectores. Hintz se refiere a ella como "un hito de la cultura cinematográfica" (1998, p. 44). En esta contienda encuentro que pasa a tener un peso importante una búsqueda por la *distinción* con el uso que le da Pierre Bourdieu (2016) a este término. No solo hay una disputa por el *gusto* con relación al cine y el conocimiento legítimo, sino que esta se dirime a partir de establecer jerarquías que se piensan necesariamente en términos de oposición.

En el libro de Costa y Scavino, hablando de la conformación de Cine Universitario admitían que el interés por el cine de sus integrantes estaba más centrado en la vocación por la realización y en cierta fascinación erudita por los datos técnicos de las películas, pero encontraban en el "otro grupo" un saber particular que los emparentaba más directamente con el ámbito cineclubista previo, reconocido por la cercanía con José María Podestá y Fernando Pereda. Junto a esto les reconocían otro universo de lecturas y de referencias, un saber ilustrado propio de las cinefilias cultas pasadas y futuras. De esto también se desprende un dejo de pertenencia de clase. Costa y Scavino citan una frase de Alfredo Cikato que plantea con estas palabras la diferencia:

La relación con Cine Club era horrible, de competencia. Ellos tenían un nivel intelectual en la Directiva muy superior al nuestro, poseían conocimientos más completos de cine, mientras que el nuestro era superficial, no pasaba del gusto

por el cine, pero no era especializado. (...) Teníamos fricciones permanentes y siempre nos consideraron de segunda (COSTA *et al.*, 2009, p. 20).

En otras fuentes aparece una caracterización de parte de este grupo como *dandys* y años más tarde Danilo Trelles, haciendo un balance de la actividad de Cine Arte, alude indirectamente al grupo que giraba en torno a Pereda refiriéndose al ‘cenáculo de entendidos’ (SODRE, 1963, p. 197).

Los documentos nos dejan pruebas más precisas. En las bases del primer Concurso Amateur de Cine Relámpago de Cine Universitario en 1951, como forma de promoción y legitimación de la iniciativa, se consiguieron unas palabras especialmente brindadas para la ocasión por el famoso documentalista holandés Joris Ivens. Allí nos encontramos con la siguiente frase que hacía alusión a la vocación formalista del otro grupo:

Ustedes tienen cineclubes, Es necesario que estos se una a su actividad ‘pasiva’ de exhibidores de clásicos del cine. La experiencia viva de la filmación, y, sobre todo, que no se pongan a hacer intentos esteticistas antes de hacer experiencias más directas, más cotidianas. Filmen todo lo que está en la calle, en los campos, en las fábricas. Está muy bien hacer investigaciones sobre la luz, sobre el movimiento, sobre todo lo que es cine. Pero la gran maestra es la vida [...]. (Cine Universitario del Uruguay, 1951, s/p).⁷

A estos principios rectores, la gente de Cine Club le respondió de forma indirecta con una nota crítica en su revista, cuestionando las bases del concurso porque esas experiencias de cine con metraje determinado y montaje en cámara se terminaban limitando a un puro registro y el cine requería justamente un estudio de la composición y el montaje. Estas distinciones en las que Cine Club se reservaba el lugar de defensa de un cine que trascendiera *los gustos* de las muchedumbres y alentara una práctica de visionado crítico que se despegara del consumo del cine comercial como espacio de ocio, no estaba presente en las programaciones –que en realidad no se distinguían tanto en estos espacios cineclubistas—sino en los tonos de las actividades de debates, conferencias y clases que acompañaban las proyecciones. Fueron estos los elementos que explican las preocupaciones del CCU en los momentos en que se vieron envueltos en una crisis de crecimiento, cuando a los pocos años fueron sorprendidos por el caudal de socios suscriptores y asistentes a las proyecciones. El significativo aumento de asociados generó un entusiasmo matizado por el desaliento que produjo la constatación de que ese público ampliado no compartía los rasgos de esa distinción y protestara ante los intentos del grupo original por querer brindar la información necesaria para una correcta apreciación del

⁷ La copia de estas bases se encuentra en el Archivo Walter Dassori Barthes del Centro de Documentación de la Cinemateca Uruguaya (C2HI)

filme e interrumpiera constantemente la proyección de un título de Hitchcock (HINTZ, 1998, p. 83).

Estas diferencias fueron notorias en los primeros años, pero para el año 1953, y junto con el armado compartido de la Cinemateca Uruguaya, en los boletines y programas aparecen en los dos casos los signos de reconocimiento de filiación con unos antecedentes que remiten a esa primera ola del cineclubismo europeo que desarrollé anteriormente. Encontramos a estos grupos participando como intermediarios de políticas culturales, intentando apropiarse de un doble mecanismo de patrimonialización del cine (ver la importancia simbólica que se le otorga en los programas a los ciclos retrospectivos frente a los estrenos) y una jerarquización del corpus sancionado por unas reglas del gusto que ellos dictaminan (GAUTHIER, 1999, IV.3). Pensar con mayor precisión qué significa ese modelo cineclubista, pensar en todas las modalidades posibles y entender cómo se transmitieron prácticas y saberes, nos permite caracterizar mejor este proceso local, pero también entender este espacio de circulación de cine en América Latina.

El vínculo cercano con la promoción de la realización en pase reducido como una forma legítima de cine local fue una de las particularidades a atender y que no solo estuvo presente en gran parte de la década del 50, sino que explica tanto las actividades puntuales de estas entidades como el devenir de sus protagonistas. En parte este modelo local parece integrar vías que en otros casos estuvieron separadas, como el panorama del cineclubismo de Buenos Aires (con los casos del Cine Club Gente de Cine diferenciado del Cine Club Argentino, abiertamente centrado en la realización) y el de Perú (con las distinciones de los cineclubes de Lima frente a los del Cusco), y se acerca más a la experiencia cubana (AMIEVA, 2020). Por otro lado, la importancia del cine como forma de difusión cultural y del cine educativo en general trascendió las propuestas del SODRE y, junto con una vocación por expandir lo más posible la llegada de esa prédica de cultura cinematográfica—no exenta de tensiones—, también generaron una fuerte impronta en este modelo. Estos elementos no solo caracterizan el cineclubismo montevideano, sino que creo que también explican la importancia que tuvieron estos cineclubes y la posterior Cinemateca Uruguaya en la conformación de una identidad cultural uruguaya que hasta el día de hoy sigue haciendo alarde de la herencia de la cultura cinematográfica local.

Referências

ALFARO, Hugo y ALSINA THEVENET, Homero. Una palabra a Cine Club. *Marcha*, Montevideo, 20 ene, p. 14. 1950.

ALSINA THEVENET, Homero y ALFARO, Hugo. Escasez en cine. *Marcha*, Montevideo, 30 dic, p. 7 (segunda sección). 1949.

AMIEVA, Mariana. El 'amateur avanzado' como cine nacional: el caso del cine uruguayo en la década de 1950. En *Imagofagia*, Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n° 16, pp. 142-166, 2017. AMIEVA, Mariana. Modelos cineclubistas latinoamericanos. En *Revista Encuentros Latinoamericanos*, Montevideo: CEIL, V. 4 n° 2, pp. 69-95, 2020.

AMIEVA, Mariana. Las actividades del Departamento de Cine Arte del SODRE (1944-1962). En *Dixit*, Montevideo, n° 34, pp. 63-77, 2021.

BEDOYA, Ricardo. *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Universidad de Lima: Fondo de Desarrollo Editorial, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2016.

BUELA, Álvaro, GANDOLFO, Elvio E., y PEÑA, Fernando Martín. *Homero Alsina Thevenet. Obras Incompletas* (Tomo I – A). Buenos Aires: INCAA, 2009.

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY. Bases del primer concurso de cine relámpago. Montevideo, 1951

Cine Universitario del Uruguay. Boletín de la programación de diciembre. 1952

COSTA, Jaime y SCAVINO, Carlos. *Por amor al cine: Historia de Cine Universitario del Uruguay*. Montevideo: Ricardo Romero Curbelo Editor, 2009.

GAUTHIER, Christophe. *La passion du cinema. Cinéphiles, cine-clubs et salles spécialisés*. Paris: École Nationale des Chartres, 1999.

GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel. *¿Qué es un cine-club?* México: UNAM / Dirección General de Difusión Cultural, Sección de Actividades Cinematográficas, 1961.

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

JULLIER, Laurent y LEVERATTO, Jean-Marc. *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2012.

MINISTERIO DE PRODUCCIÓN Y TRABAJO. *Cine en Uruguay. Breve reseña histórica*. Montevideo: Sub-Comisión de Cine Expositivo para la Exposición Nacional de la Producción, 1956

NAVITSKI, Rielle, The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences. En *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n° 38:4, pp 1-20, 2018. PODESTA, José María. Cine Club: un noble propósito en tres episodios. *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 5 jun. 1948.

REVISTA CINE CLUB. Montevideo, n. 1, 01 feb. 1948

ROUSSO, Henri. Para una historia de la memoria colectiva: El post-Vichy. En *Aletheia*, vol. 3 n° 5, 2012.

RUIZ, Esther. El Uruguay próspero y su crisis 1946-1964. En VVAA, *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890 -2005)*. Montevideo: EBO, pp. 123- 162, 2007.

SANJURJO, Álvaro. *Tiempo de imágenes*. Montevideo: Arca, 1994.

SILVEIRA, German. *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguay*. Montevideo: Cinemateca Uruguay, 2019.

SODRE. *Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930-1962*. Montevideo: SODRE, 1963.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A cinemateca brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. (Tesis inédita de doctorado). San Pablo: Departamento de Cinema, Televisao e Rádio / Escola de Comunicações e Artes/USP, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura. Sociología de la Comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós, 1981.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000 [1988]