

Cinemateca Uruguaya - Entrevista con Manuel Martínez Carril

Christian Dimitriu

Historical Column

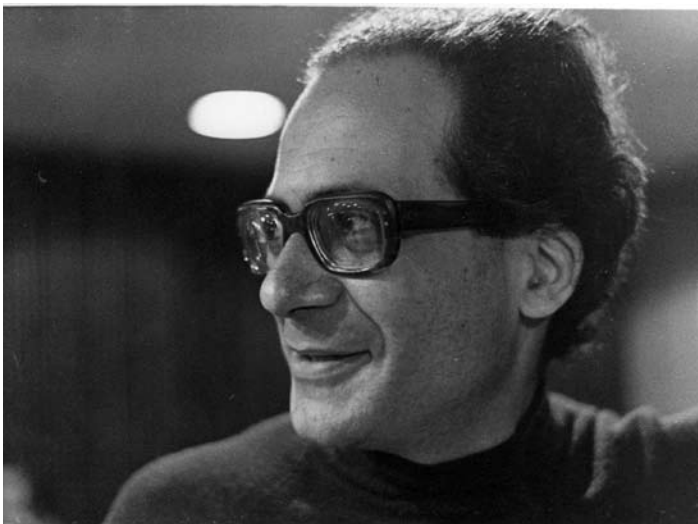
Chronique
historique

Columna histórica

La entrevista con Manuel Martínez Carril, de la Cinemateca Uruguaya, se realizó en el marco del proyecto de la «Historia oral» de la FIAF, el 4 de diciembre de 2008 en el Hotel Balmoral en Montevideo, Uruguay. El presente texto fue adaptado para su publicación en este número del «Journal of Film Preservation». Correcciones y detalles sugeridos por Cristina Ferrari¹ fueron incorporados en la presente edición. Las ilustraciones provienen de la Fototeca de la Cinemateca Uruguaya, del Archivo Nacional de la Imagen-Sodre, de la Fundación Cinemateca Argentina y de la colección de fotos de la FIAF.

De manera general ¿Quién es Manuel Martínez Carril? ¿Cuándo y adónde naciste? ¿Adónde pasaste tu infancia y adolescencia?

Como dice el tango, nací lejos del Centro, en un barrio popular. A los seis años, al comenzar la escuela, mis padres se mudaron a pleno Centro, un cambio de vida importante. Un Montevideo con ruidosos tranvías,



MMC en los años 1970.

vendedores de diarios que voceaban las noticias del día, radios con fonoplatea y transmisiones en vivo, varias librerías, un enorme teatro y una docena de cines. Todo en cuatro cuadras a la redonda. Acababa de terminar la Segunda Guerra y esos años fueron un momento privilegiado de la economía y el nivel de vida del Uruguay. En los años de escuela leía todo lo que podía sin mayor criterio. Al llegar a la secundaria se creó una academia literaria en el liceo donde probablemente cultivamos mucho disparate, y ahí nace mi afición por los surrealistas, la escritura automática, Kafka, Bierce. Leo religiosamente la crítica literaria de *Marcha*², pero no veo cine. En 1953 un ciclo sobre surrealismo y vanguardia en el cine francés que Cinemateca Uruguaya presenta en un Festival de Punta del Este

y luego en los cineclubes de Montevideo, para mí fue algo así como una revelación. A mis lecturas de críticos literarios, de plástica (Romero Brest en *Ver y Estimar* de Buenos Aires), agregó a la revista *Film* de Montevideo, a los críticos de *Marcha*, compro los ejemplares atrasados de *Film* y me dedico a explorar qué era eso del cine. Recuerdo que por entonces me suscribo a *Cahiers du Cinéma*, *Cinema Nuovo* y *Sight*

.....
¹ Cristina Ferrari, esposa del entrevistado, delegada de Cinemateca Uruguaya en numerosos congresos de FIAF desde 1978, Brighton.

² *Marcha*, semanario uruguayo progresista, con sólidas páginas de cultura, que dirigió Carlos Quokamp.

The Manuel Martínez Carril interview is part of the project "FIAF's Oral History Project", and was recorded 4 December 2008 in the Balmoral Hotel in Montevideo, Uruguay. Its publication follows that of his colleague in Buenos Aires, Guillermo Fernández Jurado, in issue number 74/75 of the JFP, opening a second window on the Symposium that will be held under the title "The Cinémathèques in search of their new audiences" during the 65th Congress at Buenos Aires this coming May. The text has been reviewed by its subject, who has made a few corrections concerning his family, cultural, and political origins.

In his remarks, Martínez Carril recalls his beginnings at the Cinemateca Uruguaya soon after its creation on 21 April 1952, and the significant events that mark the history of this institution. He pays homage to the principal protagonists and to those who inspired him.

In Montevideo, the Cinemateca Uruguaya was created from the relations between two important film clubs: Cine Universitario and Cineteca del Cine Independiente, born in its turn from the Cine Club del Uruguay. The process was similar in some respects to the events a little earlier in Buenos Aires and São Paulo. Walther Dassori and Homero Alsina Thevenet of Cine Universitario were the founders of the Cinemateca Uruguaya, and Danilo Trelles joined them in the same year the two film clubs were fused. Following the example of the other film archives of the southern Americas, and in the hope of acquiring film copies in Europe, these organisms were created outside any official institutional framework. As in Buenos Aires, Henri Langlois played an important role in the formation of the Cinemateca Uruguaya. Martínez Carril describes the nature of the relationships among the film archives of the sub-continent. He recalls how Roland Fustiñana at Buenos Aires, Paulo Emílio Salles Gomes at São Paulo, and others would build their collections – at first French cinema, English, then European, American, etc. – and how they came to be aware of the cultural value of the national production.

The most relevant contribution of this outline history of the Cinemateca is

*and Sound. No entendía mucho, pero empiezo a ir a los barrios a ver películas viejas, me afilio a los cineclubes, y cuando Danilo Trelles inicia en el Sodre³ los festivales de cine documental y experimental, tengo mi primer altercado de independencia con mis padres, porque las funciones terminaban a la media noche y yo tenía quince años (o dieciséis), y a esa edad los niños no pueden andar solos por las calles peligrosas. Lo que sigue es previsible: colaboro en Cine Club del Uruguay en publicaciones críticas, a los dieciocho escribo algunas cosas y poco después empiezo a hacer crítica en un diario y luego en dos. Por el camino ingreso a la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, pero en aquellos tiempos era sólo de Derecho y sigo sin convicción por obstinada disciplina. Mis padres querían que fuera contador pero yo no. Tampoco sería abogado, porque las fechas de exámenes de Constitucional 2º coincidían con las de un Festival Internacional en Punta del Este. Por supuesto fui al festival como periodista y crítico y aunque lo intenté varias veces nunca retomé la carrera. En ese momento, mis padres, españoles inmigrantes de una España enfrentada y convulsa, pensaron repatriarse y fui con ellos varios meses. Ida y vuelta porque aquello en tiempos de Franco era deprimente. Conocí a un montón de primos y primas (curiosamente, varios eran rubios, caramba). Ese tiempo me dio para conocer en Madrid la redacción de la revista *Índice*, perseguida por publicar a Pío Baroja, que estaba prohibido por el franquismo. Era las conversaciones de Salamanca sobre el cine español. La aparición de la revista *Objetivo* dentro del grupo *Índice*, con Bardem, Maeso, Garagorri, Ricardo Muñoz Suay, todo en una semiclandestinidad. Muy diferente de la vida en Montevideo. Estaba visto: mi destino sería ser uruguayo.*

¿Cuándo fue creada la Cinemateca Uruguaya y cómo fue evolucionando su estatuto jurídico?

La Cinemateca Uruguaya fue creada el 21 de abril de 1952 por iniciativa de Cine Universitario, uno de los dos cineclubes existentes en ese momento en Montevideo. Casi al mismo tiempo, el otro cineclub, Cine Club del Uruguay originó pocos meses después la Cineteca del Cine Independiente. El resultado fue una contienda entre los dos cineclubes y las dos cinematecas, en el mejor estilo beligerante entre las instituciones culturales de la época. Un año y medio después, sin embargo, acordaron que lo mejor era juntarse y lo hicieron bajo los estatutos de Cinemateca Uruguaya. Por el camino hubo ese proceso de rivalidad que culminó en el Congreso de la FIAF de 1953, donde Cinemateca Uruguaya fue representada por su directiva Giselda Zani⁴ y asistió por la Cineteca del Cine Independiente Martín Luis Lasala o Lasalle⁵, que vivía en París. La Cinemateca ya formaba parte de FIAF y la Cineteca hacía su presentación. Eso explotó en un lío local, desde luego. Y después en el único acuerdo razonable: fusionar los dos archivos. De todos modos, y fuera de anécdotas que describen el clima de la época, el fenómeno de

.....
3 Servicio Oficial de Difusión Radioléctrica que se ocupa también de ballet, música sinfónica, ópera, cine. Forma parte del Ministerio de Educación y Cultura. Fundado en 1929. Danilo Trelles funda en 1942, Cine Arte del Sodre (luego Archivo Nacional de la Imagen)

4 Giselda Zani (1909-1975), crítica de cine desde 1937, escritora, poeta, redactora de *Film*, fundadora de Cinemateca Uruguaya.

5 Martín Luis Lasala (n. 1925), radicado en París, actor en medio centenar de films hasta hoy, a partir de *Pickpocket* de Robert Bresson (1959).

Martínez Carril's highlight of the two policies which have ruled their work, based on one hand on the narrow relationship between "to conserve" and "to show", and on the other, on public education, criticism, and analysis, which, in Uruguay, was in the independent spirit characteristic of other artistic disciplines in Montevideo in the 1930s, in particular theatre, literature, and, very early, film criticism, such as expressed in the weekly *Cine Actualidad*.

In these years there also appeared Sodre, an official cultural distribution organization for radio, music, and television. From the beginning it began to find a place in film clubs, while developing on a wider scale the curiosity for the cinema. Cine Arte du Sodre became an official government film archive, which in Latin America is an isolated occurrence. Martínez Carril thinks today the simultaneous existence of these two organisms is a luxury that the small republic cannot afford, and recommends to the new generations of directors to try to bring about the long-sought fusion of the two archives.

As for the relations of the Cinemateca Uruguay with FIAF, Martínez Carril is discreet, and reminds us that the CU was represented at all the FIAF congresses during a period which was mutually beneficial. The cooperative relations with other film archives have never stopped, in particular with Peru, Brazil, and Chile. But aside from the founding legend of Langlois, Martínez Carril recalls privileged meetings with a number of FIAF personalities, such as Raymond Borden, Robert Daudelin, and Jan de Vaal, who have all contributed to the development of archives in the region. For Latin America, he recalls his relations with Manuel González Casanova in Mexico, Cosme Alves Netto in Rio de Janeiro, Miguel Reynel in Lima, Pedro Chasquel in Santiago de Chile, and Ulises Estrella in Quito. The history recalled by Martínez Carril constitutes a very useful analysis of the activity developed by the Latin American film archives (FIAF and non-FIAF) through two associations: UCAL (the Unión de Cinematecas de América Latina) and CLAIM (la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento).

la creación de un archivo filmico en el Uruguay es bastante parecido al que se opera en Buenos Aires y en São Paulo muy poco tiempo antes, como consecuencia de las necesidades que tenían los cineclubes (Clube de Cinema de São Paulo, Gente de Cine en Buenos Aires) de acceder para exhibir a materiales de calidad en las cinematecas existentes en particular la Cinémathèque Française con Henri Langlois, quien en la época y en los años siguientes hizo varios viajes a São Paulo, Buenos Aires y Montevideo. Después se impuso la necesidad de crear patrimonios propios, rescatar y preservar todos los films posibles, dar acceso al público. Pero en el origen fueron necesidades de programación o difusión, de los cineclubes, que en Montevideo eran dos. Por eso las tres cinematecas son privadas, creadas por la gente, no por los gobiernos. Sus estatutos originales eran (y en el caso de Montevideo lo siguen siendo) asociaciones civiles sin fines de lucro y con propósitos culturales. En Buenos Aires y en São Paulo hoy son fundaciones privadas con los mismos objetivos.

¿Cómo se veía la influencia de la Cinemateca Francesa y de Langlois en el Río de la Plata y en Montevideo?

Langlois también estuvo en São Paulo. Quedémonos en Montevideo. La idea era que los cineclubes institucionalizaran, creando cinematecas, una relación que ya mantenían con Langlois, pues obtenían en préstamo desde París películas francesas, británicas, expresionistas, etc., que complementaban cierto patrimonio que ya existía en Cine Club y en Cine Universitario. Esa fue la base del repositorio de películas que da origen a la Cinemateca Uruguay. En ese momento, 1954, la dirección de la Cinemateca Uruguay estaba compuesta por los representantes de uno y otro de los dos cineclubes. El promotor de ese acuerdo fue Walther Dassori⁶, que también formaba parte de Cine Universitario. Él impulsó la idea de acceso público a las colecciones. Y en paralelo se abre camino una segunda idea: la conservación. Recuerdo, y en mi caso fue esclarecedora, una nota de 1953 que Homero Alsina Thevenet⁷ publicó en la revista *Film* de Cine Universitario. Era un artículo denunciando la destrucción a hachazos de las películas que practicaban, y practican, los distribuidores. Se titulaba «Para el arte hachazos» y lo ilustraba con datos concretos. El artículo argumentaba en apoyo de los cometidos que estaba cumpliendo la Cinemateca Uruguay recién fundada. Fue una argumentación que hemos seguido empleando. Hace unos diez años el CNAC de Caracas publicó un opúsculo que yo escribí, *50 años de cinematecas en América Latina* en el que utilicé este planteo. El opúsculo analiza los estatutos de algunas cinematecas y plantea la pregunta «Si la lógica industrial del cine se aplicara también a la literatura, ¿qué pasaría si las bibliotecas tuvieran que destruir a los dos o tres años de publicadas las obras de García Márquez, de Onetti, de Vargas Llosa, cumpliendo exigencias de la industria editorial? Nadie sabría nada de nuestros mayores escritores ni de todos los demás. Tendríamos un país inculto...» La idea de que el cine es un arte y que las cinematecas tienen el cometido fundamental de preservar todas las obras posibles es una idea que se origina de alguna manera en nuestra región, en Langlois. El cine

6 Walther Dassori Barthes (1919-1981), realizador y fotógrafo, docente y crítico cinematográfico, fundador de Cinemateca Uruguay.

7 Homero Alsina Thevenet (1922-2005), uno de los más influyentes periodistas y críticos de cine en el Río de la Plata, con una trayectoria que comienza en 1937 y se mantuvo hasta su muerte. Fue director fundador de *Film* y de *El País Cultural*.

Martínez Carril provides above all an original and precious analysis for researchers and the curious about the history of film archives, and shares his conception of how to pass on to future generations the knowledge and joys of the Seventh Art. Film criticism fills, according to him, a similar function to the criticism of literature, theatre, and the fine arts, in the the past and always.

latinoamericano, nuestro cine, está lleno de estas situaciones, de pérdidas por desidia y de destrucciones voluntarias de obras cinematográficas nacionales o extranjeras que jamás veremos. Y si muchas de las obras se han rescatado de la destrucción, ha sido por la intervención y la acción de las cinematecas latinoamericanas, a veces en violación de lo que pretende por ejemplo la Organización Mundial de Comercio. Y en esa idea flota también un legado de Langlois.

¿Y cómo acompañaron los estatutos de la Cinemateca Uruguay esta situación?

Hay un primer estatuto que se modificó más de treinta años después, en los 70, durante los años de dictadura, un proceso que ahora te cuento. Pero antes, en el caso uruguayo, se dan al mismo tiempo dos acciones que en ese momento eran predominantes en todas las cinematecas: el acceso, difusión, educación del público, por un lado, y la conciencia de que los films debían ser rescatados y preservados, por el otro. Y la otra idea que se generalizó en Montevideo, São Paulo y Buenos Aires fue la importancia de la acción educativa, la acción formativa de la crítica analítica, digamos pedagógica, y que en Montevideo empieza a fines de los treinta con la revista semanal *Cine Actualidad*, que dirige René Arturo Despouey⁸, y donde escriben entre otros Homero Alsina Thevenet, Hugo Alfaro, Hugo Rocha, Giselda Zani. La crítica de cine cumple una función

similar a la que ya cumplían en otras disciplinas la crítica analítica de literatura, teatro, artes plásticas. El Estado es más bien espectador, no realiza ninguna acción formativa en materia de cultura artística ni de crítica. Es la iniciativa privada, el trabajo militante de grupos sociales interesados, que asumen esas funciones, y que serían el origen de los cineclubes dos o tres años antes de la fundación de Cinemateca Uruguay. La necesidad de acceso a las obras, la necesidad de formación de públicos explican el origen de las cinematecas y era para ese proyecto cultural que Langlois mandaba las películas de la Cinémathèque Française. Y aquí se plantea ya la relación entre el modelo y la dinámica propia que se crea en este lugar de América del Sur. De alguna manera la práctica adopta o se inspira en lo que por entonces vemos en otros países, en particular en Francia,

pensando que el modelo europeo podía servir. ¿Qué es lo primero que hace Cinemateca Uruguay en ese año, 1952? Es vincularse con las demás cinematecas, que eran muchas menos que ahora. Y Giselda Zani va al congreso de la FIAF en París, que era el referente.

¿Es el modelo que siguieron adoptando las cinematecas en el Cono Sur?

Claro. El fenómeno de orden cultural que me parece significativo, es que en Montevideo, pero también en Buenos Aires y São Paulo, se siguen considerando como modelos a las cinematecas europeas. Y esto tiene

.....
⁸ René Arturo Despouey (1909-1982), crítico teatral y cinematográfico, uno de los fundadores de la crítica de cine en Uruguay. Creó en 1936 *Cine Actualidad*. En 1940 pasó a la BBC de Londres. Murió en España.



Caption!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

que ver con una actitud por entonces dependiente o quizás sumisa. Concretamente, en Montevideo el Modernismo, por ejemplo, llega 8 o 9 años más tarde que en Europa. En Brasil y en toda la región ocurre algo similar. En Argentina y Uruguay primero se adoptaron modelos españoles, luego el modelo vino de Francia, luego fue británico, luego norteamericano, etc. La toma de conciencia de que hay un patrimonio nacional y que nosotros somos nosotros y no los otros, en el caso del cine deriva de la primera intención de acceder antes que nada a las películas europeas o internacionales, es decir los modelos ajenos. Y se

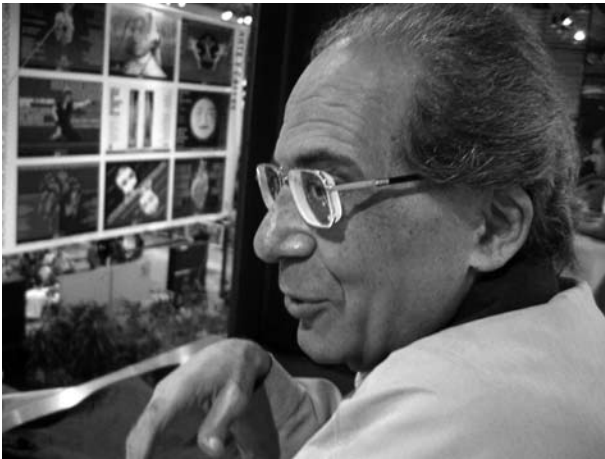
acompañaba por un cierto desprecio generalizado por lo propio. El fenómeno se revierte cuando Paulo Emilio⁹ en São Paulo empieza a insistir en lo propio, lo identificatorio, y se toma conciencia sobre la necesidad de preservar y analizar lo propio. Ese es, en breve, el esquema ideológico de la cosa. Y desde el punto de vista práctico, la necesidad de llegar a la gente; ¡y era mucha gente! 3000 o 4000 espectadores miembros de cineclubes y de Cinemateca Uruguaya, el Clube de Cinema de São Paulo y Cinemateca Brasileira, o Gente de Cine y la Cinemateca Argentina.

Si hubiera que hacer un resumen de la historia de las cinematecas en América Latina, se podrían distinguir tres períodos. Después de un primer empuje en el Cono Sud (Argentina, Brasil, Uruguay), surgen las cinematecas universitarias, como la Cinemateca universitaria de Chile, bajo el impulso de Kerry Oñate y luego de Pedro Chaskel¹⁰, un trabajo que se destruye con Pinochet. En Cuba, en la época de Batista, está la Cinemateca Universitaria de La Habana, vinculada al MOMA de Nueva York. Luego sigue la Universidad Agraria de Lima, la Filmoteca UNAM de México. Es decir que en un primer tiempo las cinematecas tienen su origen en la propia sociedad, cuyas bases son las más amplias, digamos populares, y luego se transforman en fenómenos específicos, a nivel académico, cuyas bases corresponden a un sector quizás privilegiado de la sociedad. A partir de ahí, y ese es el tercer período, los Estados toman conciencia de la importancia cultural del cine y su memoria. De hecho, en esta historia, los Estados son los últimos en asumir

alguna responsabilidad por los patrimonios filmicos, por razones que suelen ser difíciles de comprender. Y que la primera cinemateca estatal (Cine Arte del Sodre en Montevideo) esté en los comienzos de la creación de archivos filmicos en América Latina, puede parecer simplemente una rareza. No existe una urgencia cultural particular. Esto explica también

⁹ Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977), crítico e historiador, fundador de Cinemateca Brasileira. Roland (Andrés Rolando Fustiñana, 1915-1999), crítico y docente, fundador de Cinemateca Argentina.

¹⁰ Pedro Chaskel (n. 1932), realizador y montajista chileno nacido en Alemania. Director de la Cineteca Universitaria de Chile y de la Cinemateca de Chile en el Exilio durante la dictadura de Augusto Pinochet.



Caption!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!



De izquierda a derecha. Parados: MMC, Fernando Ariceta, Juan José Mugni, Eugenio Hintz, persona desconocida. Sentados: Homero Alsina Thevenet, Enrique Mena Segarra, Rodolfo Tállice, Carlos Maggi.

por qué aún hoy existen cinematecas privadas en el continente. Los Estados casi nunca experimentaron la necesidad de formar públicos para las expresiones artísticas, no percibieron que la creación artística (y no sólo la literaria) es parte de un proceso de identificación, y que si esa producción artística e intelectual se conserva, podrá ser estudiada a través de documentos propios, y que ese aprendizaje será el que permita el desarrollo de culturas nacionales propias, con su historia y sus vivencias propias. De lo contrario será empezar siempre de cero, es decir, estar siempre empezando y repitiendo lo que ya está hecho. Es éste un proceso muy latinoamericano que nos hace diferentes de los procesos europeos. Y que diferencia a las cinematecas de este continente de las europeas.

Hubo experiencias en Europa, donde las cinematecas también fueron privadas en un principio... ¿Y hubo experiencias en América latina en que el Estado sí se preocupó por los procesos de identificación y de educación?

En Europa hubo, en efecto, cinematecas que empezaron siendo colecciones privadas, pero hubo enseguida una convergencia entre lo privado y lo público. Los tiempos latinoamericanos son mucho lentos en ese sentido. Y además hay otro fenómeno, que en el caso uruguayo es muy particular: la desconfianza por razones ideológicas o políticas, de diversos gobiernos hacia la gente de la cultura artística. Una desconfianza desde luego recíproca y que se retroalimenta desde los años cincuenta hasta hace muy poco. No se cree en la buena fe de los políticos y los políticos ven a intelectuales y artistas como sus enemigos. Esa desconfianza se afirmó con doce años de dictadura, un largo tiempo durante el cual no hubo diálogo, sino confrontación.

Lo que me parece interesante, es que casi desde los comienzos, en el Cono Sur hubo dos objetivos: la formación de públicos y la complementación de los archivos entre sí. El tráfico de intercambios, de apoyos y gestiones, entre Paulo Emilio, Walther Dassori y Roland es muy intenso. Hay circulación, no sólo de películas, sino, también de ideas, de gente, de encuentros. La Cinemateca do MAM de Río aún no existía. El Sodre, con Danilo Trelles, era un organismo de difusión que tenía películas, pero la idea fuerza de que se convirtiera realmente en un archivo filmico surge en esa época y Cine Arte será luego, en la transición entre su fundador Danilo Trelles y su segundo director, Eugenio Hintz¹¹, el actual Archivo Nacional de la Imagen. A partir de esas bases y estructuras se trata de que la gente empiece a entender lo que es el cine. De formar al público. Con el gesto de «Vean esto...»

¿Cómo se internacionalizó el movimiento en la Región?

Fue resultado de la creación de las nuevas cinematecas. Después de la Filmoteca de la UNAM, geográficamente la más distante del Río de la Plata, con su fundador Manuel González Casanova¹², empiezan las primeras

.....
¹¹ Eugenio Hintz (1921-2005), realizador de numerosos cortometrajes, fundador de Cine Club del Uruguay y de la Cineteca del Cine Independiente (luego integrada a Cinemateca Uruguaya), director de Cine Arte del Sodre (luego Archivo Nacional de la Imagen), crítico de cine, periodista, directivo de Cinemateca Uruguaya hasta su muerte.

¹² Manuel González Casanova (n. 1934), investigador, historiador, docente, fundador de Filmoteca UNAM (1960) y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM.

conversaciones para crear un organismo que represente a los archivos (la mayoría ya forman parte de FIAF) y que sería la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL). Ya existe con mucho empuje la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM), que dirige Cosme Alves Netto¹³; la Filmoteca de la Universidad Nacional Agraria en Lima con Miguel Reynel, a la que enviamos películas desde el Río de la Plata, para apoyar su consolidación; la Cinemateca de Cuba del ICAIC en La Habana; la Cineteca Universitaria en Santiago de Chile, que en los sesenta pasa a integrar el departamento de cine de la Universidad de Chile que dirige Pedro Chaskel; y en Guatemala, en torno a la Universidad, se sabe que hay una cinemateca constituida durante el gobierno de Jacobo Arbenz, y perseguida por la dictadura de Castillo Armas. En



Caption!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

ese contexto se crea la UCAL, a principios de la década de los 60. Hay varias reuniones en el Cono Sur, en Buenos Aires, Mar del Plata y finalmente en Montevideo (1968), cuando Cuba ingresa al organismo. Forman parte de UCAL todas las cinematecas con una voluntad de integración, aunque pronto ese organismo se transforma en fuente de discordias. Después del 69, las discusiones pasan a ser de otra índole. Están los cubanos y quienes gravitaban en su esfera que consideraban al cine como un arma de información contra la

desinformación, y que propiciaban que las cinematecas fueran un instrumento de propagación o distribución de esos materiales. Luego de reuniones en México y en Viña del Mar, se retiran de UCAL las dos cinematecas uruguayas, Cinemateca Argentina, la recién constituida Cinemateca Paraguaya y la de Lima, que pasan a integrar la Coordinadora de Cinematecas del Cono Sur. La ruptura se reafirma en México, en reunión latinoamericana que convoca la Filmoteca UNAM durante el congreso de FIAF de 1976. Otras cinematecas, de vida más o menos

.....
¹³ Cosme Alves Netto (1937-1996), director de la Cinemateca do MAM (Museo de Arte Moderna), de Río de Janeiro, miembro del Executive Committee de FIAF, difusor cultural de EMBRAFILME.



Congreso de la FIAF. Montevideo, 1992.

efímera, se constituyen en países geográficamente próximos a Cuba. De ellas continúa la Cinemateca Ecuatoriana que desde el comienzo impulsa Ulises Estrella¹⁴. Siguen años complicados y de confrontaciones hasta los acuerdos en São Paulo y Brasilia, a comienzos de los años ochenta, impulsados desde el Cono Sur, que darían carta de defunción a UCAL y marcarían el nacimiento de la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM). Lo novedoso es que CLAIM, desde su origen carece de autoridades y de sede física. Así se evitaron los conflictos de UCAL. Se concibe como un encuentro de trabajo (con frecuencia durante los congresos de FIAF) para proyectos de conservación y preservación, documentación en papel, difusión y programación. Su dinamismo depende del interés de las propias cinematecas. Quien origina un proyecto al que otros adhieren, es el director responsable de ese proyecto hasta su terminación. Los que no se interesan en un proyecto, no están obligados a participar. Así sigue siendo todavía hoy, no sé si para bien o para mal.

Sobre la internacionalización que tú preguntas, hay algo que suele olvidarse. En 1965 se hace en Montevideo, organizado por Cinemateca Uruguay, el primer (y sería el único) Festival Independiente de Cine Latino Americano. Asiste entre otros Glauber Rocha, con la primera versión, más extensa y dura, en 16mm, de *Dios y el diablo en la tierra del sol*. Y hay muchas películas más, en particular argentinas. Es el primer encuentro en el que se exhiben las películas de un nuevo cine latinoamericano. Y todo esto fue antes que Viña del Mar. La vinculación entre las cinematecas y esos eventos es directa. La Fundación General Electric provee el marco y los recursos. Las acciones no son acciones típicas de una cinemateca, sino de organismos de acción pública sobre la sociedad. En ese contexto se explica la polémica brasileña que abre Paulo Emilio desde el diario *O Estado de São Paulo*. Algo equivalente a lo que ocurre en Francia cuando Louis Delluc empieza a escribir sobre el cine como expresión artística. Las discusiones en América Latina son más políticas y menos abstractas que las que planteaba Delluc. Son más sociales, más políticas, porque las condiciones también son diferentes. Entonces, en ese momento se afirman dos modelos latinoamericanos de cinematecas: las privadas y las universitarias. Todavía no han aparecido cinematecas estatales (con excepción de La Habana), que llegarían un poco más tarde.

Este es el planteo general, histórico e ideológico que explica por qué durante la crisis Langlois en los sesenta, los archivos de América Latina con excepción del Sodre, se desafilian de la FIAF en solidaridad con la Cinémathèque Française. Para nosotros, para las cinematecas latinoamericanas, las posiciones de algunos miembros de la FIAF eran muy conservadoras. Esto es parte de otra historia que entre tanto se fue subsanando; y los archivos latinoamericanos fueron volviendo a la Fédération.

Y llegamos al Congreso de Nueva York...

En 1969, en Nueva York estará presente en el Congreso, Cine Arte del Sodre, ya entonces Archivo Nacional de la Imagen. Antes del Congreso, Eugenio Hintz, su director, mantiene encuentros con la cinemateca de Buenos Aires y con Cinemateca Uruguay, de modo que sus planteos

.....
¹⁴ Ulises Estrella (n. 1939), poeta, escritor y cineasta ecuatoriano, fundador de la Cinemateca de Quito.

estarán de alguna manera consensuados previamente. En Nueva York hace una presentación, transmite una visión algo crítica según nuestro punto de vista rioplatense, y se establece el primer puente para el regreso de los archivos latinoamericanos a FIAF.

¿Cómo fue atravesando Cinemateca Uruguay los distintos gobiernos? ¿Las tormentas políticas? ¿Los sistemas comerciales sucesivos?

Cómo describirlo... Fue todo muy complicado. Pero veamos cómo había sido el surgimiento y desarrollo de las instituciones culturales en general en Uruguay. Fuera de Cinemateca Uruguay hay un fenómeno de la cultura artística montevideana interesante. Los teatros independientes se crearon a partir de grupos vocacionales, uno de ellos universitario. Sus objetivos eran poner en escena obras de calidad y aproximarse a lo nacional. Los grupos amateurs se van constituyendo y pocos años después terminan siendo todo el teatro uruguayo. Hasta 1952-53 (cuando se crea Cinemateca Uruguay) comienzan a desaparecer los grandes teatros comerciales que van a dejar lugar al teatro vocacional independiente. Y que es realmente independiente y autogestionado. Independiente fue entonces la característica de gestión de toda la cultura de esa época. Desde ese momento hasta el golpe militar veinte años después, hubo tres editoriales independientes, por ejemplo. Las obras de Mario Benedetti, Carlos Maggi, Martínez Moreno fueron inicialmente publicadas por esas editoriales con un nivel de ventas superior a editoriales extranjeras. Lo mismo ocurre con la



Lucy Berkoff Steinert y MMC. Valdivia, Chile, 2002.

creación de una editorial de fonogramas. El carácter independiente era un punto de quiebre con toda posible cultura oficial. Una idea consistía en crear instrumentos, socializar los medios de producción artística como se propone ese teatro independiente, ser propietarios de los instrumentos materiales de creación y comunicación. Se trataba de crear estructuras.

En Cinemateca Uruguay, en 1967 comenzamos discusiones estratégicas con el objetivo de no ser dependientes, de lograr una capacidad de acción sobre el público y de presencia en la sociedad, que fuera un contrapeso de la dominante exhibición comercial, siguiendo en parte la experiencia del teatro y las editoriales independientes. Y ahora termino de contestarte una pregunta anterior, porque fue en ese momento que empezamos a elaborar nuevos estatutos que fueron aprobados. Se desactiva la Sociedad Amigos de la Cinemateca y los socios pasan a ser socios directos de la Cinemateca, con la idea de que fueran los socios los integrantes. Esa gran masa de gente, que llegaron a ser 10 000 personas, tenía que manejar las cosas. Esa era la idea. Y en ese sentido evolucionamos hasta el golpe de estado. En 1973, con el gobierno militar nuestra fuerza para sobrevivir fue el respaldo de esa masa de socios, que nos hacía independientes económicamente, pero que además nos fortalecía frente a las arbitrariedades de la dictadura. Vulnerar a la Cinemateca era grave y podía traer consecuencias difíciles de imaginar para el gobierno por el respaldo social que teníamos desde fines de la década anterior. De todos modos hubo un par de intentos de intervención, pero

L'interview à Manuel Martínez Carril s'est déroulée dans le cadre du projet "Histoire orale de la FIAF" le 4 décembre 2008 dans les salons de l'hôtel Balmoral à Montevideo, Uruguay. Sa publication fait suite à la série inaugurée avec Guillermo Fernández Jurado, son collègue de Buenos Aires, dans le numéro 74/75 du *Journal of Film Preservation*, ouvrant ainsi une deuxième fenêtre sur le Symposium qui aura lieu sous le titre *Les Cinémathèques à la recherche de leurs nouveaux publics*, lors du 65^e Congrès de la FIAF qui se tiendra à Buenos Aires du 24 au 30 mai 2009. Le présent texte a été revu et corrigé pour sa publication dans le *JFP*. Des modifications ont été apportées par l'intervé pour la présente édition. Il y rappelle, en particulier, ses origines familiales, culturelles et politiques. Martínez Carril évoque ses débuts à la Cinemateca Uruguay tout de suite après sa création le 21 avril 1952, ainsi que les moments importants ayant marqué l'histoire de l'institution et, du coup, rend hommage aux principaux protagonistes de cette épopée, tant ceux qui l'ont inspiré, que ceux qui l'ont précédé ou accompagné dans son parcours.

À Montevideo, la Cinemateca Uruguay est née de la relation conflictuelle entre les deux ciné-clubs importants de l'époque: Cine Universitario et Cineteca del Cine Independiente, celle-ci née à son tour du Cine Club del Uruguay. Ce processus rappelle par moments celui initié peu de temps avant à Buenos Aires et São Paulo.

Les premiers personnages clé de la fondation de la Cinemateca Uruguay furent Walther Dassori et Homero Alsina Thevenet de Cine Universitario, puis Danilo Trelles, qui en 1952, à partir de la fusion des deux ciné-clubs, ont réuni leurs forces pour créer la Cinemateca Uruguay. À l'instar des autres cinémathèques du Cône sud des Amériques, et dans le souci d'obtenir des copies de films en Europe, ces organismes furent créés en dehors de tout cadre institutionnel officiel. Comme pour Buenos Aires et São Paulo, c'est Henri Langlois qui a joué un rôle important dans la formation de la Cinemateca Uruguay à Montevideo. En effet, dans ce

empleado esa estrategia durante la dictadura pudimos sobrevivir, mientras otras instituciones eran prohibidas y clausuradas. En ese clima de temores la Cinemateca exhibía una trasgresión impensable. Y, además, hacíamos constar todos los respaldos que nos llegaban del exterior, desde direcciones de cinematografía amigas (como España), hasta universidades, personalidades y ministerios de terceros países que colaboraban con Cinemateca Uruguay.

Volviendo a los comienzos... ¿Cómo te incorporaste a la Cinemateca? ¿A partir de cuándo? ¿Qué hacías antes?

Yo empecé como crítico cinematográfico a los 17 años en *El Popular* y a los 18 pasé al diario *La Mañana*. Desde entonces he atravesado como siete u ocho diarios y algunos semanarios. La situación en Cinemateca Uruguay, en los años cincuenta, era muy particular. Había una comisión directiva, con gente importante, representativa, valiosa, pero había uno solo que trabajaba (Dassori), y luego con Hintz fueron dos. Por los cuarenta años de Artistas Unidos en 1959, Cinemateca Uruguay organizó una retrospectiva con películas recientes y de archivo, como Chaplin, Fairbanks, Griffith. Esas películas mudas, tenían intertítulos en inglés, y había que traducirlas. Dassori nos enrola para que lo hiciéramos, a Luis Elbert¹⁵ y a mí. A siete años de los comienzos la Cinemateca Uruguay, había que leer por micrófono los intertítulos de las películas (algunas eran muy largas, como las de Griffith), una película por día, dos veces por día. Así empezamos a trabajar con Dassori.

¿Ese fue el comienzo de tu actividad en la Cinemateca Uruguay?

Era más bien Dassori quien pedía ayuda. Los más jóvenes estábamos haciendo crítica cinematográfica. Pero era una colaboración informal. En 1965 se piensa que la Cinemateca no tiene futuro y es inviable ya que los recursos son los que la institución crea por su propia gestión, y esos recursos – se teme razonablemente – siempre serán insuficientes. Y su existencia no podía ni debía ser pagada por los cineclubes. Se constituye entonces un consejo de curadores en busca de soluciones de gestión. Junto con Dassori, nos incorporamos a ese consejo y a la aventura Luis Elbert, Milton Andrade, ya fallecido, yo, y algunos otros. Ese Consejo de Curadores pasa a ser, de hecho, la dirección real de Cinemateca, la que negocia, la que programa, la que promociona y administra. todo ello honorariamente. Los únicos profesionalizados eran Dassori y Hintz. Cobraban, por un trabajo permanente, algo así como unos 130 dólares mensuales de hoy. Esas eran todas las remuneraciones en Cinemateca. Y nuestra idea era llegar a la profesionalización.

Eso era lo propio de los cinematecarios de esa época. Lo tomaban como un modo de vida, no como una profesión. Actuaban con muy pocos recursos...

Se trataba de conseguir los recursos para hacer las cosas que había que hacer. Así se elabora todo un proyecto institucional basado en la exhibición, de donde podían obtenerse esos recursos. Ese proyecto tiene apoyo primero de Cine Arte del Sodre donde está todavía Danilo Trelles, y fuimos los primeros exhibidores externos en el Estudio Auditorio. O sea que ya hay una sala que nos proporciona recursos, pero además

.....
15 Luis Elbert (n. 1941), docente, crítico, secretario de la Facultad de Ciencias, directivo de Cinemateca Uruguay.

tour d'horizon historique, Matínez Carril décrit la nature des relations qu'entretiennent les cinémathèques du Sous-continent entre elles. Il rappelle comment Roland Fustiñana à Buenos Aires, Paulo Emilio Salles Gomes à São Paulo et bien d'autres purent constituer des collections – essentiellement de cinéma français, anglais, puis européen, américain, etc. – et dans quelles conditions s'est opérée la prise de conscience de la valeur culturelle d'une production nationale naissante.

La contribution la plus pertinente de ce tour d'horizon de l'histoire de la Cinemateca Uruguayua est la mise en exergue par Matínez Carril de deux principes qui ont présidé à la mise en œuvre d'une stratégie pragmatique et voulue, basée, d'un côté, sur la relation étroite entre «garder» et «montrer», et d'autre part dans la valeur de l'action éducative, critique et analytique pour la formation du public, qui en Uruguay puisait sa force dans l'esprit d'indépendance caractéristique des autres disciplines artistiques en vogue à Montevideo dans les années 1930, en particulier le théâtre, la littérature et, très tôt, la critique cinématographique telle qu'elle s'exprimait dans l'hebdomadaire *Cine Actualidad*.

Dans ces années là est également apparu le Sodre à Montevideo, organisme de diffusion culturelle par la radio, la musique et la télévision, qui dès le début a commencé à gagner des parts sur le public des ciné-clubs, tout en développant à une plus grande échelle la curiosité du public pour le cinéma. Cine Arte du Sodre devient une cinémathèque de droit public, ce qui en Amérique Latine est un fait isolé.

Martínez Carril pense qu'aujourd'hui l'existence simultanée de ces deux organismes est un luxe que la petite République ne peut pas s'offrir, et recommande aux nouvelles générations de dirigeants de poursuivre les efforts entrepris depuis longtemps en vue d'une fusion des deux archives.

Au sujet des relations avec la FIAF, Matínez Carril reste prudent et rappelle que la Cinemateca Uruguayua était présente à tous les congrès de la FIAF pendant une période où chacun y trouvait son compte.

desarrollamos la idea de establecer un circuito de salas. Rápidamente vimos que este modelo dependía del marketing que pudiéramos hacer y del apoyo de socios quizás por asociación directa, o bien por la Asociación de Amigos de la Cinemateca (SAC), donde eran 300 o 400 personas. Por esa evolución se llega a la modificación de los estatutos y al crecimiento de la masa social, lo que debía asegurarnos nuestra estabilidad, y permitir el crecimiento del archivo, la conservación, hacer copia para exhibición de las películas, gastos de laboratorios, compra de derechos y copias e incluso la publicación de una revista crítica, *Cinemateca Revista* (de la que aparecieron 50 números) destinada a formar públicos.

Esto fue durante los años previos y los primeros años de la dictadura. En esa época existían los cines de barrio. La gente no salía de sus barrios, y por eso nuestra política de formación de públicos consistió en instalar salas en los barrios. Íbamos a donde estaba la gente. Se alquilaban cines de barrio varios días por semana. Pero pronto comienzan a extinguirse los cines de barrio y la exhibición se concentra sobre todo en el centro. No tenía sentido que mantuviéramos la estructura barrial. Instalamos salas entonces en lugares céntricos y en lugar de ir hacia la gente provocamos que la gente viniera a nosotros, que es la segunda fase de esa estrategia basada en la exhibición. Cuando aparecen los cines en los grandes espacios de los *shopping centers*, llegamos a tener una sala con mucho apoyo del público pero no pudimos mantenerla durante mucho tiempo por la presión de los distribuidores sobre el *shopping center*. Entonces, construimos un circuito de salas y hasta ahí llegamos. Y así más o menos seguimos. Es decir, quedamos atrapados por el inmovilismo de una estructura cada vez menos eficiente y cara.

¿Y nunca tuvieron apoyo del Estado? ¿Siempre tuvieron que contar con los recursos provenientes de los miembros?

Al principio, entre 1951 y 1965, quienes nos sostuvieron fueron los cineclubes que a su vez tenían sus miembros y luego fue la SAC con socios propios de la sociedad de amigos. Pero todos percibían que a quince años de su creación la Cinemateca no era viable. Incluso en una reunión de la dirección en los sesenta, se dijo «Bueno, lo que tenemos que hacer es guardar las películas en cualquier lugar en las condiciones que fuera y parar». Se estaba pensando que no había condiciones para continuar. Por eso justamente adoptamos fórmulas de trabajo y organización inciertas y audaces, porque era eso o desaparecer. No perdíamos nada probando.

¿Cómo fueron adoptando un modelo conforme a las circunstancias?

Una cosa que me parece importante: que una cosa funcione en un lugar no quiere decir que funcione en otro. Es decir que no hay modelos. Los modelos surgen de las propias condiciones de las propias modalidades culturales de la gente. El modelo asociativo, que en Montevideo fue muy eficiente, en algún momento se trató de implementar en Cinemateca Argentina sin ningún resultado. Montevideo no es Buenos Aires y viceversa. Y lo mismo pasó en otros lados, lo cual nos permite constatar que no hay un paradigma aplicable de manera automática. Porque no somos dueños de la verdad ni los demás son dueños de la verdad. Se trata de experimentar fórmulas y ver lo que pasa con ellas. Nuestro modelo o nuestro referente fue durante mucho tiempo la forma operativa de los ingleses, con un archivo y un servicio de programación de ciclos al interior de un organismo mayor como el British Film Institute

Les relations de coopération avec d'autres cinémathèques n'ont jamais cessé d'exister, en particulier avec le Pérou, le Brésil, et le Chili. Mis à part l'action fondatrice légendaire de Langlois, Martínez Carril rappelle les contacts privilégiés et appréciés qu'il a entretenus avec un certain nombre de personnalités de la FIAF, telles que Raymond Borde à Toulouse, Robert Daudelin à Montréal et Jan de Vaal à Amsterdam, et qui ont contribué au développement des Cinémathèques dans la Région. En Amérique Latine, il évoque volontiers ses relations avec Manuel González Casanova à Mexico, Cosme Alves Netto à Rio de Janeiro, Miguel Reynel à Lima, Pedro Chasquel à Santiago de Chile, Ulises Estrella à Quito. Le récit de Martínez Carril constitue en outre une analyse très utile de l'activité développée par les Cinémathèques Latino Américaines (FIAF et non-FIAF) à travers les deux associations faitiennes qui se sont succédées: l'Union de Cinematecas de América Latina (UCAL) et la Coordinadora Latino Americana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM).

Dans cette interview, Martínez Carril nous livre avant tout une analyse originale et précieuse pour les chercheurs et les curieux de l'histoire des cinémathèques, et nous laisse entrevoir sa conception sur la manière de préparer les générations futures à la connaissance et jouissance du Septième Art. C'est toujours la critique cinématographique qui remplit, selon lui, une fonction similaire à celle que remplissait la critique dans les disciplines telles que la littérature, le théâtre et les beaux-arts autrefois et toujours.

(BFI). Fue nuestro modelo por los años 1960 y 1970. Pero claro, aquí es imposible pensar en esos términos.

Sí, pero el entorno es muy diferente. La ciudad de Londres tiene varias veces el número de habitantes de todo el Uruguay, las condiciones son distintas...

Y el número de socios es diez veces mayor que en Uruguay y el costo de la suscripción otras diez veces, mientras que los costos operativos no son tanto menores aquí que en otros lugares del mundo. Lo que confirma que no hay un modelo aplicable en todos lados, sino modelos que surgen en función del lugar y la sociedad.

Cuando planteamos estos temas, incluso en las reuniones de la FIAF, pensamos que, en todo caso, el modelo debe girar en torno a la formación y educación de espectadores. Teníamos la «deformación» de ser críticos cinematográficos, y teníamos que inventar un modelo donde los recursos provinieran de la sociedad y no del Estado.

¿Evolucionó el estatuto jurídico en la Cinemateca?

En 1973, 1974 se cambia la base social de la Cinemateca, que pasa a ser la masa social. Los socios son los dueños de la Cinemateca; son los que determinan el funcionamiento y los lineamientos. Es lo que te contaba antes. Pero siempre hemos sido una asociación civil sin fines de lucro de objetivos culturales.

Los socios son los dueños, pero dentro de la masa social hay dos categorías: los socios activos y los socios honorarios. En un momento dado se planteó el conflicto entre la calidad de socio activo, que en principio es quien tiene poder de decisión y facultad de actuación, y la profesionalización de las actividades. A partir de ahí surge un reglamento que estipula límites de competencias.

Está claro que siempre hay alguna interacción entre las dos esferas de actividad.

Ése es el mayor problema que se plantea actualmente. Los problemas surgen también de la pérdida de dinamismo en la medida en que los intereses personales no están debidamente separados de los fines colectivos.

¿En este modelo, qué lugar ocupan los depositantes de películas? ¿Tienen un estatuto particular dentro de la Asociación, como lo tenían en otras instituciones, donde el hecho de depositar película le da voz y voto a un depositante?

Ése no es el caso en Cinemateca Uruguay. Lo determinante para ser socio activo es tener participación voluntaria en las acciones o en las actividades de la Cinemateca. Pero de hecho hay algunos casos en que algunos realizadores, por ejemplo el propio Dassori y otros, cumplieron las dos funciones de depositantes, de socios activos y de funcionarios.

Hoy tenés a varios realizadores cinematográficos que están en la dirección de la cinemateca pero no porque son depositantes. El caso de Federico Veiroj¹⁶: está en el directorio no porque sea director cinematográfico o depositante, sino porque colabora en programación, hace contactos

16 Federico Veiroj (n. 1976), realizador cinematográfico uruguayo, actor ocasional. *Acné* (2008) es su primer largometraje como director.

con festivales internacionales. Hay realizadores a quienes, aun siendo artistas de talento, la cultura cinematográfica no les interesa. Es como si quisiéramos que los productores produjeran otro tipo de películas que las que producen. Lo que garantiza la labor de una cinemateca es que no haya correlación directa entre la actividad exterior de un miembro de la dirección y la función directiva interna. Dentro de los cuarenta directores de cine uruguayos, es relativo el interés que tiene la mayoría de ellos por la cultura cinematográfica, e incluso por la conservación de las películas.

La idea de independencia de otro tipo de intereses la hemos mantenido hasta ahora. Incluso eso perjudica nuestra relación con el Estado.

¿Relaciones de Cinemateca Uruguay con otras instituciones del país, el Sodre, etc.?

Siempre fueron muy buenas en lo personal. Hintz, que fue del grupo fundador de Cinemateca Uruguay, ganó el concurso y pasó a ser director del Archivo Nacional de la Imagen del Sodre. La persona está comprometida con las dos instituciones. En los tiempos de Danilo Trelles, su hombre de confianza, Jorge Ángel Arteaga, fue uno de los fundadores de la Cinemateca Uruguay junto con Dassori. Eso muestra en definitiva que las personas solucionan los problemas que

las instituciones no logran resolver. Con Hintz, hace quince años, elaboramos todo un proyecto para terminar con el absurdo de que un país de apenas más de 3 millones de habitantes, tenga dos archivos cinematográficos. Entonces en la práctica colaboramos. Las bóvedas de nitrato de la Cinemateca conservan todos los nitratos del Sodre. También cuando se hace un trabajo difícil de restauración de películas uruguayas. Por ejemplo *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, de Carlos Alonso, una de las mejores películas del cine uruguayo, la última película del cine mudo uruguayo.



Caption!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

La restauración se pudo hacer a partir de los materiales originales y negativos, que habíamos rescatado tanto el Sodre como nosotros. Fue un proceso costoso. Se hizo entre los dos archivos, el estatal y el privado. Si me preguntás de quién es la película, te diré que es de las dos cinematecas. Una anécdota es que esta película, que es de 1929, para fines comerciales en 1932 se le cortan los intertítulos, y se le coloca una horrible banda sonora, que adultera la película. Nosotros eliminamos la banda sonora apócrifa, pero nunca logramos recuperar la totalidad de los intertítulos. Hace poco llegamos a obtenerlos, y estamos entonces al final del proceso de restauración que lleva ya doce años. Eso se hizo entre las dos cinematecas.

Aparte de las actividades de restauración, conservación, programación desarrolladas en Montevideo, ¿cómo va en las demás ciudades? ¿Cómo ejercen la función de difusión de la cultura?

Cinemateca, entre 1987 y 1990, sostuvo y operó una Distribuidora Alternativa. Un poco sobre el modelo de la Federación de cineclubes

de Suiza o de Francia. Teníamos un stock de películas disponibles para la difusión y las actividades culturales. Eso tuvo un desarrollo muy fuerte e incluso algunas películas recuperaron todos los derechos de exhibición, y llegamos a ocupar tiempo de programación y salas del circuito comercial.

Junto con una repartición del Ministerio de difusión y cultura, llegamos a ir a ciudades del interior. No necesariamente con películas de archivos, sino con películas de interés cultural. De las películas que más espectadores tuvieron, varias fueron presentadas en Uruguay por esta Distribuidora, que era un departamento de Cinemateca Uruguay. Una (*El exilio de Gardel*) de Solanas, otra (*Bodas de sangre*) de Saura, otra (*Escape en tren*) de Konchalovsky, y hasta de Bergman (*Fanny y Alexander*) y otras más, nos llevaron a tener un número importante de espectadores en el interior. En la medida que fueron desapareciendo los cines del interior, esta actividad se redujo. Ahora estamos intentando retomarla.

¿Cómo desempeñar la función de educación de públicos?

Cómo llevar el cine que nos interesa, de valor artístico e histórico, a los barrios de Montevideo o al interior, siempre nos preocupó y sigue preocupándonos. Es posible en la medida en que apoyen organismos estatales, por ejemplo intendencias que tengan teatros o salas en su lugar. Cine clubes ya prácticamente no quedan (solo quedan dos o tres en todo el país), o sea que éstos ya no pueden funcionar como base para la actividad de formación de públicos.

El otro día, pasando por Rocha, vi una sala de cine, muy grande por cierto, pero aparentemente con otra afectación.

Esa era y es todavía la sala del Cine Club de Rocha. Y siguen haciendo una programación de dos o tres días para el público de la zona de Rocha. Pero eso es casi pasado. Ocurre que en Rocha hay un animador, un veterano profesor de literatura, que sigue manteniendo su labor de pionero. Pero una vez que desaparezca, también desaparecerá la posibilidad de ir al cine para ver lo que importa, en la región. En general, y en Uruguay en particular, estamos todavía en la época de los pioneros.

Los pioneros se quedaron después de hora... Y volviendo a la colaboración entre los archivos uruguayos...

Junto con Hintz llevamos a la ministra Adela Reta, hace una década, la idea que si los esfuerzos por separado de los archivos fílmicos son insuficientes, tanto para la conservación como para la difusión y formación de públicos, es que sumados y racionalizados, podían dar mejor resultado de los que por separado obtenemos. Ese tema sigue vigente en estos días, me parece.

¿Y las relaciones de la Cinemateca Uruguay con los otros archivos latinoamericanos? ¿Cómo fueron evolucionando? ¿Cuáles fueron los archivos con los que tuviste mayores intercambios, mayor afinidad, en los comienzos de sus respectivas historias?

Se desarrollaron a partir de UCAL que llegó a tener presencia en FIAF, Sección Latinoamericana de FIAF, de la que se ocupaba Hintz, hacia 1957. Ahí sin embargo se dio, diez años después, un fenómeno de competitividad muy fuerte.

¿Hubo una fractura de carácter ideológico?

Sí. En un momento se dio un intento de hegemonía política de concepción foquista en lo político y en lo cultural por parte de los cubanos (no de Héctor García Mesa, lo aclaro) y las cinematecas que estaban en la misma tendencia, más un grupo animado por el principio teórico de «todo el poder a los cineastas». Eso es lo que surge de reuniones de UCAL en Viña del Mar y luego en Venezuela, cuando se produce el punto de quiebre. A partir de ahí, hay dos líneas de pensamiento: la que está en torno de Cuba, y otra, que es un poco la nuestra también, y que se desarrolla alrededor del proyecto de Nelson Pereira dos Santos, en Río, según la cual es el público y la gente, y no nosotros, quienes tenemos la verdad revelada. La verdad está en la gente. La gente, ¿qué es y qué cine le puede interesar? Pensemos en la gente y no si vamos a manejar o no, a la gente. La discusión sobre eso fue inacabable. UCAL desaparece simplemente porque se desvanece.

Mientras tanto, los archivos que formamos la Coordinadora de Cinematecas del Cono Sur más Perú, seguimos fuera de UCAL. La discusión continuó durante un Congreso de la FIAF en México 1976. Está Pastor Vega por Cinemateca de Cuba, hay un africano, Mboula, etc. En ese Congreso, estábamos Dassori y yo. Héctor García Mesa¹⁷ estaba presente pero no podía hablar. Ahí se rompe la unidad latinoamericana. Algunos colegas de la época lo recordarán.

¿Y cómo aparece CLAIM en este contexto?

Hubo varias señales o antecedentes. Una fue en la reunión de creación de la OCI (Organización del Cine Iberoamericano), impulsada por Pilar Miró en Madrid. Va por Cuba Julio García Espinosa, el flamante director de ICAIC, sucediendo a Alfredo Guevara, y lo primero que Julio me dice es «tenemos que hablar, han cambiado muchas cosas en nuestros países». No fue necesario hablar más. Otra señal venía de cineastas exiliados de Uruguay y Chile. Y por nuestra parte estábamos proponiendo una reunión no para reavivar UCAL sino para construir un nuevo organismo. Esa reunión fue esta vez en Río, para acordar qué hacer. Estaban Cosme Alves Netto y Manuel González Casanova. Este último propone la creación de un nuevo grupo que convocará a todos los demás a una reunión inmediata, que será también en Brasil. Y es quien propone esa sigla tan complicada, CLAIM.

En el fondo, ¿por qué había tanta puja por UCAL?

Por el sistema de autoridades. El que tenía la secretaría manejaba todo y decidía por los demás. Eso no era aceptable. Entonces se creó un organismo que no tiene autoridades, que no tiene sede, donde no hay disputa por el poder, pero en cambio sí genera un ámbito, un foro de discusión para la adopción de proyectos que sean del interés de varios o de todos. Esos son los proyectos que siguen adelante, ya sea que tengan por objeto muestras, restauraciones, proyectos de catalogación o capacitación. Es un proyecto; y a quien le interesa, que adhiera. Y los demás quedan afuera. El responsable del proyecto es el que lo origina. Eso funcionó. No había luchas por el poder, no había divergencias ideológicas que interfirieran y dividieran, se iba a lo práctico. Cuando

.....
¹⁷ Héctor García Mesa (1931-90), fundador y primer director de la Cinemateca de Cuba, integró el Comité Ejecutivo de la FIAF.

lo presentamos en FIAF, nos preguntaron «¿Y eso adónde queda?». Les dijimos «En ningún lado. Existe, pero no existe...»

Para escribir la historia de CLAIM habrá que consultar a todos y a cada uno. Nosotros en CLAIM hemos estado ocupándonos de dos temas. Uno es la catalogación, con mucho trabajo de Eduardo Correa, a través de los grupos de trabajo de REDARIM. Y el otro tema que nos ocupa mucho es el armado de muestras y retrospectivas a través de circuitos internacionales.



Cristina Ferrari y Paulina Fernández Jurado en el Congreso de la FIAF, Los Angeles, 1995.

Mantenemos intercambios más o menos permanentes sobre los dos temas. En estos momentos, estamos con un ciclo de Islandia por varios países. Eso ocasiona trabajo adicional al archivo que inicia el proyecto, pero éste, al formar parte de un ciclo itinerante, representa un interés adicional para el país que presta las películas. La fuerza que da CLAIM es que individualmente los archivos tal vez no consigan obtener las películas directamente. Nadie paga cuota, pero los miembros se reúnen cuando pueden, durante los congresos de FIAF.

¿Cómo valorás las relaciones cambiantes entre las dos Instituciones, Cinemateca Uruguay y FIAF, desde la primera incorporación hasta hoy?

Nosotros entramos en la FIAF en 1952; salimos con otro grupo que dejó la FIAF cuando el conflicto con Langlois y la Unión Mundial de Museos y volvimos a incorporarnos formalmente en 1981.

Comprendo perfectamente que llegados a una cierta etapa, la FIAF no responde más a los criterios que prevalecieron en el momento en que una cinemateca se incorporó a ella. La misma FIAF es un organismo antiguo pero cambiante. La función que cumple hoy para archivos y cinematecas, antiguas y nuevas, cambió, así como cambiaron las condiciones que la vieron nacer.

Hubo dos tipos de fenómenos. Unos se sitúan a nivel de las fantasías, y tienen causas provocadas. Derivan de la polémica entre la FIAF, Ernest Lindgren y Henri Langlois. Ahí hubo un acto de apoyo, más emocional que racional. «¡Se va Langlois, nos vamos nosotros!». Eso puede que sí tenga alguna justificación. Hubo una correspondencia con Langlois, en la que lo apoyábamos. Lo que también incidía en eso es que percibíamos una mentalidad de museos cerrados en algunos de los archivos opuestos a Langlois. Esta discrepancia no existe ya, porque todo el mundo está buscando de un modo u otro la formación del público.

La idea de Langlois de que las películas se conservaban en la medida en que le interesaban al público, estaba basada en un cierto pragmatismo. El problema era cómo educar al público con una perspectiva de la historia y la estética del cine.

A fines de los sesenta, en medio de las discusiones digamos ideológicas, surgen dos visiones claras. Por un lado los cineastas poseedores de la verdad debían expandirla e imprimirla en el público. Por otra parte,

la idea de que el cine que se haga debía ser promotor de una cultura popular identificatoria, y hasta la «chanchada» brasileña cumplía un objetivo cultural. En esta segunda línea de pensamiento empieza a funcionar, con Nelson Pereira dos Santos y Sergio Sanz, la Cooperativa del Cine de Rio de Janeiro, cuando México deja sus salas en la ciudad y son tomadas por ese grupo. Nelson y otra gente, de alguna manera sintonizaban con Langlois. También tuvo influencia sobre las cinematecas latinoamericanas después de esa época, el pensamiento de Robert Daudelin, quien, junto con Raymond Borde, defendían la formación de público y la difusión de las obras.

Esta concepción se reflejó en la creación de la Comisión de Programación y de Acceso de la FIAF.

Yo estuve en esa comisión en la época en que estaba compuesta por João Bénard da Costa, Gabrielle Claes, Catherine Gautier, Paolo Cherchi Usai, Bob Rosen. En el Comité ejecutivo coincidí con Maria Rita Galvão por América Latina.

¿Qué recuerdo tenés de esa etapa de la FIAF, vista desde el Comité? Supongo que experimentaste el vacío que a veces se hace sentir cuando uno está separado de la base que lo sustenta y se encuentra en ese tipo de situación

No sé... En mi caso es por cierto muy subjetivo. Una de los hechos ineluctables es que uno tiene relativa influencia sobre todas las cosas. Por otra parte hubo aspectos personales. Yo no estaba muy animado, por problemas familiares, la muerte de mis padres con dos meses de diferencia. Nuestro trabajo en Cinemateca Uruguaya en Montevideo también me resultó muy dificultoso en ese momento. Y fue también el Congreso de FIAF en Montevideo. Lo que me queda de todo eso es que había discusiones y trabajo de interés en la Comisión de Programación, en las que anteponíamos claramente un proyecto cultural, la necesidad de desarrollar una sensibilidad entre la gente, una visión opuesta a la posición de los que los latinoamericanos llamábamos los «tecnócratas» de FIAF. Y entre éstos no incluyo por cierto a Henning Schou, un técnico de veras. O a Hans-Eckart Karnstädt.

A mi modo de ver, la Comisión misma se autogeneró como una especie de antídoto interno de la FIAF contra las derivas de la burocratización. Pero, de manera positiva, ¿qué ventajas te proporcionó acercarte a la FIAF?

No quiero hacer un análisis personal, sino que trataré de verlo desde la perspectiva de las cinematecas latinoamericanas de esa época. Durante los primeros años, para nosotros había una necesidad de reconocimiento y también de conocimiento. FIAF era una muy diferente de lo que es ahora. Era la posibilidad de abrirnos accesos. Por ejemplo, recuerdo que hubo un estrecho intercambio de ideas de Dassori con Jan de Vaal a propósito de la circulación de películas internamente en FIAF. Luego empezó a funcionar, con Jan de Vaal el «Pool» de FIAF, que desapareció hace algunas décadas y que creo fue un vínculo muy fuerte y positivo. Quienes se ocupaban de eso en ese momento en Montevideo eran Dassori, Hintz. Era una operación por la que, además, una institución o un grupo de instituciones latinoamericanas obtenían un reconocimiento. Después en nuestros países empezaron las confrontaciones ideológicas, en los años 1960. Para nosotros no tenía ya sentido después del conflicto

con Langlois. Y puedo decir que esa decisión fue más emocional que racional.

La vuelta a FIAF de todos los archivos latinoamericanos que nos habíamos ido, fue resultado de una reflexión más seria que la que tuvimos cuando la salida, a pesar de que observábamos cosas que no nos gustaban. Por ejemplo, los museos cerrados, las películas a las que no hay acceso, etc. Volvimos con esa idea de apertura y de acción cultural sobre la sociedad, que era lo que estábamos haciendo en nuestros países. Eramos todos más jóvenes y peleadores.

¿No te parece que lo que está sucediendo en FIAF está condicionado por lo que está pasando en general en las relaciones de los archivos, cinematecas y la misma FIAF con la industria y el comercio? En ese contexto, los archivos que quisieran llevar adelante una política digamos mas impertinente, lógicamente tienen interés en estar fuera de un contexto en el que están comprometidos con un código de ética interno muy estricto, así como con los acuerdos con otros organismos que hubieran apoyado colectivamente.

Es un proceso que está en marcha. No está terminado. Por ejemplo, la UNESCO no piensa lo mismo que la OMC.

El tema está en qué se hace en cada lugar. Y en qué medida la FIAF puede intervenir para respaldar acciones en contra de esas restricciones. Por ejemplo cuando hubo problemas en Bruselas, percibí que el respaldo de FIAF fue relativo. Moralmente estábamos todos de acuerdo. Con el Código de ética también. Pero pienso que éramos más activos o quizás más sólidos o quizás más empeñados cuando existía la Comisión de Copyright que ahora. En esa Comisión se dieron acciones y negociaciones valiosas, como el texto del *Agreement* entre FIAF y FIAPF. Fue un diálogo en un pie de igualdad, algo poco previsible entonces.

Hoy entramos en una fase donde vamos a la mesa de discusiones con los dirigentes de la AMPA y el presidente de la Asociación internacional contra la piratería. París fue un momento álgido en nuestras relaciones formales con esas asociaciones.

Sinceramente, creo que todo estaba mejor definido en tiempos anteriores. Había un espíritu de cuerpo que se compartía.

Desde el punto de vista de la acción cultural, la situación va a ser más difícil para muchas cinematecas. Ese es el tema general que se eligió para el simposio de Buenos Aires. Está centrado en la acción cultural de las cinematecas. Tengo la curiosidad de ver si habrá un fenómeno de autocensura o, al contrario, un movimiento de distensión en Buenos Aires.

En algunos países nos hemos arreglado buscando protegernos contra estos mecanismos. La FIAF no ha participado en estas cosas. Y tampoco le hemos pedido participación.

La contribución más importante de FIAF a esta discusión fue la Recomendación de la UNESCO en 1980 en Belgrado.

La ley de Depósito de Bolivia, concebida por Pedro Susz, es a mi juicio brillante, pero no es practicable en otros países. En Montevideo la situación es muy diferente. Nuestras soluciones son otras. Pero en

todos los casos el espíritu que alienta esas soluciones proviene de las Recomendaciones de Belgrado.

Por otra parte la FIAF no puede incidir directamente en las discusiones internas de cada país.

Estos temas son parte de la información que circula entre los países, efectivamente. Pero lo que se avanza en un lado nos sirve como antecedente en otro. Y también los retrocesos. Es una estrategia diferente e informal, y con frecuencia unos nos inspiramos en otros. Por un lado están las formalidades de la FIAF y por el otro la informalidad de nuestras negociaciones, en América Latina al menos, donde cada uno va por la suya con respaldos morales y antecedentes que provienen de colegas de la región. Todo esto no se refleja en la FIAF, que a lo sumo toma noticia de nuestros quebrantos económicos y organizativos que son resultado de la informalidad en que todavía nos movemos y que ha impedido consolidar instituciones con más de medio siglo de existencia, y pienso en particular en Cinemateca Uruguaya.



MMC y Ferruccio Musitelli en la oficina del subterráneo de Carnelli 1311.

Ese es el rol a mi manera de ver de los informes anuales de los afiliados de FIAF. Desafortunadamente, esos informes raras veces se concentran en temas que interesan a otros archivos.

Había informes con discusiones más conceptuales. Hoy se elaboran de manera automatizada, donde se trata de llenar cifras y terminar un trámite a veces considerado como engorroso o burocrático. Algunos eran informes más conceptuales, más interesantes. Habría que volver a eso. Esto era de la época en que los informes eran publicados en la Newsletter que precedió al Journal of Film Preservation.

Hoy, los temas de interés general ya no se publican en el volumen de informes anuales, sino en el mismo Journal of Film Preservation.

Ahí hay otro aspecto importante. En la medida en que cada cinemateca se involucra, tiene sentido. El problema en América Latina es que muy pocos están verdaderamente involucrados. Tal es así que siempre fue un problema tener un representante en el Comité ejecutivo. Es un fenómeno que me llama mucho la atención. Como si el día a día, a veces de manera angustiante, nos impidiera pensar a más largo plazo.

Para ir cerrando nuestro periplo ¿Cómo encarás el futuro de la Cinemateca Uruguaya?

Yo estoy saliendo.

Estás saliendo, pero estás adentro... Además hay generaciones nuevas que van a proseguir tu obra, que te van a apoyar en la nueva etapa de tu vida y que te van a consulta. Es muy valioso poder seguir contando con el asesoramiento de alguien como vos en el contexto económico, político, tecnológico y cultural actual.

Que las nuevas generaciones desarrollen sus propias ideas. Yo creo que tenemos pendiente una idea que ya lleva años: la unificación de los

dos archivos fílmicos existentes en un pequeño país de tres millones de habitantes, menos que un barrio de São Paulo o Buenos Aires. Hablamos de esto hace una semana con la nueva ministra de cultura. Dijo «Sí, claro, estamos todos de acuerdo» pero nada se hace. Es muy difícil.

Lo grave es que los recursos ya no alcanzan, aunque se junten. ¿Por qué no sólo las películas, sino también dos centros de documentación separados? La unificación me parece una necesidad obvia. No hemos podido llevar adelante una idea que elaboramos Hintz por el Sodre y yo por Cinemateca, hace años. El problema es que las películas de Cinemateca Uruguay integran un patrimonio privado. No es sólo la operativa, sino también lo legal y lo conceptual. El organismo estatal es insuficiente. El organismo privado también es insuficiente, pero por el momento no existe la posibilidad de juntar los esfuerzos y recursos.

Ese es un tema quizás para los jóvenes que llegan pero no sé si sienten que es necesario.

Eso tal vez tenga que ver con la evolución de la función de las Cinematecas de hoy.

Absolutamente cierto. Y también cómo se ve cine hoy y cómo se verá dentro de unos pocos años. Los *nickel odeons* reunían a su auditorio en barracones de frente a una pantalla. Y esa relación del espectador con la pantalla se mantuvo incambiada durante un siglo. Nada que ver con la forma como se accede hoy al cine en formato digital o en fílmico, en Southbank o en IMAX del British Film Institute, o en el Forum des Images de París en Les Halles, de la Municipalidad de París. Y algo muy importante: los otros y diversos e informales medios de acceso a casi todas las películas por Internet, por DVD, por formatos digitales, que practican los más jóvenes, dentro o fuera de la legalidad. Las cinematecas latinoamericanas (quizás con excepción de nueva Cinemateca de Santiago de Chile), aparte de lo que ocurre en Londres o en París, han quedado congeladas en el tiempo y poner al día estructuras atrasadas es un esfuerzo mayor y quizás sea bueno intentarlo por dos archivos pobres asociados o fusionados en un solo proyecto conjunto de conservación, preservación, documentación, publicaciones y difusión pública de films y formación de públicos. Solos no podemos. Asociados no lo sé. Pero veamos. Es un desafío.

Esto me hace acordar de otra cosa de CLAIM. En CLAIM no están sólo las cinematecas, sino que participan también organismos de difusión cinematográfica, circuitos, salas de arte.

En Quito está 8 y 1/2, que es un circuito, con sedes en Quito y Guayaquil. También en Río y en São Paulo hay dos circuitos que han participado en CLAIM. Estuvo San Salvador, Costa Rica con la Sala Garbo, organismos originados y manejados incluso en algún caso por las Cinematecas, como Estação Botafogo en Río, pero que no forman parte de los archivos fílmicos. Esto tiene que ver con las acciones de difusión y educación de públicos, y no quería omitirlo. O sea que no somos los únicos protagonistas, sino que hay otros organismos que desempeñan una función importante. Y cada uno tiene su método propio.

Hablábamos del cambio en el rol de las cinematecas en el transcurso de los años. La manera de llevar adelante su misión cultural. ¿Qué pensás,

en ese contexto, de la publicación por parte de las cinematecas, de DVDs?

Está bien... si antes teníamos el 16mm, por que no aprovechar del DVD o del Blu-Ray que en muchos casos presenta calidades de imagen superiores al 16mm. En las moviolas también tenés muchas veces una imagen precaria. Lo que antes era trabajoso y complicado, ahora se simplificó de manera considerable. Además te facilita el análisis de la película.

Lo que ha cambiado es más bien el acceso, que ahora es muy variado y libre. En cualquier lado, como usuario, como cinéfilo, bajás cualquier película de Internet o de un DVD y tenés todo a mano. Primeramente, la rapidez de acceso ha cambiado. Y si las Cinematecas siguen siendo los mamuts que no pueden asegurar la rapidez de acceso, eso va contra la posibilidad de desarrollo. Nosotros tenemos las películas en DVD, y las podemos mandar a cualquier lado rápidamente. ¿Cuál es la lógica de la concentración actual? Tener un lugar central donde tenés acceso a todos los elementos, que ya no es el acceso físico, sino el acceso por Internet. ¿Y cual es el gozo o el placer de ver eso? Ahí entran las condiciones de acceso. Ahí también tenemos a menudo insuficiencias de calidad. Hay muchas cosas... Hoy las personas no se comunican directamente durante las proyecciones, pero tienen la posibilidad de entablar la discusión después de acceder a las películas. Y eso es lo que ha cambiado.

¿Por qué hasta el siglo XVIII iba la gente a los museos? Porque la riqueza de la vida se palpaba en los museos, donde había más luz, donde se hablaba con lo vital. La vida estaba adentro. Desde el siglo XX la vida está afuera, en la calle. Hoy se vive y se experimenta esa vida afuera. Hoy la vida es más rica, los titulares de los diarios y las revistas gráficas en color están en la esquina. Creo que la cosa viene por ahí. Y viene porque las imágenes en movimiento forman parte de lo cotidiano, de la vida diaria, no encerrados en un sala frente a una pantalla frontal, aunque también ahí estén las imágenes, quizás con una mayor calidad, como la gran orquesta que toca en un gran teatro, pero la música existe fuera del teatro, en la calle, en la vida diaria.

¿Cómo puede la FIAF luchar contra la tendencia a la burocratización, que se apodera de todos los ámbitos de la cultura?

Es importante ver, hoy por hoy, qué clase de directores o curadores son seleccionados y con qué criterios, para dirigir las instituciones culturales. Veamos. Cultura en francés es culture. Y culture es el trabajo, el cultivo del campo, de la tierra. Y así como se cultivaba la tierra, pues se decía hace tiempo, también se cultivan las personas, los espíritus. Las personas que se dedicaban a la cultura lo hacían para subir, era un mérito para escalar en las clases sociales, para adquirir reconocimiento social. Eso no es así desde hace mucho tiempo, pero el reconocimiento que da el hecho de que alguien sea culto, antes lo habilitaba para dirigir, por ejemplo, un museo de artes plásticas. Hoy, lo que lo califica, es que tenga experiencia en obtener recursos, en hacer marketing, en vender, hacer catálogos de muestras. Son operadores de otro tipo. No son operadores culturales, sino que son operadores de marketing. Eso es lo que califica. Si sabe o no sabe, eso es secundario. Si tiene la sensibilidad eso no tiene mucha importancia. Si sos un buen administrador, eso reemplaza las calidades, la sensibilidad. Es tan malo lo que ocurría antes (las castas sociales) como lo que ocurre ahora (la trivialización). El cine, donde la capacitación

académica está desapareciendo, no es un fenómeno aislado. Porque el cine entra en los círculos académicos en los años 40-50, después de la Segunda Guerra Mundial, después que se comprueba la importancia del cine y la propaganda bélica durante la guerra. El cine, entonces, era muy importante. Y se lo estudiaba en el ámbito académico. Y se produce un salto exponencial en la apreciación y análisis de las calidades, en eso que llamamos la cultura cinematográfica. Fue quizás el momento de equilibrio, pero todo esto es historia pasada. Estamos con otros códigos. Estamos en un sistema en el que los códigos son externos a la sensibilidad por lo cultural, por el arte, por el cine. ¿Qué hacer en Cinemateca Uruguayaya? ¿Qué hacer en la FIAF? A mi modo de ver lo que se haga debería inscribirse en un fuerte proyecto humanístico, un proyecto de formación y no, de ninguna manera, en un proyecto economicista. Que para eso está Hollywood.



Caption!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!