

# *Cultura y Cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*

Autor: Germán Silveira  
Montevideo, Cinemateca Uruguaya, 2019, 300 pp.

Clara Beatriz Kriger<sup>1</sup>

Cuando comencé a leer este libro recordé un comentario del famoso historiador Paulo Parana-guá, acerca de la forma que había tomado la historiografía del cine latinoamericano. Parana-guá decía que nuestra historiografía había continuado la tradición europea y norteamericana que pone a los largometrajes de ficción en el centro de las periodizaciones y se preguntaba por qué debíamos seguir ese modelo, cuando la producción latinoamericana de muchos períodos es más rica en largos y cortos documentales que en el cine de ficción. Él se preguntaba cómo quedarían las periodizaciones en ese caso y cuáles serían los países productores más importantes de la región.

Germán Silveira, a partir de la misma lógica, desplaza a las películas del centro de la histo-riografía del cine y ubica allí a los públicos. De ese modo, en un país que cuenta solo con unos 30 largometrajes entre los veinte y los ochenta se produce un excelente y extenso ensayo que nos habla de las prácticas y las experiencias que giran en torno del cine en Uruguay.

Quizá Uruguay sea un país paradigmático para entender que una historia centrada en la realización cinematográfica, sería la lleve para obliterar la cuidada construcción de modos de ver el cine y de las identidades que una comunidad de espectadores promueve. En síntesis, nos hubiéramos quedado sin saber que Uruguay tiene un gran público ávido y cinéfilo, que gravita sobre los formatos de lo que podemos llamar en términos generales el negocio cinematográfico.

Este libro se inscribe en el marco de una nueva línea de estudios que pone el énfasis en la historia social de las culturas cinematográficas. En ese sentido, Richard Maltby acuñó el término *New Cinema History*, que refiere a un grupo de investigaciones centradas en la circulación y el consumo de cine, para examinar lo cinematográfico como un sitio de intercambio social y cultural.

Este giro historiográfico es relevante porque no es posible estudiar un texto audiovisual sin tener en cuenta la lectura que hacen los públicos. Ya se sabe que la comunicación no se cons-true linealmente y eso quiere decir que la lectura de las audiencias afecta decididamente los planes de la producción de futuras películas. Como dije, los públicos gravitan sobre el negocio cinematográfico y con ello sobre la consolidación de un star system, de unos modos de relatar y de validar historias, estilos y autores. Es decir que la historia de los públicos es la “pata” que faltaba para poder entender el universo cinematográfico de una manera más amplia.

Germán Silveira se introduce en este estudio configurando dos actores centrales que inciden en la formación de los públicos en Uruguay. Se trata, por un lado, de la crítica cinematográfica

---

<sup>1</sup> Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires.

y, por otro lado, de los cineclubs y las cinematecas. Estos actores tienen diversos objetivos, pero coinciden en una vocación didáctica. Quieren enseñarles a los públicos qué es el cine, cuál es el verdadero cine, qué cine deberían disfrutar.

El libro propone tres períodos claros de desarrollo de estos agentes de la distribución que son muy interesantes de repasar. En el primero que corre fundamentalmente entre las décadas de los cuarenta y cincuenta vemos a los críticos especializados (como en toda la región), muchos de ellos volcados a la formación de cineclubs y cinematecas, que entendían que había dos clases de públicos. Uno, al que llamaron gran público, era gustoso del cine como entretenimiento, calificativo que se usaba en sentido peyorativo; el otro era el público culto que entendía al cine como expresión artística. Mientras unos preferían el doblaje, los otros luchaban por los subtítulos; mientras unos querían ver a sus ídolos populares preferidos, otros valoraban la complejidad de una puesta en escena.

Estos críticos especializados y cineclubistas entendieron que debían dedicarse a la cinefilia culta, a quienes se podía formar en el arte de ser espectadores sofisticados, y también a exigirles a los realizadores locales que emprendan un cine independiente de la industria, un cine artístico y expresivo, en lugar de las “infracintas” que producían.

En 1952 ese proyecto llega a su momento culminante. Se crea la Cinemateca Uruguay (C.U.) con el legado histórico de mantener un equilibrio entre la conservación y exhibición. Rápidamente sus fundadores buscan ser formadores de públicos, es decir que la cinemateca debe preservar, pero debe exhibir y enseñar a ver.

El segundo período se focaliza en los movidos años sesenta y llega hasta el inicio de la dictadura en Uruguay. Es el período en que las ideas revolucionarias trastocan todo el escenario cultural y hace su aparición una cinemateca que piensa el ámbito del cine de manera diferente. Se trata de la Cinemateca del Tercer Mundo (C.T.M.) reconoce el valor de las películas que expresan de manera auténtica la realidad social, así como la problemática y las tendencias de su transformación.

Obviamente se produce un enfrentamiento entre las dos cinematecas, y los críticos que las respaldan, por diferencias ideológicas y también porque frente al inminente golpe la C.T.M. decide ofrecer una resistencia política activa, mientras la Cinemateca Uruguay considera que es mejor desensillar para que no les clausuren la institución.

Sin embargo, es muy interesante notar una fuerte paradoja, ya que a pesar de esas desavenencias entre las instituciones y sus líderes, las dos cinematecas sostenían normas prescriptivas frente a los públicos. Ambas repelían al público que unos llamaban inferior y otros un público subdesarrollado culturalmente, y bregaban por un público ideal. La C.T.M. dirigía sus esfuerzos didácticos a un público que era preciso politizar, mientras que la C.U. pretende que su público aprenda a identificar las reglas básicas que definen a la política de autor.

El tercer período que detalla la investigación de Germán Silveira se ubica de lleno en la etapa dictatorial. Y es allí donde descubre un giro tremendo en la significación que asumen las prácticas que tienen a la Cinemateca Uruguay en el centro de la escena. La institución se plantea una estrategia de crecimiento exitosa para ofrecer mucho más que conservación, exhibición y formación de públicos, llegando a contar con más de diez mil socios. El ensayo de Silveira describe de qué manera la C.U. se va a transformar, en esos años, en un espacio público,

donde los socios van a encontrar un lugar que los ayude a resistir la noche oscura que el régimen dictatorial impone sobre la población.

Utilizando el concepto “comunidad interpretativa”, de Stanley Fish (deudor del acuñado por Benedict Anderson), el texto sostiene que en torno a la Cinemateca Uruguay se forma un conjunto de espectadores cinéfilos que tienen comunes estrategias de lectura y se perciben a sí mismos como grupo; y para estudiar ese público y lo que significó la experiencia como socio activo de la C.U. en ese período, el autor decide realizar encuestas. Rastrea a los socios de esos años y les pregunta sobre su participación en esa comunidad interpretativa, haciendo hincapié no solo en la actividad cognitiva y social que implica ir al cine, sino también en la dimensión física.

Sin duda ese es otro hallazgo del libro, ya que en los estudios sobre cine priva la descripción de la visión y la emoción, pero falta el registro de cómo es afectado el cuerpo y las memorias que ello promueve. Así, en la médula de muchos de recuerdos de los socios está la vivencia física de situación de hacer las colas para entrar a la sala, la disposición proxémica, las charlas, y la sensación física de habitar un espacio de libertad. Ese espacio que les permitía comunicarse con otros y resistir hasta que lleguen épocas mejores.

Germán Silveira concluye que la cinemateca, fue en esos años un archivo de filmes y un reservorio del patrimonio, pero además las circunstancias políticas la convirtieron en un espacio cultural en ese período en que claramente lo político se desplaza sobre lo cultural.

Saludo con alegría este muy buen libro, basado en una investigación rigurosa, que escapa a las certidumbres fáciles, poniendo de manifiesto las contradicciones que encuentra entre lo actuado y declaraciones, así como entre el recuerdo melancólico de los entrevistados y los hechos relevados. Un libro que se suma a un campo de saberes que recién comienza a desarrollarse en la región.