

Fué una pequeña vergüenza pero sería inútil querer olvidarla. En octubre y noviembre 1955 Cine Club realizó en su sede dos reuniones tituladas "Qué hacer por la cultura cinematográfica", que fueron debidamente anunciadas, que permitían la entrada libre de toda persona, sin distinción alguna, y que estaban encaminadas, sin límites, a averiguar realmente qué debía hacerse por tal cultura. En ninguna de ambas hubo más de veinte personas; en ambas hubo un solo crítico cinematográfico. En ese momento Cine Club del Uruguay tenía alrededor de 1500 socios y en Montevideo había veinte críticos cinematográficos, diversamente activos, vocacionales e independientes. Las reuniones fracasaron en dos sentidos: por no haber conseguido los concurrentes debidos y por no haber llegado en su deliberación a otra conclusión que la muy obvia de que había que seguir luchando igual que antes. Las armas de esa lucha seguían siendo las de conseguir más films, conseguir mejores films, escribir más notas, escribir mejores notas. Hay escudos para esas armas y son símbolos de una resistencia muy fornida. Más y mejores films se estrellan contra el espectador que no los ve o no les sabe ver; más y mejores notas se estrellan contra un público que no lee. Es imposible impartir cultura a quien no quiera recibirla, y hasta la Universidad cerraría sus puertas si su abundancia de aulas, profesores, textos, esfuerzos y gastos estuviera contrastada por la falta de alumnos. En Cine Club se ha tenido más de una vez tal escepticismo. Un crítico comentó una vez que la cultura cinematográfica coloniza lentamente y lo que está en discusión es si se ha colonizado algo o si la lentitud es exagerada. Era procedente deliberar en 1955 sobre su posible mejora.

Veinte años antes no se podía ni soñar con semejante discusión en Montevideo. En el dominio público no existían aún las palabras montaje, Festival o cine-clubes; la gente creía que Charles Boyer y Marlene Dietrich habían filmado personalmente El jardín de Alá (un director ignorado: Boleslawski), que Shirley Temple y Kay Francis eran más importantes que Eisenstein o John Ford, o que la preocupación por el cine era un disparate de seis o siete maniáticos.

Pero hace veinte años José Ma. Podestá había hecho ya abundante crítica cinematográfica. R. Arturo Despouey había fundado en 1936 CINE ACTUALIDAD, que después sería germen de otras páginas de crítica, y hasta se había constituido un anterior Cine Club, con una solitaria función en el Mogador de La ópera de dos centavos de Fabst. Después pasaron muchas cosas. Desde 1939 la guerra alteró los hechos, las ideas y los valores; desde 1946 la post-guerra aportó un histórico renacimiento del cine italiano, una recuperación del cine americano, la reanudación de los festivales de Venecia y el comienzo de los de Cannes, la colaboración entre distintos países para el intercambio de material cine-

matográfico. El Uruguay se mostró tan sensible a la cultura extranjera como al comercio con el que venía mezclada. De 1944 datan las primeras temporadas de Cine Arte del Sodre; en 1946 el semanario Marcha comenzó una crítica cinematográfica más activa; en los años siguientes los diarios aumentaron y regularizaron sus páginas de crítica, que hasta ese momento eran fragmentarias; se construyeron más cines en la ciudad y pasaron a exhibir en sistema de continuado; eso llevó más público al centro y lo hizo interesar por la novedad del estreno, lo que suponía interesarlo de hecho en la crítica. El 20 de enero de 1948 se fundó Cine Club del Uruguay; el 28 de diciembre de 1949 se fundó Cine Universitario del Uruguay. En enero 1951 llegaron a Punta del Este los muchos, demasiados concurrentes al primer festival cinematográfico y se asombraron de que en el Uruguay se viera tanto cine, se escribiera tanto de él y se lo examinara con tanta exigencia. En 1958 todavía se asombraban en Buenos Aires.

En todo ese apogeo hay motivos de alegría y de pesar; junto a la vocación, el sacrificio y la tenacidad están también las vanidades, los errores, las conveniencias. El apogeo ha permitido que quienes quisieron estudiar cine lo hayan hecho sobre Griffith, sobre von Stroheim, sobre el documental británico, sobre la vanguardia francesa y sobre mucho otro celuloide que nunca habría llegado al Uruguay por las vías comerciales comunes. Pero el apogeo ha generado también dos o tres espejismos. Uno bastante trivial ha sido el de creer que sabe mucho de cine el ciudadano que contesta raras en los programas de Preguntas y Respuestas. Otro más importante es el de homologar como crítica cinematográfica lo que se escribe sobre un estreno, muchas veces sin bastante fundamento o utilidad. El espejismo esencial es el de llamar cultura cinematográfica a la muy amplia inquietud por el cine. Si fuera nada más que una confusión en las ideas se la podría dejar a un lado, junto a tanta otra ignorancia; mucha gente ignora el dodecafonismo y la teoría de la relatividad, pero eso no altera a la música ni a la ciencia. El cine depende en cambio de su público. Hoy no se pueden traer copias de Umberto D. El ciudadano o El diario de un

cura rural porque no hay bastante público que las pague; mañana nadie podrá ver ya El mundo silencioso de Cousteau porque su estreno fracasó en 1957 y esa copia actual será efímera. Si se exhibe el cine actual de Hungría, Japón o Polonia la recaudación de boletería es ínfima; el resultado es que no se lo exhibe, y no es cultura cinematográfica el ignorarlo.

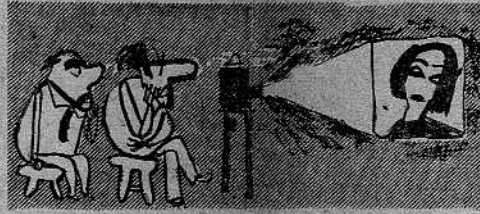
No existe una manera precisa de medir el público mínimo necesario para que no fracase un film; esta cifra es variable de acuerdo a su costo, a las condiciones del contrato, a los promedios habituales de la sala en que se estrene. Pero puede calcularse en siete mil personas el público que haría falta para estrenar un film sin estrellas, y en mucho menos, quizás tres mil, el público que sigue a los cine-clubes y a la crítica. Hasta donde la cultura cinematográfica puede medirse por cantidades (lo que quizás sea una aventura del pensamiento), el objetivo está aún lejos. Acercarlo es un problema de educación, pero la gran paradoja es que esa educación pierde su fuerza y su eficacia a medida que se extiende. Cuando se fundó Cine Club del Uruguay tuvo alrededor de cuarenta socios en 1948 y llegó a seiscientos en 1950. Dos años después llegó a mil seiscientos pero ya comenzó a sentir que no todos compartían su causa. Una masa crecientemente anónima se afiliaba para poder ver más cine por una módica cuota mensual (ocho funciones por \$ 2.-), exigía preestrenos, se desinteresaba de polémicas, bibliotecas y otras formas del estudio, decretaba el vacío a los films que no fueran de largo metraje, de argumento y modernos. En 1955 Antonio J. Grompone exhibió y explicó Sabotaje (Hitchcock, 1936) ante 150 personas en la sede de Florida 1474, pasando y repasando fragmentos, analizando su manera narrativa, señalando el detalle elocuente, el enlace de elementos distantes. Fué una charla inteligente, diseñada bajo el rótulo Revaluaciones, que debió integrar todo un ciclo. A la mayoría del público pareció resbalarle el sentido de la función; tres o cuatro espectadores vociferaron su protesta porque les contaban el film o porque la repetición de un fragmento les parecía una molestia personal. Todo el espectáculo se acercó a una prédica en el desierto.

Hoy puede ser recordado junto a la sala casi vacía que presencié la discusión titulada Qué Hacer por la Cultura Cinematográfica, junto a los programas impresos que en cada función aparecen abandonados e ilesos en los asientos y junto a muchos otros síntomas de superficialidad en la historia de Cine Club y de Cine Universitario. A medida que aumenta la cantidad de su público, disminuye automáticamente su promedio de calidad; la pregunta correcta es Hasta Dónde Vale la Pena Seguir Luchando. — H. A. T.

(Esta es la primera de una serie de notas sobre Cine Club del Uruguay)

Si les hubiesen dicho que la finalidad de su obra era la cultura cinematográfica uruguaya, los fundadores de Cine Club habrían rechazado semejante ambición. En enero 1948, ese grupo de jóvenes tenía una edad promedial de 21 años, la inquietud cinematográfica a título personal, y la moderada intención de extenderla y facilitarla a un grupo ligeramente mayor, que durante el primer año sólo se compuso de cuarenta personas. Los fundadores fueron Eduardo J. Alvariza, Jorge de Arteaga, Eduardo Julio de Arteaga, Antonio J. Grompone y Eugenio Hintz; casi todos ellos habrían de mantener hasta hoy la inquietud inicial, y el último habría de destacarse luego como realizador cinematográfico. A ese grupo cabe agregar los nombres de quienes colaboraron en grados diversos: Fernando Pereda prestó reiteradamente los films de su valiosísima cineteca, José Carlos Alvarez y José Ma. Podestá contribuyeron con textos, conferencias y una asesoría general. Diez años después, Grompone, Hintz, E. J. de Arteaga y Alvarez integran la Comisión Directiva, junto a Jorge Pignataro, Nelson A. Scavino y el Arq. Alberto Mántaras, este último también realizador cinematográfico amateur.

El proceso de los diez años excedió con mucho toda la perspectiva inicial, planteó problemas impensados, forjó sus soluciones; estas soluciones trajeron a su vez otros problemas. El grupo inicial de cine-clubistas sabía que el cine de 1948 era sólo una parte de una actividad artística larga y compleja, y salió a buscar, estudiar y difundir toda la zona oculta de esa actividad. El cine mudo fue su territorio natural; entre los primerísimos títulos de la programación se incluyen *Napoleón* (Abel Gance, 1926), *Varieté* (E. A. Dupont, 1925), *Calligari* (Robert Wiene, 1919), *El estudiante de Praga* (Erik Galeen, 1926), *El delator* (Arthur Robison, 1929). Casi todo ese material estaba copiado en pase reducido (9 1/2 mm., 16 mm.) y debía ser proyectado en salas pequeñas y con equipos portátiles, lejos de un gran público y de una gran sala. La agrupación Universitaria, el Liceo Francés y el salón de actos del Palacio Díaz fueron las salas principales de 1948. Eran sitios adecuados para cuarenta o para cien socios, casi siempre conocidos entre sí; se podía trabajar con material prestado y con equipo prestado; se podía editar una pequeña revista que llenaba la múltiple misión de ser también un boletín mensual y un programa de las funciones y que adoptaba lo que alguien llamó un deliberado aire intemporal. Pero la actividad de Cine Club se amplió a tal punto que en seguida se produjo la primera crisis de crecimiento. Durante 1948-49 la revista debió extender páginas y temas; el primer concurso de aficionados acercó gente nueva a la institución; a la altura de los seiscientos socios ya fue nece-



sario aumentar funciones, obtener otras salas, conseguir otros films. Con las funciones del Cine Apolo, los días martes, se cubrían en parte estas necesidades y hasta se permitió el acceso de público general con entrada paga. Pero esto a su vez planteaba otros problemas. En una sala grande sólo puede exhibirse material cinematográfico en 35 mm., que es el pase del cine habitual, seguía siendo necesario habilitar salas pequeñas para los films en otro pase. El primer inconveniente de esta dispersión de sitios fue la pérdida de la concentración con que antes se podía no sólo exhibir *La sangre de un poeta* (Cocteau, 1930) sino también desarrollar un debate o polémica sobre ese film de vanguardia; la sala reducida es insustituible a ese efecto. El segundo inconveniente fue la necesidad de anunciar y orientar entre salas diversas a un grupo de socios cada vez más amplio. Pero aun-que se mantuviera el uso de salas chicas para las polémicas, la concentración se perdía igual, porque el film debía exhibirse más de una vez para que estuviera al alcance de tantos socios, y esa repetición impedía la presencia simultánea de todos los interesados. Estos problemas no estaban solos. A principios de 1950, una controversia periodística señaló que Cine Club del Uruguay, por ocuparse de valores cinematográficos permanentes, estaba perdiendo contacto con el cine actual, cuyo análisis y comprensión debía acercar a su masa social. Esa observación podía vincularse en cierto grado con su programación, pero se vinculaba en grado mayor con los temas tocados en su revista; la idea era que se podía mantener sin mengua el estudio de Abel Gance, Dupont, Marcel J. Herbiere o la vanguardia francesa de 1925-30, pero parecía necesario que una institución cultural como Cine Club difundiera e hiciera comprender a Laurence Olivier, a John Huston y a Vittorio de Sica, nombres de 1950. La institución no creyó entonces que esa observación fuera atinada y es probable que tampoco lo crea ahora. Hacia 1951 se producen algunos hechos importantes en la vida pública de Cine Club. A principios de año se realiza el Primer Festival Cinematográfico de Punta del Este, en cuyo jurado oficial figuran dos dirigentes de la entidad y otra persona que habría de serlo (Alvariza,

Hintz, Alvarez); en el Comité de Programación del mismo festival trabajaron también otros de los dirigentes. También a principios de 1951 Cine Club y Cine Universitario prometen públicamente una mayor colaboración recíproca, procurando superar algunas naturales fricciones producidas por la competencia de ambas entidades en tareas similares; este propósito tuvo resultados buenos pero no siempre ideales. En mayo 1951 Cine Club hace una declaración pública contra la censura cinematográfica, una amenaza que en aquel momento se había desatado alrededor de *La ronda*; en junio 1951 organiza un concurso de guiones cinematográficos, integrando una larga serie de concursos similares; en octubre 1951 inaugura su sede en Florida 1474, procurando concentrar exhibiciones, biblioteca, administración. En cierto sentido, esa obtención de sede fue su mayoría de edad. Junto a sus obvias ventajas subsistían sin embargo algunos inconvenientes. No tenía equipo proyector sonoro de 35 mm., con lo que las exhibiciones se reducían a material mudo o al de 16 mm. sonoro; esto excluía de la sede la exhibición de copias alquiladas en el material cinematográfico comercial y obligaba a recurrir a salas comunes, dos o cuatro veces por mes. La capacidad era solamente 152 butacas, y se mantenía la insuficiencia de local para un registro social que en 1952 llegaba a 1600 inscriptos. Algunos socios objetaron asimismo la ubicación y la estructura arquitectónica de ese local. Todos esos inconvenientes eran apreciados por los dirigentes de Cine Club. Su resultado sería a la larga la sustitución de esa sede por la nueva de Rincón 567, frente a la Plaza, con inauguración prevista para las próximas semanas. Allí habrá doscientas butacas, bar, escritorios, sala de lectura, biblioteca, un peculiar museo de viejos aparatos, los adelantos de ventilación y acústica que puede tener un local moderno, dos proyectores sonoros de 35 mm., uno de 16 mm., uno mudo de 35 mm. y otros pormenores que requerirán apreciación directa.

La nueva sede supone deudas recientemente calculadas como de \$ 50.000; también supone un desarrollo insólito del cine-clubismo, desde los cuarenta socios de 1948, conocidos entre sí, hasta los 1600 que operan mayormente como clientes, exigen más espectáculos, critican la programación sin conocer debidamente sus problemas y se borran (hasta en un 25%) al acercarse los meses de verano. Como en muchas otras materias, una diferencia sustancial de cantidad comporta una diferencia de calidad, y Cine Club del Uruguay, como sus entidades similares, se ha afligido de tener demasiados socios. A veces es muy difícil saber lo que hay que hacer con ellos. — H. A. T.

(Esta es la segunda de una serie de tres notas sobre Cine Club del Uruguay)

