













































































































































































































entonces, sacaron al Sr. Emilio Salvador, la decisión era de la Fundación, Ellos eran los que tenían el poder porque ponían la plata y todo el equipamiento.

El Estado no entendía el problema de la Cinemateca. Había una ley 19327, pero esa ley no tocaba la parte cultural, lo dejaba a voluntad de la sociedad civil, lo único que la favorecía a las actividades culturales es que estaban exoneradas de impuestos. Por ejemplo, no tocaba la promoción de festivales o capacitación de profesionales.

### **3. *¿Y por qué razones se disolvió la “Cinemateca de Lima”?***

Nosotros nos disolvimos porque nosotros no teníamos capacidad de seguir funcionando sin financiamiento. Nosotros habíamos llegado a un punto máximo de crecimiento. Ya no dábamos más y no teníamos apoyo económico, por lo menos esa era mi visión. Yo sacaba de mi dinero plata para realizar actividades. Tratábamos que estas actividades se autofinancien pero hay un punto en que no das más.

### **4. *¿Qué aprendizajes le trajo la experiencia de la “Cinemateca de Lima”?***

Primero que la preservación es una tarea difícil que requiere de grandes cantidades de dinero, segundo que para que una Cinemateca funcione tiene que tener un local propio. Y la tercera, las necesidades de sensibilizar fundamentalmente es un rol del Estado y luego a la ciudadanía.

### **5. *¿Cuál sería sus recomendaciones para promover una cultura de la preservación de la memoria filmica audiovisual?***

Yo creo que hay un error como estructural. Y este error tiene dos manifestaciones. Por un lado, está vinculada a la gente de la producción, no solo no somos conscientes de la preservación. Creemos que lo único importante es producir. En los últimos años, además creemos que lo único importante es tener dinero para producir. Y eso me parece muy lamentable. Los propios cineastas no somos conscientes de la importancia de lo que hacemos, en términos más allá del producto en sí. Por supuesto que ahora es mucho más sencillo conservar, la técnica digital permite que haya decenas, miles de copias, iguales al original.

En segundo lugar, la gente que viene del “lado de la cultura” (aquellos que se dedican a la difusión y promoción del cine) tienen otra limitación. Para ellos la cultura es ser espectadores, y sobre todo, espectadores privilegiados. Y la educación está formada de la base de ser espectador, a los críticos o profesores les encanta conversar sobre películas que ven. Pero no les interesa como estas películas llegan a nosotros y cómo se conservan.

Esto es un problema. Porque los dos grupos principales que deberían generar esa conciencia y la importancia de una cinemateca. Esos dos grupos no la ven. Si estos grupos no la ven, menos lo van a ver los políticos o gobernantes.

Las recomendaciones, primero, la toma de conciencia. La toma de conciencia es reflejada en políticas públicas. Y con estas políticas se deben crear una Cinemateca Nacional, con un presupuesto propio y una infraestructura. Autónoma, equivalente a la Biblioteca Nacional.

**6. *¿De qué manera el Estado debería apoyar en la creación y el desarrollo de una Cinemateca Nacional?***

Primero, el Estado (gobernantes y políticos) tengan conciencia acerca del tema de preservación de la memoria filmica audiovisual. Para que tenga una nueva mentalidad el Estado, debes de crear una nueva burocracia. Las acciones que el Estado debe hacer son en temas de políticas públicas y leyes. La Cinemateca Nacional es una responsabilidad del Estado.

**Entrevista 2:**

Violeta Núñez, socióloga e historiadora del cine

**Fecha:**

Octubre del 2012

**1. ¿Por qué la necesidad de preservar la memoria filmica audiovisual?**

La imagen constituye un registro de época. Esto no solo se dio con el advenimiento de la fotografía sino ya con la pintura. Una pintura vale en la medida que te muestra el ambiente o contexto en que fue hecha. Puede ser que como concepto estético sea muy chato (no tiene buen trazo, color) pero lo que el artista ha compuesto, eso es una meta importante. Porque el arte reflejado su época. Con la fotografía la cosa es más palpable. La fotografía recoge un instante y después tenemos la fotografía en movimiento que es el cine. El cine no nace como un arte o una industria sino como la reproducción de la realidad.

Esa reproducción de la sociedad, como fue físicamente, el espíritu, lo que intrínsecamente está expuesto, lo que tú ves directamente y el contexto que hace la producción del mensaje. Eso es la memoria filmica audiovisual.

Lo que hay que tener en cuenta es que es el punto de vista de la persona, lo que entiende de su sociedad, eso es lo que ves reflejado en la pantalla.

Lo visual como elemento formativo del mundo cotidiano que empieza a nivel mundial en 1895 y luego se empieza a expandir.

La Teoría de la historia del cine te dice que el cine es un documento de la misma manera que es una crónica o una huaca. Todos los elementos que la historia utiliza para describir el proceso social. El cine es una herramienta más. Tiene que ser un documental, no. El cine de ficción o experimental se debe considerar.

En el Perú, los cineastas (que conozco) que se resisten a esta teoría.

Lo visual estético y visual en movimiento forma parte de la cultura contemporánea. Para explicar qué somos, cómo somos y cómo éramos. Yo siempre he explicado a mis alumnos

diciendo esto: una cosa es la Lima que ustedes ven ahorita y otra es la Lima que fue. Por la crónicas en el 1600 o 1700 te describían el objeto; en el siglo XIX, tú ves un documental o un noticiero, y ahí está. La memoria, como fuimos.

Preservar la memoria filmica es como preservar una huaca o las iglesias o conventos coloniales.

La memoria filmica no solo son las películas. Lo más notorio es la película, es a partir de eso que hablamos memoria filmica, pero no solo implica la película sino son los afiches, la fotografía, el guión, el vestuario... la memoria filmica es un concepto más amplio.

## **2. *¿Por qué cree que se le da poca importancia?***

No solo en el Perú... en la generación de “Chacho” (Isaac León) – es decir en los 60 - a ellos lo único que les interesaba solo ver películas. Ellos mismos no han preservado sus materiales, entre una de las razones, por cuestiones económicas.

## **3. *¿Cuál sería sus recomendaciones para promover una cultura de la preservación de la memoria filmica audiovisual? ¿Y de qué manera fortalecería la identidad nacional?***

Yo lo veo difícil. No entienden para que. A los cineastas creo que tiene que ser punitivo, es decir, sino entregas tu copia, no se te da tu cheque. Como una sanción, te han dado plata para tu película y sino la entregas no te puedes presentar a más concursos. Y no una copia cualquiera, sino una copia bien, con todas las condiciones.

A nivel de sociedad sería una campaña de educación, de volantes, tocarles las puertas, explicarles la importancia, es un trabajo de hormiga.

En los años 60, el cine era herramienta como arma política fue un movimiento de cineastas y críticos en varios países de Latinoamérica y estos países preservaron. En el Perú, solo se decidieron ver películas.

4. *¿Cuál es el contexto de la preservación de la memoria filmica audiovisual en los últimos 50 años? ¿Ha cambiado la situación? ¿Qué condiciones han cambiado que son favorables o desfavorables?*

Si creo que ha cambiado, porque ahora tenemos Filmoteca (Filmoteca PUCP). Hay un espacio físico, al menos. En ese sentido es un avance.

El hecho de que existe un espacio físico es favorable. Lo desfavorable, es que no hay cambiando mucho la mentalidad.





**Entrevista 3:**

Irela Núñez del Pozo, fundadora de ARCHI (Archivo Peruano de Imagen y Sonido).  
Restauradora de la Cineteca Nacional Roma.

**Fecha:**

Octubre 2012

**1. ¿Cómo nació la iniciativa de ARCHI?**

Sabíamos que existían estas películas y comenzamos a buscarlas... Sobre todo son cortometrajes, noticieros y experimentales. Yo estoy a cargo de las restauraciones. Tenemos un sitio web, donde tienes la dirección. Esta cerrada por el momento

Este archivo tiene 20 años. No tenemos financiación propia, ni agenda. Nosotros mismo restauramos nuestras películas de acuerdo a la disponibilidad que tengamos. Una vez al año hacemos reparaciones de alguna película. Sobre todo hemos hecho (restauraciones) de cine mudo y noticieros de los años 50 a 80.

Nos decíamos a las restauraciones, conservación y la distribución del cine. Todo lo que se trate con audiovisual, no solo películas, también historietas.

Nació como iniciativa cuando éramos alumnos de ciencias de comunicación y nos interesaba la historia del cine. Pero teníamos la misma dificultad que tiene la gente ahora, queríamos ver esas películas y no existían. Así que nos dedicábamos a buscarlas.

Éramos tres ex alumnos de la Universidad de Lima, yo, Mario Lucioni y Hernando Luque. Bueno, nace también por una cuestión de queríamos hacer consultoría y para eso necesitábamos ser una institución por eso lo creamos. Pero luego muchos ex productores de cine se interesaron en depositar sus materiales con nosotros así que también recibíamos estas películas o los adquiríamos.

Por ahora solo funcionamos por ahora para adquisición y conservación, para investigación tendrían que contactarnos y acordar una cita. Pero esto no ocurre mucho. Lo primordial por ahora es la conservación, ubicar las películas antiguas y dedicarnos a establecer un proyecto de restauración para cada una de esas películas.

Lo de los nombres... Filmoteca, Cinemateca... nosotros nos quisimos llamar así “Archivo Peruano” porque ya existía en aquella momento una Filmoteca, cuando nosotros nacimos dijimos que no queríamos competir a la Filmoteca de Lima o la Cinemateca Universitaria. Dando mayor atención a las películas peruanas, no para verlas sino conservarlas, encontrar las piezas y estudiar. Restaurar para los investigadores y el país.

**2. *¿Apoyaban a la Biblioteca Nacional voluntariamente o tenían un convenio?***

Teníamos un convenio para clasificar sus películas. Inventariar y catalogar los materiales para la conservación. Pero lamentablemente, esto demoraba bastante porque no había las condiciones...lo que faltaba era la infraestructura (ambientes, condiciones para la preservación).

**3. *¿Tenían un local, ARCHI? ¿En dónde se encontraba?***

Estuvo primero en mi casa, ahora está en mi departamento. Porque nosotros tampoco tenemos un local con las condiciones optimas de conservación.

**4. *¿Han buscado algún tipo de financiamiento?***

Sí, pero no ha sido fácil conseguirlo.

**5. *¿Cuál sería sus recomendaciones para promover una cultura de la preservación de la memoria filmica audiovisual?***

Desde una Cinemateca Nacional cuya función principal sea difundir su material.

**6. *En su experiencia como restauradora en la Cinemateca Nacional de Roma, ¿de qué manera este organismo contribuye a la construcción de una identidad nacional?***

Primero, que la restauración es primordial. Porque solo así se puede acceder al material... muchas veces las películas han sido censuradas, cuando uno restaura las películas procura aprovechar para difundir un poco sobre esta película, por ejemplo, si se desea hacer un DVD, también se cuenta sobre el estudio de restauración, de que materiales habían sido censurados, si existían en otras versiones (mucha producción se hizo con otros países y a

veces las versiones son diferentes). Entonces se recopila en esta versión y explica los cortes de la censura, la historia de esta película... para la gente, para un nuevo estudio de la dirección, historia o actuación de aquella. Es como si la gente volviera a vivir ese pasado. De esta manera es que tú fortaleces la identidad. Es decir, el pasado se recrea a través de la revisión de las películas.

**7. *Desde su experiencia como restauradora en la Cinemateca Nacional de Roma, ¿Cómo se promueve la cultura de la preservación de la memoria fílmica audiovisual?***

Para promover la cultura de la preservación, se realiza se hace muestras como el Festival de Cine Reencontrado y la Jornada de Cine Mudo. Son dos festivales en que se pasan películas ininterrumpidamente durante una semana que son todas las restauraciones. Viene gente de todo el mundo (especialmente van historiadores, gente de archivo, o investigadores de cine) a ver estas películas pues no solo son nacionales sino mundial.

Otra manera de promover es que la Cinemateca da acceso de los materiales a las universidades que están interesadas a hacer ciclos de cine.

**9. *Desde su experiencia como restauradora en la Cinemateca Nacional de Roma, ¿cómo cree que debería ser la visión de una Cinemateca Nacional en el Perú?***

La visión principal es pasar a la posteridad las películas que existan, y si no existen, crear estas condiciones, es decir, crear un espacio de conservación de los materiales. No solamente las películas, sino toda la documentación y todo material relacionado al cine.

La creación de un Cinemateca es (un espacio) donde existe un dialogo entre el pasado y el presente. También se puede entre países según el tema que tú quieras discutir. Por ejemplo sobre el tema de la explotación minera en el Perú y Bolivia.

**10. *¿De qué manera el Estado debería apoyar en la creación y el desarrollo de una Cinemateca Nacional?***

Debe crear la Cinemateca Nacional. Debe ser obra del Estado, porque son recursos muy grandes.

**Entrevista 4:**

Isaac León Frías, ex director de la Filmoteca de Lima

**Fecha:**

21 de Septiembre del 2012

**1. *¿Cuál fue su cargo y el periodo de que duro dentro de este?***

La Filmoteca fue fundada en el año 1986, fui el director desde ese año hasta el 2001. Era un cargo no rentado y sin horario.

**2. *¿Cuáles eran los objetivos que buscaba la Filmoteca?***

Tenía como propuesta tratar de reunir el mayor número de películas peruanas y extranjeras en soporte fílmico y constituirse en un espacio de programación alternativa. Y de hecho, durante varios años ante la crisis del espectáculo cinematográfica e Lima, la Filmoteca cumplía como espacio alternativo.

En promedio hacíamos entre 40 y 45 ciclos al año, con dos funciones al día.

Los objetivos era constituirse en un Centro de Preservación de material fílmico, especialmente peruano, no solo de películas, sino también materiales como afiches, guiones, libros de cine, revistas de cine...mayor porcentaje fue internacional, pues por compra teníamos más películas extranjeras que nacionales. Y difundir.

**3. *En el Museo de Arte ¿tenían espacios de preservación del material cinematográfico?***

En el caso de la preservación, lo mandábamos afuera. Teníamos unas bodegas de almacenamiento; sin embargo, no había laboratorios así que aquí lo que se podía hacer era la limpieza de las películas y algunas reparaciones mínimas. Lo importante, no se podía hacer acá. En Latinoamérica, hay solo dos buenos laboratorios (especializados en la conservación y restauración) que están en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Cinemateca de Sao Paulo (Brasil).

El equipo técnico era pequeño. Estuvo Norma Rivera, que era trabaja en la Filmoteca PUCP, estaba a cargo de la conservación pero también participara en parte de la programación.; también estuvo Irela Nuñez, como restauradora y Gisela Hurtado, que ayudo en la parte de

conservación. Y hubo dos personas más a cargo de la reparación de las películas. El equipo se especializaron por medio de talleres (no tenían profesionalización).

**4. *¿Cuáles eran las colecciones más significativas durante su periodo de cargo?***

Noticiarios antiguos, de los años 50, cortometrajes y largometrajes desde los años 70 de los directores como Lombardi, Federico García, entre otros. Y las colecciones del grupo Chaski. En promedio teníamos almacenados 3000 películas extranjeras.

La restauración más significativa que tuvimos fue “*Yo perdí mi corazón en Lima*”, una película muda de 1933, que recibió apoyo de la División de Artes de la UNESCO y la participación técnica de la Filmoteca de la UNAM. La mayoría de las restauraciones se hicieron bajo el apoyo de la UNAM.

**5. *¿Cuál es el contexto de la preservación de la memoria filmica audiovisual en los últimos 50 años? ¿Ha cambiado la situación? ¿Qué condiciones han cambiado que son favorables o desfavorables?***

La situación ha cambiado muy poco. Las condiciones necesarias para la preservación serian, según mi punto de vista, la concientización de la recuperación del pasado y la memoria filmica audiovisual al público y las autoridades públicas. Tomando en cuenta, agenciar fondos para la creación de una Filmoteca Nacional (con espacios propios y especializados) como un organismo autónomo al Estado.

**6. *¿Cuál cree que debería ser la visión de la Cinemateca Nacional?***

Recuperación, conservación del material cinematográfico. La Filmoteca debe generar sus propios recursos a través de la venta de sus materiales, por ejemplo, colecciones de DVD.

**7. *Hasta ahora hemos sobrevivido sin Cinemateca Nacional, ¿cuáles crees que son las posibilidades del desarrollo de la memoria filmica audiovisual con o sin Cinemateca Nacional?***

Las posibilidades serian muy pocas, porque sin archivos lo antecesor se pierde. Hay que tener el apoyo del Estado y los contactos que puedan obtener. Todo depende del entusiasmo y empeño de los responsables.

**Entrevista 5:**

Norma Rivera, coordinadora general de la Fimoteca PUCP

**Fecha:**

Septiembre del 2012

**1. *¿Cuáles son los objetivos que busca la Fimoteca PUCP?***

Los objetivos de toda Fimoteca o toda Cinemateca que es preservar. En la página web de la Fimoteca puedes encontrar más detallado.

**2. *¿Cuáles eran las colecciones más significativas durante su periodo de cargo?***

Colecciones tenemos la de los realizadores peruanos Pancho Lombardi, Chicho Lombardi, Mario Neyra...

**3. *Como infraestructura, ¿cómo está organizada la Fimoteca?***

Tiene tres bóvedas climatizadas. No damos atención al público. No tenemos hemerotecas o salas de estudios. Nuestro equipo técnico es pequeño hay dos técnicos de películas, una secretaria y la coordinadora general.

### 3. DOCUMENTOS

#### TALLER

#### PRESENTACIÓN

Hacer una presentación escalonada:

- 1) Alejandra Trelles
- 2) Cinemateca Uruguaya
- 3) Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay

Trabajo en las áreas de coordinación, programación y gestión de Cinemateca Uruguaya que es no solamente el mayor archivo filmico de Uruguay y uno de los más importantes de Latinoamérica sino también una institución cultural que desde 1952 se dedica a la difusión del arte cinematográfico y a la formación de espectadores.

Pero voy a empezar hablando de lo que hablaré menos, es decir, de por qué estoy yo hoy aquí, invitada por la Cinemateca Catarinense y por Fausto Douglas Correa Jr. en particular.

Para decirlo de manera corta, la culpa la tiene, Danilo Trelles, mi abuelo y su amor por el cine.

Pero no teman que no voy a contarles una saga familiar al mejor estilo **Cien años de soledad**. Hablar de mi abuelo es tan solo una excusa para hablar del cine y cinéfilos en Uruguay, de espectadores y críticos y en mucha menor medida de creadores, directores de cine uruguayo.

Y ya que decidimos empezar por los orígenes, empecemos por el principio de todo:

El inicio oficial de la exhibición cinematográfica fue la función del 28 de diciembre de 1895 que los Lumière proyectaron en el *SalonIndien del Grand Café del Boulevard des Capucines*. Y a pesar de que Montevideo era una diminuta ciudad a miles de kilómetros de París, dicha película se exhibió tan sólo seis meses después en el Salón Rouge de Montevideo, el 18 de julio de 1896.

Desde entonces las salas cinematográficas se multiplicaron. En 1910 Montevideo tenía 328.410 habitantes y 33 salas de cine que vendían un millón y medio de entradas. Los

números crecieron hasta alcanzar su récord en 1953: 19 millones de entradas en 105 salas de la ciudad, habitada por poco más de 826 mil personas. Si se comparan con las del último registro, 2,4 millones de entradas en 2009, es sencillo comprender que el cine fue en Uruguay, durante la primera mitad del siglo XX, un acontecimiento.

Para que tengan una idea gráfica de lo que significa esta relación población espectadores, solo tienen que mirar esta gráfica.

En 1929 el Estado uruguayo había fundado el SODRE ("**Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica**")

Su función inicial era la de *"perifonear programas culturales e informativos"*, es decir, transmitir por radio *"espectáculos o audiciones de carácter artístico, científico, ilustrativo o ameno con fines de mejoramiento espiritual de los habitantes del país"*.

La ley de creación del SODRE también le encomendó, entre otras tareas, "crear escuelas y conservatorios", "adquirir y arrendar material fonográfico, teatral, cinematográfico, musical impreso o cualquier otro que se relacione con sus actividades", "editar catálogos, programas u otras publicaciones", "actuar individualmente o en conjuntos en los espectáculos o audiciones que realice o que contribuya a realizar así como en las escuelas o conservatorios que instituya". Por la misma ley se establecieron una orquesta sinfónica, una de cámara, un coro, un cuerpo de baile, salas de espectáculos, una fonoteca y otras reparticiones.

Como ven, la ley era un poco improvisada y mezclaba de todo un poco. Para peor, el SODRE contaba sólo con ocho funcionarios, seis técnicos y dos peones.

Pero bueno, el Uruguay todo es un país medio improvisado. Imagínense, un país que nadie tenía planeado, ni siquiera Artigas, nuestro héroe nacional quería que fuera un país independiente. Un país que inventaron los ingleses para evitar que los brasileños y los argentinos tuvieran demasiado poder

*"Los intereses y la seguridad del comercio británico, serían grandemente aumentados en un Estado en que los gobernantes cultivaran una amistad por Inglaterra."*

*La Banda Oriental contiene la llave del Plata y de Sud América, debemos perpetuar una división geográfica de Estados que beneficie a Inglaterra. Por largo tiempo los orientales no tendrán marina y no tendrán la posibilidad de impedir el comercio inglés."*



Lord Ponsonby

Un país inventado por Lord Ponsonby, un diplomático enviado al Río de la Plata para alejarlo de las miradas de Elizabeth Conyngham, la amante de Jorge IV, Rey de Inglaterra.

Así que el SODRE, como el Uruguay mismo, nació y creció un poco por casualidad.

Nació de casualidad porque la Dirección Nacional de Radiotelegrafía (TELEGRAFO) precisaba otra estación, la encargaron a Estados Unidos y desde allá, enviaron por error una de radiotelefonía (RADIO). Decidieron armarla igual y pasar música clásica.

El primer estudio de la nueva radio se instaló en el Palacio Legislativo. No sé si ustedes saben que hasta que en Uruguay ganó el gobierno la izquierda por primera vez en 2005 los gobiernos habían sido de los dos grandes partidos tradicionales. El Partido Colorado y el Partido Blanco. Pues bien, el SODRE fue impulsado por un senador colorado llamado Francisco Ghigliani, y un senador blanco de apellido Butler. Siempre se dijo que a Butler lo habían convocado para el SODRE porque era radiólogo y pensaron que su profesión tenía algo que ver con lo que se estaba preparando.

Ghigliani fue el primer presidente del SODRE y tuvo una historia interesante y algo trágica. Además de médico y senador, Ghigliani era el dirigente deportivo más importante de su época. Fundó el Comité Olímpico Uruguayo, en una época de gloria para el fútbol olímpico uruguayo, que triunfó en Ámsterdam y Colombes en 1924 y 1928. Y como todo en Uruguay es fútbol, el éxito del SODRE también tiene que ver con el deporte.

Como ya dijimos, la caótica ley que hace nacer al SODRE es de 1929 y cuando nace tiene ocho funcionarios para cumplir todas aquellas funciones. El SODRE se financiaba con un impuesto ridículo: el impuesto aduanero a los aparatos de radio, a los pasadiscos y a los discos de pasta.

¿Pero qué pasa un año más tarde? En el año 30 se jugó el Campeonato Mundial de Fútbol en Montevideo y ahí comenzó la locura de la radio: todo el mundo se lanzó a comprar un aparato.

Entró tal cantidad de dinero al SODRE que el mismo año se crea la orquesta sinfónica y se compra un teatro donde pudiera actuar. En ese momento, a raíz del advenimiento del cine

parlante, los cines habían copado el mercado y a los teatros no les iba bien. Como el teatro Urquiza en Mercedes y Andes estaba libre, Ghigliani lo compró al contado.

Pero Ghigliani no será recordado ni como el brillante dirigente deportivo ni como el primer presidente del SODRE. Casado por más de 20 años con una mujer enferma, el senador cometió el grave error de tratar de hacer pasar a su amante por su hija adoptiva.

Su adversario político Alberto Demicheli lo denunció en la prensa por lo que Ghigliani se dirigió al parlamento y le disparó tres tiros por la espalda.

Demichelli milagrosamente sobrevivió y 40 años más tarde se transformó en el primer presidente nombrado por la dictadura uruguaya.

Ghigliani escapó y se refugió en el cuartel de Bomberos, obligando a los funcionarios del SODRE a desplazarse hasta allí todo el tiempo para poder mantener al organismo funcionando.

Varios años más tarde, en 1943, Danilo Trelles entra al SODRE y aprovechándose del espíritu de aquella caótica ley de 1929 que llamaba a *“adquirir y arrendar material fonográfico, teatral y cinematográfico”* funda la que será la primera cinemateca de América Latina y a la que llama Cine Arte SODRE.

Las relaciones de CINE ARTE con los dos cineclubs existentes en Montevideo por aquellos tiempos no fue demasiado armoniosa. Ni la de los cineclubes entre ellos. Sin embargo los cineclubes se van a unir con un fin común: crear una cinemateca.

Cineclub contaba con unos 1200 socios. Cine Universitario con 900. Ambos grupos proyectaban en sus locales, donde organizaban debates, y los domingos por la mañana en varios cines comerciales, compraban películas fuera de circulación, las conseguían en préstamo de la Cinemateca Argentina o gestionaban con las distribuidoras películas de difícil y dudoso éxito.

Así fue como en 1952 Cine Club acordó con la Compañía Central Cinematográfica el preestreno de *Juventud divino tesoro*, primera película de Ingmar Bergman exhibida en el país, que fue rápidamente valorada por Homero Alsina Thevenet y otros críticos, origen de la leyenda de que fuera de Suecia, el director había sido “descubierto” en Uruguay.

Pero no era fácil para los clubes abastecerse de películas que saciaran el crecido número de socios y luego de un congreso de cineclubes organizado en Buenos Aires los directivos regresaron con la propuesta de crear una cinemateca para facilitar los préstamos de películas y tener acceso a títulos importantes que aportaba la Cinemateca Francesa, bajo la dirección de Henri Langlois. No a los cineclubes, sólo a las cinematecas integradas a la Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF). En el país, sólo Cine Arte del Sodre estaba federada, y si los clubes querían acceder a las películas, debían fundar una cinemateca que los abasteciera. Hasta entonces las recibían de la Cinemateca Argentina o de la de San Pablo.

Parecía llegada la hora de que los dos grupos renunciaran a la rivalidad. El segundo festival de Punta del Este distrajo a varios directivos de Cine Universitario, pero desde diciembre de 1951 consultaron a Cine Club sobre la iniciativa, sin hallar más que dilaciones y pedidos de prórrogas para adoptar una decisión. Como el tiempo corría, en la tarde del 21 de abril de 1952 Cine Universitario resolvió fundar por sí sola la Cinemateca Uruguay, siguiendo los estatutos de las cinematecas que se estaban creando en el continente, alentadas por Langlois. Se propusieron incorporar como directivo a Fernando Pereda, que por entonces contaba con una colección de trescientas valiosas películas y presumían, tenía copias únicas en el mundo. Walther Dassori y Blanco Pongibove fueron a visitarlo para plantearle el tema, pero Pereda se mostró tan interesado como remiso.

### **CINEMATECA URUGUAYA**

De modo que en 1952 los cineclubes habían resuelto la manera de obtener películas y Uruguay tenía una nueva Cinemateca que muy pronto se afiliará a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos.

Pero la historia de la Cinemateca muy pronto se independiza de la de aquellos cineclubs que le dieron origen dando lugar a una larga trayectoria sembrada de logros y reconocimientos.

CINEMATECA URUGUAYA es una asociación civil sin fines de lucro fundada el 21 de abril de 1952.

Fue declarada Monumento Histórico por iniciativa de la Comisión de Patrimonio y del Instituto Nacional del Audiovisual aprobada por resolución del Poder Ejecutivo del 5 de octubre de 1999.

Es Patrimonio Cultural de la ciudad de Montevideo según resolución de la Junta Departamental del 10 de agosto de 1998.

Asimismo, la Junta Departamental resolvió, en 2007, declararla de Interés de la Ciudad de Montevideo por su actividad cultural.

Por otra parte, en octubre de 1998 fue declarada su pertinencia como institución educativa por la Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y categorizada como institución educativa y cultural por el Ministerio de Educación en Cultura.

Cinemateca Uruguay recibió numerosos premios nacionales e internacionales por su aporte a la cultura y la preservación del patrimonio audiovisual, la difusión, la formación y la educación en el campo del arte cinematográfico.

Cinemateca Uruguay tiene como objetivos:

- La creación y mantenimiento de un Archivo Fílmico nacional e internacional, atendiendo al cine como expresión artística, testimonial y documental. El Archivo fílmico de Cinemateca tiene como misión recuperar, guardar, conservar, restaurar y poner a disposición todos los materiales fílmicos que conforman la memoria fílmica audiovisual de nuestro país y del cine de valores artísticos del mundo.
- A través de la exhibición de su acervo y la gestión de muestras y ciclos itinerantes, difundir, promover y formar en la apreciación del cine de valores creativos, autorales y humanísticos.
- Reunir y catalogar toda la información en papel referida al cine como hecho cultural.
- Garantizar el acceso a obras significativas en soporte digital.
- Hacer extensivas sus funciones a escolares y liceales de institutos públicos y privados, en coordinación con los institutos docentes y con las autoridades de la enseñanza.
- La enseñanza sistemática y profesional de nivel terciario a través de la Escuela de Cine del Uruguay (ECU) del cine como arte, industria, conocimiento y técnica.
- Complementar la formación de espectadores a través del mantenimiento de un Museo del Cine, tres galerías para exposiciones y ediciones y publicaciones especializadas.

Por tratarse de una institución privada, los recursos económicos para el cumplimiento de estos objetivos provienen de los aportes de sus asociados y de esporádicos apoyos de sponsors privados e instituciones oficiales. Sin esos aportes la actividad de la institución sería inviable.

La Cinemateca opera en cuatro salas de exhibición (Sala 18 de Julio, Sala Cinemateca, Sala 2 y Sala Pocitos-ECU) donde también funcionan la Escuela de Cine, el Centro de Documentación Cinematográfica, su sede administrativa y el departamento de Coordinación, mientras que en las afueras de Montevideo, en instalaciones separadas, funciona su Archivo Fílmico.

Actualmente Cinemateca tiene una masa social de aproximadamente cuatro mil socios que abonan una cuota mensual que equivale promedialmente al costo de una entrada de cine comercial.

Por mes asisten a sus salas un promedio de entre siete mil y diez mil espectadores

Cinemateca Uruguay edita un boletín mensual con un tiraje promedio de 5.000 ejemplares y mantiene el sitio [www.cinemateca.org.uy](http://www.cinemateca.org.uy).

**La gran pregunta es cómo fue posible el surgimiento de una institución como Cinemateca sin ningún apoyo público o privado y sostenido únicamente por la voluntad de la gente.**

### **1.1 – Ingrediente 1; el ambiente cultural del medio siglo uruguayo**

Durante gran parte del siglo XX en Uruguay se consolidó una intensa actividad artística en letras, artes plásticas, teatro, música y una persistente formación de espectadores por una crítica que tuvo su propia fama.

Entre 1939 y comienzos de la década del sesenta ese estallido de creatividad y de rigor crítico explica la posterior participación uruguayo en el boom de las letras latinoamericanas (Onetti, Benedetti, Felisberto Hernández, Idea Vilariño, Paco Espínola, Juan José Morosoli, Ida Vitale, poco antes Horacio Quiroga, Enrique Amorim, y poco después Eduardo Galeano). Un conjunto de creadores para los que la cultura era un asunto de vida o muerte.

No sé cuán conocidos sean en Brasil los integrantes de la llamada “Generación del ‘45’ o también ‘Generación Crítica’ pero se trató de un núcleo muy importante de intelectuales, novelistas, poetas y críticos que coincidió con el esplendor del *Semanario Marcha*.

Profesores que forman generaciones enteras de intelectuales y con una cierta actuación también a nivel político. Para que tengan una idea aproximada, eran intelectuales como puede ser Antonio Candido para ustedes los brasileños y el grupo que se formó alrededor de la revista **Clima**. No hay que olvidar que de allí sale Paulo Emílio Sales Gomes, que creó el movimiento de las cinematecas en Brasil.

De modo que la crítica fue particularmente docente, formadora de públicos. Se habla con fundamento por esos años de una cultura cinematográfica en Uruguay con más fuerza que en el resto de América Latina, impulsada por críticos como Homero Alsina Thevenet, Emir Rodríguez Monegal, Antonio Larreta, Hugo Alfaro o José María Podestá. Se afirma que Uruguay es entonces el lugar de la más exigente y formadora crítica cinematográfica en idioma español. Fueron los años del teatro independiente, de Joaquín Torres García y sus discípulos, de Margarita Xirgú en su exilio, y de la instalación por primera vez en América Latina de Teatro del Pueblo sobre propuesta de Romain Rolland.

## **1.2 – Ingrediente 2: espacios de gestión independiente. Un modelo improbable de inusual éxito.**

Como habíamos dicho hace unos momentos, el archivo que fundó Danilo Trelles en el SODRE contaba con la bonanza económica de aquella institución estatal favorecida por la buena suerte deportiva de nuestro país.

Sin embargo la bonanza fue de corta duración ya que muy pronto el SODRE pasó a tener una partida presupuestal fija y esta dependía de la voluntad de los políticos de turno.

Por otra parte, la suerte de las Cinematecas latinoamericanas estuvo muy marcada por las luchas de poder dentro de la FIAF y por la particular personalidad conspirativa de Henri Langlois.

Por ej. en una carta del 4 de marzo de 1954, Langlois informa de una decisión muy firme de impedir el desarrollo de la cinemateca del SODRE.

No era una ventaja que el director de la Cinemateca francesa no viera con buenos ojos a la cinemateca del SODRE, pero de todas maneras este archivo iba a recibir su golpe de gracia

con el alejamiento de Danilo Trelles en 1962 y el posterior incendio de su auditorio en 1971, que sumieron al organismo en el olvido y el abandono por casi cuatro décadas: aquel viejo auditorio del SODRE que compró Ghigliani y que estuvo abierto 40 años, demoró 38 años en ser reconstruido uno nuevo.

Que la cultura y la conservación del patrimonio no es una de las prioridades del Estado uruguayo es evidente. Pero el problema va mucho más hondo: la desidia con la que Uruguay trata a su memoria alcanza a sus aficiones más queridas, populares y masivas. Miren si no la camiseta de aquellos primeros campeones del mundo de 1930...

En 1973 hubo un golpe de Estado militar en Uruguay. Posteriormente hubo intervenciones en las instituciones culturales y en la universidad y la gente de la cultura fue proscrita. En 1977, la dirección de Cinemateca Uruguaya quedó casi en su totalidad interdicta y fue remplazada por una dirección improvisada, mientras los proscritos conducían efectivamente la institución desde la clandestinidad. En esa situación de riesgo se entendió que la mejor protección la podía aportar un fuerte respaldo público, y se tomó en serio la idea de crear los espacios culturales alternativos.

Cinemateca Uruguaya crece entonces hasta llegar a las cinco salas de exhibición, dos de ellas de estreno, el número de socios crece y supera en 1979 los once mil mensuales y la cantidad de espectadores (incluyendo socios y no socios) suma promedios mensuales impensables poco antes: de 25 a 27 mil por mes, equivalentes a porcentajes del 25 al 35% del público total de cine en Montevideo.

La creación de un espacio alternativo parecía eficaz como defensa contra la dictadura y como forma de gestión cultural activa, y también para crear un mercado que permitía el estreno en Montevideo de películas artísticas valiosas aunque comercialmente inciertas o inviables. De hecho, ese espacio era utilizable para un cine nacional, y algunas exhibiciones experimentales lo confirmaban. Durante algunos años varios hechos coinciden a la vez. Y esto es fundamental:

a) Siguiendo la programación de Cinemateca y su festival, llegan a Montevideo valiosos cineastas, con quienes el público joven tiene contacto personal a la vez que accede al conocimiento de la obra de esos autores.

- b) La utilización de varias salas para mostrar ciclos de grandes momentos, períodos o autores de la historia del cine. A la vez, las aperturas hacia experiencias recientes y al descubrimiento de la obra de nuevos autores y cinematografías nacionales emergentes.
- c) La reapertura por Cinemateca de la Escuela de Cine del Uruguay, que había sido clausurada por la dictadura militar en 1979.
- d) La publicación regular desde 1977 de “Cinemateca Revista”

El proyecto, de difícil ejecución, visto con la perspectiva del tiempo, fue exitoso. Uruguay, hecho insólito en esos años, fue durante tres lustros un punto de referencia en América del Sur y un centro de cultura cinematográfica, quizás más de lo que había sido en los años 50 y 60 con la generación del 45. Podría decirse con certeza que ya en los 60 reunía el cine latinoamericano y que llegaba todo el cine de calidad del mundo y buena parte de sus realizadores. Se trató de una sucesión de personalidades que no necesariamente acudían a cinematecas o centros culturales de países con mayor desarrollo que un pequeño país en el sur de América del Sur.

De esa manera, además de los ciclos presentados por sus autores, las exhibiciones acercaban críticamente al espectador el cine actual y del pasado, incluyendo los grandes períodos históricos (realismo poético, neorrealismo, expresionismo, etc), los procesos de consolidación de cinematografías nacionales, y a la vez las cinematografías nuevas. Aparte de los estrenos, unas cien programaciones mensuales abrían un panorama abarcador y sostenido presentado críticamente y con información adecuada.

Los estrenos incluían normalmente las películas más creativas del momento, las de Tarkovsky (en particular sus películas prohibidas), Bergman, Taviani, Wajda, Kieslowski, Angelopoulos, Kurosawa, Zanussi, que no eran vistas por el circuito como buenas apuestas comerciales.

Más aun, el Festival Internacional, que comienza a realizarse en los ochenta, se afana por presentar en cada edición (además de películas descubiertas por el propio Festival) los premios de Cannes, Berlin, Toronto, Londres, etc.

Este propósito se obtiene durante varios años consecutivos. El conocimiento del cine mundial y su análisis está al alcance de todos los interesados. Más aun, a veces se obtienen repercusiones públicas contra pronósticos del negocio cinematográfico: Tangos, el exilio de



Gardel de Fernando Solanas, estrenada y distribuida alternativamente por el circuito cultural de Cinemateca, es la película con más cantidad de espectadores en Uruguay en 1985, con 230 mil espectadores. Lo mismo que ocurría con el cine actual de valor creativo ocurría con el cine pasado, por entonces de muy difícil acceso, cuando no existían videoclubes, ni ediciones en video y esos films eran accesibles a partir de los fondos de Cinemateca.

### **1.3 – La Cinemateca y la formación de espectadores**

Ciclos, retrospectivas, homenajes, monográficas, muestras de cinematografías de países tan remotos como Nueva Zelanda o Lituania o tan cercanos como Argentina o Brasil, décadas seleccionando y estrenando lo mejor del cine del mundo entero, trayendo a Montevideo a realizadores, productores, actores., organizando festivales de cine han hecho que durante un largo tiempo, gracias a la labor de Cinemateca, el espectador uruguayo tuviera a su alcance lo más interesante de la cinematografía mundial, formado así espectadores críticos, con un gusto educado y capaces de tomar posición frente al cine.

Se decía como chiste que en Uruguay hay tres millones de críticos de cine y árbitros de fútbol. Y Cinemateca pasó a ser esencial en la vida cultural del país, no sólo acercaba a su público lo mejor del cine mundial sino que además generaba encuentros, debates, editaba una revista especializada, impartía cursos de análisis cinematográfico y lenguaje de cine, llevaba a sus salas a escolares y liceales de todo el país a ver films que eran cuidadosamente seleccionados de acuerdo a la curricula de cada disciplina. Cinemateca se consolidó en un lugar de encuentro y de convergencia de todas las generaciones.

Sin embargo y a pesar de su éxito la Cinemateca siempre fue un archivo relativamente pobre. Sostener un archivo filmico solamente con las entradas vendidas o las cuotas de los afiliados es una quimera que probó ser realizable, pero muy difícil de sostener a lo largo del tiempo.

Pero Cinemateca Uruguaya siempre tuvo una dimensión política central. Su función como archivo filmico solamente se entendía si la recoleccion, guarda y preservacion de films tenía como resultado incidir en la sociedad a través de la exhibición y la formación de espectadores.

Y aquí es donde se da una paradoja clave a la existencia misma de Cinemateca: al carecer de apoyos estatales y depender del aporte de los socios la Cinemateca tiene que exhibir

constantemente su acervo para mantener una oferta variada e interesante que mantenga e idealmente haga crecer su masa de socios.

Paradójicamente, la exhibición constante atenta contra la preservación de los films y la presión de mantener una programación de calidad, cantidad y variedad constante hace que la Cinemateca se especialice en la programación y la exhibición muchas veces sacrificando la preservación.

### **1.3 – ¿Y dónde está el cine uruguayo? Una explicación**

Como suele ocurrir cuando en un lugar y un momento coinciden acciones culturales, el resultado suele ser un florecimiento de las artes y de las letras. El cine, un arte nuevo en proceso de formación, vivió razonables estallidos propios y se convirtió en la forma artística representativa del siglo. Cuanta mayor ebullición artística existe, el cine y los cineastas se benefician. Pero aunque la crítica y la cultura cinematográfica uruguayo desde fines de la década del 30, formaron espectadores, sensibilidades y predisposición para un cine valioso, como forma de expresión propia, ese cine nunca existió.

Las peores películas uruguayas fueron perpetradas en esos años, y resultaron más bien despreciadas por críticos y espectadores.

El cine uruguayo aparece realmente medio siglo después, a mediados de los años noventa, cuando el fervor y la tensión de la generación del 45 habían pasado al olvido y después de una dictadura penumbrosa que durante doce años (1973-1984) machacó sensibilidades y espíritus críticos. El proyecto de un cine nacional fracasó durante las dos generaciones más creativas, la del 45 y la del 60, y aparece en 1993, cuando esa creatividad está en severa crisis y en riesgo de extinción.

Lo hace gracias a la incorporación de los jóvenes que se habían formado como pudieron durante los años de la dictadura, huérfanos de casi todo vínculo generacional que los uniera con sus ilustres antecesores y con la experiencia que éstos habían construido y que por entonces era quizás poco reconocida, y se había vuelto un pasado hundido en el tiempo, en exilios, prohibiciones e interdicciones.

A mediados del siglo XX no había un “ambiente de cine” sino un mundo de cinéfilos, gente que tenía la capacidad de percibir y gozar valores artísticos en obras cinematográficas, un público formado y una masa crítica sólida, pero ningún proyecto consistente para expresar y

utilizar el cine de manera creativa. Ese ambiente lo genera Cinemateca hacia el final del siglo y se concreta mediante al acceso a las nuevas tecnologías y el Umatic en video. De hecho el nuevo cine, por sus características estéticas que adopta recursos del grotesco y una actitud irreverente que identificará luego a las mejores películas uruguayas, es una aventura artística que se inicia con un video en Umatic, *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera*.

De no haberse producido el cambio de tecnologías, quizás no se hubiera desarrollado un cine propio. Y de hecho, después de Pepita..., las siguientes películas en filmico no fueron entusiasticas. Luego AlvaroBuela realiza también en Umatic *Una forma de bailar*.

El “ambiente de cine” se da en la sociedad cuando la actitud pasiva del espectador puede ser remplazada por la activa del creador. Ese cambio es posible porque existe un campo fértil para las ideas y la posibilidad de realizarlas. Ese hecho ocurre a fines de los noventa en el momento menos previsible, a la salida de una dictadura, y cuando los autores de la agitación de mediados de siglo, ya habían desaparecido. Tampoco el Estado pensaba que pudiera ocurrir algo con el cine nacional, y no había previsto ningún sistema de ayudas y créditos, que con los años no tuvieron más remedio que atender y consolidar. Ahora existe una ley de cine. Sólo falta que se empiece a hablar de industria. El riesgo, entonces, será que el objetivo sea el rédito económico y se deje de pensar en un cine serio y en cómo hacerlo.

### **1.7 – El precio de la independencia y la libertad: el Estado ausente y nuevas formas de consumo audiovisual.**

Durante sus primeros 50 años, Cinemateca se sostuvo sin necesidad de recurrir a apoyos estatales para asegurar su funcionamiento. El sistema asociativo funcionó y logró ser la principal y casi única fuente de ingresos durante las décadas del 80 y 90, pero al despuntar el siglo XXI, los problemas económicos de la institución comenzaron a hacerse notar.

Las nuevas formas de consumo en el Uruguay, el surgimiento del video y los videoclubes, la proliferación de centros comerciales en donde se instalaron decenas de salas de cine que exhibían un cine de corte comercial, y luego el acceso de un altísimo porcentaje de la población a internet, llevó a nuevas formas de consumir cine. Las crisis económicas favorecieron este panorama de retraimiento, el espectador cinematográfico, cambió sus hábitos.

La masa de socios de cinemateca que en los 80 había alcanzado los 18 mil cayó abruptamente, dejando las salas de cine con una capacidad ociosa sin precedentes.

Para Cinemateca fue imposible competir con el confort y los avances técnicos que se instalaron en las salas comerciales ni tampoco fue posible retener a una masa de socios que consideraba la defensa de las instituciones culturales un acto de resistencia. El fin de la dictadura y la llegada de la izquierda al poder llevaron a que los socios percibieran que se avecinaba una época en la que la labor de la Cinemateca era reconocida a través de los merecidos apoyos públicos.

El cine volvía a ser asunto de unos pocos cinéfilos.

### **1.8 – Cinemateca Uruguay: crónicamente inviable.**

Y es aquí donde estamos parados ahora. En una institución que sabemos crónicamente inviable, pero que se las ha ingeniado para subsistir 60 años.

Lo peor de todo es que estamos convencidos que el camino es el de siempre: el de la formación de espectadores.

Tras la ilusión de que todo el cine está disponible para quien quiera tomarlo se ha dejado de lado la tarea formativa que han tenido las cinematecas.

Cinemateca sigue creyendo que es fundamental el papel educativo que cumple y es así que contrariamente a deplorar la disponibilidad y la fluidez con que hoy día se consiguen los films se ha propuesto realizar un trabajo de educación permanente mediante la programación constante, la edición de su boletín crítico y la inserción en la sociedad, programando ciclos y muestras en conjunto con otras organizaciones y colectivos (Amnistía Internacional, Cine científico, Facultad de Humanidades, Centros Culturales –Anglo, CCE-, Centros de estudiantes, etc.)

Cinemateca ordena, descubre, señala, analiza, explica, discute. Eso es algo que no pueden hacer las películas por sí solas. Y en 2012 ha llegado a sus 60 años, con la promesa de que en poco tiempo tendrá salas renovadas y festejando su festival número 30, el evento privilegiado que muestra el poder de organización y gestión de la Cinemateca.

## **2) El Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay.**

### **2.1 – Breve reseña histórica.**

#### **2.1.1 – Catorce películas, una sala. ¿Foro del cine mundial?**

En 2012 Cinemateca organizó la trigésima edición de su Festival Internacional de Cine señalando que treinta festivales internacionales de cine demostraban una considerable obstinación.

Obstinación por organizar una fiesta del cine cada año, aunque los años no estuvieran para fiestas. Hacer el festival cuando podíamos y hacerlo cuando no. Organizarlo aunque no hubiera ningún apoyo. Hacerlo bien y cuando los recursos económicos y humanos no alcanzaron, hacerlo medio mal. Que hubiera festival en los años de oro, con salas desbordadas y en los años más bien de plomo.

Señalábamos también cuánto había cambiado el Festival en todo ese tiempo.

Para empezar, no era el Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay, porque comenzó siendo de Montevideo, denominación quizás más exacta, pero que en determinado momento nos quedó chica cuando el festival empezó a tener otras sedes en el interior. Tampoco era el festival de semana de turismo, porque el primero se hizo del 20 de julio al 2 de agosto de 1982. Ni tenía el tamaño y proyección internacional del de hoy.

Empezamos con 14 películas en una sala, pero al cuarto año ya eran 52 películas y el Festival, además de hacerse en Montevideo, se hacía en Punta del Este. Treinta años después de aquella primera edición, en este 2012 se exhibieron 160 películas en las cuatro salas de Cinemateca y tres más en el circuito comercial: los cines Casablanca, el Moviecenter y el Alfabeto, además de los espacios itinerantes en los 8 municipios de Montevideo.

En el editorial de aquel primer festival de cine se llamaba la atención sobre la función que cumplían las cinematecas y los festivales de cine como circuitos culturales y alternativos de difusión que se distinguían de los circuitos del cine industrial. El Festival que se inauguraba, se integraba, entonces, a aquellos circuitos alternativos. *“Lo hacemos como una apertura hacia un afianzamiento de esta muestra, como un primer paso. La intención y el propósito es que el Festival se convierta, realmente, en un Foro del cine mundial. Quizás ya lo es hoy en día. Quizás lo sea más en el día de mañana.”*

De modo que en Montevideo, en 1982, 14 películas eran suficientes para lanzar un foro del cine mundial y tener un gran número de espectadores. Hoy el festival se ha multiplicado por diez y sigue con la misma aspiración: juntar en un momento dado, poner en relación entre sí un conjunto de films que representan, a juicio de los programadores, una muestra representativa de lo que está ocurriendo en el cine mundial.

### **2.1.2 – Obstinado rigor: crecer sin concesiones y mantenerse a toda costa.**

Es una discusión persistente: ¿13 películas como en Gramado o 240 como en el BAFICI?

No hay una respuesta única para esta pregunta.

El Festival, cualquier festival comienza con una idea de sí mismo y de lo que aspira ser. Una seña de identidad. Algo propio que lo diferencia de los miles de festivales que florecen por todo el mundo.

Eso no quiere decir que esa identidad no vaya cambiando, o más bien, oscilando, fruto del tiempo, del perfil de los programadores, de los directores artísticos.

En una Cinemateca donde se exhiben 100 películas por mes, un festival internacional debe, necesariamente, diferenciarse. Y no solamente debe diferenciarse por la cantidad de películas ofrecidas sino por el peso que esas películas demostrarán tener en el futuro.

Así, el Festival de Cinemateca, ha elegido tener el perfil de la clarividencia.

No se alarmen: lo de la clarividencia ha sido un chiste. Pero ese chiste me permite pasar a lo que hace que un festival vaya adquiriendo peso, relevancia, importancia a medida que acumula ediciones. Esto es un delicado equilibrio entre lo que descubre, lo que señala y lo que homenajea, a la vez que presenta un panorama lo más amplio posible de lo más interesante del cine mundial.

### **2.1.3 – ¿Por qué seguir haciendo festivales de cine?**

Eso es lo que nos preguntamos con cada nuevo festival, pero se ve que el año pasado, nos lo preguntamos con la fuerza suficiente como para responderlo en forma de editorial en el catálogo de la 29 edición del festival.

*El Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay nació hace ya casi 30 años y debemos pensar que las razones que en aquel lejano 1981 llevaron a la Cinemateca*

Uruguay a organizar el primer Festival Internacional de cine son distintas a las que existen hoy para seguir haciéndolo. Aquellas razones quizás tenían que ver con las dificultades de distribución que afrontaba cierto tipo de cine y seguramente también con problemas para encontrar lugares donde exhibirse. La frase "el cine que no llega" se entendía entonces como aquellas películas que no logran vencer las barreras del espacio y llegar a nuestras costas. Sin embargo hoy, cuando esas "barreras del espacio" parecen haberse levantado y lo que antes era un mundo se ha transformado en una aldea, los festivales de cine no solo no han dejado de existir sino que se han multiplicado de manera geométrica.

Y es que un festival de cine no es nunca un conjunto más o menos grande de películas que se exhiben en un periodo corto de tiempo en una ciudad determinada sino, más bien, una idea de qué es el cine en un momento dado. Los festivales de cine se construyen sobre una mirada, que es la que el festival propone y se arman sobre una idea, que es la que el festival señala.

Es así que hoy día un festival de cine se parece bastante a un desfile de alta costura: es una instantánea del estado de un arte y de las líneas y tendencias que se avizoran para el futuro. Y es, además, una escuela de formación del gusto. Sin ir más lejos, la gente aprende a leer, en primera instancia, para evitar ser engañada. De igual manera, cuando se conocen los procesos estéticos en el momento en que se están produciendo -y mientras permanecen en estado puro- es más difícil ser engañados luego cuando las mismas ideas sean pasteurizadas y despojadas de toda su capacidad transformadora. Podrá venir luego el cine industrial y tomar esas ideas, banalizarlas y abaratarlas -paradójicamente poniéndoles encima toneladas de dinero- y pretender que eso es lo bueno y lo nuevo. Porque como siempre sucede cuando un lugar es interesante, primero se instalan los artistas, después los ricos y por último llegan los turistas a tomar fotos. Lo mismo sucede con las ideas. Solo que para entonces ya habrán golpeado donde tenían que golpear y habrán generado las transformaciones que debían. Estar en ese preciso momento es educarse para no padecer el turismo de las ideas, es decir, llegar tarde adonde ya no pasa nada. Pero un festival es también otra cosa: es una afirmación. A contrapelo del relativismo rampante el festival señala con firmeza el canon de un instante y muestra relaciones internas, causalidades y rupturas. El 29° Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay es eso y varias cosas más. Es

*también un lugar donde se encuentran los realizadores entre sí y con el público y es, además un lugar de inauguraciones. El número y la calidad de las operas primas que se presentan en el festival es, realmente significativo. Así el festival se erige en una especie de descubridor y propiciador, tomando las primeras películas de muchos nuevos directores y apostando a que de allí saldrán los maestros del futuro. En 1994 se exhibieron en los festivales de Cinemateca **Y la vida continúa** y **¿Dónde está la casa de mi amigo?**. Diecisiete años después hay alguna posibilidad que **Copie conforme** la última película de Abbas Kiarostami, encuentre un lugar en la cartelera comercial montevideana. Porque queremos mostrar ahora lo que está sucediendo ahora habrá muchos años de Festival Internacional del Uruguay. Porque el cine es, sin lugar a dudas, el medio de expresión privilegiado de los humanos del siglo XXI y está mucho más vivo de lo que cualquiera creería si se limitara a ver lo que corrientemente se exhibe. Cinemateca Uruguay y el 29° Festival Internacional del Uruguay los invita a comprobarlo. ¿Para qué, si no, los ojos? Nos vemos en el cine.*

Un día nos pusimos a ver qué directores habían tenido su primera exhibición en Uruguay en los festivales, ciclos y muestras de Cinemateca. No lo hicimos de manera exhaustiva, sino un poco al azar, así como señalamos que las primeras dos de Kiarostami fueron exhibidas en 1994 en el Festival Internacional y en el Festival de cine para niños respectivamente. Y luego seguimos.

¿Aleksander Sokurov? La primera que se exhibió fue la inolvidable Madre e hijo en el festival del 98. ¿Theo Angelopoulos? Fue O Megalexandros, en Centrocine, cuando todavía se recuperaban cine (el viejo cine Miami) para transformarlos... en cines (y cuando también se recuperaba la democracia: era el festival de 1985).

Y así puede seguirse: de Darren Aronofsky a Naomi Kawase, de Robert Rodriguez a los hermanos Dardenne, pasando por Alex de la Iglesia, Lucrecia Martel o Lisandro Alonso... la lista es infinita y los que no mencionamos (Aki Kaurismaki, Jim Jarmusch, Nanni Moretti, Takeshi Kitano, Kim Ki-duk, Atom Egoyan, Hayao Miyazaki, Pedro Almodóvar, Lars von Trier, etc.) es porque la primera de sus películas que se exhibió en Uruguay no fue dentro del Festival Internacional sino en exhibiciones regulares de la Cinemateca, en ciclos, estrenos u otros festivales. Porque hubo y hay muchos festivales –de invierno, de niños, europeo, de primavera–.



Hace un rato mencionábamos el caso de Abbas Kiarostami y **Copie Conforme**, la primera película del director en ser exhibida en el circuito comercial montevideano, su duodécimo largometraje. Lo mismo sucedió con Kaurismaki, que debió esperar hasta **El hombre sin pasado**, dieciocho años de carrera y diez largos para que una de sus películas pasara en los cines de circuito en Montevideo.

## 2.2 – Deconstruyendo un festival

2.2.1 – Empezar a programar: el alud de títulos

2.2.2 – Secciones que buscan películas, películas que buscan secciones.

2.2.2 – Editando el festival: el sacrificio

2.2.3 – Como los desfiles de alta costura

2.2.4 – ¿Otra vez este tipo o quién es este tipo? Homenajes, retrospectivas y descubrimientos.

## 2.3– Logros y desafíos a futuro.

2.3.1 – El perfil: un festival con personalidad propia

2.3.2 – Las relaciones internacionales: distribuidoras, productoras, realizadores.

2.3.3– Festival sistemático vs. Festival empático: un festival de rostro humano

2.3.4 – ¿Para qué organizar festivales de cine?

## 3) Organismos de cooperación y fuentes de financiamiento

3.1 – ¿Hay alguien ahí?

3.2 – Balance de gastos: ¿películas o invitados?

## 4) Formación de públicos: logros, dificultades y desafíos.

4.1 – Estás aquí para creerme: legitimidad vs. relativismo ¿Quién dice cual es el cine que hay que ver?

4.2 – Programar como Dieter Kosslick y Thierry Fremaux, comunicar como Truman Capote y Tom Wolfe (con un presupuesto ínfimo).