

Cine, memoria e identidad. Hacia una tipología de los públicos de la Cinemateca Uruguay durante la dictadura militar (1973-1984).

Silveira, Germán.

Cita:

Silveira, Germán (2011). *Cine, memoria e identidad. Hacia una tipología de los públicos de la Cinemateca Uruguay durante la dictadura militar (1973-1984)*. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/427>

XIII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia

10, 11, 12 y 13 de agosto de 2011

Catamarca – Argentina

Número de la Mesa: 70

Título de la Mesa: Historia de los medios: campo de estudio e historiografía

Coordinadoras: Varela, Mirta (CONICET - UBA)

Maronna, Mónica (Facultad de Humanidades y Ciencias de la
Educación - UdelaR- Uruguay)

Título de la ponencia:

*“Cine, memoria e identidad. Hacia una tipología de los públicos de la
Cinemateca Uruguaya durante la dictadura militar (1973-1984)”*

Autor: Silveira, Germán (Université Jean Moulin Lyon 3, Francia, Doctorando
en *Etudes Transculturelles*, Ecole Doctorale LLLA)*

*Acepto la publicación de la ponencia

“Lejos de ser un cementerio o una galería, una cinemateca es un organismo de combate.”

Henri Langlois

I - Presentación del trabajo

La *Cinemateca Uruguaya* tuvo su momento. Paradójicamente este momento se ubica en los años de la dictadura militar (1973-1984). Durante ese período de censura y represión, la institución consolidó un prestigio a nivel local y en el ámbito internacional en base a un trabajo cultural independiente. El público tuvo mucho que ver en todo esto.

Proponer una tipología de los públicos de la *Cinemateca* puede parecer *a priori* una tarea sin mucho sentido, ya que la idea que podemos tener previamente sobre las características del público de esa institución es precisamente la de un grupo relativamente reducido de personas con características sociales y culturales uniformes, al que le gusta ver (únicamente) cine de autor. De ahí la pregunta de apertura para este trabajo: ¿Por qué entonces hablamos de públicos de la Cinemateca, en plural, y no de público, en singular?

Más difícil se presenta aún esta tarea cuando lo que proponemos es realizar una tipología del público de una institución cultural en unas circunstancias socio-políticas que van a determinar la interdicción de la conformación de cualquier tipo de público, tanto en singular como en plural. Sin embargo, y a pesar de estas circunstancias represivas, el público dio señales de vida pública y participó activamente en la creación de un espacio simbólico de resistencia.

Para volver a la pregunta de inicio e insertarla en el nuevo contexto podemos hacer entonces una nueva formulación: ¿Qué sucedió durante esos años de dictadura con aquel grupo culturalmente homogéneo que definíamos en el primer párrafo y que era la marca de fábrica de la institución? Creemos efectivamente, que ese núcleo originario (en) singular existió, unido en torno al único interés cinematográfico. Herencia del movimiento cine clubista de las décadas anteriores, ese núcleo iba a sufrir con el tiempo varias transformaciones debido a múltiples factores políticos, sociales y culturales, abandonando definitivamente aquellas características particulares que constituían su homogeneidad para adquirir un carácter heterogéneo y una dimensión plural.

I.1 - Nacimiento del público de la Cinemateca Uruguaya

La *Cinemateca Uruguaya* es fundada en 1952 pero no es hasta el año 1975 que comienza con el sistema de socios y cuando adquiere vida independiente del sistema de cine clubes al cual abastecía hasta ese momento.¹ A partir de este año comienza a publicar rigurosamente una programación mensual con películas que habrían de proyectarse en salas alquiladas por la institución en Montevideo. Al período comprendido entre aquellas dos fechas le llamaremos “fundacional”.

Durante ese período, como decíamos, el público de Cinemateca era el público que asistía a las funciones de los cine clubes, donde se exhibían películas del archivo de aquella institución. No existía una identificación de la Cinemateca con una tarea exhibidora. Su rol se limitaba, como cualquier archivo de films, a conservar las películas consideradas importantes para la historia del cine que habían llegado al país y que permanecían en las manos de algún coleccionista o perdidas en algún sótano. Así, de manera artesanal, la Cinemateca empezaba a conformar su patrimonio fílmico.

El sistema de socios inaugurado en 1975 le iba a permitir a la institución contar con mayores ingresos fijos todos los meses y así empezar un trabajo metódico de preservación del patrimonio. Al mismo tiempo el socio, como en el tiempo de los cine clubes, iba a poder mirar todo el cine que quisiera pagando una cuota por mes. Los roles de preservación y exhibición empiezan a ir de la mano a partir de esa fecha, inicio del período que llamaremos de “consolidación” institucional. No hay que olvidar que la Cinemateca nace y permanece como una institución privada sin apoyo económico por parte del Estado. Todos estos factores obligan, por así decirlo, a la Cinemateca a desempeñar un rol de exhibición, ya que había que darles a los socios una contrapartida por el pago de su cuota.

El análisis que vamos a presentar en este trabajo corresponde al período de consolidación, ya que es en este momento que “nace” el público de la institución: Ya en marcha el aparato represivo de la dictadura desde hace algún tiempo (1973), los cine clubes comienzan a ser clausurados. Pensamos entonces que, escudada en su condición de archivo fílmico desde 1952 (una figura institucional quizás no tan clara para los

¹ Boletín de programación, Cinemateca Uruguaya, enero 1975.

censores como para considerarla centro de reunión), la Cinemateca comienza poco a poco a tomar el relevo de los cine clubes. En 1975 Cinemateca comienza la publicación de un boletín de programación mensual y las exhibiciones diarias en diferentes salas.² En ese momento los socios de la institución se convierten en su público. Se empiezan a hacer visibles, se dejan ver, se muestran. Pasan a ser el público “de” la Cinemateca.

II - Del espectador ideal al espectador real: un camino por recorrer

Los grandes relatos sobre el público de los medios de comunicación, de la televisión en especial, han construido una especie de “sistema binario” (Dayan 1992) donde los atributos del espectador podrían separarse en dos columnas claramente diferenciadas:

- a) Por un lado, tenemos al espectador pasivo, naif, apolítico, fácilmente influenciado por los medios.
- b) Por otro lado, su contraparte heroica, un espectador activo, crítico, participativo, atento y a salvo de la influencia de los medios.

Entre estos dos grandes relatos, Dayan ubica a los estudios de recepción y sostiene que:

“Los estudios de recepción vienen a empañar la claridad casi coreográfica de esta división en dos campos evitando ubicar al público en “tercera persona”. Los estudios de recepción no hablan “del” público como lo hacen los investigadores empíricos, ni “en nombre del” público como lo hacen los teóricos críticos. Los estudios de recepción le dan la palabra a ese público... Cuando luego deben interpretar la palabra del público, tienden a moverse entre las dos grandes tesis, afirmando simultáneamente la autonomía y la sujeción del espectador” (Dayan, 1997, 18).

Antes que los estudios etnográficos y las encuestas sobre los procesos interpretativos de los telespectadores adquirieran un protagonismo relevante frente a las dos grandes tradiciones de la investigación (las teorías de los efectos de los mensajes sobre el

² E el centro de documentación de Cinemateca Uruguay no se conservan programas anteriores al año 1975. Creemos que la conciencia por la preservación del cine, muchas veces dejaba de lado la conciencia por la preservación de los textos escritos que acompañaban ese cine, y un poco por el “amateurismo” con que se hacían las cosas en aquella época, esos documentos se fueron perdiendo.

público y las teorías de los usos de los mensajes por parte del público), los análisis textuales habían pretendido explicar el la recepción de los textos, películas o programas de televisión. Con el reconocimiento de la actividad del público y de su palabra en los trabajos que comenzaron hace treinta años³, Dayan sostiene que el “espectador ideal” o el “lector in fábula” de los análisis textuales se va confrontar con el lector empírico del modelo “texto-lector” de los estudios de recepción.

Volviendo al caso de la *Cinemateca Uruguaya* y para situarlo en las corrientes de estudio mencionadas, diremos que desde los comienzos de su trabajo de exhibición regular (1975) hasta la actualidad (2010) la *Cinemateca Uruguaya* continúa construyendo su público en términos “ideales”:

“Cuando uno llega a estas alturas, es decir, al momento de escribir la presentación del festival pasa algo raro. Tal vez por primera vez en un proceso de muchos meses se puede pensar el festival como un todo, completo, cerrado y pronto para comenzar a dialogar con sus destinatarios naturales, es decir, con el público. Es en este momento cuando el festival deja de ser dos cosas: algo privado sobre lo que se conversa únicamente con la gente que en él trabaja y algo fragmentado que es imposible visualizar como una unidad (...) Suficientes cosas han cambiado en el mundo desde que Cinemateca Uruguaya creyó que era una buena idea organizar un festival internacional y ciertamente muchas cosas cambiaron también en nuestro país. Otro tanto cambió el circuito mundial de festivales (...) eso por no hablar cuánto han cambiado las conductas de los espectadores, los mecanismos de acceso (...) Sin embargo, hoy que el 28º festival dejó de ser un asunto privado y está a punto de encontrarse con aquellos que fueron, en todo este proceso, algo así como el “público ideal”(...) en este momento en que miramos hacia atrás y vemos su historia y a todos aquellos que con inmenso trabajo nos precedieron, en este instante en que medimos todo lo que ha cambiado desde entonces y todo lo que permanece, queremos decir una sola, pequeña cosa (...) Estas son las películas que vimos y que deseamos que ustedes también pudieran ver...”⁴

³ *Watching Dallas* de Ien Ang se publica en Amsterdam en 1982.

⁴ Editorial del Catálogo del XXVIII Festival Internacional del Uruguay, Cinemateca Uruguaya, 2010.

Este editorial, que de alguna manera escapa al período de estudio propuesto, señala sin embargo varios aspectos importantes para nuestro trabajo:

1 - En primer lugar se hace explícita una conciencia del “público ideal”. Quizás con un doble sentido implícito (nuestro público es un público ideal: un público superior, el ideal de público).

2 - Por otro lado, cuando decimos que la *Cinemateca Uruguaya* continúa, como hace treinta y cinco años, con una misma idea de su público, no lo hacemos señalando una falta de adaptación a los cambios que en el mismo editorial se enumeran. Sino que situamos esta postura dentro de un proceso discursivo que ha conservado sus rasgos fundamentales a lo largo de los años. Esta coherencia en su política institucional, esta línea de conducta, por otra parte, le ha permitido enfrentar contratiempos diversos y capear algunos temporales.

3 - Finalmente, este pasaje también da cuenta del estado actual de la investigación en recepción en nuestro país, donde al “público ideal” le cuesta transformarse en un “público empírico”, al cual las instituciones culturales como *Cinemateca Uruguaya* se puedan referir.

II.1 - Metodología. El público activado por la institución

Sobre el público se puede hablar de diferentes maneras. La definición del público por parte de una institución cultural o al menos una representación de ese público es necesaria para concebir las exposiciones, programar las obras a exhibir o los films a proyectar, adecuar esos espacios de exhibición y determinar los recursos humanos y económicos necesarios para recibir a ese público. En general, no hay producción cultural sin una idea *a priori* de ese público.

La diferencia entre un Centro de arte (contemporáneo) y un Museo de arte (contemporáneo) por ejemplo, es que el primero no cuenta con una colección permanente dentro de su patrimonio. Las exposiciones son siempre itinerantes, cumplen el ciclo de exhibición y continúan su trayectoria en otros circuitos artísticos. Podemos hablar entonces de dos públicos diferentes para un mismo objeto (arte contemporáneo): un público intermitente en el primer caso y un público fiel en el caso del Museo.

Con el cine ocurre algo similar. Sólo que el objeto cine no suele definirse bajo los mismos parámetros. Desde las instituciones de la cultura cinematográfica (crítica, Cinematecas) se plantea una diferencia entre el cine de calidad que se exhibe en el circuito de las salas de arte (Cinemateca) y el cine de la industria, de entretenimiento, que se exhibe en las salas del circuito comercial. Este es un debate que se inscribe en un contexto más amplio de la “legitimación” del arte. Bruno Péquignot sostiene que, desde la sociología del arte, la legitimación está pensada en dos niveles: “Por un lado se utiliza este término para pensar la distinción socialmente e históricamente constituida entre las artes llamadas legítimas y aquellas que son designadas como “populares”, y por otro lado se aplica al proceso de reconocimiento de un artista por el cual pasa del anonimato a la luz, de la ignorancia a la notoriedad” (Péquignot 2009, 65).

Volviendo a nuestro objeto, diremos que de la mano de la definición de esos dos tipos de cine por parte de la institución crítica, va la definición de dos tipos de públicos, muchas veces definidos uno por oposición al otro. Nuestro objetivo será entonces analizar cuál es la idea que una institución como la *Cinemateca Uruguaya* se hace de su público en una circunstancias históricas particulares. ¿Cómo era el público que la *Cinemateca Uruguaya* pretendía construir en la época de la dictadura militar? ¿Qué películas se exhibían? ¿Con qué criterio se programaban esas películas?

En esta etapa nos proponemos entonces avanzar hacia la construcción de una tipología de los públicos de la *Cinemateca Uruguaya* durante la época de la dictadura a partir de un análisis temático de la programación y de los ciclos, tratar de comprender las formas de difusión de esa programación y de los modos de interacción de la institución con el público. Para ello nos apoyaremos en los documentos de archivo, en los boletines informativos con la programación mensual y en la revista de Cinemateca, que llegó a publicar cuarenta números durante ese período. A la vez se complementarán estos datos con entrevistas a los responsables de la programación.

Para justificar esta línea de análisis es necesario precisar, junto a Dayan, que en el caso de la recepción no se puede reducir el campo de estudios al sólo encuentro entre el texto difundido y el lector:

“... este encuentro no se produce en el vacío, sino que está dominado por estructuras de poder. Poder que se deriva del hecho que los espectadores pertenecen a públicos y que esos públicos están contruidos. Poder que se deriva también del hecho de que el encuentro entre un texto y su lector jamás es inaugural: el texto de una emisión o de un programa ya ha sido leído, tratado por un conjunto de instituciones interpretativas: desde la crítica, hasta los anuncios publicitarios, pasando por los esquemas de programación” (Dayan, 1997, 19).

Definiremos entonces a la *Cinemateca* como una institución de mediación entre la obra cinematográfica y el público⁵, como una estructura que tiene el poder de interpretar un texto y presentarlo al público con determinadas lecturas que surgen de esa interpretación. Esta no es más que una propuesta de definición abierta a una reflexión posterior (que excede las fronteras de este trabajo) para poder explorar sobre el concepto de mediación en torno a la institución cinematográfica que es la *Cinemateca*. Creemos que dicha reflexión podrá darse en el marco de las definiciones de las mediaciones hechas por Martín-Barbero, en el sentido de pensar los procesos de comunicación desde la cultura: “cuando lo cultural señala la percepción de dimensiones inéditas del conflicto social, la formación de nuevos sujetos – regionales, religiosos, sexuales, generacionales – y formas nuevas de rebeldía y resistencia” (Martín-Barbero 1987, 226).

II.2 - El público activado por la obra

Según Ellen Seiter (1992), Roland Barthes le asigna al lenguaje verbal la propiedad de darle a la imagen un significado definitivo. El semiólogo francés sostiene que no es apropiado hablar de civilización de la imagen ya que seguiríamos siendo, como nunca, una civilización de la escritura, donde lo escrito y el discurso son los componentes más importantes de la estructura informacional. De acuerdo con Barthes, el lenguaje verbal es utilizado para reducir el número de significados posibles que la imagen puede tener. En esta relación de la palabra con la imagen, Pierre Sorlin dice que “el mensaje escrito desconcierta menos que el mensaje visual: el primero impone sus propias reglas de

⁵ Proponemos aquí una definición exploratoria, para abrir un posible camino de reflexión en torno a la tradición latinoamericana del concepto de mediación que han desarrollado Martín-Barbero, Orozco Gómez, Jacks.

desciframiento, mientras que el segundo no parece ofrecer dónde hacer presa” (1985, 55).

La *Cinemateca Uruguaya* siempre afirmó su trabajo de exhibición con diferentes trabajos escritos. El espectador elegía el film que quería ver a través del boletín mensual con la programación, donde también encontraba información sobre el ciclo que generalmente integraba ese film. Una vez que ese espectador llegaba a la sala, encontraba en ventanilla una “hoja crítica” (hecha en mimeógrafo) sobre el film: una reseña que incluía datos de la carrera del director y un breve resumen del argumento, generalmente citando pasajes de otras críticas hechas por revistas especializadas extranjeras (*Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Sight and Sound*). Finalmente, el espectador disponía de artículos de crítica cinematográfica sobre los ciclos que se exhibían o sobre otros temas de interés cinematográfico en *Cinemateca Revista*, distribuida gratuitamente entre los socios de la institución.

Como si la obra o el producto cultural tuvieran el poder de decidir su propio contexto interpretativo, Jean-Pierre Esquenazi sostiene que las teorías del público activado por la obra “comienzan por caracterizar lo que es una “obra” para luego asociar a esta definición un modelo de interpretación” (Esquenazi 2003, 9). Estas teorías, aplicadas sobre todo a los objetos cuya legitimidad social no estaría en duda (obras literarias, pictóricas, cinematográficas), suponen que “es la significación del objeto la que provoca el comportamiento del público”. El autor distingue tres tipos de teorías que se concentran sobre el objeto como fuente de significaciones: la interpretación autoral, la interpretación textual y la interpretación genérica.

Es la primera de estas teorías la que va a ocupar toda nuestra atención en este trabajo. Consideramos que es la teoría “autoral” la más apropiada y original para abordar, en esta etapa, nuestro objeto de estudio, sin negar evidentemente la importancia que tienen la teoría textual y de género. Sin embargo, como dice el refrán, “quien mucho abarca poco aprieta”. Hemos optado entonces por profundizar en una teoría antes que navegar por la superficie del conjunto con el objetivo de poner de manifiesto el rol de la *Cinemateca Uruguaya* como institución de mediación entre la obra y el público.

II.3 - La interpretación autoral

El mecanismo que entra aquí en juego es siempre el mismo: “un crítico atribuye a una obra una significación precisa, asociando un conjunto de sus rasgos formales a un retrato del autor” (2003, 10). El crítico no sería más que el portavoz del autor, su traductor, explicitando el mensaje contenido en la obra y dirigido al público por el artista. “El autor es la realidad” era una de las premisas del movimiento neorrealista. También es el título de un recuadro sobre el cine de Nelson Pereira do Santos en Cinemateca Revista. Allí el cineasta expone algunas de las claves de su concepción del cine brasilero y de su modelo autoral:

“Quiero mostrar, sin retoque, sin mistificaciones, al Brasil y al mundo, que nuestro pueblo existe. Procuró hacer films que reflejen y preserven la tradición cultural brasileña...El modelo neorrealista inspiró en su época a otros países en vías de desarrollo...Significaba dejar de contar con la intermediación del capital para hacer un cine nacional: el autor es la realidad, su pueblo como artista y todos aquellos principios básicos del neorrealismo.”⁶

La guerra ha terminado (Alain Resnais):

Para ilustrar mejor este concepto de “interpretación autoral” que tomamos de Esquenazi, veamos el caso de la película *La guerra ha terminado* de Alain Resnais (1966):

En julio de 1975 Cinemateca Uruguay anuncia la exhibición de este film en una de las salas⁷ integrando el ciclo “Repeticiones” dentro de la programación de ese mes. Como decíamos más arriba, una vez que el espectador llegaba a la sala, encontraba lo que la institución llamaba la “hoja crítica” con información sobre el film. Dicha reseña impresa en mimeógrafo (que hoy entona en ocre el paso del tiempo) correspondiente a *La guerra ha terminado*⁸ consta de tres partes:

⁶ En *Cinemateca Revista* nº 10, agosto 1978, p 10.

⁷ *La guerra ha terminado*, sala Millington Drake, 19 de julio de 1975 en función trasnoche (0.30horas). Información tomada del boletín mensual de programación de Cinemateca Uruguay, julio de 1975.

⁸ Información tomada de la hoja crítica nº 5828 sobre el film *La guerra ha terminado*, publicada en 1966. Consulta realizada en el mes de agosto de 2010 en el Archivo de documentación de Cinemateca Uruguay, Lorenzo Carnelli 1311, Montevideo.

1 – La primera parte contiene información técnica de la película (y ocupa en la hoja un espacio de 13 líneas): título original, país, año, director, libreto, director de fotografía, cámara, dirección artística, montaje, sonido, música, asistentes de dirección, elenco y duración del film.

2 – La segunda parte contiene tres párrafos de información (39 líneas) sobre “Los autores”, los creadores de la obra, a quien “este film debe mucho”. Los autores en este caso son “el director Alain Resnais y el libretista Jorge Semprún”. En estos tres párrafos se condensa precisamente la interpretación de la obra por parte de sus autores. Veamos un extracto:

“...Para Resnais (la película) se trata de una variante más lúcida y comprometida del juego del tiempo, del pasado, del presente y del futuro condicional, pero para Semprún la reflexión que encubre la película es en suma una colección de sus propias dudas y angustias de español exiliado en París, como el protagonista de la película...Para Resnais, el film es además un vehículo para cuestionar la militancia de mucho español exiliado en París, en un claro vuelco de honestidad intelectual y artística...Para el novelista Jorge Semprún, el film merece otro ángulo: el tema es lo que importa, y ese republicano español es un poco él mismo. Y con la perspectiva del tiempo, este argumento cinematográfico es muy revelador de lo que pasaba con Semprún en 1966...”

También en esta segunda parte dedicada a los autores, se realiza un recorrido por las obras anteriores de Resnais:

“...En la carrera del director, “La guerra ha terminado” prosigue una línea de compromiso con la actualidad social, que inició obviamente “Hiroshima mon amour”, donde la vieja bomba atómica no es más que una referencia al armamentismo y a las tensiones de 1959. En esa tendencia creadora hubo interrupciones y rupturas: “Marienbad” (1969), “Muriel” (1963), “Te amo, te amo” (1967), luego “Stavisky”, “Providence”, “Mi tío de América”...

3 – La tercera parte de la hoja crítica está dedicada al tema de “El film”, en un espacio sensiblemente menor (26 líneas) que el dedicado a los autores, donde además la calidad del film estará directamente relacionada con la maestría del realizador:

“...Es en esta frontera, en este esquema de sueños y realidades, esperanzas y temores, que Resnais hace su exploración magistral. La imposibilidad de reconciliar dos mundos se revela con brillantez en la relación de Diego con Nadine y Marianne...”

Por último, esta película (este autor) va a ser objeto de análisis en la revista de Cinemateca en un artículo titulado “Personalidades”⁹, donde se presenta toda la obra del cineasta en un espacio de cinco páginas. Como vemos entonces, el encuentro del público con la película se va a dar en varias etapas: desde la elección de ir a ver el film a partir del boletín de programación, pasando por la reseña crítica impresa antes de entrar a sala y, luego del film, con el artículo publicado sobre la obra del autor en la revista que se entrega a los socios de la institución.

De acuerdo con esta forma de presentar un film, diremos junto con Esquenazi que el rol de la crítica ha sido “en buena medida el de construir y luego imponer interpretaciones de determinadas obras a partir de una cierta comprensión de sus autores” (2003, 10). Tradicionalmente esta tradición crítica surge en los estudios literarios o pictóricos pero se impuso muchas veces en el ámbito de la crítica cinematográfica, “a través de una práctica escrita caracterizada por un tratamiento psicológico o histórico, que muchas veces agrega y otras veces sustituye a la obra misma”.

II.4 - El cine que se lee

El caso del “cine que no se ve” constituye un caso típico de este mecanismo de sustitución. Pero ¿qué es el cine que no se ve? ¿Es posible aceptar la existencia de un cine que no se ve? ¿Estamos ante la evidencia de un nuevo tipo de cine, un cine invisible? Para decirlo mejor, estaríamos quizás si ante un nuevo tipo de cine, pero más que un cine invisible, se trata de un cine narrado por un discurso escrito. En realidad se trata de una estrategia (discursiva) que Cinemateca encontró para intentar eludir la censura y, por lo menos, “contar” o “hablar de” las películas que el régimen no dejaba

⁹ En *Cinemateca Revista* nº 11, setiembre 1978, pp. 10-14.

exhibir en el país. Por otro lado, no deja de ser - como dice Esquenazi - una práctica de la crítica que pretende en este caso no solamente imponer una determinada interpretación de la obra, sino transformarse en el sustituto de la misma.

“El cine que no se ve” es el título de una sección de Cinemateca Revista. El objetivo de esta sección es el de hacer llegar al lector, reseñas de los films que no llegan a Montevideo “por múltiples razones”. Las múltiples razones son razones que se pueden nombrar (la distribución cinematográfica) y razones que no se pueden nombrar (la censura del régimen). “El cine que no se ve”¹⁰ es pues el sugerente título que encontraron los editores de la revista para hablar de las películas prohibidas, además de hablar sobre las que efectivamente no llegaban al país por razones comerciales:

*“Varias docenas de films entre los más importantes del cine actual no llegan al estreno local por múltiples razones. Aunque siempre ocurrió, las carencias ahora parecen mayores. En esta sección Cinemateca entregará regularmente reseñas de esos films que importan, en parte con la secreta esperanza de que alguien se anime a exhibirlos y compre los derechos para la zona”.*¹¹

Como podemos apreciar en estas pocas líneas, la riqueza discursiva de la sección residirá en lo implícito, como “enunciado que no constituye, en principio, el objeto verdadero de la enunciación sino que aparece a través de los contenidos explícitos” (Maingueneau, 1999) y en lo no dicho en tanto “no manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión” (Eco 1987, 74). El análisis de estos artículos desde una perspectiva semio-lingüística será, no obstante, objeto de un análisis posterior que quedará fuera de los límites de este trabajo, ya que para desarrollar dicha tarea es necesario contar con un tiempo mayor de estudio y reflexión.

II.5 - El público del crítico

El cine insignia de los primeros años de la *Cinemateca Uruguay* era, sin dudas, el cine de la *Nouvelle Vague*. Este movimiento creado a fines de los años 1950 en Francia por un grupo de jóvenes críticos y futuros cineastas, reunidos en la revista *Les Cahiers du*

¹⁰ En el Anexo 1 hacemos un repaso exhaustivo de los títulos que integraron esta sección de Cinemateca Revista a lo largo del período de dictadura.

¹¹ En *Cinemateca Revista* nº 1, julio 1977, pp.36-37.

cinéma se fija como objetivo hacer reconocer el cine como arte, a través de lo que llamaron *la politique des auteurs* (Esquenazi, 2004). A esta política, que señala una fuerte simbiosis entre crítica y realización, se afiliaron los críticos integrantes de la redacción de *Cinemateca Revista*. Los ciclos que exhibió la institución van a estar todos marcados por este carácter “autoral”. Esto se va a manifestar, en el plano discursivo, con el recurso del uso de nombres propios (de esos cineastas-autores) en el título elegido para esos ciclos. Esto aparece como una constante en la programación de la Cinemateca Uruguaya. Veamos por ejemplo cómo la institución, en esta estrategia discursiva que reflejaba su “política” de difusión, titulaba los ciclos que integraron la programación en abril de 1976:

- Los Maestros
- Todo Visconti
- Todo Buster Keaton
- Homenaje a Pasolini
- USA: la generación del 60
- Insólito y fantástico
- Recordando a Jean Gabin
- Revisiones que importan
- La última chance
- Gran Festival Aniversario
- Cine para niños
- Cine para adolescentes

“Los Maestros” era un ciclo integrado por un título representativo de los “creadores mayores”¹² del cine. Figuran en este ciclo películas de René Clair, Fritz Lang, Charles Chaplin, Jean Renoir, Von Stroheim, Eisenstein, Buñuel, Rossellini, Visconti, Alain Resnais, Buster Keaton, Kurosawa, Hitchcock, Welles, Bergman, Dreyer, John Ford, Pasolini.

Este ciclo de “maestros”, más los dedicados a Visconti, Keaton y Pasolini está, como vemos, anclado en los nombres propios. La presentación de una película por parte de la

¹² Tomado del Boletín mensual de programación, Cinemateca Uruguaya, abril 1976.

programación de la Cinemateca está directamente asociada al nombre del director. Así, el espectador va a ver una película “de” Visconti, una “de” Pasolini. Lo que importa es el nombre del autor que está (ya no detrás) sino al frente de la película. Y dentro de esta visión del cine, como vemos, el realizador consagrado también es considerado un maestro. Siguiendo esta lógica educativa, los críticos pretendían, a su vez, representar “una verdadera prolongación de la tarea que inició el creador”, transformándose así ellos también en maestros de los espectadores que pretendían formar.

II.6 - El público es un niño. Hay que formarlo.

El prolífico trabajo editorial desarrollado por la Cinemateca en aquellos tiempos, y que en el Uruguay de hoy es sencillamente inimaginable, tiene para la institución un objetivo central dentro de su misión cultural que es afirmar al cine como objeto de arte. Esta misión se enmarca dentro de la concepción del cine que tienen los archivos de films reunidos en un organismo internacional: la FIAF (Federación Internacional de los Archivos de Films), entre cuyos roles se encuentran el de “favorecer la conservación de los films considerados como obras de arte y como documentos históricos” y el de “promover la cultura cinematográfica con un objetivo histórico, pedagógico y artístico.”¹³

Diremos entonces que, apoyándose en estas funciones que los archivos están llamados a cumplir, la Cinemateca Uruguaya adopta un tono pedagógico para promover el arte cinematográfico en lo que se conoció como la “formación de espectadores” por parte de la institución (una herencia directa del trabajo que ya habían realizado los cine clubes). De esta tarea formativa, los niños también formaban parte. En estos términos lo expresa la institución en su boletín de programación de julio de 1975:

“Los niños. Son todo un problema. La formación de espectadores infantiles es el cometido del Plan Deni. Sábados y domingos de mañana, a las 10, en la sala del teatro de la Alianza Francesa se les proyectan películas, las comentan, crean a partir de ellas,

¹³ Tomado de la « Déclaration sur le rôle des archives du film », Informe de mayo de 1981 del Congreso anual de la FIAF reunido en Rapallo. Consultado en Archivo de Documentación de la Cinemateca Uruguaya, Agosto 2010.

aprenden a no ser espectadores pasivos, sino activos e inteligentes. De estos cursos pueden participar todos los niños, previa inscripción, de 8 a 12 años.”

Si bien se trata de un breve comentario sobre los cursos para niños impartidos por la institución junto con la Alianza Francesa, queda claro aquí que la Cinemateca tiene un “cometido”, que en el texto parece casi una misión divina, una obligación: rescatar a los niños de la pasividad y transformarlos en espectadores inteligentes. Algo similar ocurre con los espectadores “adultos” ya que su formación también pasa por el hecho de transformarse en espectadores activos y críticos.

En estas líneas de un editorial de Cinemateca Revista queda expuesta nuevamente esta determinación:

“Hay un ámbito que gira en torno a las obras que los juicios críticos no deben perder de vista. Es el terreno que casi siempre precede a la creación, los momentos que rodean a la misma y la condicionan de varias formas. La dimensión otorgada por el artista muchas veces debe limitarse y crear caminos subyacentes para sortear obstáculos que el crítico, en camino a la objetivización de su valoración, debe saber ver y señalar al público. Este hecho, que no es un fenómeno, cada vez parece importar menos a quienes hablan en radio y televisión o escriben. Sin embargo, es un parte que toca de lleno a la responsabilidad del crítico y significa – entre otras cosas – una verdadera prolongación de la tarea que inició el creador...”¹⁴

Como vemos, la formación de espectadores, una función prioritaria para la Cinemateca se enmarca en una concepción pasiva de la recepción cinematográfica. Para la institución, el sentido de una obra hay que buscarlo en los textos o en el acto creador del autor. En otras palabras, se parte de una premisa que niega la actividad del espectador, actividad que hay que despertar en base a un trabajo de sensibilización y “educación del gusto” para desarrollar la capacidad crítica del espectador y “convertirlo” en un espectador activo.

¹⁴ Henry Segura en Editorial de Cinemateca Revista nº 12, octubre 1978, p. 9.

III - El erotismo político de la censura

Como dice Roger Mirza en su trabajo sobre el teatro uruguayo en dictadura, la censura se había iniciado en los años sesenta, con un creciente control sobre el total de la población a través de medidas extremas de represión que llevaron a la disolución de los partidos políticos y sindicatos, los allanamientos domiciliarios sin orden judicial a cualquier hora del día y de la noche, el cierre de programas radiales, de emisoras de radio y de periódicos, la suspensión del derecho de reunión, entre otras medidas. La censura se concentró especialmente en los medios de comunicación masiva pero abarcaba también a los diarios extranjeros, “además del control y requisita de libros de las editoriales y las librerías, la vigilancia de los recitales y presentaciones de música popular, así como de las representaciones teatrales”. Las palabras “tupamaros”, “comandos”, “células”, “delincuentes políticos” y “extremistas” estaban prohibidas a los medios de comunicación desde 1969, más de tres años antes del golpe de estado (Mirza 2007, 266).

En el caso del cine, la censura “se hacía en voz baja, que era la manera en que la policía intervenía, nunca había ningún papel firmado donde decían que la película estaba prohibida”.¹⁵ Las distribuidoras tampoco se arriesgaban a traer películas de estreno que podían llegar a ser censuradas una vez en el país: “cuando había dudas sobre una película, las empresas se las mostraban y normalmente cuando mostrabas, era entregarte. Entonces había un tipo de cine que no se estrenaba.”¹⁶ El estreno de *Tienda de los milagros* de Nelson Pereira do Santos se produjo en sala Cinemateca. En principio, por un tema de costos, se trataba de una coparticipación para pagar los derechos entre la Cinemateca y una distribuidora comercial independiente. Henry Segura cuenta que después de ver la película en la Embrafilme de Rio “este empresario se retiró y me quedé solo en ese operativo, la Cinemateca se quedó sola”. La película inauguró el complejo Cinemateca de la calle Lorenzo Carnelli en agosto de 1978.

¹⁵ Entrevista realizada por el autor a Henry Segura, redactor responsable de Cinemateca Revista durante ese período.

¹⁶ Idem.

Martínez Carril sostiene que, de alguna manera, la censura lo que hizo fue enriquecer la comunicación con el público.¹⁷ Se buscaron caminos alternativos para evitar la censura y entonces el acento estaba puesto en lo no dicho, en lo implícito, como ya vimos en el caso de “el cine que no se ve”. El otro camino, era el camino opuesto, el de la provocación. En aquel momento las fotos con algún contenido erótico, desnudos, así como de violencia estaban prohibidas de acuerdo con el “criterio” de protección de la “moral pública”. Sin embargo, en el caso de *Cinemateca Revista*, es frecuente encontrar fotos con desnudos (en su totalidad femeninos) para ilustrar un artículo. Por otro lado, no se trata de un recurso utilizado únicamente con las películas cuya temática tuviera un alto contenido erótico como podía ser el caso de “El imperio de los sentidos” de Nagisa Oshima (*Cinemateca revista* nº 6, enero 1978). Películas de todos los géneros eran ilustradas con algún fotograma que captaran desnudos o situaciones con connotaciones sexuales. Evidentemente esto también se inscribe en una estrategia de tipo discursiva por parte de la institución: La publicación de estas fotos, en el contexto de censura que mencionábamos, se transforma así en una herramienta política de contestación al régimen.

Nos proponemos introducir aquí la noción de “marco” desarrollada por Goffman para articularla con esta estrategia de presentación de los films por parte de la Cinemateca:

“En nuestras sociedades occidentales, identificar un acontecimiento entre otros, es hacer un llamado, en regla general, y cualquiera sea la actividad del momento, a uno o varios marcos o esquemas interpretativos que se llamarán “primarios” (...) Es primario aquel marco que nos permite, en una situación dada, darle un sentido a tal o cual aspecto, sin el cual estaría desprovisto de significación” (Goffman 1991, 30).

Dentro de los marcos primarios, el sociólogo norteamericano distingue los “marcos naturales” y los “marcos sociales”. Los primeros nos permiten identificar las repeticiones que no están ordenadas ni orientadas, que son “puramente físicas”, donde no hay intervención consciente que tenga una causa o intención. Encontraremos por ejemplo este tipo de marcos naturales en las ciencias físicas y biológicas. Los “marcos sociales” por otro lado, permiten comprender otro tipo de acontecimientos, están

¹⁷ Entrevista realizada por el autor a Manuel Martínez Carril, Coordinador de la Cinemateca durante ese período.

animados por una voluntad o un objetivo y requieren de la presencia del agente humano que somete el acontecimiento a determinadas “normas” (31).

Según Goffman, el sentido que los individuos asignan a sus actividades físicas o verbales está directamente relacionado con el marco de sus percepciones. Sin embargo dirá que un marco no se limita únicamente a organizar el sentido de las actividades, sino que igualmente organiza los compromisos, definiendo el compromiso como una “obligación socializante”. El autor señala también que no todos los marcos van a imponer el mismo tipo de compromiso (338).

Siguiendo a Goffman, Sonia Livingstone y Peter Lunt (Dayan 1997) abordan la noción de “marco de participación” para aprehender la relación entre las emisiones de debates con telespectadores y sus públicos. La organización de los géneros mediáticos constituiría por ejemplo un primer marco (el marco de un policial, de una historia de amor) al interior del cual tienen lugar las operaciones de interpretación. Los autores muestran además cómo el cuadro de participación propuesto por los productores es objeto de negociación en forma permanente por parte del público en función de sus modos de recepción. La interpretación resulta de una negociación entre la forma en que se presenta el objeto y la forma en que se presentan los miembros del público.

Jean- Pierre Esquenazi añade que los marcos de recepción no son socialmente iguales y que algunos van a ser más legítimos que otros: “Por ejemplo, interpretar *Alphaville* como un film de Godard resulta más distinguido que pensarlo como un film de ciencia ficción”. Desde este punto de vista resulta pertinente, sostiene Esquenazi, reintroducir la teoría de la legitimidad cultural en el interior de los marcos de recepción. De esta manera, la elección o el uso de un marco de interpretación “constituiría un “golpe” en el campo social, una manera de reivindicar un lugar o una posición” (2003, 109). Las nociones de marco de participación y de recepción nos llevarán a introducir las conclusiones del trabajo, que en realidad llamaremos apertura, porque la idea precisamente es la de abrir nuevos caminos de reflexión y análisis para lo que seguirá.

Apertura

De acuerdo con lo expuesto a lo largo del trabajo, hemos podido identificar (hasta aquí) que la Cinemateca Uruguay construye, en una primera etapa, una definición del cine de tipo autoral, donde la comprensión de la obra de un autor pasa por el conocimiento de su historia como realizador. El centro de una obra es el autor y el camino para llegar a él es a través de la Cinemateca. La mediación entre un autor (sus films) y el público se daba a través de un marco autoral. De alguna manera, vamos a decir que así construía la Cinemateca su legitimidad cinematográfica en tanto institución de mediación.

El contexto socio-histórico de la época la llevó sin embargo a construir otro tipo de legitimidad, una legitimidad política, aunque siempre construida desde un discurso cinematográfico y específicamente, como vimos aquí arriba, en un marco de contestación a la censura. La aparición de Cinemateca Revista fue lo que le permitió a la institución poner de manifiesto este doble marco de presentación de sus films: un marco cinematográfico y un marco político. Es entonces allí que empiezan a convivir dos tipos de públicos: el público cinéfilo y el público militante, cada uno con las interpretaciones que encierran sus propios marcos de recepción.

Esta doble convergencia va a provocar un cambio significativo en la vida de la institución: el aumento considerable y progresivo del número de socios. De acuerdo con las cifras que pudimos obtener a partir de los informes anuales que la Cinemateca Uruguay presentaba en los Congresos de la FIAF, desde 1975 hasta el año 1980 la institución contaba con un promedio de socios que giraba en el entorno de las 6.000 personas. En 1980 se empieza a dar un incremento constante en el número de socios para pasar de los 6000 miembros de ese año a una cifra record de 16.000 socios en el año 1983.¹⁸

Este cambio importante que se da a nivel institucional en los primeros años de la década del ochenta, también se va a reflejar en la programación de los ciclos. Podemos caricaturizar un poco este proceso de cambio diciendo que la *Nouvelle Vague* y el cine

¹⁸ En 1978 el número de socios de Cinemateca Uruguay es de 6.000 personas, en 1980 se mantienen los 6.000 socios, en 1981 es de 7.500, en 1982 es de 10.500 miembros y en 1983 es de 16.000 socios, según datos de los informes de Cinemateca Uruguay publicados en los reportes de los Congresos de la FIAF realizados en Lausanne (1979), Rapallo (1981), Oaxtepec (1982), Estocolmo (1983), Viena (1984).

europeo abandonan el sitio de privilegio que mantenían hasta entonces en los boletines de programación y aparece en escena “otro cine”, el cine latinoamericano, que además va a tener un espacio exclusivo de exhibición en la sala Cinemateca. Es interesante en este sentido ver también cómo el contexto social e histórico modifica las formas de recepción, cómo se van negociando los “marcos de participación y recepción” de un film pasando de una recepción “cinéfila” a una recepción “política”.

En este contexto, las salas de la Cinemateca empiezan a transformarse en lo que se denominaba entonces espacios de “resistencia cultural”. Este tipo de acción del público en espacios sin libertad es llamado por Goldfarb (2006) como “the politics of small things”. El autor, en un estudio sobre los orígenes del post-totalitarismo en los países del este y centro de Europa, analiza el surgimiento de los públicos en los circuitos alternativos que se formaron en aquellos países. Según Goldfarb este tipo de actividad pudo haber tenido una gran significación política en el momento de las transformaciones sistémicas. Para el autor, si bien la historia, la economía y la política determinan buena parte de nuestra vida cotidiana también sucede que la vida cotidiana de la gente va a influir en los cambios históricos, económicos y políticos a través de sus interacciones sociales.

El análisis de las interacciones en estos espacios de resistencia es lo que abordaremos en una próxima etapa, a través de la reconstrucción de la memoria de los espectadores de aquella época. En otras palabras, cuando el público tome la palabra y se transforme, finalmente, en aquel espectador crítico “ideal” que la Cinemateca Uruguay tanto anhelaba tener en sus salas.

Bibliografía

- ANG, Ien: *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*, London, Routledge, 1996.
- ALLEN, Robert C.: *Channels of Discourse, Reassembled*, London, Routledge, 1992.
- CORREA Jr., Fausto D.: *A Cinemateca Brasileira. Das luzes aos anos de chumbo*, San Pablo, UNESP, 2010.
- DAYAN, Dayan (comp.): *En busca del público*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- DAYAN, Daniel: « Les mystères de la réception », *Le Débat* n° 71, 1992.
- ECO, Umberto: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987.
- ESQUENAZI, Jean.-Pierre: *Sociologie des publics*, Paris, Editions La Découverte, 2003.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre : *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2004.
- ETHIS, Emmanuel: *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2005.
- GOFFMAN, Erving : *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991
- GOLDFARB, Jeffrey C.: *The politics of small things*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.
- LIVINGSTONE, Sonia, LUNT, Peter K.: “Un público activo, un telespectador crítico”, en D. DAYAN: *En busca del público*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- MAINGUENEAU, Dominique: *Términos clave del análisis del discurso*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1999.
- MARTIN-BARBERO, Jesús: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, G. Gili, 1987.
- MIRZA, Roger: *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia*, Montevideo, Banda Oriental, 2007.
- PEQUIGNOT, Bruno: *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin, 2009.
- SEITER, Ellen: “Semiotics, Structuralism, and Television”, en R. C. ALLEN : *Channels of Discourse, Reassembled*, London, Routledge, 1992.
- SORLIN, Pierre: *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, FCE, 1985.

Fuentes:

Archivo de Documentación de Cinemateca Uruguay:

- *Cinemateca Revista*, nº 1 al nº 40, Cinemateca Uruguay, 1977 a 1984.

- Publicación de Informes de FIAF: 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1984.

Entrevista del autor a Manuel Martínez Carril, ex-Coordinador de Cinemateca Uruguay, Montevideo, 25 de setiembre 2010.

Entrevista del autor a Guillermo Zapiola, programador de Cinemateca Uruguay, Montevideo, setiembre 2010.

Entrevistas del autor a Henry Segura, editor de *Cinemateca Revista*, Montevideo, Setiembre 2010.

ANEXO 1

A continuación vemos la lista de películas que integraron la sección “El cine que no se ve” de *Cinamateca Revista* durante el período de dictadura. Transcribimos los títulos de los artículos tal cual fueron publicados:

- “La marquesa de O” un cine intelectual* (1)
- “Campanadas de medianoche”, Shakespeare por Orson Welles.* (2)
- “Lancelot du Lac” de Robert Bresson.* (3)
- En Venezuela surge un cine nacional.* (4)
- “Corazones y mentes”, una aproximación a la verdad.* (5)
- Grecia: Angelopoulos autor de O Thiassos.* (6)
- “Mecánica Nacional”, de un cine mexicano desconocido.* (7)
- El descubrimiento de un cine portugués y “Tras os montes”.* (8)
- Venezuela: un cine en busca de su identidad.* (9)
- Los cuatro rostros de Bolivia, en Chuquiago.* (10)
- Los vicios privados y las virtudes públicas de Jancsó, un film insólito.* (11)
- “Yo soy mía” o las feministas en acción.* (12)
- La identidad cultural en formas concretas.* (13)
- El vago feminismo de Pilar Miró, española.* (14)
- Los comienzos del cine nicaragüense.* (15)
- Famoso y polémico. El Hitler de Syberberg.* (16)
- La experiencia en USA de “Northern Lights”.* (17)
- La obra del director turco Yilmaz Güney.* (18)
- El cine colombiano y lo que hace Ciro Durán.* (19)

<i>Francesco Rossi y sus muy discutidos “Cadáveres”.</i>	(20)
<i>El cine de Rui Guerra y su intento de ruptura.</i>	(21)
<i>Manoel de Oliveira, el director de cine portugués más famoso.</i>	(22)
<i>El realismo de la vocación y los suspensos del chileno Raúl Ruiz.</i>	(23)
<i>Una opción: el cine directo y Perrault.</i>	(24)
<i>Lester James Peries de Sri Lanka (Ceilan).</i>	(25)
<i>Hirszman descubre toda una capa social.</i>	(26)
<i>Desde Hungría, Judit Elek, mujer cineasta.</i>	(27)
<i>El itinerario de Miguel Littin de Chile a América.</i>	(28)
<i>Ivens, el querido holandés volante.</i>	(29)
<i>Ousmane Sembene, del Africa negra</i>	(30)
<i>Las experiencias del innovador Jon Jost</i>	(31)
<i>Un film crítico de Barbara Loden</i>	(32)
<i>El imperio de los sentidos de Oshima</i>	(33)

Referencias Anexo 1

- (1) Cinemateca Revista nº 1, julio 1977, p. 37.
- (2) Cinemateca Revista nº 3, octubre 1977, p.31.
- (3) Cinemateca revista nº 4, noviembre 1977, p. 40.
- (4) Cinemateca Revista nº 10, agosto 1978, pp. 36-37.
- (5) Cinemateca Revista nº 11, setiembre 1978, pp. 32-34
- (6) Cinemateca Revista nº 12, octubre 1978, pp.37-38
- (7) Cinemateca Revista nº 13, noviembre 1978, p. 39
- (8) Cinemateca Revista nº 15, marzo 1979, p. 43
- (9) Cinemateca Revista nº 16, junio 1979, pp. 31-32
- (10) Cinemateca Revista nº 19, agosto 1980, p. 30

- (11) Cinemateca Revista nº 20, setiembre 1980, pp. 40-41.
- (12) Cinemateca Revista nº 21, noviembre 1980, pp. 40-42.
- (13) Cinemateca Revista nº 22, diciembre 1980, pp. 41-42.
- (14) Cinemateca Revista nº 23, marzo 1981, p.32.
- (15) Cinemateca Revista nº 24, junio 1981, pp. 33-34.
- (16) Cinemateca Revista nº 25, julio 1981, pp. 41-43
- (17) Cinemateca Revista nº 26, agosto 1981, pp. 35-36.
- (18) Cinemateca Revista nº 27, setiembre 1981, pp. 39-41
- (19) Cinemateca Revista nº 28, noviembre 1981, pp. 31-33
- (20) Cinemateca revista nº 29, diciembre 1981, pp. 26-31.
- (21) Cinemateca Revista nº 31, abril 1982, pp. 34-35.
- (22) Cinemateca Revista nº 32, julio 1982, pp. 42-45.
- (23) Cinemateca Revista nº 33, agosto 1982, pp. 31-33.
- (24) Cinemateca Revista nº 34, setiembre 1982, pp.41-44.
- (25) Cinemateca Revista nº 36, enero 1983, pp. 31-33.
- (26) Cinemateca Revista nº 37, marzo 1983, pp. 41-45.
- (27) Cinemateca Revista nº 38, mayo 1983. pp. 45-47.
- (28) Cinemateca Revista nº 39, noviembre 1983, pp. 68-71.
- (29) Cinemateca Revista nº 40, enero 1984, pp. 60-61.
- (30) Cinemateca Revista nº 9, junio 1978, pp. 38-39.
- (31) Cinemateca Revista nº 8, abril 1978, pp. 41-42.
- (32) Cinemateca Revista nº 7, marzo 1978, pp. 42-43.
- (33) Cinemateca Revista nº 6, enero 1978, pp. 38-39.