

SEMINARIO DE HISTORIA

Dpto. de Hª Social y del Pensamiento Político, UNED
Dpto. de Hª del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos, UCM
Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón

Curso 2015-2016
Documento de trabajo 2016/3

**“NO SÉ SI TENDREMOS DERECHO A HABLAR DE CINE”
CULTURAS CINEMATOGRAFICAS EN ESPAÑA Y LA RDA (1950-1965)**

Fernando Ramos Arenas
(Universität Leipzig)

SESIÓN: JUEVES, 31 DE MARZO DE 2016, 19 H.

Lugar: Biblioteca
Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset
c/ Fortuny 53, 28010 Madrid

Contacto: seminariodehistoria@gmail.com

Fue la cinefilia una nueva manera de “ver películas, de hablar sobre ellas y de extender este discurso”, de acuerdo con la imprecisa definición que proporciona el historiador Antoine de Baecque en su análisis de este fenómeno entre 1944 y 1968.¹ Intentando concretizar esta afirmación, vemos que el renacimiento de una cultura cinematográfica en esos ‘treinta gloriosos’ que van desde finales de la ocupación hasta principios de los años setenta incluye una serie de cambios generacionales (protagonizados en su núcleo por los conocidos como *enfants de la cinémathèque* parisina de Henri Langlois, aunque bien podría extenderse a aquellos entusiastas del cine nacidos en torno a 1930), institucionales (expansión del movimiento cineclubista o la aparición de nuevas publicaciones periódicas de carácter especializado)², discursivos (caracterizados por una creciente sistematización, politización y teorización del debate cinematográfico) o incluso jurídicos (encaminados a potenciar las primeras obras de nuevos cineastas). Cambios que en su conjunto habrían de modificar la consideración social y artística del cine: estos son los años en los que se formula la ‘política de los autores’ que pretende equiparar a los directores de cine con artistas. Es también el periodo en el que el cine gana relevancia como campo de reflexión política y en el que se ponen las bases de su reconocimiento académico. Este “coup de force idéologique”³ cinematográfico sirve para cimentar las modificaciones que habrían de preparar el camino y acompañar la aparición de un nuevo renacimiento del medio, los Nuevos Cines: en Francia, el fruto más claro de esta *modernidad* cinematográfica sería la aparición de la *Nouvelle Vague*.

Todas estas referencias al contexto francés no son casuales. A la hora de analizar este fenómeno, la historiografía cinematográfica ha dirigido su mirada tradicionalmente a este país, elevando así este referente a categoría de ejemplo paradigmático: los *Cahiers du cinéma*,

¹ De Baecque, Antoine (2003): *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*. Paris: Fayard. p. 11. En el campo de la historia y teoría cinematográfica, el estudio de la cinefilia ha venido formulado esencialmente desde dos perspectivas: por un lado, aquella centrada en la propia fascinación por el cine, independientemente de barreras históricas o geográficas (posición defendida por autores como Th. Elsaesser o por J. Rosenbaum y A. Martin (2003) en sus *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*, London: BFI Publishing) y que puede por tanto remitir a fenómenos tan distintos como los cineclubs parisinos de los años cincuenta o una video-instalación actual. Por otro, una mucho más concreta, tanto geográfica como temporalmente, pero que es al mismo tiempo más poliédrica, pues entiende la cinefilia como fenómeno cultural que incluye desarrollos institucionales, ciertos discursos o biografías particulares. El enfoque de de Baecque es un buen ejemplo de esta segunda perspectiva, que es también el punto de partida de este texto y del proyecto de investigación referido en la nota al pie número 4.

² En Francia se pasa de un cineclub en 1944 a 83 en 1947 y 180 a mediados de los años 50 (Neupert, Richard (2002): *A History of the French New Wave Cinema*. Madison: University of Wisconsin Press. p. 34); en 1951 se fundan los *Cahiers du cinéma*, un año después *Positif*, las dos publicaciones más relevantes de esta cinefilia clásica.

³ Mary, Philippe (2006): *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*. Paris: Seuil, p. 16f.

la *cinémathèque française*, la *Nouvelle Vague* o Jean-Luc Godard (en su triple posición de espectador, crítico y cineasta), por nombrar los ejemplos más relevantes, *son* la cinefilia. Una segunda tendencia igualmente constatable dentro de la revisión histórica de este fenómeno es la fijación en los frutos más palpables de la revolución cinéfila: las películas o sus directores. Así, los cambios culturales anteriormente referidos, que marcan una interesante intersección entre la historia del cine y la historia social y cultural de Europa en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, tienden a verse como los primeros pasos – interpretables a posteriori desde la atalaya que concede el conocimiento del resultado – del ‘producto’ de estos fenómenos: las obras de la *Nouvelle Vague* (en Francia), el *Free Cinema* británico o de las nuevas olas en los países del Este.

El presente texto pretende romper con estas dos tendencias. Por un lado, al abandonar el contexto francés y fijar su atención en dos ejemplos tradicionalmente considerados ‘periféricos’ (evidentemente más desde un punto de vista cultural y político que geográfico): las culturas cinematográficas de la República Democrática Alemana (RDA) y España en el periodo que va desde aproximadamente principios de los años cincuenta hasta finales de los años sesenta del siglo XX. Por otro, y en lo referente a estas *culturas cinematográficas*, al dirigir su atención a los planos de la circulación y recepción – por lo general descuidados – y a la consideración del cine como artefacto social, punto de intersección en el que confluyen diferentes fenómenos culturales, procesos institucionales y discursos de naturaleza política o estética; aspectos todos ellos de especial relevancia dentro de un contexto político dictatorial y que constituyen los ejes principales de un proyecto de investigación en curso.⁴ Con esta historia del cine escrita desde la perspectiva de la recepción y situada en un punto intermedio entre la historiografía cinematográfica y cultural, este texto se coloca dentro de las líneas de investigación que desde mediados de los años 80 (en el mundo académico anglosajón) o finales de los 90 (en España) vienen proponiendo, dentro de la *New Film History*,⁵ la

⁴ El presente texto ha sido conformado a partir de distintas partes de una monografía actualmente en proceso de escritura. Esta se encuadra dentro de un proyecto de investigación iniciado en la Universidad de Leipzig en 2012 “Cinéphilie unter der Diktatur. Europäische Filmkultur zwischen 1955 und 1975 am Beispiel Spaniens und der DDR” [Cinefilia bajo la dictadura. Cultura cinematográfica europea entre 1955 y 1975 en el caso de España y la RDA], financiado por la German Research Foundation DFG y la Unión Europea (Marie Curie Actions) y centrado en una investigación más amplia de los campos culturales cinéfilos en estos dos países. La investigación fija su atención en tres planos de análisis: el desarrollo institucional, la aparición de un nuevo tipo de discursos en publicaciones especializadas así como las prácticas / ‘habitus’ de grupos cinéfilos e individuos.

⁵ Véanse, por ejemplo, como textos pioneros de esta corriente: *Film History. Theory and Practice*. New York: Knopf (1985) de Robert C. Allen Douglas Gomery así como el artículo de Thomas Elsaesser “The New Film History” (1986) en *Sight and Sound*, vol. 55, núm. 4, pp. 246-251. Una visión de conjunto de la evolución historiográfica en las últimas décadas la ofrece Richard Maltby (2011) en “New Cinema Histories”, parte del volumen (Maltby et al.) *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell. Para una sistematización de los principios de la *New Film History*, interpretando su aparición como

necesidad de plantear una historia del medio más allá de la historia de las películas o sus autores, abierta a nuevas fuentes y nuevos enfoques metodológicos y manifiestamente interdisciplinar.

Dentro del triángulo geográfico Francia, RDA y España se plantea inevitablemente la cuestión del enfoque comparativo en el estudio de esta ‘historia de las culturas cinematográficas’. El relato aquí propuesto parte de un marco interpretativo nacional pero gana verdadera relevancia dentro de un contexto internacional. En este punto, a este estudio le interesan sobre todo los procesos de circulación y recepción, la relectura e interpretación que se da de fenómenos generales (el cambio en la forma de consumir cine, generar discursos, etc.) en los nuevos contextos, situándose pues cerca de los estudios sobre “transferencia cultural”⁶. Se distancia así de las aproximaciones comparativas, más interesadas en el contraste directo entre los dos casos (España y la RDA), si bien el enfoque comparativo es, como se habrá de ver, y al menos desde un punto de vista heurístico, inevitable. Así mismo, la interacción cultural en ambas direcciones con otros países – por ejemplo con Francia – no es parte esencial del artículo. Tampoco lo son las relaciones cinematográficas entre España y la RDA – raquíticas en el periodo aquí estudiado.

Lo que plantea este texto como síntesis de algunas partes del proyecto de investigación anteriormente referido, es pues el estudio de un fenómeno que habría de estar presente en el debate y las prácticas de las culturas cinematográficas europeas dentro de contextos culturales muy distintos. Esto nos ha de permitir, tal es uno de los puntos de partida, dirigir nuestra atención tanto a sus variaciones nacionales como a las particularidades de la política cultural en dos dictaduras. La piedra de toque será en este caso la situación del movimiento cineclubista desde principios de los años cincuenta hasta principios de los sesenta. Si bien la aparición de cineclubs (en sus diferentes acepciones *ciné-clubs*, *Filmklubs*, *film societies*) se encuadra dentro de una primera etapa (proto) cinéfila en el ámbito de las vanguardias clásicas a lo largo de los años 1920 en diversos países europeos,⁷ su edad de oro les vendría con el ya mencionado renacimiento de la cultura cinematográfica tras la Segunda Guerra Mundial. Tras una descripción introductoria de su situación y función dentro de un ‘subcampo cultural’

cambio de paradigma ‘kuhniano’ en la historiografía cinematográfica, ver Paul Kusters (1996) en “New film history: Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft”. *montage/av*, año 5, núm. 1, pp. 39-60.

⁶ Matthias Middell (2000): “Kulturtransfer und historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis”. En: Matthias Middell (Ed.): *Kulturtransfer & Vergleich*. Leipzig: Leipzig Universitätsverlag, pp. 7-41. Véase también como ejemplo de la aplicación de este enfoque, y sin dejar el ámbito de la historia de la cultura, el estudio de Doris Brinkmann (2014): *La teoría de la transferencia cultural y la construcción de un referente cultural alemán en la España de entreguerras (1919-1936)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense.

⁷ Véase el estudio de Malte Hagener (2007): *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press. pp.105f.

cinéfilo, este artículo fijará su atención en el engranaje institucional de estas organizaciones dentro de la política cultural de los dos países. Si bien las reflexiones referidas a la posición y función de los cineclubs tienen un carácter general, serán puntualmente ilustradas con los ejemplos de dos de los cineclubs universitarios más importantes en ambos países, aparecidos en Barcelona en 1951 y en Leipzig en 1956. En una tercera parte del texto se plantean además meditaciones de carácter más amplio sobre la función de los cineclubs dentro de una reordenación de la cultura cinematográfica en torno a tres ejes: de estatus, espacial y temporal.

Cinefilia clásica. La aparición de un subcampo cultural

El cambio de apreciación cinematográfica implícito en la cinefilia clásica de los años 50 y 60 no supuso – evidentemente – una modificación total en la forma de consumir cine. Las prácticas, los discursos cinéfilos y sus instituciones (algunas nacidas a la luz de estos cambios, como las publicaciones especializadas o cineclubs; otras, como las escuelas o festivales, más bien concebidas como lugares de negociación de diferentes formas de apreciación cinematográfica) habrían de constituir más bien en cada uno de los contextos un subcampo cultural dentro de un campo cinematográfico más amplio (que incluye en cada uno de los casos, y con las variaciones pertinentes, la industria de producción, distribución y exhibición, la prensa, la estructura legal, las masas de espectadores, los discursos sobre el cine en la prensa diaria o en las por entonces apenas existentes publicaciones especializadas...) y muchas veces enfrentado a este. El subcampo cinéfilo es concebido como una red de relaciones alternativa entre distintas posiciones (ocupadas a su vez por individuos o instituciones) y se caracteriza sobre todo por la existencia de una serie de códigos o reglas que determinan las relaciones entre estas posiciones y regulan una “economía de los bienes simbólicos”.⁸ En sus discursos, el subcampo cinéfilo buscará por ejemplo afianzar su independencia frente al carácter industrial del cine, frente al consumo en masa, pasivo, acrítico y a favor de un aumento de su legitimidad (p.ej. una defensa del cine como ‘séptimo arte’), basándose para ello en conceptos que acentúan la especificidad del medio, por ejemplo

⁸ Como es evidente en la terminología empleada, este trabajo plantea una aproximación teórica y metodológica al objeto de estudio similar a la propuesta por Pierre Bourdieu en su análisis de la génesis y estructura del campo literario en la Francia de mediados del siglo XIX en *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama (1995, original 1992). Al mismo tiempo, las particularidades del objeto de estudio aquí presentado, se encuentran mejor recogidas en dos textos del mismo autor de principios de los setenta: “Le marché des biens symboliques”, aparecido en *L’année sociologique*, 1971, pp. 49-126, y especialmente en “Éléments pour une héorie de la production, de la circulation et la consommation des biens symboliques”, en la *Revue de l’institut de sociologie* 45, 1972, 4, pp. 751-760.

el cineasta *auteur* o la “puesta en escena”, idea esencial para entender la cinefilia clásica francesa.⁹

Categoría esencial en este proceso de aparición y diferenciación del subcampo es la *autonomía*. Es en busca de esta autonomía donde el propio subcampo, dentro de un contexto histórico y cultural más amplio (en los casos aquí analizados determinado por aspectos tan diversos como la relajación de la autarquía cultural a lo largo de los años cincuenta, la aparición de la televisión, la influencia de los Nuevos Cines europeos, etc.) y sostenido por una nueva generación de espectadores y los cambios institucionales anteriormente referidos, genera prácticas específicas y determinados discursos (a través de una paulatina especialización y diferenciación que da lugar a *capital cultural* y *simbólico*).¹⁰ Este es también, en cualquiera de sus variaciones nacionales, un subcampo dinámico, en continua evolución y en muchas ocasiones con límites imprecisos, en el que se libra una batalla concreta y simbólica por la renovación del cine en cada uno de esos países y en la que sus protagonistas tratan de afianzar la distancia con respecto a la esfera industrial y, especialmente en los casos aquí analizados, su instrumentalización político-propagandista. Dentro del subcampo concurren posiciones con intereses distintos, muchas veces enfrentados (en el discurso de la crítica especializada, y sin salirnos de los omnipresentes debates sobre realismo a finales de los cincuenta, corrientes como el Neoidealismo católico, esteticismo *auteurista*, realismo crítico o socialista) y que contribuyen a su evolución.

Pongamos ahora rostro concreto al desarrollo institucional que sustenta la génesis de este subcampo cultural: atendiendo a la cuestión de la autonomía, instituciones como escuelas de cine, archivos y filmotecas, publicaciones especializadas y cineclubs (en menor medida, festivales) son los centros esenciales para entender su consolidación. Todas aparecen en un periodo de tiempo relativamente corto, aproximadamente los quince años que van desde finales de los años cuarenta a principios de los sesenta.¹¹ Y mientras que algunas son solo

⁹ Los textos más ilustrativos para comprender este cambio de apreciación en la forma de valorización cinematográfica siguen siendo a día de hoy los incluidos en el volumen editado por Jim Hillier en 1985: *Cahiers du Cinéma: The 1950s. Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press.

¹⁰ Pujol Ozonas, Cristina (2011): *Fans, cinéfilos y cinépagos. Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*. Barcelona: Editorial UOC, pp. 53f.

¹¹ A modo indicativo: El Instituto de Investigaciones y Experiencias cinematográficas inaugura sus clases en Madrid en 1947, siete años después se funda la Escuela Superior de Cinematografía en Potsdam (1954); la Filmoteca Nacional aparece en Madrid en 1953, el Archivo Cinematográfico Nacional en Berlín en 1955; la primera ola de fundación de cineclubs se da en los dos países a lo largo de los años cincuenta. En cuanto a las publicaciones, en un periodo de aproximadamente 10 años vemos la fundación de *Cinema Universitario* (1955), *Cine-Club* (1956), *Cinestudio* (1961), *Documentos Cinematográficos* (1960), *Film Ideal* (1956) y *Nuestro Cine* (1961) en el caso español; en la RDA, *Deutsche Filmkunst* (1953), *Der Film Spiegel* (1954), *Der Filmagitator* (1955), *Der Filmkurier* (1957), *film-wissenschaftliche mitteilungen* (1960) y *Film* (1964).

posibles con la aquiescencia administrativa (como los archivos o los festivales) otras han de ser consideradas, al menos en su concepción inicial, como el resultado de la labor de entusiastas más o menos independientes (cineclubs o revistas). En la mayoría de ellas encontramos no obstante, en su realización práctica y concreta, como ‘espacios de negociación’ de discursos, posiciones y poder, una tensión entre la articulación de iniciativas de activistas (*bottom up*) y el control estatal (*top down*). El ejemplo más claro de estas tensiones en torno a la autonomía cultural así como a las relaciones entre distintos actores institucionales nos lo proporciona la actividad cineclubista, en la que nos centraremos a continuación.

Bastiones cinéfilos. Los cineclubs

Los primeros cineclubs debieron su aparición a activistas cinematográficos, en general encuadrados dentro de la vanguardia artística o política. Nacen como institución con el objetivo de crear un lugar de proyección para obras orilladas por la distribución comercial, como espacio de discusión y diálogo y con una clara labor formativa. Al mismo tiempo siempre han sido (desde la primera ola fundacional en los años 20) organizaciones centrales en el proceso de institucionalización de la cultura cinematográfica. Reclaman un estatus especial, tradicionalmente basado en la acumulación de capital cultural frente al económico, y que, sobre todo en un régimen dictatorial, habrá de ganar en relevancia política.

En España, la tradición cineclubista iniciada en 1928 por Luis Buñuel y Ernesto Giménez Caballero con el *Cineclub Español* y que había vivido un corto apogeo durante la II República, sobrevive a lo largo de los primeros años de la dictadura sobre todo en torno a instituciones afines al régimen o directamente promovidas por este en Madrid¹² y en algunas capitales de provincia (Valladolid, Salamanca, Zaragoza...).¹³ Cuando a principio de los años cincuenta se puede constatar una primera ola, renovadora, de fundaciones dentro del renacimiento cinéfilo, la mayoría de ellas acaba integrándose en torno a las dos instituciones que habrían de estructurar la actividad cineclubista durante los siguientes quince años: la Iglesia Católica y el Sindicato Español Universitario. Una serie de cambios en estas dos organizaciones serán decisivos para el rápido crecimiento de los cineclubs (en una primera

¹² Por ejemplo, el cineclub del SEU, el del Círculo Cinematográfico Español CERCI, GECEI o el Círculo de Escritores Cinematográficos.

¹³ De acuerdo con el testimonio de José Luis Hernández Marcos y Eduardo A. Ruiz Butrón, autores de la única monografía existente sobre el fenómeno cineclubista en España, aparecida ya en 1978: *Historia de los Cine Clubs en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 33.

reunión nacional de cineclubs celebrada en el Ateneo madrileño en 1952 se dan cita 24; su número seguirá aumentando hasta rondar los 200 a finales de los cincuenta y los 250 una década después)¹⁴. Por un lado es importante la evolución a raíz de la reorientación católica con respecto al cine a partir del congreso de la Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC) organizado en Bruselas en 1947 en el que se plantea la necesidad de una participación de la Iglesia en distintas actividades cinematográficas: producción, distribución, exhibición, ensayismo y periodismo se transformarían en campos esenciales de la labor propagandística católica.¹⁵ Por otro lado, mientras que la mayoría de las competencias cinematográficas recaen desde 1951 en una Dirección General de Cinematografía y Teatro bajo el control del *hardliner* Rafael Arias Salgado y su Ministro de Información y Turismo, una importante cultura cinematográfica florecería en torno al SEU, que se beneficia del reformismo cultural promovido por Joaquín Ruiz-Giménez en el Ministerio de Educación entre 1951 y 1956. Algunos clubs del SEU aparecidos en esta época (Salamanca, Barcelona, Zaragoza o Madrid) habrán de convertirse en los protagonistas esenciales del movimiento cineclubista español durante los próximos quince años. Desde 1955 están además liberados de la censura centralizada, siempre y cuando el delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo hubiese controlado las obras proyectadas; el SEU también abrirá sus publicaciones (*Juventud*, *La Hora*) a gente que viene de esta subcultura y propiciará la aparición de publicaciones como *Cine-Club* (1956) o *Cinema Universitario*, surgida en 1955 en el cineclub de Salamanca y que se convertirá hasta 1963 en referente entre los aficionados españoles.

Además, dentro de un SEU en el que el Falangismo va perdiendo peso,¹⁶ los cineclubs pasarán a ser instituciones desde las que las nuevas generaciones planteen, dentro de las limitaciones materiales e ideológicas evidentes, una alternativa cultural disidente. A modo de ejemplo: Manuel Rabanal Taylor, miembro del PCE, fue subdirector del cineclub del SEU en Barcelona a principio de los años cincuenta antes de hacerse cargo en 1953 del cineclub del SEU en Madrid. Un año después estaba ya dirigiendo el *Servicio Nacional de Cine* del SEU, desde donde se coordinaba la actividad cineclubista del sindicato universitario. En este sentido, el cambio de orientación en las actividades del PCE a partir de 1953 y su creciente

¹⁴ Palacio, M. (2006): “Cineclubs y cinefilia: Afinidades electivas”. En: Nieto Ferrando J. y Company Ramón, J. M. (Coord.): *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las ‘Conversaciones de Salamanca’*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, p. 115.

¹⁵ Heredero, Carlos F. (1993): *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*. Valencia: Generalitat Valenciana. 50f. o Martínez-Bretón, Juan Antonio (1987): *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid: Harofarma S.A.

¹⁶ Rodríguez Tejada, Sergio (2015): “The anti-Franco student movement’s contribution to the return of democracy in Spain”. En: *Espacio, Tiempo y Educación*, v. 2, n. 2, julio-diciembre 2015, pp. 77-106, aquí, 85f.

interés en el ámbito cultural e intelectual habría de impregnar la trayectoria de sujetos individuales dentro de la industria cinematográfica (sobre todo en torno a la productora UNINCI), en el *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*, en las publicaciones especializadas (revistas culturales como *Índice* o cinematográficas como *Objetivo*, *Cinema Universitario* o, ya a partir de 1961, *Nuestro Cine*) o en los propios cineclubs. No obstante, y aparte del caso de *Objetivo*, creada en 1953 a propuesta del partido, parece que no existió una política coordinada en el ámbito cinematográfico por parte del PCE.¹⁷

Pese a esta afiliación institucional mayoritaria en torno a Iglesia y SEU, no hay una política cultural estatal encaminada a instrumentalizar su existencia. Será solo tras la creación de una Federación Nacional en 1957 cuando la Dirección General de Cinematografía y Teatro se decida a plantear un *Registro Oficial de Cineclubs* – registro por cierto, que estas organizaciones ignorarán hasta bien entrados los años sesenta.¹⁸

En esta indecisión administrativa encontramos la primera diferencia relevante entre ambos casos aquí estudiados. La tradición cineclubista alemana se remonta igualmente a los años 20, periodo durante el cual presenta una clara ideologización: partido socialista y comunista estarán detrás de las iniciativas más relevantes de este periodo. No obstante, cuando a principios de los años cincuenta una cultura cinematográfica empieza a hacerse fuerte en el estado recién creado (1949) tiene que empezar casi de cero. Será en 1956 cuando se produzca una primera ola de fundaciones de cineclubs, si bien en torno a 1951-52 ya se había dado un primer intento de influir en la recepción a través de los *Filmaktivs*, proyecto de agitación cultural de corta vida y que entronca con las pautas de una política cultural centralizada.¹⁹

Hasta 1956 las autoridades comunistas en torno al SED (Partido Socialista Unificado) habían contemplado con recelo la posibilidad de una forma de recepción organizada pero independiente a las directrices estatales. Así, cuando quisieron poner en práctica sus

¹⁷ El Archivo Histórico del PCE no recoge información acerca de directrices en el campo cultural-cinematográfico. Entrevistas a algunos miembros del partido (Eduardo Ducay, Manuel Gutiérrez Aragón...) han confirmado esta aparente inexistencia de acción coordinada en este sentido. Ver también Prieto Souto, Xosé (2012): “Pensar el cine desde el archivo del PCE”. Comunicación presentada al XII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación. Universitat Pompeu Fabra, 24 y 25 de mayo de 2012. Barcelona. Online: https://www.academia.edu/5138951/Prieto_Souto_X._2012_mayo._Pensar_el_cine_desde_el_archivo_del_P.C.E._Comunicaci%C3%B3n_presentada_en_el_XII_Congreso_de_la_Asociaci%C3%B3n_de_Historiadores_de_la_Comunicaci%C3%B3n_Universitat_Pompeu_Fabra_Barcelona

¹⁸ AGA Caja 20941 TOP. 22/79-74 Fomento Cine.

¹⁹ Karl, Lars y Skopal, Pavel (Ed.) (2015): *Cinema in Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia 1945-1960*. New York: Berghahn Books.

proyecciones y discusiones, los cineclubs tuvieron que hacerlo dentro de un marco institucional previamente dado: asociaciones autónomas, que existían ya en otros países del bloque soviético como Polonia y que servirían de modelo a los jóvenes cinéfilos locales, no estaban permitidas en la RDA. La actividad cultural había de estar integrada dentro de instituciones como las universidades, la Asociación Juvenil del Partido (FDJ), la Sociedad para la Amistad Germano-Soviética (*Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft*) o la Liga Cultural (*Kulturbund*), las cuales habrían de convertirse durante los próximos años en los principales proveedores del espacio institucional (y no en pocas ocasiones físico) para las actividades cineclubistas. La prohibición expresa de fundaciones independientes marca, al menos *de jura*, una clara diferencia con respecto al caso español. No obstante, con la integración de los clubs en estructuras (para)estatales ya existentes (Iglesia Católica, SEU, FDJ, Universidades) estas diferencias entre los dos países apenas serán significativas en la práctica.

Pero es que más allá de su filiación institucional – y a diferencia del caso español – los cineclubs plantean en la RDA un debate en el ámbito plenamente ideológico, pues señalaban carencias (por ejemplo, de un cierto tipo de cine con aspiraciones artísticas inexistente en las pantallas comerciales) que los representantes de la política cultural del SED no estaban dispuestos a aceptar. A ojos de las autoridades, los cineclubs representaban un enfoque elitista e incontrolable de la recepción y consumo; organizaciones reacias a aceptar la estética ‘proletaria’ del nuevo estado (resumida en torno a ese popurrí estético-ideológico de imprecisa definición pero probada efectividad propagandística llamado ‘Realismo Socialista’) debido a su preferencia por formas culturales tradicionales, ‘burguesas’. Eberhard Richter, encargado de prensa del Ministerio de Cultura, explicaba en un artículo en el semanario cultural *Forum* cuál era la posición del gobierno en esta cuestión en los meses previos a la fundación de los clubs:

“Somos de la opinión que un cineclub estudiantil como organización independiente no es necesario. La labor de los cineclubs en los países occidentales es presentar al público obras de valor artístico. En la República Democrática Alemana no hay ningún impedimento para la proyección de películas artísticas.”²⁰

Pese a esta negativa, dentro del comité central del SED celebrado en octubre de 1955, la asociación juvenil FDJ ya había expresado su crítica a las estructuras burocráticas del partido a la vez que lamentaba un distanciamiento cada vez mayor de los problemas e intereses de la

²⁰ Eberhard Richter: Immer noch zum Problem. Studentenfilmklub. En: *Forum* 12, 1956, p. 9.

juventud, cada vez menos interesada en el proyecto político común tras una serie de episodios a principios de los años cincuenta que culminarían el levantamiento popular de Junio de 1953.

Serán en estos intersticios entre diferentes sensibilidades dentro de la monolítica política cultural donde los clubs encuentren acomodo. La solución propuesta por la FDJ para ganarse de nuevo a la juventud pasaba por crear asociaciones y grupos de interés que permitiesen una canalización más efectiva de la política cultural. Sólo unos meses después, en febrero de 1956, decide en su decimosegunda conferencia aumentar la cooperación con las organizaciones culturales y deportivas. La fundación de seis cineclubs en los siguientes meses y otros doce hasta 1960 responde a este interés de fomentar las relaciones con la juventud en general y los estudiantes en particular.²¹

En ambos países nos encontramos pues a principios de los años sesenta con una red de cineclubs que se mueve en una indeterminada ‘zona gris’: son instituciones legales, más o menos toleradas pero no directamente promovidas por el estado. Tampoco existe ningún plan para instrumentalizarlas políticamente. Su relevancia dentro de esta zona indeterminada del campo cultural habrá de depender de la posibilidad de aprovechar las oportunidades que ofrecen las diferentes organizaciones (para)estatales competidoras entre sí por un lugar dentro de este campo. Ya hemos visto como por ejemplo los cineclubs del SEU disfrutaban desde mediados de los años cincuenta de ciertas excepciones censoras así como acceso a publicaciones. No obstante, quizás sea el cineclub Monterols, fundado en 1951 por los estudiantes del Colegio Mayor Universitario del mismo nombre en Barcelona, el que ilustre este fenómeno de forma más clara. El cineclub organiza desde sus primeros años ciclos y conferencias a las que se invita a directores o investigadores y en las que es capaz de ofrecer un programa relativamente novedoso y de calidad, superior al de la mayoría de cineclubs nacionales. En 1957 organiza además un *Curso de iniciación cinematográfica*, que extiende su influencia a colegios barceloneses como las Escuelas Pías y San Miguel.²² Ese mismo año el cineclub estará además detrás de la creación de la primera colección de libros de cine de cierta relevancia publicada en España en la editorial Rialp. Todas estas actividades, significativas en sí mismas, ganan además notabilidad si tenemos en cuenta que tanto el Colegio Mayor como, evidentemente, el cineclub o Rialp pertenecen al Opus Dei y pueden ser interpretadas dentro del proceso de posicionamiento de esta organización desde mediados

²¹ Becker, Wieland y Petzold, Volker (2001): *Tarkowski trifft King Kong. Geschichte der Filmklubbewegung der DDR*. Berlin: Vistas Verlag.

²² Sobre las actividades del cineclub Monterols existe una pequeña publicación del año 2000 de José María Caparrós Lera: *Cinema y Vanguardismo. Documentos Cinematográficos y el Cine-Club Monterols*. Barcelona: Flor de Viento Editores, p. 50.

de los años cincuenta en distintos sectores de la vida cultural, política y económica española. El Ateneo de Madrid, del que desde 1951 era director un destacado miembro de la Administración cultural franquista Florentino Pérez Embid, igualmente en el Opus, ofrecerá desde mediados de la década las páginas de cine de su publicación *La Estafeta Literaria* a los miembros de Monterols: en ellas escribirán gente como José María Otero o Jorge Grau crítica cinematográfica y pondrán las bases de un discurso estético (reivindicación del color, defensa *cahierista* de la puesta en escena y del *auteur* como principios rectores del juicio crítico) que tendría su continuación más coherente en la aparición de *Documentos Cinematográficos* en 1960, revista de corta trayectoria (tres años) pero de gran importancia dentro del campo cinéfilo.²³

Podría apuntarse que el cineclub Monterols es, por la ya mencionada calidad de sus propuestas y su disponibilidad de medios, una excepción dentro de la red cineclubista nacional – es cierto. Pero es también una excepción muy significativa por lo que pone de manifiesto, pues remite a la existencia de una *relativa* heterogeneidad dentro de este campo cultural de la que habrían de beneficiarse puntualmente determinadas instituciones, llegando en algunos casos, como hemos visto más arriba en relación a una publicación como *Cinema Universitario*, a la puesta en práctica de ciertas iniciativas si no abiertamente contestatarias, sí claramente disidentes, que lleguen a sustentar la relativa autonomía del subcampo anteriormente mencionada.

En la RDA, la primacía del SED en el ámbito cultural, canalizada a través de asociaciones tales como la FDJ, hará iniciativas similares mucho más complicadas. Incluso el cineclub Universitario de Leipzig,²⁴ perteneciente a esa primera ola de fundaciones a lo largo de 1956 y una de las instituciones centrales en el campo cinematográfico de la RDA – será uno de los principales promotores en la formación de la primera asociación nacional de cineclubs y de la publicación de una revista (*Film*) a partir de 1964 –, habría de moverse dentro del espacio institucional establecido por el SED. Bien es cierto que a partir de 1962-63, reactivado el cineclub con un nuevo equipo directivo, se fomenta un programa más contestatario y se ponen en marcha iniciativas como las ya señaladas: estas habrán de

²³ Véase Nieto Ferrando, Jorge (2009): “Entre dos épocas. Documentos Cinematográficos”. En: Pérez Perucha, Julio; Gomez Tarín, Francisco Javier y Rubio Alcover, Francisco Javier (Ed.): *Olas Rotas. El cine español y las rupturas de la modernidad*. Madrid: Ediciones del Imán, pp. 87-106.

²⁴ Sobre la posición del cineclub en Leipzig dentro del aparato político-cultural de la RDA acaba de publicarse Ramos Arenas, Fernando (2015): “A Decade between Resistance and Adaptation. The Leipzig University Film Club (1956-1966)”. En: Karl, Lars y Skopal, Pavel (Ed.) (2015): *Film Industry and Cultural Policy in GDR and Czechoslovakia, 1945-1960*. New York: Berghahn Books, pp. 315-340.

funcionar no obstante en el ámbito individual (redes de contactos a través de sus miembros) y en un estado de semiclandestinidad.

Al mismo tiempo, y pese a la señalada falta de interés en una instrumentalización de sus actividades, el poder político está reconociendo a los cineclubs un estatus especial que sustenta su autonomía. En ellos cristaliza la actitud paternalista que en ambos regímenes sustentaría la actividad censora y que pone en cuestión la apreciación que ve en la censura un sistema monolítico de control. Encontramos en vez de esto una adaptación cuantitativa y cualitativa de las prácticas censoras a su público de la que se beneficiarán especialmente los cineclubs universitarios: pequeños grupos de espectadores en cineclubs, escuelas de cine o festivales tendrán acceso a películas en mejores condiciones que las masas de espectadores en los cines comerciales.²⁵ Además, determinados públicos (mejores por mejor formados y/o leales a ojos de las autoridades, como pueden ser los universitarios) disfrutarán del acceso a contenidos que a la mayoría de la población les están negados.

Aparte de la labor de los cineclubs, esta doble diferenciación (cuantitativa y cualitativa) basada en el público potencial fundamentará a nivel institucional también la labor de los ‘cines de arte’ (Filmkunsttheater, en la RDA, desde 1959) así como en España, a partir de 1967, la de las *Salas de Arte y Ensayo* y *Salas Especiales*. Si ampliamos el foco analítico – incluyendo también otro de los pilares del subcampo cinéfilo, las publicaciones –, esto nos lleva a interesantes consideraciones: el discurso especializado, sobre todo cuando este se desarrolla desde en publicaciones dirigidas a un público cultivado y minoritario, como por ejemplo *Cinema Universitario*, que publica el Cineclub del SEU de Salamanca a partir de 1955 y *Film*, el órgano de difusión “medio-ilegal”²⁶ de la asociación de cineclubs de la DDR a partir de 1964 (ambas tiran en torno a los dos mil ejemplares de cada número) podrá poner el acento en la crítica a la censura, en las películas no vistas, en la desconexión con corrientes internacionales contemporáneas o en los problemas de abastecimiento cultural. Este tipo de publicaciones entroncan en muchas ocasiones, por su discurso, colaboradores, etc. más con las publicaciones culturales minoritarias y especializadas que con el clásico magazine cinematográfico de épocas anteriores. Aquí, la autonomía del discurso se ‘negocia’ a cambio de una posición cada vez más esquinada, por minoritaria, en el campo cultural general. No

²⁵ A estos grupos (certámenes de cine, círculos cineclubistas y la red institucional tendida por los institutos culturales de países extranjeros) dedica su atención el volumen recién publicado (2015) sobre la recepción de los Nuevos Cines *Crónica de un desencuentro. La recepción del cine moderno en España*, editado por José Enrique Monterde y Marta Piñol (Valencia: Publicaciones de la Filmoteca).

²⁶ Gehler, Fred (2012): *Cui bono, Fred Gehler? Texte und Kritiken aus fünf Jahrzehnten* (Ed., R. Schenk). Berlin: Schriftenreihe DEFA Stiftung.

obstante, que esta libertad era una libertad vigilada, y que sus fronteras eran mucho más asfixiantes que lo que algunos de sus protagonistas podrían haber llegado a pensar en algún momento lo muestra la prohibición de estas dos publicaciones en 1963 y 1968 respectivamente.

Películas, elaboración de un programa: Talón de Aquiles cineclubista

La colaboración con otro tipo de instituciones no es solo una cuestión de afiliación institucional: las actividades cineclubistas dependían en gran medida de contactos con organismos culturales capaces de proporcionar las películas para las proyecciones. El Archivo Cinematográfico Nacional, fundado en el Berlín oriental en 1955 con copias provenientes del *Reichsfilmarchiv*, obras que habían pasado diez años en Moscú como parte del botín de guerra confiscado por el Ejército Rojo en 1945, será el principal proveedor de películas en la red cineclubista de la RDA, lo cual dará lugar a una gran homogeneidad de sus programas, al menos hasta principios de los sesenta. A la búsqueda de alternativas, cineclubs de cierto peso recurrirán también a institutos culturales de países extranjeros o embajadas, cuyos títulos disfrutaban además de excepciones censoras.

Esto no es distinto a lo que sucede en España, donde desde 1957 los cineclubs registrados oficialmente pueden exhibir gratuitamente las películas de su propia Federación y de la Filmoteca Nacional, fundada en 1953: algunos harán uso de esta oferta, pero también es cierto que, tras los primeros meses, esta pierde rápidamente atractivo (tras casi diez años de actividades, a principios de 1963 el archivo de la Filmoteca apenas pasa de las 300 copias y estas a penas se han renovado desde 1953).²⁷ Así, instituciones tales como el Instituto Italiano de Cultura, la Casa Americana en la Embajada de los E.E.U.U. el *British Institute* o el *Cerclé Lumière* en Barcelona serán imprescindibles, pues actúan no solo como espacios de proyección sino que también ofrecen sus películas. Los cineclubs recurrirán a ellas para completar un programa verdaderamente alternativo (con especial atención por ejemplo al cine documental, películas industriales o vanguardistas), barato – en muchas ocasiones gratis – y con excedencias censoras;²⁸ colaboraciones estas que vendrían a marcar una clara diferencia

²⁷ Entrevista con Carlos Fernández Cuenca, director de la Filmoteca Nacional, en el número 111 (Enero de 1963) en *Film Ideal*.

²⁸ Las proyecciones de las películas donadas por las Casas Culturales de la República Checoslovaca, Polonia o Hungría se presentaban por ejemplo en Leipzig como “actividades extraterritoriales” de estas instituciones, lo cual le concernía un estatus especial a ojos censores.

entre los cineclubs en grandes centros urbanos y el resto, condenados en general a un programa uniforme y poco relevante.

La homogeneidad en el programa de la mayoría de los clubs devendría a menudo en aburrimiento y hartazgo de sus dirigentes. Bien es cierto que siempre es necesario hacer las pertinentes excepciones (el Monterols anteriormente indicado o algunos cineclubs del SEU en España; el *Club der Filmschaffenden*²⁹ en el Berlín Oriental, en el que se encuentra la *intelligenzija* de la RDA) pero, en general, la mayoría de los ellos tendrán un problema para mantener una oferta variada más allá de unos primeros y entusiastas meses. Y es que, como comentaba en 1957 Basilio Martín Patino, que había fundado en marzo de 1953 uno de los cineclubs más importantes en España (SEU-Salamanca) y se encontraba en esos momentos estudiando en el madrileño Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas:

“En España amar el cine es devanarse en el vacío de lo imposible, es casi añorar lo desconocido. [...] En el Instituto (IIEC) de cine español no se sabe tampoco lo que es el cine sino es por referencias o por sustitutos insoportables. Sus alumnos tienen que trabajar y formarse diseccionando fantasmas. España es el único país civilizado que a estas fechas no posee una filmoteca. Ni literatura cinematográfica, ni revistas, ni hombres preparados. Vivimos ignorantes e ignorados pretendiendo construir a cada paso lo que los demás ya tienen olvidado. No sé si tendremos derecho a hablar de cine.”³⁰

Con la aparición de los Nuevos Cines a partir de finales de los años cincuenta se hace cada vez más patente una de las lacras que habría de lastrar no solo la labor cineclubista en los dos países sino también el desarrollo de un campo cultural cinéfilo de cierto peso: el desarrollo institucional o la aparición de publicaciones de referencia pueden haber llevado a pasar por alto un hecho crucial; el corazón de la cinefilia, el cine moderno, llegaba con retraso, mutilado, a pequeños círculos o bien no llegaba en absoluto.³¹

²⁹ Kötzing, Andreas (2015): „«Wir sehen uns in der Möwe...» Der Club der Filmschaffenden der DDR und die «Berliner Filmwochenenden» (1963-1965)“. En: *Augenblick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Nr. 64 (*Special Issue Cinéphilie*, ed. Fernando Ramos Arenas). Diciembre 2015, pp. 8-19.

³⁰ Basilio Martín Patino in “El desconocido cine”, *La Hora*, núm. 26, 23.01.1957. Si bien la Filmoteca había sido fundada oficialmente en 1953, aún carecía de sede oficial y sus actividades, salvo la organización puntual de ciclos cinematográficos en el festival de San Sebastián o el préstamo de algunos títulos, eran mínimas. A partir de 1959 la Federación podrá ofrecer a sus miembros igualmente una serie de títulos como *Orfeo* de Jean Cocteau o *El ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica, que en los próximos años no faltarán en las programaciones de la mayoría de los clubs.

³¹ Véase Monterde y Piñol (2015).

Fred Gehler, crítico cinematográfico, director del cineclub Universitario de Leipzig desde 1962 y una de las figuras centrales en este ambiente comentaba en este sentido en 1965:

“[E]l cine francés y americano de posguerra es una leyenda entre nosotros, [...] las películas esenciales del Neorrealismo italiano [...] no han podido ser vistas, [...] el cine japonés, escandinavo, latino-americano apenas existe en nuestros teatros, [...] un análisis de la obra de directores tales como Buñuel, Bergman, Wajda, Fellini, Antonioni, Ichikawa, Resnais, Munk ha sido totalmente imposible o, en el mejor de los casos, está empezando ahora.”³²

Se trata de consideraciones que con los debidos ajustes (p. ej. en lo referente al cine americano), podrían haber sido formuladas por sus colegas españoles. Un autor anónimo comenta significativamente en *Nuestro Cine* (Núm. 17, 1963) los impedimentos a los que tienen que hacer frente los cineclubs, a la vez que define estas instituciones como „catacumbas donde, con una suerte de eliminación, se pretende dar culto a cine sin tener los mínimos elementos indispensables para ello; ya basta de ver siempre la misma lista de películas que han rodado durante años [por] nuestros Cine-Clubs, la mayoría de ellas de un interés menos que relativo.”

A modo de ejemplo: si nos fijamos en las obras de la *Nouvelle Vague*, paradigma de la modernidad cinematográfica, observamos que si bien *Los cuatrocientos golpes* (1959) de F. Truffaut fue estrenada con relativa celeridad en España (en 1960, ayudada desde luego por premios de la Oficina Católica Internacional de Propagandistas o en la Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid), *Al final de la escapada* (1960) o *Jules et Jim* (1962) pudieron ser vistas por primera vez siete / seis años después de su estreno. Otras, como *Une Femme est une Femme* (1961), *Vivre sa vie* (1962), *Le Mépris* (1963), *Une femme mariée* (1964) no pudieron ser estrenadas en los cines comerciales – si bien existían algunas copias semiclandestinas.³³ La situación en la RDA no presenta muchas variaciones: la primera obra de la Nueva Ola francesa que pudieron ver los cinéfilos de la Alemania oriental fue *Los cuatrocientos golpes* en 1968, nueve años después de su aparición en Francia y cuando, en el mismo año en el que las tropas del pacto de Varsovia ponen punto final a la experiencia de un ‘Socialismo de rostro humano’ el cine francés de finales de los cincuenta había perdido una parte importante de su relevancia estética y cultural.

³² „Die Nachkömmlinge“ (*Sonntag*, 21 de febrero de 1965)

³³ Gubern, Román y Font, Domènec (1975): *Un cine para el cadalso*. Barcelona: Editorial Euros, 115f. Una copia de *Vivre sa vie* de Godard formará parte del primer lote de películas importadas por la Federación Nacional de Cineclubs en 1963.

¿Qué conclusiones podemos sacar de estos y otros ejemplos? ¿De los títulos y directores recurrentes en la mayoría de los cineclubs, programas homogéneos y solo puntualmente salpicados de excepciones (copias de procedencia privada, importadas ilegalmente)? ¿Y de aquellos referentes *in absentia*, objetos de deseo cinéfilo como el *Acorazado Potemkin*, (santo grial de la cinefilia española) o del Neorrealismo, ampliamente ‘leído’ en las publicaciones más importantes de los dos países pero apenas visto?³⁴ Sin querer entrar ahora en un análisis minucioso de los programas durante estos años (finales de los 50, principio de los 60), me gustaría, partiendo de ellos³⁵ y de los debates en publicaciones especializadas, plantear una serie de reflexiones de carácter más general con respecto a la propia función cineclubista y a la cuestión de la autonomía, la cual ha sido hasta ahora enfocada desde un punto de vista esencialmente institucional. Los programas de los cineclubs, tal es la tesis subyacente en estas consideraciones, participan junto con el discurso especializado en una redefinición diferenciadora del subcampo en torno a tres ejes (estatus, espacio y tiempo) fuertemente entrelazados.³⁶

Empecemos por el más obvio: como ya ha sido apuntado, la búsqueda de un *estatus* especial, en tanto que fundamentado en una diferenciación cultural de sus actividades, fue la base de la labor cineclubista y de la importancia que habrían de tener estos espacios como lugares de discusión en las décadas siguientes. Esta consideración se encuadra además dentro de un proceso más amplio de reconsideración de la legitimidad cultural del cine durante estos años (en los esfuerzos que, como mínimo desde la aparición de la ‘política de los autores’ intentan presentar el cine popular³⁷ como una rama más de las artes) así como en su creciente

³⁴ José Luis Guarner figura central en el cineclub Monterols e importante crítico cinematográfico desde los años cincuenta, plantearía incluso „si esa proliferación [de la crítica cinematográfica especializada] que hubo no fue un poco la consecuencia de que, como no había películas había que inventarlas por escrito; ahí se inventó sin saberlo un universo paralelo casi borgesiano.“ José Luis Guarner en Tubau, Iván (1979): *Cine Ideal y Nuestro Cine. Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años sesenta*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona, p. 481-482.

³⁵ Me baso para ello en las memorias de actividades remitidas por más de cincuenta cineclubs a la Dirección General de Cinematografía y Teatro a lo largo de los primeros años sesenta como paso previo a su admisión en el Registro Oficial de Cineclubs. Véase en este sentido los archivos del Ministerio de Información y Turismo en AGA Caja 19760 TOP. 22 79/74 Fomento Cine y Caja 20941 TOP. 22/79-74 Fomento Cine. En el caso alemán, al no existir registro centralizado, los ejemplos concretos de cineclubs son menores (Leipzig y Halle). No obstante, estos se complementan con las listas de las películas del en préstamo en el Archivo Cinematográfico Nacional desde 1956.

³⁶ La relevancia de estos tres planos en el fenómeno de la cinefilia clásica la apunta primeramente Th. Elsaesser (2005) en “Cinephilia or the Uses of Disenchantment”. En: de Valk, Marijke y Hagener, Malte (Ed.): *Cinephilia. Movies Love and Memory*, Amsterdam: Amsterdam University Press. pp. 27-43.

³⁷ El objeto tradicional de la canonización cinéfila francesa, el cine clásico de Hollywood, supone uno de los diferencias más claras entre el caso español (donde copaba las pantallas comerciales y era referente de buena parte del discurso cinéfilo, sobre todo en la revista *Film Ideal* durante la primera mitad de los sesenta) y alemán (donde las películas norteamericanas llegarían con cuentagotas, a un ritmo de una o dos por año, a partir de 1955).

relevancia como medio de reflexión política. Institucionalmente, este cambio en la apreciación estaba dando lugar, más allá de la aparición de una tupida red de cineclubs en estos años, a programas de fomento o financiación de un cine de calidad, la creación de archivos, escuelas de cine, o de cátedras universitarias.³⁸

La referencia a un *eje espacial* focaliza en primer lugar una tensión entre el ámbito de referencia nacional e internacional como una de las constantes que encontramos en la renovación que plantean los programas cineclubistas o los discursos de las publicaciones especializadas: los ejemplos concretos podrán variar (mientras que el cine francés e italiano serán esenciales en España, la cinefilia de la RDA buscará sus modelos en las obras provenientes de Polonia o Checoslovaquia), pero la función permanece: la mirada al exterior plantea la búsqueda de referentes que ofrezcan una alternativa y diferenciación con respecto a la mayoría del cine nacional que se puede observar en las pantallas comerciales. La apertura a este tipo de cines se dará también a través de organismos internacionales (como la *Fédération Internationale des Ciné-Clubs*, de la que ambas asociaciones nacionales pasan a formar parte en 1965), viajes privados, a Praga o Varsovia, París o Roma, según el caso, para aprovisionarse de películas que circularán de redes de contactos más o menos oficiales hasta que se caigan literalmente a pedazos, o gracias a la recepción de discursos – a menudo deficitaria, pero no por ello menos entusiasta – que en esos momentos ocupan a las cabeceras punteras en el continente (las francesas *Cahiers du cinéma* o *Les Lettres françaises* o la italiana *Cinema Nuovo*).

Un tercer *eje, temporal*, remite al creciente interés en los dos países por el pasado, por una historia del cine que en estos años empieza a ser estudiada y al mismo tiempo analizada a la búsqueda de nuevos referentes. Este interés en rescatar una cierta tradición, plantear determinadas genealogías, redescubrir nombres y títulos o marcar la diferencia con respecto al discurso *mainstream*, viene apoyado en el discurso de las publicaciones especializadas. La mirada historicista, esencial para entender también la aparición de una nueva historiografía cinematográfica de corte académico desde mediados de los años sesenta, será un fenómeno que impregna los debates cinéfilos en todos los países europeos durante estos años, observable en publicaciones de referencia (en revistas especializadas o en las diferentes

³⁸ En este caso es el ejemplo español uno de los primeros: en 1962, solamente tres años después de la primera cátedra europea en Pisa, se funda en la Universidad de Valladolid la primera *Cátedra de Historia y Estética Cinematográfica*. El estudio teórico del cine empezará a tomar forma en la RDA desde finales de los años cincuenta en la *Deutsche Zentralstelle für Filmforschung* (1960) y, a partir de 1963, un Instituto para la Ciencia Cinematográfica (*Institut für Filmwissenschaft*) en la Escuela Superior de Cinematografía (*Deutsche Hochschule für Filmkunst*) en Potsdam.

'*Historias del Cine*'), en los ciclos retrospectivos de los nuevos festivales, en la febril actividad de los archivos o en el desarrollo de un relato canónico de la historia del medio.

Mirar al pasado implica en estos años una doble forma de participación, pues por un lado es una forma de tomar parte en un discurso contemporáneo de carácter transnacional y, al mismo tiempo, lleva a dirigir la mirada a una historia cultural *común*, al redescubrimiento de una serie de referentes que remiten a un relato histórico en proceso de canonización y con el que cinéfilos españoles, alemanes, franceses o italianos se pueden fácilmente identificar. Un relato que tiene en los siguientes ejemplos sus episodios principales: los pioneros franceses e italianos del sonoro, las vanguardias rusas (Montaje), alemanas (Expresionismo) y francesas (Impresionismo) de los años 20, la escuela documental británica y el Realismo Poético francés de los 30. O lo que es lo mismo: Georges Méliès, Friedrich W. Murnau, Fritz Lang, René Clair, Vsevolod Pudovkin, Robert Flaherty, Joris Ivens, Sergei M. Eisenstein, Jean Renoir, Charles Chaplin...

Pero es que mirar hacia atrás, a los primeros cincuenta años de la historia del medio, es en el caso español y alemán oriental no sólo una opción, sino en muchas ocasiones también una necesidad. El objetivo es educar con películas del pasado al público del futuro – y es que en muchos casos las producciones del presente (sobre todo los Nuevos Cines, a partir de finales de los cincuenta) no son accesibles, lo que lleva a que el visionado de muchos de estos títulos se produce en los dos países desde una perspectiva histórica, desactivando así su carácter innovador³⁹; las producciones más antiguas están no obstante en mayor o menor medida disponibles gracias a las viejas copias que aparecen en las distribuidoras, contactos informales o la ya señalada labor de los archivos.

Conclusiones y perspectivas

Planteaba este artículo en sus primeras páginas el estudio de un fenómeno cultural de límites ciertamente imprecisos como la cinefilia, centrándose en la cuestión de la autonomía de este subcampo cultural y basándose en el análisis del proceso de creación y asimilación institucional los cineclubs. Con respecto al anteriormente referido 'subcampo cinéfilo' esta concentración implica, evidentemente, ciertas limitaciones a la hora de plantear conclusiones generales (el análisis habría de ser completado al menos con un estudio pormenorizado de discursos y prácticas, el "habitus" de los actores); nos ha permitido no obstante mostrar las

³⁹ Véase en este sentido Monterde y Piñol (2015, 9).

particularidades de las alternativas nacionales, plantear diferencias significativas en su asimilación pero también sus similitudes (en torno a los tres ejes de estatus, espacial y temporal), las cuales remiten al proceso general de renacimiento de las culturas cinematográficas observado en otros países europeos a lo largo de los años cincuenta y sesenta.

Con respecto a los cineclubs: Pese a que parten de dos contextos bien distintos, tanto sus ejemplos de la RDA como en España se encuentran en torno a 1960 en una tierra de nadie, más o menos reconocidos oficialmente pero sin ser plenamente integrados en la política cultural estatal. Este es un fenómeno que llama especialmente la atención en el caso alemán, donde existían instituciones, grupos de agitación, así como una doctrina cultural encargados de esta labor y donde, al menos durante los primeros años, sí que había habido un intento de control a través de entidades culturales como la FDJ. En el ejemplo español, donde (al menos en el caso del cine y en el periodo de tiempo aquí analizado) la mera existencia de una política cultural unitaria y afirmativa puede ser puesta en duda, la historia de los cineclubs sirve también de reflejo de la labor de instituciones con importante presencia en el ámbito educativo y cultural durante los años cincuenta y sesenta tales como la Iglesia Católica, el SEU, el propio PCE o, como hemos visto en el caso del cineclub Monterols, el Opus Dei.

A modo de cierre y como invitación al debate cabría preguntarse así mismo si, teniendo en cuenta las diferencias entre los dos ejemplos (sobre todo habida cuenta de las reservas ideológicas que plantea la aparición de cineclubs en la RDA), no cabría rescatar para su discusión la tan manida y a menudo criticada diferencia entre una concepción *totalitaria* y *autoritaria*, en este caso en lo referido a la política cultural. Mientras que en el caso de la RDA, claramente jerarquizada y basada en un discurso más o menos homogéneo (en torno al ‘nuevo hombre’ socialista, el ‘héroe positivo’ o el propio Realismo Socialista no solo como doctrina estética sino como ‘método’ de creación artística), esta aspira a imponer una clara línea de actuación, el caso español parte de una concepción *autoritaria* del control e influencia, que censura, castiga, marca evidentemente temas y prácticas tabú pero que al mismo tiempo no está interesada en (o en este periodo es simplemente incapaz de) intentar proponer un relato cultural homogeneizador y ampliamente aceptado – sobre todo entre las jóvenes generaciones. La labor de los cineclubs y su integración en el ámbito cultural en los dos países serían aquí solo un ejemplo entre otros en distintos niveles (el discurso de las publicaciones especializadas o la diferente ideologización de instituciones como las escuelas de cine, festivales, etc.) que habrían de sustentar dicha diferenciación.