

tomo 1

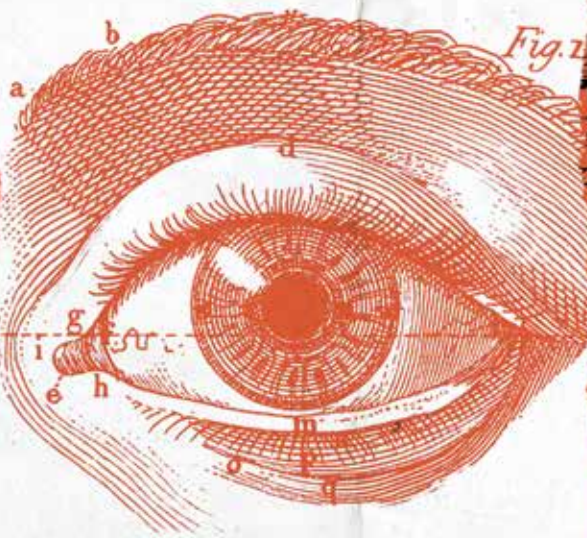
**ATLAS DEL
CINECLUB***Metodologías, estrategias
y herramientas*

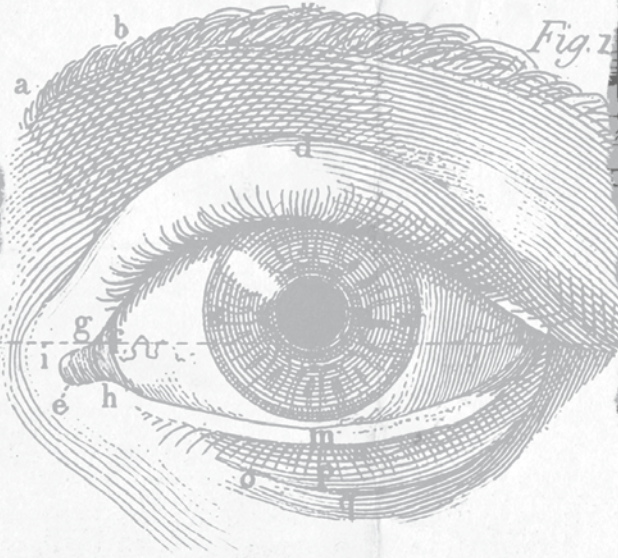
Fig. 2

Gabriel Rodríguez Álvarez
COORDINADOR**PRO
CINE**

tomo 1

ATLAS DEL CINECLUB

*Metodologías, estrategias
y herramientas*



COORDINADOR
Gabriel Rodríguez Álvarez

TEXTOS
Aurelio de los Reyes
Felipe Macedo
Julio Lamaña
Gabriel Rodríguez Álvarez

COLECCIÓN DE CARTELES
Zafra, Cine Difusión
FilMOTECA UNAM

ATLAS DEL CINECLUB

METODOLOGÍAS, ESTRATEGIAS Y HERRAMIENTAS

Dra. Claudia Sheinbaum Pardo

Jefa de Gobierno de la Ciudad de México

Vannesa Bohórquez López

Secretaria de Cultura de la Ciudad de México

Cristián Calónico Lucio

Director General de PROCINECDMX

PROCINECDMX, FILMOTECA UNAM

Gabriel Rodríguez Álvarez

México, 2020

Aurelio de los Reyes, 1999

Felipe Macedo, 2010

Julio Lamaña, 2010

Gabriel Rodríguez Álvarez, 2002 y 2016

PROCINECDMX

Serie: Cine, pantallas y públicos

ISBN: 978-607-988843-0-7

Atlas del Cineclub

ISBN: 978-607-98843-1-4

Primera edición: diciembre 2020

D.R. 2020 PROCINECDMX

Diseño editorial: **Agustín Martínez Monterrubio**

Portada: **Scott Kelm Design Studio**

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

Los carteles forman parte del Centro de documentación de la Filmoteca de la UNAM, excepto en las páginas 20, 22, 25, 65, 67, y 131, que provienen de la colección Zafra Cine Difusión A.C.; en las páginas 4, 5, 135, 159, 165 y 267 que provienen de la colección JSI A.C. y de la colección del coordinador en las páginas 15, 84, 207, 211, 213, 221, 225, 229, 230, 231, 232, 237, 254, 263, 280, 281, 282, 283, 284 y 285. Foto: Óscar Zárraga (2008) pág. 198



PLANIGLOBII TERRESTRIS

Mappa Universalis.

utrumque Hemisphaerum Orientis et Occidentale representans
ex IV mappis generalibus Hassianis composita et adiectis
ceteris hemisphaeriis designata a G. N. Loxio
Excudentibus Romanianis Heredibus.

A. MDCCCLXXVI

Fig. I. dicitur Hemisphaerum polare arcticum. Fig. II. Hemisphaerum polare antarcticum. Fig. III. Hemisphaerum sphaerae Algae pro horarum meridibus. Fig. IV. Globus oppositus inferiori cum Antipodibus Arcturionibus.



Fig. IV

Antipodum sphaerae Algae pro horarum meridibus

MAPPE MONDE.

qui represente les deux Hemispheres, savoir
celui de l'Orient et celui de l'Occident, tirée des
quatre Cartes generales de feu M. le Professeur Halma,
dresse par M. G. A. Lottet et publiée par les Heritiers de
Homann. L'An 1740.

Fig. I. Hemisphere polaire d'Europe. Fig. II. Hemisphere polaire d'Asie. Fig. III.
Hemisphere de la sphere oblique pour l'Observatoire de Nuremberg. Fig. IV. Les Jours
du de Nuremberg.



Índice

Carta de PROCINECDMX	10
Carta de la Filmoteca de la UNAM	12
Carta de la Federación Internacional de Cine Clubes	14
Las novedades de este libro	16
Prefacio del autor	18
Cómo funciona este Atlas	21
Carta para principiantes	23
Carta para promotores culturales	23
Carta para los colectivos	23
Carta para los universitarios	24
Carta para los ciudadanos	25
CLAVES	26
El cine: motor de la imaginación	26
El rol del público	30
10 claves del cine fórum	32
ESTRATEGIAS	36
Diagnosticar: Conocer el entorno y planificar	38
Organizar: Las reglas del juego	39
Difundir: Logotipo, impresos, páginas electrónicas y audiovisuales	41

Programar: Ideas para programar ciclos	44
Analizar: Técnicas de análisis de películas	45
Dialogar: Cómo hacer un cine-debate	48
Consultar: Para conocer las opiniones y proponer rutas	50
Agendar: Proyectos especiales	51
y construcción de públicos	53
Equipar: Requerimientos técnicos	53

CINE EN LÍNEA	56
Internet Archive	56
Comedia- Charles Chaplin	58
Filmoteca UNAM	58
Cine silente	59
La vida en México: 18 lustros y una década	59
Pintura mexicana	59
Miradas al cine mexicano	60
México naturalmente	60
Leer cine	60
Filmin Latino: Gratis MX	61
Pantalla Caci	62
Retina Latina	62
Cinemateca Virtual de Chile	63
Filmoteca Española	64

VIDEOTECAS Y ENTIDADES CULTURALES	66
Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas	66
Centro de Capacitación Cinematográfica	68
Centro Cultural Brasil en México	70
Cineteca Nacional	73
Escuela Nacional de Artes Cinematográficas UNAM	74
Ícaro Espacio	76
IFAL: Videoteca del Centro Cultural y de Cooperación	77
IMCINE	78
Instituto Goethe-México	79
La Matatena A.C.	81
Videoteca Iberoamericana Contra el silencio todas las voces A.C.	82
Códigos QR de videotecas y entidades culturales	85

MARCO LEGAL	84
Derechos de autor: valorar la legalidad y la originalidad...	94
Ley para el Fomento, la Promoción y el Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México, 2020	98
Ley General de Cultura y Derechos Culturales, 2017	117

CINECLUBISMO: HISTORIA Y CULTURA POLÍTICA	130
La idea del cine club en la etapa muda	135
Aurelio de los Reyes	
La sociedad de los cinéfilos	159
Gabriel Rodríguez Álvarez	
Centenario del cineclubismo	165
Felipe Macedo	
Metamorfosis del cineclubismo en México	174
Gabriel Rodríguez Álvarez	
El modelo brasileño: un extranjero en nuestras pantallas ...	185
Felipe Macedo	
Encuentros iberoamericanos de cineclubs en Brasil	199
Julio Lamaña	

CARTAS, DECLARACIONES Y MANIFIESTOS	206
Fundación del Cineclub, 1931	211
Declaración de principios de la Federación Mexicana de Cine-clubs, 1955	213
Memorándum de Asociación, Federación de Cine-Clubes de la India, 1959	219
Manifiesto Grupo Nuevo Cine, 1961	220
Carta a favor de la amnistía de los presos políticos en México, 1971	223
Carta de Curitiba, 1974	226
Carta de los Derechos del Público, 1987	228
Carta de Río Claro de los cineclubes iberoamericanos, 2004	233
Carta de Reggio Calabria de los cineclubes iberoamericanos, 2005	235
Carta de Matera, 2006	236
Carta de Santa Maria RS, 2006	238

Carta de Atibaia 2007	240
Carta de Río Grande do Sul, 2007	241
Carta de San Ángel, 2008	242
Segunda carta de Atibaia de los cineclubes iberoamericanos, 2009	243
Carta de Vilafranca, 2009	244
Tercera carta de Atibaia de los cineclubes iberoamericanos, 2010	246
Carta del Primer encuentro internacional de los derechos del público, 2010	248
Manifiesto de los cineclubes chilenos, 2010	249
Carta de Recife, 2010	251
Carta de Valdivia, 2011	252
Carta de Cartago, 2013	254
Carta de Quito de los cineclubes de Ecuador, 2015	255
Carta de los Cineclubes de Bogotá, 2016	257
Carta de Santa Fé, 2017	258
Carta de Cajeme, 2017	259
Carta de Churubusco, 2018	261
Manifiesto de la Red de Cineclubes del IEMS, 2019	264
GLOSARIO TÉCNICO	266
ALGUNAS FUENTES DE INFORMACIÓN	272
Diccionarios	272
Historia	272
Teoría	274
Cine mexicano	274
Cineclubismo	275
Videos	276
ÚTILES	280
Protocolo	283
Juegos	284
Claves del cineclubismo en línea	286
AGRADECIMIENTOS	288
SELECCIÓN DE CARTELES	

Banderas del cine mexicano

Carta de PROCINECDMX

Entre los objetivos del Fideicomiso para la Promoción y el Desarrollo del Cine Mexicano de la Ciudad de México, está el fomento a la formación de públicos para el cine nacional, tan importante como el estímulo a las producciones cinematográficas, así como la divulgación de estudios recientes y análisis históricos sobre el cine, las pantallas y el público de nuestra ciudad. En las tradiciones más arraigadas de la vida urbana, están los cineclubes como una forma de conocimiento, educación informal y organización alrededor del cine en campus universitarios, centros culturales, museos, escuelas y barrios de nuestra ciudad, en donde históricamente se han trabajado ciclos con película de formatos 35mm, 16mm y 8mm, así como video en cintas y soportes digitales, apoyados por embajadas y realizadores independientes. El pulso de la cinefilia se ha heredado a nuevas generaciones y las prácticas hoy encuentran un campo inmenso en el cine digital. Los distribuidores alternativos han ayudado a forjar un imaginario más amplio, pero aún así, se hace necesario y urgente levantar banderas a favor del cine mexicano que no llega al público mexicano y sumar esfuerzos que detonen programaciones y publicaciones especializadas de crítica, revistas y libros, así como archivos de películas mexicanas que pueden llegar a la mayoría de los mexicanos.

En los cineclubes se forman sucesivamente promotores culturales, programadores e investigadores sumando su curiosidad, vocación y entrega al conocimiento y la difusión del patrimonio fílmico, haciendo de sus

proyectos un terreno fértil para la reflexión, el descubrimiento y el debate de ideas estéticas, políticas y sociales. A través de retrospectivas, muestras y panoramas, los nuevos cines, las vanguardias y los clásicos encuentran en las pantallas alternativas, las ventanas para llegar a numerosos públicos permanentemente, a través de las que se dan a conocer, además de las obras más populares, producciones que no llegan a los circuitos comerciales.

Numerosas entidades educativas en todo el país participan hoy de la encrucijada digital y es deber de las instituciones ofrecer marcos metodológicos para docentes y profesores. A pesar de las históricas dificultades para hallar nuestro cine en las carteleras comerciales, vivimos un momento prometedor contando con catálogos audiovisuales muy ricos y festivales donde se dan a conocer nuevos autores y se reconoce a los veteranos, se consolidan estímulos y políticas públicas, que se suman a las facilidades tecnológicas de portabilidad, proyección y conservación digital de imágenes. Sin embargo, siguen vigentes los desafíos del trabajo de formación y construcción de públicos. El ejercicio permanente de programación de películas en ciclos y el hábito de comentar sus elecciones y justificarlas a través de la publicación de boletines, hojas de sala, fichas filmográficas y revistas, ha traído consigo el desenvolvimiento de una opción de difusión cultural que cultiva la diversidad, y recrea la cultura de la paz a través del diálogo, la escucha de los otros, la curiosidad y la armonía, la división del trabajo y el aprendizaje, con la creación a partir del convivio crítico alrededor de la pantalla. Este libro es un intento de contribuir al desarrollo de un circuito alternativo para el cine mexicano a través de los cineclubes.

Cristian Calónico

Director PROCINECDMX

Despertar inquietudes

Carta de la Filmoteca de la UNAM

Desde hace más de sesenta años, la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Difusión Cultural, la Filmoteca UNAM, la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas y diversas escuelas, museos y facultades, ofrece publicaciones, programas radiofónicos, cursos y exposiciones dedicadas al cine como lenguaje, cultura popular e historia, espectáculo y testimonio social. Con la programación de ciclos y actividades cinematográficas que se llevan a cabo cotidianamente en los recintos universitarios, y brindando apoyo a las organizaciones culturales que lo solicitan, la Universidad cumple su tarea sustantiva de difundir y profundizar en las culturas del mundo, ampliando los territorios y las mentalidades de los pueblos del planeta, y aprovechando su valor como memoria y documento. La tradición de las misiones culturales en nuestro país ha dejado una huella honda en el encuentro entre maestros y alumnos, y a su vez ha tejido lazos entre promotores culturales y públicos, que a través de las artes han ensanchado sus visiones y contribuido a enriquecer la vida cultural en sus escuelas, sus pueblos y sus ciudades. Los vínculos de la UNAM con la sociedad se han ampliado por medio del servicio a públicos, programadores, estudiantes e investigadores.

Con las exhibiciones públicas organizadas por grupos, colectivos y organismos de estudiantes, profesores y trabajadores se ha ejercido el derecho de reunión y opinión, que expresa su riqueza estética en la difusión

El propósito de esta guía es despertar inquietudes y vínculos con otras artes y lenguajes, fomentar el goce estético, celebrar la creatividad cinematográfica y caracterizar el trabajo colectivo como un motor de integración social y académica.

de posters y la edición de programas de mano y publicaciones periódicas donde se condensa el tiempo de cada época. En ese patrimonio universitario se encuentran boletines, revistas, carteles y audiovisuales, en el que cineclubes de diversas generaciones se han encontrado en el diálogo y el convivio alrededor de las películas, y en estas páginas se ha reunido una pequeña y elocuente muestra de la gráfica cineclubista que forma parte de nuestro Centro de Documentación. Hoy, a través de nuestras diversas plataformas en línea ofrecemos al público un valioso acercamiento al patrimonio resguardado por la Filmoteca de la UNAM que hacemos más accesible a través de atajos para que lo puedan consultar mediante sus dispositivos móviles.

Desde su edición como *ABCineclub Guía para entusiastas* (Filmoteca UNAM, 2016) el propósito de este libro ha sido despertar inquietudes y vínculos con otras artes y lenguajes, fomentar el goce estético y la crítica, celebrar la creatividad cinematográfica y caracterizar el trabajo colectivo como un motor de integración comunitaria, académica y social. Felizmente ha encontrado a un creciente grupo de lectores que hizo necesaria y posible esta nueva versión enriquecida con documentos y textos, cuya finalidad es contribuir desde la Universidad a enriquecer los horizontes históricos y ampliar a otras comunidades las experiencias que se han vivido en los campus universitarios y cuyas agendas han aportado al señalar, forjar y consolidar líneas de la difusión cultural a través de manifiestos, organizaciones e instituciones.

Hugo Villa Smythe

Director General de Actividades Cinematográficas – Filmoteca UNAM

Públicos en movimiento

Carta de la Federación Internacional de Cine Clubes

En más de 70 años, la Federación Internacional de Cine Clubes (FICC) ha mantenido un diálogo entre generaciones y geografías diversas, a contracorriente y con grandes esfuerzos que no siempre son percibidos por la gran parte de la sociedad, atrapada en los laberintos de las ideologías, los simulacros del espectáculo y las violencias de su época. La historia de la FICC está llena de tensiones motivada por los contextos políticos y las coyunturas en las que ha podido florecer el cineclubismo y también en los años en que ha tocado resistir y mantener alzadas las banderas del cineclubismo, un movimiento democrático y horizontal de los públicos del mundo. Periódica y repetidamente, se han dado las condiciones para el intercambio entre las organizaciones y en este siglo, se ha dado una vigorosa comunicación que ha llevado a la interlocución con representantes legislativos que, a su vez, han llevado a los Congresos y las leyes, muchas ideas que han sido bordadas y construidas entre cineclubistas. Fundada en el festival cinematográfico de Cannes en 1947 y conformada por organizaciones de los cinco continentes, a través de sus jurados ha tenido relación con distinguidos festivales, grandes y pequeños. Nuestra federación no siempre tuvo un diálogo lejos de los paisajes europeos y hoy, desde países donde van surgiendo reinvencciones de los paradigmas, vemos realidades que se mueven intensamente, que tienen inmensos vasos comunicantes latentes pero que no han podido ser fundidos todavía. Nos une la Carta de Tabor, lanzada en 1987 y recuperada en 2008; des-

de entonces hemos desplegado reuniones, encuentros y publicaciones para reivindicar el lugar activo de los espectadores en el proceso de comunicación del cine.

Desde sus orígenes, la FICC ha buscado reconocer a la otredad en la pantalla y abrirse a la conversación y el debate entre pares que asistieron a esa sesión. Otorgar el Premio Don Quijote en festivales cinematográficos ha sido la forma de cumplir una utopía del entendimiento y el amor por el cine, con los jurados internacionales integrados por representantes de los miembros federados. El momento actual

en Brasil muestra el peligro de los retrocesos y la forma en que pueden pretender desmontarse conquistas sociales, sin embargo, este libro contiene frutos de lo que sucede cuando las políticas culturales abren la posibilidad al encuentro local, regional, nacional e internacional, y eso se traduce en encuentros periódicos, líneas de acción a través de la multiplicación de iniciativas para descentralizar la cultura y empoderar a nuevas generaciones con las nuevas tecnologías y una ética de valores democráticos. A su vez, las experiencias de reencuentro, discusión y transformación que ha vivido el Consejo Nacional de Cineclubes de Brasil muestran la complejidad de estos procesos de la vida asociativa y política, que implica y conjuga la riqueza de un mapa de realizadores, cineastas y activistas que despliegan en cada estado del país, una corriente de imaginación y abre derivas para conocer el cine brasileño en sus formatos cortos, largos, documentales y animaciones, no ficciones y todo tipo de temperaturas fílmicas.

La lucha por los derechos del público es la lucha de los pueblos por la igualdad, la solidaridad, el placer de conocer historias y alimentar la curiosidad. El cineclub es esa ventana que abre otras ventanas para imaginar.

Desde sus orígenes, la FICC ha buscado

reconocer a la otredad en la pantalla y abrirse a la conversación y el debate entre pares

Antonio Claudino de Jesús

Presidente de la Federación Internacional de Cineclubes (2010-2019)

Pulso vigoroso

Las novedades de este libro

Esta nueva edición basada en el ABCineclub, representa una oportunidad para sumarle materiales dispersos y enriquecer la oferta metodológica e histórica para los promotores culturales, especialistas y el público interesado en el asociacionismo cinematográfico. Agradezco a las instituciones y publicaciones que permitieron reunir estos textos y a incontables cómplices que han sumado a cada momento su energía para que estas ideas sigan su camino y encuentren miradas ávidas.

El volumen que tiene el lector en sus manos, surgió en las faenas del movimiento cineclubista y ha servido para transitar en los albores del nuevo siglo. Este volumen se ha nutrido del diálogo y las conversaciones con promotores culturales en diversas regiones del país y en otros países, que han hecho suyas las páginas y se han acercado a los protocolos y estrategias aplicados en el trabajo de la difusión cultural, la programación de ciclos y la realización de bitácoras que recojan esas actividades. Son visibles los frutos del tiempo y se aprecia la madurez que han mantenido muchos proyectos, que cabe desear, serán longevos y dejarán una huella positiva en sus localidades.

Personalmente, en los últimos tres años, he impartido numerosos cursos y talleres en escuelas, universidades, cinetecas, centros de reclusión y reinserción social, Fábricas de Artes y Oficios, museos y salas de cine recuperadas, convocado por entidades de educación pública, derechos hu-

Este volumen se ha nutrido del diálogo y las conversaciones con promotores culturales en diversas regiones del país y en otros países, que han hecho suyas las páginas y se han acercado a los protocolos y estrategias aplicados en el trabajo de la difusión cultural, la programación de ciclos y la realización de bitácoras que recojan esas actividades.

manos y promoción del cine, y he confirmado el pulso vigoroso que se mantiene y se transmite a nuevas generaciones en todo el país. La Red de Cineclubes del IEMS, con quienes hemos desarrollado una rica agenda de educación continua, ha creado una plataforma para el trabajo en red de donde muchas prácticas han llevado a la realidad las estrategias y ampliado hacia el campo de la educación con el cine en el aula.

El trabajo en redes que se vive actualmente en México coincide con un auge en todo el mundo en el que, generalmente, los cineclubes se abren paso a contracorriente y participan de la cultura audiovisual. El reconocimiento institucional ha abierto su inclusión en las políticas culturales. Es además de saludable, necesario para garantizar un mejor ejercicio de los derechos culturales, no sólo como espectadores pasivos, sino como actores del proceso comunicativo de los cineastas con los públicos.

El estímulo a la producción requiere a su vez un fomento a la formación de públicos y la alfabetización de los espectadores que irán al encuentro de su cine, provocando una posible recuperación económica y a la vez un ejercicio de soberanía. Queda lograr la consolidación plena en el campo del cine mexicano, interactuando con otros actores como ya empieza a darse hoy en día una sinergia creciente entre circuitos culturales, sistemas educativos, entidades públicas, escuelas de cine, creadores y espacios que se encuentran en el horizonte de las pantallas.

Coyoacán, agosto de 2019

Entusiasmo

Trastorno de la edad juvenil, curable mediante pequeñas dosis de arrepentimiento y explicaciones externas de experiencia.

Ambrose Bierce, 1906

La cinefilia es política

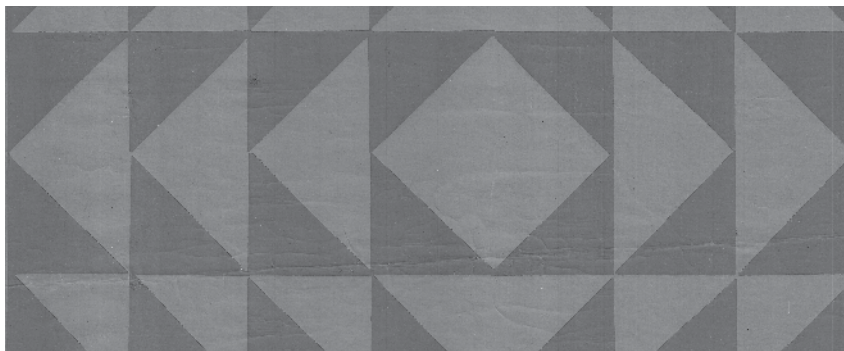
Prefacio del autor

Los textos que integran este libro lo hacen ser personalmente colectivo y colectivamente personal, ya que me he dedicado a estudiar, promover y desarrollar el movimiento cineclubista, produciendo exposiciones, editando publicaciones nacionales e internacionales, organizando talleres y programas de capacitación. En las salas de cine, conocí los cuentos que se contaban de día en la oscuridad y luego supe que hay noches en las que el ensueño cinematográfico, se prolonga durante días. Las preguntas y el misterio fílmico me han atraído siempre y los diálogos que despiertan las películas me han llevado a ver que se puede detener el vértigo de las imágenes con la profundidad de las palabras. En 1996 me incorporé al cineclub de mi facultad y comencé a saciar mis inmensas lagunas filmográficas. Me dediqué al diseño de programas de mano, carteles y la conducción de debates. Conocí a entrañables compañeros que me abrieron mundos y universos. Me interesó la historia de los cineclubes en México e inicié una pesquisa que terminé seis años más tarde, después de haber vivido un tiempo cerca de París. Lo que vi en bibliotecas, cinetecas, museos, filmotecas y salas de cine europeas, en muestras internacionales, foros y festivales de verano de la UNAM y en la Cinoteca Nacional y las salas del Centro Cultural Universitario y en los auditorios universitarios, me ha permitido asomarme a innumerables autores, corrientes, clásicos y nuevas olas.

Este libro está dedicado a l@s promotores culturales que se comprometen y se arriesgan al contacto con los otros. Va dirigida a quienes quieren aportar sus miradas y voces para mejorar el mundo en el que viven.

En 2002 culminé mi tesis de licenciatura sobre revistas y cineclubes en la que, dirigido por el Dr. Aurelio de los Reyes, conseguí describir el paisaje y la genealogía de los pioneros del cineclubismo, tema que he continuado desarrollando en otros capítulos históricos, con artículos en libros colectivos y revistas. Fui comprobando que la cinefilia es política, cuando sirve para ejercer derechos y con mis actividades de profesor, cotidianamente confirmo que es posible hacer eco de las interrogaciones sociales en las aulas. Sé que la resistencia y el peso de la investigación historiográfica, sumado al ejercicio democrático y constructivo en las instituciones, abre ventanas y refresca el sentido común de las políticas públicas, lo macro no existe sin lo micro. En 2002, con mis camaradas de los Jinetes Sampleadores de Imágenes fundé el Cineclub Bravo para llevar esa tradición afuera de la universidad, en donde al caer los años noventa fuimos parte de una generación que retomó esas banderas y tendió puentes con los veteranos y las siguientes camadas de promotores.

Desde 2001 participo en la Federación Internacional de Cine Clubes, con proyectos de difusión como el observatorio del cineclubismo global Mundokino.net y de distribución con Cinesud, cines del sur. He organizado conferencias mundiales del cineclubismo para reflexionar y dar a conocer las raíces, los retos y florecimientos de los cineclubes en el mun-



do. Con inolvidables e innumerables compañeros y maestros, aprendí que somos el público y que el cineclub es una semilla del asociacionismo cinematográfico. En diferentes jornadas, cursos, talleres, seminarios en varias ciudades mexicanas, latinoamericanas e italianas, con reuniones y asambleas de la Federación Internacional de Cine Clubes, he discutido y aprendido de diversos modelos para integrarlos y compartirlos con colectivos, grupos, uniones de vecinos, museos, asociaciones e individuos que han ayudado a definir ahora la identidad de esta publicación, alimentada también por las experiencias y fuentes documentales utilizadas en mi curso de Sociología del cine en la FCPyS UNAM y mi trabajo en la Cátedra Bergman en cine y teatro, UNAM. Fue en *Luneta, gaceta cineclubista del centro histórico* (2011-2014) en donde se acuñó el concepto de ABCineclub, y en sus páginas tomaron forma y florecieron textos que convertidos en el libro contaron con la puntual revisión y atenta lectura de Carmen Carrara y Francisco Ohem y la colaboración de Aurelio de los Reyes y Salvador Camarena en una cronología que por razones de espacio tuvo que salir y que amerita una edición en particular.

Este libro está dedicado a l@s promotores culturales que se comprometen y se arriesgan al contacto con los otros. Va dirigida a quienes quieren aportar sus miradas y voces para mejorar el mundo en el que viven. Aunque desgastante y a veces efímero, el efecto de los sueños colectivos en la sociedad, produce una serenidad incansable. El secreto de lo perdurable, si lo hubiera, es no perder el gozo. Lo simple del juego, es que es infinito.

Coyoacán, agosto de 2016

Aprender y convivir en torno al cine

Cómo funciona este Atlas

El cineclub es una forma de aprender y convivir en torno al cine y disfrutar conociendo todos sus géneros. Busca despertar la curiosidad por conocer su historia, sus épocas, estilos y creadores, brindar motivos para el encuentro con otros a través de diversas actividades y provocar las ganas por comunicarse mediante palabras, imágenes, papeles impresos y pantallas. En las siguientes páginas, podrás conocer técnicas y dinámicas para analizar películas y organizar debates, pistas para acercarte al cine a través de sus formas digitales y tener complementos para aprender a mirar con más detalle las imágenes y poder profundizar en la comprensión de sus formas narrativas.

Este Atlas está organizado en varias secciones, con sugerencias para retomar y adaptar a la medida de tu proyecto. Contiene estrategias, ejercicios y modelos diseñados como una gama de posibilidades para echar a andar el trabajo entre varios, repartiendo las tareas y confeccionando programaciones de ciclos, y desarrollando

Este Atlas está organizado en varias secciones, con sugerencias para retomar y adaptar a la medida de tu proyecto.



medios de comunicación como el boletín y la revista que (impresos en papel o en línea en un blog), son un buen pretexto para juntarse y plasmar en el diseño gráfico visiones y mensajes, lanzar propuestas y compartir gustos y opiniones.

Damos a conocer videotecas en línea y con préstamo a domicilio, para facilitar su consulta y revisión, orientándote en trámites, formas de préstamo y con la ubicación de los principales fondos de consulta en la Ciudad de México. Incluye la Ley de Fomento al Cine Mexicano de la Ciudad de México en donde se define al cineclub y cine fórum como “la reunión de un grupo de personas, organizadas en un espacio cultural, o en una asociación civil, dedicados a la presentación y exhibición sistemática de películas, en un entorno de debate, reflexión e interacción entre los asistentes”, que fue publicada en la *Gaceta Oficial del Distrito Federal* el 17 de febrero de 2009 y su más reciente publicación en la *Gaceta Oficial de la Ciudad de México* el 5 de abril de 2018.¹

También se han reunido fuentes de información para saber más a través de libros y artículos, así como ligas a videos documentales en Internet, que pueden leerse con dispositivos portátiles con lector de código QR y un vocabulario de aparatos y herramientas para utilizar la tecnología digital. Existen varias formas de acercarse al cineclub y te proponemos distintos caminos que llevan al mismo fin: organizarte con otros para conocer la cultura cinematográfica. Te invitamos a que leas la carta de bienvenida que creas que está dirigida a ti.

¹ En esta edición se ha incluido la Ley para el Fomento, la Promoción y el Desarrollo del Cine mexicano en la Ciudad de México, 2020 en la página 98.

Carta para principiantes

Gracias por acercarte a este libro y adentrarte en sus páginas. Aquí encontrarás caminos para emprender diversas actividades con tus amigos y por tu cuenta. Bienvenidas las ganas por divertirse y aprender de cine. El cineclub es una forma buenísima para asomarse al mundo y descubrir la historia de la imaginación. Los *amateurs* y los profesionales tienen un fuerte vínculo, porque comparten sus pasiones por contar historias y hacer soñar con los ojos abiertos. Con dedicación y gusto, es posible vencer a la ignorancia con el humor, el gozo y la creatividad de inventar formas para mirar el cine y hablar de las películas, haciendo del cineclub una escuela y una fiesta del conocimiento.

Carta para promotores culturales

Gracias por tomar esta guía entre sus manos y considerar que puede enriquecer la labor voluntaria o remunerada que realizan en sus comunidades escolares, en centros de trabajo, de salud, en las escuelas, los barrios y las universidades. Compartimos la idea de que la cultura es un ingrediente esencial de las sociedades y que también es una herramienta para mejorar el entorno en el que vivimos. El cine abre los sentidos al mundo y permite asomarse a otras realidades. Cada vez más, se dan oportunidades para ejercer los derechos culturales y la vinculación entre entidades oficiales ayuda a aprovechar recursos públicos y la buena planeación, permite lograr impactos más nutritivos a lo largo del tiempo. Confiamos en que las estrategias compartidas detonarán procesos e intercambios que llevarán a la formación de promotores y la construcción de públicos. De los participantes irán surgiendo nuevos promotores y artistas que tomarán estas banderas en bien de lo colectivo y lo público.

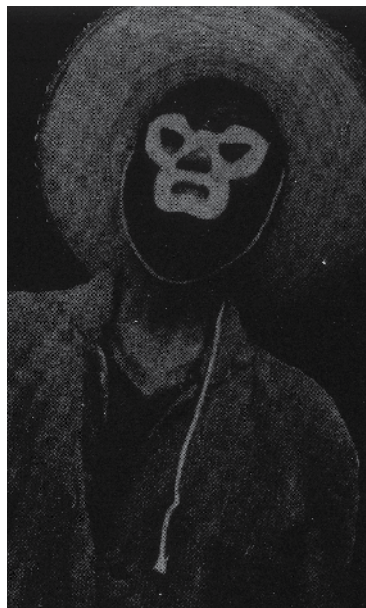
Carta para los colectivos

Gracias por abrir este Atlas, que comenzó hace una veintena de años, en el trabajo voluntario que poco a poco nos hizo imaginar un colectivo en el Cineclub Políticas, que tomó forma y años más tarde formalizamos en una asociación civil, desde la cual, junto con otros compañeros y entrañables

amigos, hemos practicado y alentado el cineclubismo: Jinetes Sampleadores de Imágenes, como otros innumerables grupos, han escrito párrafos de la historia de la resistencia en las pantallas. En ese camino, fuimos aprendiendo a hacer las cosas con nuestras propias manos, recortando papeles y supliendo las carencias materiales con la disciplina y el goce de la imaginación. Comprobamos que tiene mucho valor hacer cosas por uno mismo y por los demás, y poco a poco la realidad nos llevó a abrazar nuestro compromiso con nuestras visiones, que incluían invitar a otros a ofrecernos sus creaciones en nuestra pantalla. Eso abrió muchas puertas y conocimos a más grupos y organizaciones. Tuvimos que sentarnos a escuchar y entendernos para caminar juntos. En todo el mundo hay un pulso cineclubista y se debe a los colectivos que se toman unos a otros en serio.

Carta para los universitarios

Gracias por interesarse en el cineclubismo. La historia de la difusión cultural universitaria está bordada con ciclos y proyecciones cinematográficas, cine debates y encuentros alrededor del séptimo arte. Entre los años 50 y 60 del pasado siglo, surgieron los principales mimbres de cineclubes estudiantiles y organizados por la Filmoteca de la UNAM. En las facultades están inscritas las gestas culturales para conocer otros cines y vivir la experiencia masiva del cine en los auditorios universitarios donde sucesivas generaciones conviven periódicamente. En 1959 se fundó la Sección de Actividades Cinematográficas, en 1961 la Cinemateca de la UNAM y en 1963 el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). En 1972 se aprobó el primer Reglamento de proyecciones cinematográficas públicas, que respondió al momento de auge de los cineclubes. En 1974 cambió su nombre de Cinemateca a Filmoteca de la UNAM y ha organizado seminarios y encuentros cineclubistas repetidamente. Su consejo coordinador de cineclubes ha contribuido a que numerosos grupos y entidades amplíen sus recursos para exhibir y promover cines alternativos a la distribución comercial. En 2013 la UNAM actualizó su Reglamento de las proyecciones cinematográficas y audiovisuales públicas a través de cineclubes de la UNAM. Con ello, se impulsa que cada facultad haga suya la tradición de los cineclubes y extienda las posibilidades para que diversos grupos se pongan manos a la obra. Es tarea común tomar la responsabilidad de apropiarse de los espacios y abrir las puertas al convivio entre autoridades, estudiantes y trabajadores en diálogo.



*universidad autónoma chapingo
dirección de difusión cultural
depto. de cine y fotografía*

octubre 79

*cine club debate lunes
20 hrs. aud. principal*

nuevo cine industrial mexicano

<i>1</i>	<i>longitud de guerra</i>
<i>8</i>	<i>el complot mongol</i>
<i>15</i>	<i>xoxontla</i>
<i>22</i>	<i>el lugar sin límites</i>
<i>29</i>	<i>llovizna</i>

Carta para los ciudadanos

Gracias por proponerse hacer algo por los demás a través de la cultura y haber llegado hasta aquí. Es ardua la faena de lograr apoyos, pero indispensable la claridad para empujar con determinación a mejorar el mundo en el que vivimos. Con la realización de convocatorias, talleres y producciones filmicas, se mantiene un puente en el que los impuestos recaudados pueden volver a la sociedad, a través de individuos interesados o grupos organizados que se acercan a las entidades públicas y solicitan apoyo. La promoción cultural puede tener una base sustentable si se basa en organismos públicos, ya que el ejercicio de los derechos culturales pasa por confiar en las instituciones y acudir a ellas en busca de catálogos y equipamiento para desarrollar el convivio entre vecinos y visitantes. En los contextos actuales, las actividades culturales son una forma de recuperar espacios y ejercer la defensa de la cultura de la paz. Los barrios de la ciudad y los ciudadanos del mañana, merecen experiencias de convivencia, escucha y diálogo que fortalezcan lazos y puentes de convivencia entre generaciones sin fines lucrativos y con objetivos educativos que alimenten las nociones y las prácticas de ciudadanía. Vale la pena.

Claves

El cine: motor de la imaginación

El cine es un fenómeno artístico e industrial que desde hace más de 120 años forma parte de la cultura universal. Se trata de un acontecimiento y un testimonio social que reúne a enormes grupos humanos alrededor de las pantallas en las salas oscuras y actualmente, multiplica sus consumidores en pantallas domésticas y portátiles. Es un motor de imágenes y emociones, que apasiona y produce ensueños que se viven con los ojos abiertos. También es un evento, que deja un recuerdo imborrable en cada individuo que lo vive y alimenta el diálogo entre quienes comparten el gusto de la cinefilia.

Las raíces del cine se hunden en el siglo XIX, en la investigación científica en busca de la reproducción del movimiento para conocer el cuerpo humano y los juegos ópticos que querían divertir a chicos y grandes. La historia del arte es tan antigua como la humanidad y ya en las pinturas rupestres, hay miradas que representaron la realidad, y dejaron huellas y plasmaron sueños con sus creaciones.

HOTEL EN LA

Nuestro tiempo ha sintetizado, de un impulso divino, las múltiples experiencias del hombre, hemos hecho lo máximo de la vida práctica y sentimental, hemos casado a la Ciencia y al Arte, quiero decir, los hallazgos y no los dones de la ciencia, y el ideal del arte, se aplican la una a la otra para captar y fijar los ritmos de la luz. Es el Cine.

Ricciotto Canudo, 1922

ENTRADA 1 NUEVO PESO

La convergencia de la alquimia y la ciencia dio a la magia y el ilusionismo, elementos para seguir alimentando la fantasía y el asombro. La fotografía permitió enmarcar la vida y congelar en el negativo su eternidad fugitiva. El mecanismo de arrastre del cinematógrafo, logró fotografiar muchos cuadros por segundo y abrió el camino para un estándar en la película que utilizara la proyección mecánica y más tarde usando la electricidad.

El cine también forma parte de las artes del espacio como la arquitectura, la escultura y la pintura, y del tiempo como la música, la poesía y la danza. Así como la ópera fue el máximo espectáculo del siglo antepasado, en el cual se conjugaba canto, música, decorados, vestuarios y actuaciones, el cine aprendió esos oficios y los aplicó frente a la cámara. Su cercanía con el teatro hizo que tomara prestados los géneros dramáticos, y los mezclara con los planos generales de las pinturas o los acercamientos a los personajes de los retratos. Poco a poco forjó su lenguaje, basado en encuadres que tomaron al cuerpo humano como punto de referencia con respecto a la cámara. De un plano general se fue pasando a los planos medios, acercamientos y detalles para dar más importancia a objetos y sus repeticiones. Al participar también el decorado y el diseño sonoro, fundaron estilos artísticos que se han retomado e influido a las siguientes generaciones.

La cinematografía es el resultado de una larga y continua evolución y mezcla de los espectáculos que provenían de las sombras chinescas, el diorama que proyectaba en paredes los enormes grabados con ilustraciones de ciudades lejanas, la linterna mágica que a través de la luz y la penumbra narraba historias, o el circo que reunía las virtudes físicas y las habilidades del cuerpo humano. A su vez, la musicalización en vivo por medios instrumentales o el acompañamiento de las películas con explicadores, confirman la activa presencia humana en la naturalización del espectáculo público.

El cine es parte de los medios de comunicación masiva como la imprenta, la radio, la televisión e Internet. Su evolución tecnológica ha marcado su alcance y definido sus épocas. De acuerdo con el historiador Mark Cousins, podríamos distinguir las etapas del cine mudo, el cine sonoro, el cine a colores y el cine digital. Durante sus primeros veinte años de existencia, fueron los pioneros y aventureros que consiguieron establecer las bases y

fundamentos que se han mantenido vigentes por muchos años. El atractivo de las divas, el sistema de estrellas, el cine de productor, los géneros de la comedia, el melodrama, el *western* y el cine de autor. Surgieron las primeras casas productoras y los primeros estudios. En algunos países europeos se abrieron institutos estatales a través de los cuales, se dio la oportunidad a jóvenes creadores que aportaron sus visiones y lograron dar vida y reconocimiento a la forma artística cinematográfica. El expresionismo alemán y la vanguardia soviética, surgieron en los bunkers de la UFA y Sovkino respectivamente. A su vez, en todo el mundo se siguió el modelo norteamericano adaptado a la diversidad de países y economías.

Los géneros de comedia, tragedia y melodrama, aumentaron con el cine de gánsteres, de terror, musical, *cartoon* y documental. La animación y los cines independientes también surgieron en esa época, abriendo la experimentación radical de formas y lenguajes poéticos y abstractos. Años después los nacionalismos explotaron el lenguaje filmico y utilizaron las entidades de producción estatal para lanzar la propaganda bélica y cinematográfica que encendió los ánimos, justificó la guerra y derivó en el holocausto. Con el neorrealismo se regeneraron tejidos estéticos y sociales. El asociacionismo que acompañó el ascenso del neorrealismo italiano muestra con claridad los actores que toman parte en la vida social de su comunidad y su país, contagiando al resto del mundo. Otras muestras del sano vínculo entre las fuerzas activas de la cinefilia, fueron la *nouvelle vague* francesa y el *Free cinema* inglés, en donde participaron críticos y editores de revistas de cine que prolongaron su amor por las películas y las realizaron ellos mismos. También los movimientos del nuevo cine latinoamericano, han estado acompañados de la crítica y la mirada activa de los cineclubes y a las corrientes.

La historia del cine no se detiene y continuamente evolucionan sus ramas tecnológicas y narrativas. Son ciclos que continuamente surgen, viven un auge y luego sufren la decadencia que a su vez, invita a nuevos creadores a reformular sus esencias. Como documento, cada día aumenta el valor de las imágenes del pasado porque guardan rastros de lo que han sido las sociedades. Antes de que hubiera cinetecas, filmotecas y archivos filmicos, existieron los cineclubes para fomentar y apreciar las imágenes en movimiento, que alentaron más adelante la formación activa de los espectadores.

El rol del público

El público siempre ha estado presente en la cultura y el espectáculo cinematográfico. Como testigo o protagonista, los espectadores se encuentran en las salas para dar vida a las proyecciones públicas. Luego, estos entusiastas amplían su interés recreativo y se reúnen en los cafés para prolongar sus conversaciones. De esas tertulias surgen nuevos cineastas, educados en las butacas y en las páginas. Lectores de periódicos, revistas y libros, se asocian y producen a su vez una obra propia en la selección de películas para ser vista por funciones, ciclos o temporadas, y su difusión se hace a través de los carteles, las hojas volantes y las publicaciones impresas y electrónicas.

La cinefilia surgió del público que empezó a frecuentar las salas de cine en busca de buenas películas, y poco a poco se hizo más exigente y crítico, incluso fanático, cuando se identificó y adhirió a los Clubes de Fans. Sin embargo, hay diferencias entre seguir a una estrella ciegamente o participar en las renovaciones culturales de cada época. Para los lectores, no sólo han habido publicaciones publicitarias y promocionales de los estudios de cine, también han existido revistas y boletines que difunden los puntos de vista y los objetivos de las organizaciones del público, de donde han surgido también los especialistas que han abierto caminos teóricos y académicos. No siempre han existido registros históricos y de los públicos apasionados, también han surgido los críticos e historiadores que han sistematizado sus ejes y ensanchado sus formas de comprenderlo al difundir los rasgos específicos de su lenguaje, compuesto de planos filmados y organizados en un montaje que articula y narra los episodios que recibe y lee el espectador.

El cineclubismo es un movimiento en todo el mundo que busca el mejoramiento del cine nacional, la expansión de la cultura y la diversidad internacional, a través de la proyección de los clásicos y los nuevos cines. Se basa en la solidaridad internacional y el intercambio, ya que en muchas ciudades en diversos países se han creado asociaciones y redes de trabajo que han aportado mucho a sus comunidades. La programación regular permite una oferta cultural que enriquece la vida cotidiana y fomenta los lazos internacionales entre los pueblos. Periódicamente, a través de la participación en festivales con jurados internacionales se promueve el diálogo de culturas, que fortalece lazos y abre horizontes.



En las universidades, los cineclubes están entre las tradiciones más arraigadas de difusión cultural y el prestigio de las pantallas universitarias, no ha desaparecido porque han sabido convocar a la novedad y los grandes maestros. En la UNAM, el cineclub ha sido una piedra angular de las actividades cinematográficas y la creación de la filmoteca y la escuela de cine han abierto los cauces y organizado la investigación y la docencia profesional en la educación, la preservación y la difusión cinematográfica.

En todas épocas, ha sido arduo la construcción de públicos, y desarrollar y cultivar la fidelidad de los espectadores hasta detonar el asociacionismo en el que todos los interesados se benefician de las actividades comunes. Vale llamar la atención sobre la importancia de estos convivios colectivos y grupales, frente al uso masivo de dispositivos portátiles e individuales, en donde se accede a fuentes audiovisuales como productor y lector simultáneamente. La memoria también guarda que las dificultades comunes como el desinterés, la apatía y el pesimismo se ven con la creatividad, la calidad de las ideas, la constancia y la persistencia del trabajo.

10 claves del cine fórum *

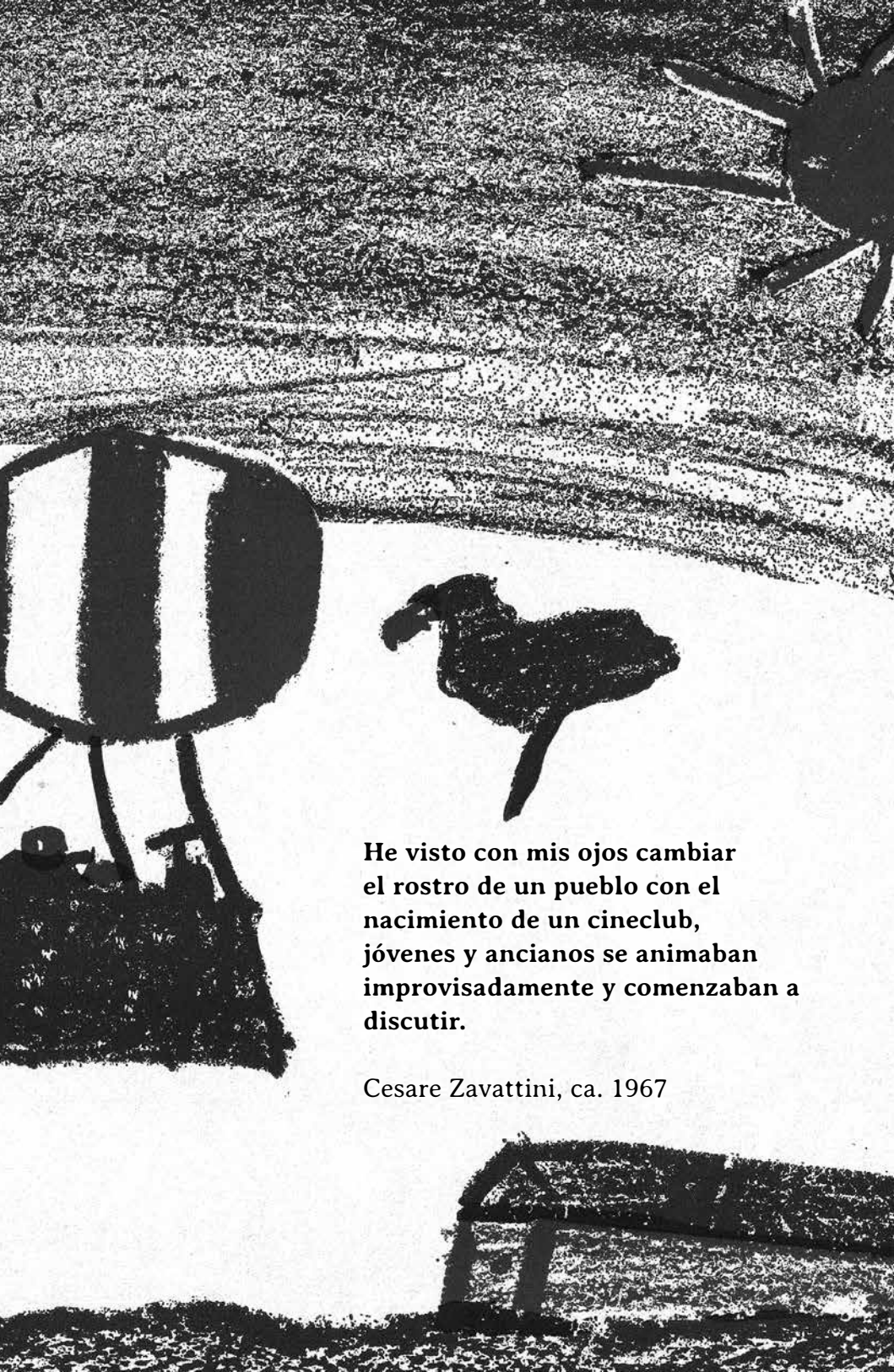
Amnistía Internacional recomienda tener en cuenta estas ideas al preparar y desarrollar el diálogo alrededor de las películas, para enfatizar el objetivo educativo de esa actividad grupal, que enriquezca la visión de sus participantes y aliente la expresión y la reflexión colectiva sobre esas imágenes, su importancia y sus significados:

01	El cine fórum es una actividad de grupo	Mirar una película de entrada es una experiencia individual. El objetivo del cine fórum es completar esta experiencia individual mediante el diálogo, estimulando la expresión de las emociones suscitadas y las ideas sugeridas.
02	Debe desarrollarse en un ambiente propicio	Teniendo en cuenta su aspecto fundamental de actividad grupal, es imprescindible que el ambiente de la actividad sea relajado y al mismo tiempo estimulante, propicio a la implicación personal y al deseo de comunicarse y compartir las vivencias.
03	Es una herramienta educativa	Persigue una reflexión crítica sobre las propias actitudes, valores y creencias. El diálogo de grupo debe ser la vía que permita manifestar y contrastar las respectivas posturas personales y, de esta forma, confrontándolas, revisar su validez, descubrir nuevas perspectivas, evidenciar eventuales prejuicios, etc.

04	No es un entretenimiento	Los participantes han de tener perfectamente asumido previamente que la actividad no se programa para llenar ningún vacío, ni como mero pasatiempo. Han de acudir con una actitud positiva, dispuestos a la reflexión, la escucha y la participación.
05	No puede ser una actividad improvisada	El responsable de la actividad además de haber visto antes la película se tiene que haber informado de todo aquello relacionado con la película que considere relevante y útil llegado el momento del diálogo. También se tiene que documentar acerca del tema general sobre el que versa el cine fórum.
06	La selección de la película debe ser cuidadosa	Debe hacerse en función de la edad y las características del grupo. Se podrían considerar dos posibilidades: partir de un tema, y buscar entonces la película concreta que se considere más adecuada, o partir ya de una película, seleccionada previamente por el conjunto de valores y características que incorpora.
07	Debe ser una actividad atractiva	Se han de conjugar los objetivos educativos relacionados con las actitudes y los valores con la valoración de los aspectos lúdicos y estéticos propios de las películas: la música, la fotografía, la intriga, la acción... El goce facilita y permite profundizar y sacar más provecho de cualquier experiencia educativa.

08	Debe incorporar un claro componente cinéfilo	La actividad debe permitir el descubrimiento de las características y las posibilidades del lenguaje cinematográfico. Una buena película siempre amplía el “vocabulario cinematográfico” del espectador y le estimula a interesarse por el medio.
09	Tiene que valorar el impacto emocional producido	Se debe alentar la manifestación y la puesta en común de las emociones suscitadas por la película.
10	Tiene que incluir un análisis racional	La puesta en común emocional se debe completar con un análisis de los objetivos que se atribuyen a la película y de los medios utilizados. Este análisis debería ser doble: desde el punto de vista de los valores y desde un punto de vista estrictamente fílmico, tal como ya se ha apuntado anteriormente”.

* Basado en *El cine en el universo de la ética. El cine-fórum* (Javier González Martel, Anaya, Madrid, 1996), tomado de: <http://www.amnistiatalunya.org/edu/pelis/cineforum.html>



He visto con mis ojos cambiar
el rostro de un pueblo con el
nacimiento de un cineclub,
jóvenes y ancianos se animaban
improvisadamente y comenzaban a
discutir.

Cesare Zavattini, ca. 1967

Estrategias

Para empezar un cineclub es importante pensar en algo viable y alcanzable, que tenga sustento y perspectiva de ser exitoso. En un inicio, no es necesario saber mucho de cine, porque se trata de conocerlo a través de las actividades de investigación, lectura, revisión de películas, la recopilación de fichas de trabajo, el diseño de carteles y revistas, que enriquecen la proyección de películas y sustentan las presentaciones y alimentan los diálogos.

Antes de lanzar un proyecto, es recomendable reflexionar sobre el entorno en el que se quiere llevar a cabo, para considerar los aliados y los obstáculos que pueden presentarse y lograr una experiencia que nos deje satisfechos y con ganas de continuar. Es importante considerar que irá creciendo conforme se acerquen colaboradores y el público, y también tener en cuenta su evolución, ya que puede comenzar como un mini-cineclub y poco a poco tomar formas más institucionalizadas. Se trata de mantenerlo periódicamente y darle continuidad en el tiempo, por eso te recomendamos estas estrategias.



CINE CIENCIAS
CLUB POLITICAS

MIER
11

DIAGNOSTICAR:

Conocer el entorno y planificar

Al preparar un anteproyecto, es importante tomar en cuenta la zona en la que se quiere actuar, elaborando un mapa que incluya escuelas, museos, galerías y centros culturales, como posibles aliados o como puntos de difusión de las actividades. Es útil saber si en esa región existen circuitos culturales, si se cuenta con fuentes de aprovisionamiento de películas como videotecas públicas, festivales, para organizar la revisión de catálogos en videotecas.

Es importante conocer a los actores sociales de esa localidad o esa entidad, así como identificar las asociaciones, instituciones, entidades públicas y privadas que pueden brindarnos apoyo. Pensar en colaboradores dentro de las instituciones educativas para que se sumen, apoyando el carácter temático de las programaciones. Hay que tomar en cuenta, que los procesos se hacen en fases que necesitan cierto tiempo para llevarse a cabo y podemos ver los resultados con respecto a los objetivos, para poder definir, ajustar y mejorar las formas de trabajar. En el proyecto también se puede considerar la fase “piloto”, para intentar y corregir lo que no funcionó correctamente y aplicar nuevas ideas que permitan mejorar los diversas dinámicas de trabajo. Cometer errores es normal pero no reconocerlos impide crecer.

El trabajo del cineclub es crear interrogantes y despertar la curiosidad del público. Organizar sesiones en las que se profundice en la forma fílmica y el contexto de sus temas por contar con la presencia de invitados. Para ello es necesario establecer enlaces, contactos, cartas de presentación con institutos, escuelas y festivales de cine, filmotecas, cinetecas, videotecas, estados del país, embajadas y productores. Tanto la planeación, la realización como la memoria de las actividades permitirán abrir nuevas puertas y cosechar los frutos de la colaboración, la amistad y la profesionalización de una actividad de alto impacto social en las comunidades, ya que a través de las películas se pueden organizar convivios de reflexión que mejore la comunicación e invite a la reflexión de asuntos comunes.

ORGANIZAR: Las reglas del juego

Las bases principales del cineclub son su esencia educativa y no lucrativa, y su principio democrático en el que se respetan todas las opiniones. Se forma por las palabras cine y club, y cada una representa una parte esencial: el amor por las películas y el gusto por reunirse con otros para disfrutarlo en grupo. Bienvenido lo flexible y espontáneo, para sumarlo a lo práctico. Hay que organizarse para divertirse y ponerse de acuerdo y ver lo que se tiene a favor. Para que las actividades que emprende un cineclub sean exitosas y duraderas, es recomendable organizar y dividir el trabajo entre los diversos integrantes del grupo.

Se trata de comprometerse a seguir otras iniciativas y proponer las propias en cuanto a la programación, la difusión y la producción. Es como organizar una fiesta, en la que algunos se encargan de invitar a los amigos, conocidos e interesados (difusión), otros de conseguir y preparar los alimentos y las bebidas (las películas), otros de la música y la comodidad de los invitados (la proyección).

Trabajar en redes

Las redes surgen en coyunturas y con intereses bien definidos. Al mismo tiempo son elásticas e intermitentes, pero son necesarias. Sirven para condensar objetivos y repartir responsabilidades colectivas. Son imprescindibles para ensanchar la curiosidad propia y conocer la diversidad de la ciudad, el país y el mundo entero, donde otras redes se organizan. Así como se establece en un organigrama individual, la división de líneas de acción en una red, permite que se integren y formen nuevos grupos de trabajo que se enriquecen mutuamente por el intercambio de experiencias.

Cuando sea necesario formalizar y pensar en ejemplos, revisen el siguiente modelo tomado de la experiencia brasileña, que en los años de la dictadura militar desarrolló una red muy diversa y extensa en todo el país, que dio cauce a la participación de cientos de jóvenes a través de la cultura. Años después, uno de sus promotores reflexionó y compartió esa suma de experiencias para partir y echar a andar los propios proyectos.

Modelo de organigrama

Un modelo de estatuto para un cineclub, nos permite reflexionar sobre las características esenciales de un proyecto educativo y de difusión cultural, describiendo la división de las responsabilidades de sus directivos, así como facilitando una guía para desarrollar sus actividades periódicas con un método y un orden que le den vigencia y permanencia en el tiempo. Puede contemplar estos apartados, que a su vez, se verán complementados con el organigrama que aporta formalidad, pero sin perder su horizontalidad y el respeto entre todos los miembros.

Los puntos esenciales del estatuto deben ser:

1. De la naturaleza de la entidad y sus fines
 2. De los asociados
 3. Del Comité Ejecutivo
 4. Disposiciones finales
- Anexo. Comentarios a los capítulos y los artículos

El Comité Ejecutivo del cineclub puede estar compuesto por presidente, secretario, tesorero, director de programación y documentación y director de divulgación y producción, tendrá un mandato de x años. Éstas últimas podrán ser integradas por uno o más miembros del cineclub.

Compete al presidente:

- a. Representar la Asociación activa y pasivamente;
- b. Convocar y presidir las reuniones del Comité Ejecutivo;
- c. Juntamente con el tesorero abrir y mantener cuentas bancarias, firmar cheques y documentos;
- d. Organizar una relatoría con el balance del ejercicio financiero y los principales eventos del año anterior.

Compete al secretario:

- a. Auxiliar y sustituir al presidente en sus faltas e impedimentos;
- b. Redactar y mantener transcripción en día de las reuniones del Comité;
- c. Redactar la correspondencia del cineclub;
- d. Mantener y guardar el archivo administrativo del cineclub;

Compete al tesorero:

- a. Mantener en cuentas bancarias, juntamente con el presidente, los valores de la Asociación;
- b. Firmar con el presidente, los cheques y demás compromisos financieros;
- c. Efectuar pagos autorizados y recibos;
- d. Supervisar el trabajo de la tesorería y contabilidad;

Compete al director de programación y documentación:

- a. Realizar la programación de películas;
- b. Organizar y mantener amplia documentación sobre las actividades y los temas de interés
- c. de la entidad, la comunidad en que actúa y otros asuntos;
- d. Organizar y mantener un acervo de material audiovisual para la programación del cineclub.

Compete al director de divulgación y producción:

- a. Organizar y coordinar la divulgación de todas las actividades de la entidad;
- b. Elaborar y producir material informativo y didáctico de todo tipo para ilustrar y divulgar las actividades de la entidad.
- c. Organizar y realizar otras actividades del cineclub, como cursos, talleres, charlas, debates y otras.

Basado en: Felipe Macedo, “Modelo de estatuto para un Cineclub”, , <http://pcrc.utopia.com.br/tiki-index.php?page=Pequeno+Manual+do+Cineclub>

DIFUNDIR: Logotipo, impresos, páginas electrónicas y audiovisuales

La difusión es indispensable para contactar y formar públicos, ya que es la actividad que fomentará la información e interés del público. Su importancia reside en lograr que más personas se enteren, asistan y participen en las actividades del cineclub.

Se aconseja darse un tiempo para pensar ideas para su plasmarlas en volantes, *stickers*, carteles, boletines y revistas, y/o videos con los avances de la programación (*teasers*), hasta la creación de grafitis callejeros y bandas de audio para perifoneo en la calle a través de megáfonos. Pensemos por un momento que aquello que sirve como publicidad, ya acabado el evento, se convierte en un testigo que guarda la memoria e identidad de esas actividades.

Logotipo

Es una síntesis visual de las ideas y la filosofía de un grupo, marca o proyecto. Es la conjunción de formas y significados acerca de lo que constituye el ideario del cineclub. Es importante que no sea demasiado rebuscado, porque se imprimirá en tamaños pequeños o grandes.

Medios impresos

- Contenidos de un volante o un cartel
- Ilustración (foto, dibujo, collage)
- Título del evento
- Fecha (Día, mes y año)
- Sede
- Horario
- Logotipos de los organizadores, apoyo y patrocinadores.
- Página electrónica o correo electrónico para contacto.

La información sintética se complementa con un diseño claro y llamativo. En el uso de la tipografía se recomienda no mezclar demasiadas tipografías para facilitar la lectura.

Se deberá establecer y mantener estilos permanentes para generar identidad e identificación.

Los formatos de impresión son importantes, el papel puede ser de menor calidad para reducir costos.

Utilizando fotocopias, los tonos deben ser más contrastados.

Es muy importante dejar bien claro la fecha con el año para que el documento pueda conservarse y estudiarse mejor en un futuro.

Boletines y revistas

Tanto los boletines como las revistas poseen secciones y elementos permanentes, sin embargo, cabe señalar que las publicaciones que pretenden especializarse en cineclubismo deberán incluir críticas, directorios, distribuidores, catálogos, carteleras, entrevistas, agendas, etc.

Secciones generales

- Cabeza
- Logotipo
- Índice
- Reiterativos
- Secciones
- Tipos de texto (título, autor, sección, notas al pie,
- Ilustración (foto, dibujo, collage)

Las secciones especializadas en cineclubismo dentro de una revista son:

- Crítica de las películas
- Crónica de las funciones
- Reseña de las actividades de otros colectivos y redes
- Cartelera de las programaciones

Algunos medios electrónicos

Blogspot (espacio virtual de bitácora y archivo)

Wordpress (blog con diversas páginas o secciones)

Flickr (banco de imágenes)

Twitter (mensajes en 280 caracteres)

Facebook (red social, anuncio de eventos)

Instagram (red social de fotos, videos y animaciones tipográficas)

Perifoneo y medio audiovisuales

Las posibilidades de producir, editar y difundir materiales de audio y vídeo son cada vez mayores. Hoy es relativamente sencillo crear y difundir cortinillas y spots promocionales, *trailers* con los avances de la programación, pistas de audio anunciando la fecha, lugar, horario, ciclo, así como reportajes y breves documentales con entrevistas al público, o bien noticias de otros cineclubes de la ciudad, el país, el continente o el mundo. Para subir a Internet y poder colocar en blogs y redes sociales, puedes usar las plataformas: youtube (www.youtube.com), vimeo (www.vimeo.com)

Es recomendable utilizar las licencias de Creative Commons para que se establezcan los permisos de esos materiales abiertamente. www.creativecommons.org.mx

Para poder utilizar música liberada, Jamendo.com ofrece una enorme variedad de estilos y géneros.

PROGRAMAR: Técnicas para organizar ciclos

Programar significa elegir y valorar, teniendo un balance en el conjunto. Hay muchas maneras de organizar la programación de un cineclub, sin embargo, la idea básica es establecer un hilo conductor claro en la selección de películas y una justificación que haga atractiva y original la propuesta de títulos ya conocidos, o en todo caso, facilite el acercamiento a obras novedosas y actuales.

En este primer acercamiento se debe exponer en líneas generales lo que une, identifica o diferencia a las cintas, subrayando los temas principales y abriendo el debate alrededor de ellos. Una manera de provocar esas reflexiones puede ser a través de preguntas, insinuaciones, o afirmaciones polémicas que aviven la discusión.

Pueden organizarse ciclos **temáticos** (educación, trabajo, guerra, violencia, infancia, mujeres, crisis, etcétera), **de autor** (retrospectiva, selección), **por tema** (descripción, ambigüedad, polémica), **ciclos por país** (cronología, escuelas, iconos), **por género** (diversidad de técnicas, línea temática: Aventuras, Bélico, Ciencia-Ficción, Comedia, Cómico, Dramático, Fantástico-terror, Histórico, Musical, Policiaco, Western), **por evento** (maratón, muestra, festival), **por efemérides** (relativo a las celebraciones civiles y religiosas), **por clásicos** (trabajos con reconocimiento mundial que siempre vale la pena volver a ver), **para públicos específicos** (niños, jóvenes, adultos, adultos mayores), etcétera...

Puede tratarse de cortometrajes, documentales, videoclips, experimentales y largometrajes. La finalidad de los ciclos es desarrollar en varias semanas, una oferta que tenga en común ciertos elementos que los articule y estimule una reflexión más profunda al tocar cada una de las tramas. La cultura cinematográfica se va formando con el tiempo, al acercarnos a las películas, al conocerlas y al ensanchar nuestra comprensión de lo que significa cada historia en pantalla.

Al programar películas y organizarlas en ciclos, se echa mano de la filmoteca mental y de aquellas opiniones que nos han orientado, tratando de

juntar el propio gusto con los intereses temáticos del ciclo, y sobre todo, con las expectativas que se pretende crear mediante promoción y publicidad. Cualquier película es susceptible de análisis, siempre y cuando se sustente el interés por mostrar la obra en cuestión.

La función de un cineclub es formar públicos, proponiendo películas cada vez más y más exigentes, así como fomentar la educación hacia la imagen dentro de su público-objetivo, no obstante, es importante definir su receptividad antes de presentarles historias fuertes, crudas y/o violentas, que tal vez no serán bien asimiladas pese a la intención y guía del cineclubista.

Por otra parte, el título del ciclo también revela los motivos y puede ser provocador, atractivo, incitador o ambiguo. La presencia de un subtítulo brindará mayor precisión sobre el contenido de las películas, o una cita corta que dispare la imaginación de los espectadores. Así, durante la presentación, será importante poner de manifiesto el por qué elegimos ese título y cuál es la razón de incluir esas películas en el ciclo, qué es lo relevante de la selección, qué temas buscamos subrayar y, por supuesto, cuál sido la principal motivación.

Más información:

“Los géneros cinematográficos, selección de películas”, *Guía del espectador*, José Caparrós Lera, (México: Alianza Editorial, 2007)

ANALIZAR: Herramientas para desmenuzar películas

Cualquier historia contiene elementos que nos llevan por episodios y nos transmiten ideas. Para conocer mejor los componentes que forman una película, es útil separarlos en diferentes categorías, ya que cada uno tiene un uso y características específicas. El lenguaje cinematográfico, a diferencia de la pintura y la fotografía, permite la comunicación mediante imágenes en movimiento, a partir de planos y secuencias organizadas progresivamente. No olvidemos que la reflexión colectiva también ayuda a entender qué quiso decir el autor.

Imagen

Todas las tomas tienen un ángulo y un encuadre en relación al cuerpo humano. Se les llama: plano general, plano medio, acercamiento, gran plano y plano detalle. En el interior de cada toma, conviven el decorado y el diseño de vestuario, la luz y el control de la iluminación para aprovechar dramáticamente la luminosidad, penumbra y oscuridad.

Sonido

La banda sonora de una película se forma con todos los sonidos de ésta, con las voces, diálogos, ruidos incidentales, etc. que acompañan las acciones y pensamientos de los personajes. Los sonidos y la música son fundamentales para provocar emociones paralelas a las que se experimentan con la mirada.

Montaje

Es el ritmo y orden de las secuencias de una película. Desde el siglo pasado se aprendió -con los teóricos rusos- que el montaje otorga sentido, genera emoción y transmite ideas. Es en el cuarto de edición en donde se construye la película que verá el público.

Puesta en escena

Dirigir una película a través de personajes -vivos o animados-, se basa en la construcción de emociones a través de los rostros, gestos, ademanes, poses y coreografías. En el cine son fundamentales los acuerdos con la cámara para regular el volumen de la voz, la dirección de la mirada y los movimientos del cuerpo.

Narrativa

Como en la música y en la literatura, en las películas existen diferentes ritmos -lentos o veloces- a lo largo de la cinta. Así también, los cambios generados en los personajes, producto de la resolución de las dificultades y disyuntivas que se les presentan, y la forma en que son resueltos.

Género y estilo

La forma y los modelos que permiten reconocer un relato cinematográfico. El estilo es la manera de contar historias en códigos que reconozca el público. En ocasiones, lo más original puede ser el tono y no el tema. En más de cien años, los géneros dramáticos se han instaurado en el cine, han sido rotos, ridiculizados y revalorados como elementos culturales y narrativos.

Intertextualidad

Como el cine forma parte de otras artes y otros medios de comunicación, es interesante indagar su relación con otras disciplinas: cómics, fotografía, novelas, pinturas, etc. para determinar sus influencias y méritos propios.

Ideología

A través de los valores que representan los personajes y el contexto en el que se desenvuelven, se manifiesta la ideología del director o de los productores del film. Los conceptos, la mentalidad, el uso y beneficio que rodea a una película también muestran las preferencias de quienes impulsan o censuran una cinta.

Principio y final

La manera de cerrar la película es tan importante como el haberla comenzado. Allí se resuelven y se cumplen o no los objetivos de los personajes. Aunque el final feliz predomina en las producciones más comerciales del cine, éste quedó superado y la diversidad de estilos dejan abiertas posibilidades, preguntas e innumerables interpretaciones.

Ejercicio en grupo

Escojan una película y mírenla. Para conocerla mejor y notar los cambios, describan y analicen contestando estas preguntas:

¿Cómo es su luz? ¿Es luminosa u oscura?

¿Quiénes son sus protagonistas?

¿De qué origen y de qué año es la película?

¿Cómo empieza y cómo acaba? ¿En qué lugares comienza y dónde termina?

¿Qué caracteriza al personaje principal? ¿Eso cambia y se desarrolla en la historia?

¿Cuáles son los símbolos que sirven para identificar a los personajes y definir sus personalidades? ¿Son objetos o movimientos físicos o gestuales?

¿Qué rasgos les llamaron la atención?

¿Te sorprendió la respuesta que alguien dio?

¿Por qué? ¿A cuáles otras se parece?

CLAVES

Perfil del personaje + Problemática + Obstáculos y soluciones = Trans-formación

Más información:

El montaje, el espacio y el tiempo del film, Vincent Pinel (Barcelona: Paidós, 2004)

Taller de cinefilia, José Felipe Coria (México: Paidós, 2006)

Cómo se comenta un texto fílmico Ramón Carmona (España: Cátedra, 2010)

DIALOGAR: Guía para hacer cine-debates

Uno de los objetivos del cineclubismo, es acercar la cultura cinematográfica al público a través de la proyección de obras cinematográficas y, sobre todo, crear diálogos a partir de los diferentes mensajes que cada espectador identifique y comprenda de la película. Sin importar lo escaso o vasto del bagaje cinematográfico personal, el cineclubismo ofrece la oportunidad de compartir y enriquecer la experiencia dentro de la sala de cine, a través del análisis de las obras y de su discusión colectiva. La apuesta es a la curiosidad colectiva, a su disposición para ensanchar su percepción del cine y a que ésta sea la punta de lanza para la mayor comprensión de la historia, protagonistas, títulos, corrientes y lenguaje de las imágenes en movimiento.

En un cineclub, cada película exhibida debe tener una presentación en la cual se expongan las características destacadas del film y se explique el porqué de su proyección. También se lanzan preguntas y se dejan sembradas dudas y provocaciones que ayudarán a, más tarde, construir un diálogo conjunto. Al realizarse un debate, es necesario que alguien coordine y estimule la interacción del público presente. Organizar la polémica también implica imaginar un recorrido en el que se plantean temas y posibles controversias que animen a los asistentes a participar con su opinión. Eso suma voces expresando y argumentando sus puntos de vista, los cuales al final, pueden cambiar con otras opiniones.

Estos aspectos que permiten aprovechar, pensar y aprehender colectivamente las películas, basados en una guía publicada por la UNESCO en 1961.

Evocación

Es bueno partir con las preguntas sobre qué imágenes/escenas se recuerdan más, cuáles son las más impresionantes y cuáles son las más importantes en la historia, para ir aclarando las secuencias y desmenuzando la riqueza de las tomas, la fotogenia de los encuadres y el sentido de esos fragmentos en la película como un todo. A partir de ese momento, se pueden externar puntos de vista en común, o no, entre los asistentes.

Clasificación

Para establecer puntos de comparación es útil separar los elementos estéticos (las formas), los psicológicos (las mentalidades), los morales (las ideologías), los filosóficos (los fundamentos), los técnicos (las propiedades de la imagen y el sonido), los sociales (contextos), políticos (las formas de organización social) y los poéticos (lenguaje de metáforas y símbolos).

Comprensión

Una película tiene varios niveles en su mensaje, ya que en cada una se integran diferentes ángulos de valores, contextos, intenciones de los autores y consecuencias de sus encuentros con el público. A su vez, las películas influyen en otras obras al aportar con novedades al resultado artístico y estético.

Apreciación

Comparando la obra en relación a otras películas, con hechos ocurridos en la vida real, en relación a otros films que tocan el tema, libros con los que comparte bases y se inspira, canciones que alimentan e influyen la trama y a sus personajes, o bien hechos históricos que se retoman o se usan de base, podemos apreciar mejor los méritos de una película.

Explicación

Habiendo pensado en todo lo anterior es posible intentar responder: ¿Por qué la película se hizo así? ¿Qué quiso decir el autor usando esa forma? ¿Todos sus elementos forman parte del conjunto o usando contrastes se explican mejor los ingredientes de la película?

Conclusión

Al ir cerrando e integrando las diferentes opiniones que fueron expresadas, es pertinente aportar información complementaria que ayude a en-

riquecer el panorama de la película y abrir paso a nuevas interpretaciones y acercamientos a ésta, como: quiénes son sus autores, en qué momento se hizo, qué repercusiones ha tenido, etc. y así, brindar la oportunidad de revisar las posiciones personales y colectivas.

Ejercicio en grupo

Después de elegir una o varias películas, deleguen las funciones del presentador y el conductor del debate, y vayan turnándose en los distintos roles.

Dinámicas

Redactar preguntas sobre los conflictos de los personajes, sus comportamientos y sus elecciones.

Claves

Un cine-debate NO es una conferencia ni un monólogo del presentador. Un coloquio entre el público favorece la escucha de opiniones ajenas. Un encuentro de ideas alimenta a todos, ya que cada quien mira desde su perspectiva.

Más información:

La educación cinematográfica, J.M.L Peters (París: UNESCO, 1965)

Cine y Psicología, el fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica, Omar Torreblanca Navarro (México: IMCINE, Conaculta, 1994)

Elementos para un cine-debate, Nora Watson (Argentina: Colección Enfoques, Dirección Central de Cine y Teatro, 1957)

El cine en el universo de la ética. El cine-fórum, Javier González Martel (Madrid: Alauda Anaya, 1996)

Abriendo escuelas para la equidad, guía práctica (México: SEP, OEI, 2009)

CONSULTAR: Para conocer opiniones y proponer rutas

Existen instrumentos para acercarse a la opinión del público y conocer la afinidad o el conocimiento que se tiene por ciertos estilos, autores, temas o grupos de películas.

- Encuesta
- Cuestionario
- Entrevista

Revelan características de los asistentes y permite tomar el pulso del ambiente y tener elementos para lanzar una programación o trabajar más en una difusión que tenga más eco y genere mayor curiosidad e interés.

Las consultas pueden utilizarse periódicos murales para pegarse en algún muro y conservar la o bien entregarse fotocopias o con formularios electrónicos. Lo importante es explicar qué persigue esa consulta y cómo eso puede estrechar el vínculo del público y hacerlo copartícipe de las decisiones que se van tomando en el cineclub.

Ejercicio

Toma en cuenta estas preguntas, para armar tu propia encuesta

- Edad, sexo, ocupación
- Delegación o Municipio
- Opinión sobre la ubicación, la comodidad de la sala y su horario
- Cómo se enteró de las actividades
- Cada cuánto asiste al cine
- Qué cine le gustaría conocer
- ¿Has participado en un cine-debate?
- ¿Asistirías a determinado ciclo en particular?
- Contacto para recibir información

AGENDAR: Proyectos especiales y construcción de públicos

Además de la programación regular por ciclos, existe una gran variedad de actividades especiales que pueden alimentar la oferta cultural del cineclub. Ofrecemos un menú de sugerencias para adaptar a la propia medida. La construcción de públicos tiene que ver también con las experiencias colectivas que forman parte de nuestra memoria, y que nos identifican con quienes también asistieron a ellas. Construir puntos de encuentro extraordinarios fomenta la formación de públicos, que se enteran de la historia y los personajes del cine.

Homenajes

La celebración de quienes hacen el cine es ilimitada y puede incluir todo tipo de intereses en los guionistas, actores, actrices, decoradores, musicalizadores, cinefotógrafos, editores o directores. La tecnología del cine, los formatos, los logros y las innovaciones son dignas de reconocerse. Es bienvenido una buena semblanza de los personajes que los acerque a más personas.

Días especiales

Siempre son interesantes las conmemoraciones anuales, de interés público, como el aniversario de algún director, actriz, periodista, actor, o bien el Día de la animación, el Día del patrimonio audiovisual, el Aniversario del cinematógrafo, etcétera, porque ayudan a profundizar en un tema en particular y llamar la atención sobre ese personaje.

Muestras

Para guiarse en la programación, puede ser por temáticas, retrospectivas, zonas geográficas, países, directores, movimientos, temáticas en diferentes épocas, géneros que toquen ese tema con técnicas diferentes como la animación, el documental, la ficción y la no-ficción.

Festivales

Se realizan una vez al año e incluyen invitados especiales, retrospectivas, panoramas, secciones y premiación con jurados. Son momentos oportunos para la presentación de libros, mesas de reflexión, talleres, conferencias magistrales con esos personajes. Hay que poner énfasis en los contenidos y en abrir la pantalla a expresiones que reflejen la diversidad nacional, mundial, temática, técnica y poética del cine.

Maratones

Celebraciones periódicas de diversas horas de duración. Pueden ser temáticas, por género, o de todo tipo de selección. Es fundamental la comodidad y la planeación para que se instalen alimentos, café, puntos de encuentro y recreo. Un programa oportuno y la coordinación con el transporte público hacia estaciones de metro o metrobus y la seguridad, son importantes para recibir toda la noche los flujos del público.

Exposiciones

Están dedicadas a autores, temas, estéticas. Implican una museografía que es la puesta en escena de ese relato reuniendo sus objetos y colocán-

dolos en un recorrido. A través de cédulas se explica la selección de esos materiales y necesita la producción de marcos para las imágenes, muros o mamparas para colgarse y vitrinas para proteger los objetos. Es importante la impresión de un catálogo.

Talleres

Pueden tomarse temas como la historia del cine y sus movimientos estéticos, el cine entre las artes, la formación de espectadores, la historia y práctica del cineclub, prácticas y métodos de análisis fílmico, técnicas de presentación y debates de películas.

Restauraciones

El público puede contribuir a recuperar la memoria fílmica a través de restauraciones y la edición de nuevas copias. A través de colectas, pueden conseguirse recursos o hacer gestiones para poder recuperar materiales en estado defectuoso cuando no existen copias en diversos formatos.

¡No olvidar!

Siempre será una experiencia enriquecedora la colaboración con instituciones, asociaciones y organismos culturales para generar documentos y sacar el mayor provecho de esas ocasiones especiales.

Puede recurrirse a la consulta para orientar y sustentar las líneas de programación, realizar encuestas al público para tomar el pulso y dar a conocer propuestas que despierten interés. Con una difusión anticipada, pueden darse a conocer los eventos e ir construyendo expectativa junto con el público.

EQUIPAR: Requerimientos técnicos

Además de una buena programación, la sala oscura debe ofrecer comodidad y seguridad, para que el público se sienta a gusto y regrese sucesivamente al cineclub. Las dimensiones determinarán el tipo de equipamiento más adecuado

Espacio

Para proyectar películas, lo ideal es que sea un auditorio, sala, aula, salón de usos múltiples, que ofrezca una postura cómoda o al aire libre con

una zona agradable en el piso para acostarse, una buena calidad de proyección y sonido.

Proyector

La potencia de un proyector es relativa a la distancia con la pantalla y la oscuridad del sitio de proyección. La ventilación es muy importante para evitar que el equipo se sobrecaliente.

Pantalla

Existen tamaños estándares de diversos materiales y pese a su blancura, la textura de un muro muchas veces no alcanza a reflejar correctamente la luz del proyector. Siempre dependerá de la oscuridad para que la luz se concentre en la pantalla.

Reproductor

Hoy en día, por lo general se suelen utilizar reproductores de DVD y Blu-ray, y el DCP eventualmente será más popular y económico. Aún existen catálogos en 16 mm en las embajadas y en la Filmoteca UNAM. El proyector de 8mm. es el más común para películas familiares.

Amplificador

Debe revisarse la potencia del amplificador en relación con las bocinas. Debe contar con uno o dos canales para conectar un micrófono o más, que se utilicen en la presentación y el debate. Conectando desde allí un grabador digital, se facilita registrar las bitácoras y compartir en línea estos materiales en formatos digitales.

Plasma

Hoy en día los televisores ofrecen diversas prestaciones de descarga de materiales en Internet y bien pueden ser utilizados para proyectar películas a un grupo pequeño.

Utensilios

Extensión de corriente eléctrica

Juego de herramientas

Cinta de aislar y tijeras

Cables RCA, VGA y/o HDMI

CINE CLUB CIENCIAS

19 de Nov.

REED, MEXICO INSURGENTES

De Paul Leduc

26 de Nov.

EL RECURSO DEL METODO

De Miguel Littin

1o. de Dic.

CUARTELAZO

De Alberto Isaac

3o. de Dic.

CADENA PERPETUA

De Arturo Ripstein

10 de Dic.

LA PASION SEGUN BERENICE

De J. H. Hermosillo



Cine en línea

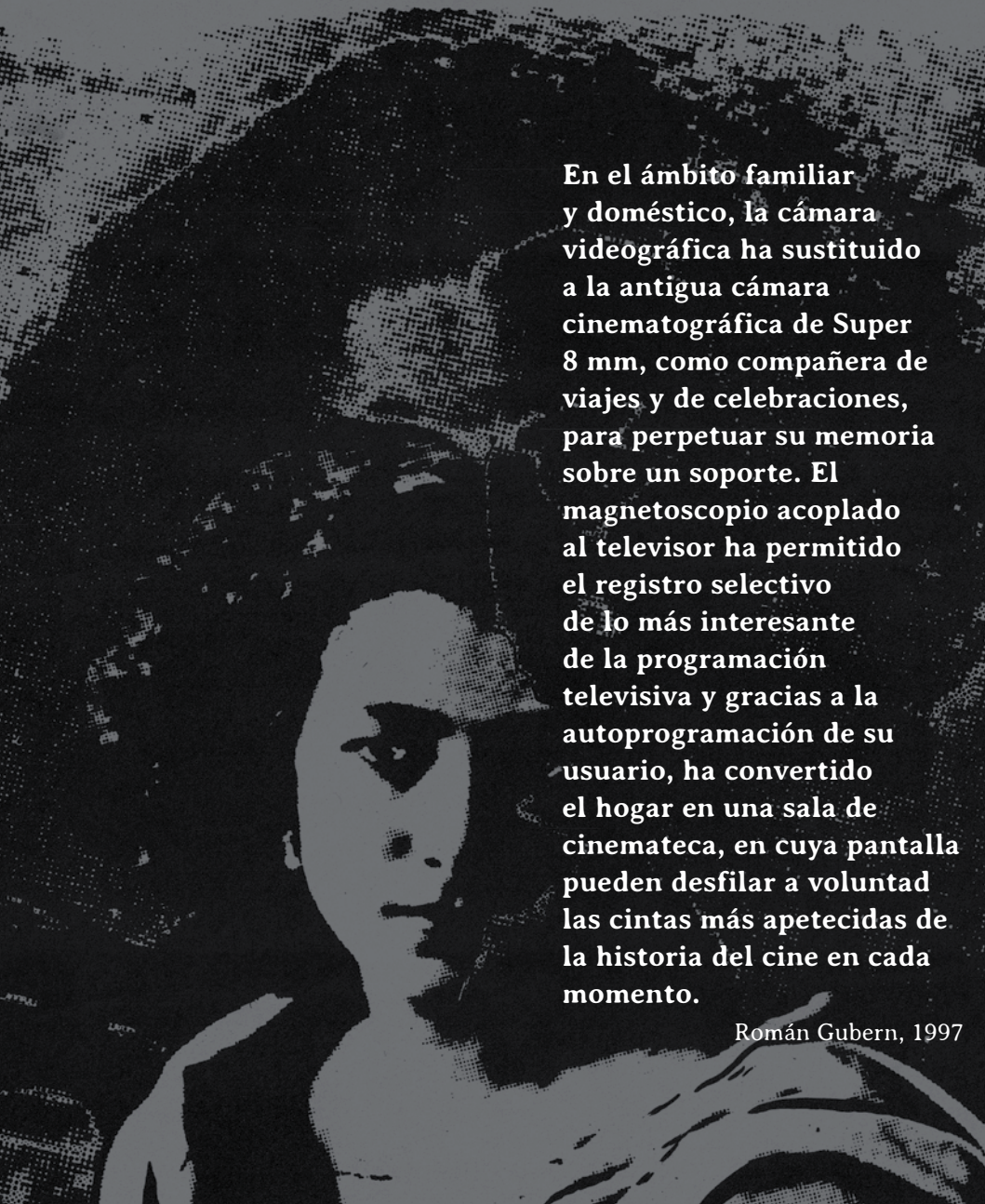
Existen servicios para proyecciones públicas y también hay canales que transmiten por Internet como Mubi (www.mubi.com/es), Fandor (www.fandor.com) y muchas otras que abren enormes posibilidades para conocer realizaciones de todo el mundo, a través de una enorme riqueza y diversidad de géneros, geografías, duraciones y temáticas.

The Internet Archive

El Internet Archive (Archivo de Internet) es una biblioteca digital gestionada por una organización sin ánimo de lucro dedicada a la preservación de archivos, capturas de sitios públicos de la Web, recursos multimedia y también software. Creada en 1996, se encontraba desde esa fecha y hasta el año 2009 en el histórico Presidio de San Francisco (California) y, desde ese año, se halla en la calle Funston en San Francisco (California). Esta organización existe con el apoyo de Alexa Internet y de otros colaboradores que han donado materiales y colecciones como la Biblioteca del Congreso y otras muchas bibliotecas públicas y privadas. Alberga una gran cantidad de archivos de muchos tipos como audio, video y texto, muchos de ellos en dominio público, o con licencias de tipo Creative Commons u otras licencias que permiten su distribución gratuita.

cine club

DE LA FACULTAD DE ECONOMIA



En el ámbito familiar y doméstico, la cámara videográfica ha sustituido a la antigua cámara cinematográfica de Super 8 mm, como compañera de viajes y de celebraciones, para perpetuar su memoria sobre un soporte. El magnetoscopio acoplado al televisor ha permitido el registro selectivo de lo más interesante de la programación televisiva y gracias a la autoprogramación de su usuario, ha convertido el hogar en una sala de cinemateca, en cuya pantalla pueden desfilan a voluntad las cintas más apetecidas de la historia del cine en cada momento.

Román Gubern, 1997

Comedia: Charles Chaplin

El arte cinematográfico debe mucho a las creaciones del cómico inglés Charles Chaplin (1889-1977), quien después de trabajar en el teatro en su juventud se integró a la industria cinematográfica en Hollywood y como actor, director y productor desarrolló una prolífica carrera en la que cautivó a todos los públicos y logró plasmar emociones e ideas que emocionaron a los críticos, para convencerlos de que el lenguaje cinematográfico era una nueva forma artística. Durante la época del cine mudo, Chaplin realizó numerosos cortometrajes, brillantes puestas en escena y gags con muchas ocurrencias con una mirada lúcida y crítica sobre los tiempos modernos que corrían en el siglo XX.

Las películas proporcionadas por Internet Archive se realizaron entre 1914 y 1919 y son de dominio público. Son las siguientes: *A Burlesque On Carmen*, *A Busy Day*, *A Day's Pleasure*, *A Dog's Life*, *A Fair Exchange*, *A Film Johnnie*, *A Night in the Show*, *All Night Out*, *A Woman*, *Behind the Screen*, *Between Showers*, *By the Sea*, *Caught in a Cabaret*, *Charlie Shan-ghaied*, *Charlie's Recreation*, *Charlotte et Le Mannequin*, *Cruel Cruel Love*, *Face on a Barroom Floor*, *Gentlemen of Nerve*, *His Favorite Pastime*, *His New Job*, *His Prehistoric Past*, *His Trysting Place*, *In the Park*, *Kid Auto Races at Venice*, *Laughing Gas*, *Mabel's Busy Day*, *Mabel's Strange Predicament*, *Making a Living*, *Musical Tramps*, *One A.M.*, *Police*, *Shoulder Arms*, *Sunnyside*, *The Bank*, *The Champion*, *The Count*, *The Fatal Mallet*, *The Fireman*, *The Floorwalker*, *The Gold Rush*, *The Immigrant*, *The Kid*, *The Knockout*, *The Landlady's Pet*, *The Masquerader*, *The New Janitor*, *The Pawnshop*, *The Property Man*, *The Rink*, *The Rival Mashers*, *The Rounders*, *The Tramp*, *The Vagabond*, *Tillie's Punctured Romance*, *Triple Trouble*, *Twenty Minutes of Love*, *Work*.

Filmoteca UNAM/ Cine en línea

Para hacer más accesible su acervo cinematográfico a toda la comunidad universitaria y público en general, la Filmoteca de la UNAM ha digitalizado material fílmico de gran valor, correspondiente al período del cine silente mexicano y al ciclo que abarca la historia del país, de 1900 a 1990. El material está accesible para que lo veas en los diferentes reproductores de video, dispositivos móviles y navegadores web. Este resultado digital se

debe a la labor de la Coordinación de Nuevas Tecnologías de la DGAC, y en buena medida a la valiosa colaboración de estudiantes de Servicio Social y del Programa de Becarios, además del apoyo de la Dirección General de Cómputo y de Tecnologías de Información y Comunicación de la UNAM.

Cine silente

El tren fantasma, El puño de hierro y Tepeyac son los tres únicos largometrajes de ficción silentes mexicanos que se conservan hoy. Estas películas muestran temas que aún atañen a la realidad mexicana, así como escenas de gran valor e importancia para la historia documental del país. Aunque la Filmoteca posee fragmentos de Santa de Luis G. Peredo (1918), ésta no se ha incluido pues sólo se cuenta hasta este momento con aproximadamente el 50% de su contenido. Desgraciadamente, para la historia del cine nacional, el 90 o 95% de lo que fue la producción fílmica en México, desde la llegada del cine, en 1896, hasta inicios de la década de 1930, cuando se pasó a hacer cine con sonido, está desaparecido.

La vida en México: 18 lustros y una década

En esta serie producida por la Universidad, se da cuenta del desarrollo económico, político, social y cultural de México con imágenes que van desde la Revolución Mexicana, el nacionalismo en el gobierno de Lázaro Cárdenas, el movimiento estudiantil de 1968, la catástrofe del terremoto de 1985 en la Ciudad de México, entre muchos otros. Son obras hechas a partir de fragmentos de archivo que la Filmoteca ha rescatado y preservado, materiales de ficción, documental y también hechos sociales, culturales y políticos filmados por la propia institución.

Pintura mexicana

A lo largo de su historia, la Filmoteca de la UNAM ha producido numerosos documentales sobre arte. Recurriendo a los más variados recursos audiovisuales se ha logrado un acercamiento a la vida de los más importantes exponentes de las artes plásticas mexicanas, resaltando los aspectos más destacados de estos creadores haciendo con ello un análisis de la

obra de estos valiosos artistas como Frida Kahlo, Leopoldo Méndez, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Helen Escobedo, José Guadalupe Posada y José Luis Cuevas, entre otros.

Miradas al cine mexicano

Esta sección busca acercar al público a la obra cinematográfica de directores y actores del cine mexicano: Mimí Derba cuenta la historia de una de las pioneras en la actuación y producción cinematográfica en nuestro país. En 1917, junto con el fotógrafo Enrique Rosas, fundó una de las primeras productoras de cine: Azteca Films. La Revolución desde la butaca reflexiona sobre la visión del realizador Fernando de Fuentes acerca de la Revolución Mexicana, a partir de la denominada Trilogía de la Revolución, compuesta por sus películas El compadre Mendoza, Vámonos con Pancho Villa y El Prisionero 13. Plantea cómo es que el cine entrelaza el documental y la ficción en el imaginario del público sobre este hecho histórico.

México naturalmente

Entre 1995 y el año 2000, la Filmoteca de la UNAM llevó a cabo la producción de una serie documental de cinco programas en torno a otras tantas áreas naturales de nuestro país. Así se incursionó en el género de historia natural o naturaleza, que forma parte del denominado cine de divulgación científica. Con ello, la Universidad quiso llevar al terreno de la difusión cultural la importancia que la conservación y el manejo adecuado de la biodiversidad tienen para México. Las imágenes que integran México naturalmente, fueron en su mayoría registradas en película de 16mm., y posteriormente editadas y post producidas en video analógico para su difusión a través de algunas televisoras culturales. Dos de los documentales: Xochimilco, la lucha por la supervivencia y Selva Lacandona, fueron premiados en el Festival de Cine Científico de Ronda, España.

Leer cine

El programa Leer cine forma parte de un esfuerzo iniciado, en la primavera de 2013, en los planteles del CCH por la Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca de la UNAM, con el propósito de

formar receptores analíticos y críticos ante el hecho fílmico. Una de las estrategias del programa consiste en impartir cursos a los alumnos del bachillerato, con el objetivo de que tengan a su alcance la teoría y la técnica mínimas necesarias, no sólo para la apreciación cinematográfica, sino también para abordar la complejidad implicada en el proceso creativo audiovisual. La Filmoteca de la UNAM publicó los trabajos realizados por este grupo de estudiantes del CCH Azcapotzalco, que empleó diferentes dispositivos tecnológicos a su alcance (cámaras de foto fija, teléfonos celulares, computadoras, etc.), gracias a los cuales conformaron un concepto, sistematizado y organizado, en un campo que les permitió el desarrollo y materialización de su creatividad.

Filminlatino Gratis MX

Plataforma digital del Instituto Mexicano de Cinematografía, en colaboración con la Secretaría de Cultura, que tiene disponibles más de mil 600 títulos con lo mejor de la cinematografía nacional e internacional para verse en línea. Surgió en 2015 con el objetivo de ofrecer una manera diferente de disfrutar del séptimo arte en México. Actualmente se ha posicionado como una de las plataformas OTT (Over The Top, por sus siglas en inglés) mejor aceptadas en el país. La variedad de producciones en el catálogo abarca casi todas las etapas y géneros de la cinematografía llevados a ficciones, documentales, clásicos, cortometrajes, series y películas para niños.

Los diferenciadores de FilminLatino radican en que es una de las primeras plataformas en realizar estrenos simultáneos con salas de cine; cuenta con una gran diversidad de temas, directores y países que integran su catálogo; además cuenta con una sección gratuita patrocinada por IMCINE que hace muy accesible la experiencia de ver películas desde casa. En la plataforma existen diferentes modalidades para poder adentrarse al vasto contenido: la primera es a través de la sección gratuita que requiere un registro muy simple, sin necesidad de ingresar datos bancarios, para poder ver cine de manera legal y sin costo; la segunda es la suscripción mensual o semestral que permite el acceso a la mayor parte de las películas que conforman el catálogo; la tercera es la renta individual de películas y series.

FilminLatino se puede disfrutar a través de una computadora desde el sitio web, así como en dispositivos móviles, tablets y Smart TV a través de

la aplicación compatible con iOS y dispositivos Android. Estos a su vez son compatibles con Apple TV y Chromecast.

www.filminlatino.mx

Pantalla CACI

Ibermedia Digital está compuesto por un catálogo seleccionado donde se pueden visionar las grandes y pequeñas historias del cine iberoamericano. En DOCTV Latinoamérica se presentan documentales realizados con el apoyo de las televisiones públicas y donde se pueden visionar los retratos más contemporáneos de la cotidianidad de América Latina. En AULA se presentan, bajo el formato de lecciones magistrales, el material audiovisual procedente de distintos colaboradores de Ibermedia: reportajes, entrevistas con directores, técnicos y actores.

<http://pantallacaci.com>

Retina Latina

Retina Latina es una plataforma digital de difusión, promoción y distribución del cine latinoamericano, de carácter público y acceso gratuito e individual para los ciudadanos de la región desarrollada por seis entidades cinematográficas de América Latina: el Consejo Nacional de Cinematografía de Bolivia-CONACINE, el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador-CNCINE, la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios del Ministerio de Cultura del Perú, el Instituto Mexicano de Cinematografía de México-IMCINE, el ICAU-Dirección del Cine y Audiovisual Nacional del Uruguay, y La Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia en la coordinación y secretaría técnica. La iniciativa cuenta con el apoyo del Banco Interamericano de Desarrollo-BID, con Pro imágenes Colombia como organismo ejecutor y la colaboración de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica-CACI a través de su programa DOCTV Latinoamérica del cual hacen parte 17 países latinoamericanos.

Esta plataforma de cine es el resultado del proyecto Plataforma de coordinación regional para la distribución audiovisual, beneficiado a través de la convocatoria de Bienes Públicos Regionales del Banco Interamericano de Desarrollo-BID. La propuesta surge a partir de la necesidad

de generar acciones concretas de alcance regional para responder a tres condiciones: inexistencia de un mercado regional consolidado, concentración de obras nacionales exitosas en el mercado local que no se exhiben en mercados vecinos, e insuficiencia de mecanismos de coordinación regional para la distribución de cine. Por eso, atendiendo a las ventajas de la ventana de internet y de las nuevas prácticas de consumo y apropiación audiovisual de las audiencias, apostamos por generar una red de intercambio entre las obras, los agentes de la industria y los usuarios en el amplio territorio del ciberespacio. Retina Latina está concebida como un espacio para que los usuarios puedan disfrutar de un panorama representativo de la diversidad de la producción y ampliar sus conocimientos sobre la historia y la actualidad del arte cinematográfico en América Latina, a través de reseñas, críticas, ensayos, entrevistas y materiales multimedia complementarios a las obras audiovisuales.

Retina Latina busca conectar nuestras cinematografías con nuevos públicos e invitar a los ya existentes a conformar una gran comunidad cinéfila latinoamericana.

<http://retinalatina.org/>

Cinemateca virtual de Chile

Colección Cine Experimental de la Universidad de Chile

Producciones de la Universidad de Chile realizadas entre 1961 y 1973 por destacados cineastas que posteriormente forjaron el denominado Nuevo Cine Chileno, contando obras de Raúl Ruiz, Miguel Littín, Pedro Chaskel, Héctor Ríos, Álvaro Ramírez, Carlos Flores, entre otros.

Colección Cine Digital

Primera colección destinada a preservar las películas digitales producidas en el país. Es un proyecto que sistemáticamente pretende identificar, recopilar, conservar y preservar las obras realizadas en este soporte, siendo el primer archivo en Chile en ocuparse de la preservación digital para cine.

Colección Largometrajes Chilenos

Películas nacionales de ficción y documental realizadas entre 1910 y la actualidad.

Colección Cine de la Unidad Popular

Tras el golpe de estado de 1973, una gran cantidad de películas nacionales fue hecha desaparecer en allanamientos o en quemas sistemáticas. La Universidad de Chile conservó una parte de las películas producidas entre 1970 y 1973 en el gobierno socialista de la Unidad Popular, mientras que otras han sido recopiladas tras una investigación que nuestra institución comenzó en 2009. Son documentales realizados en apoyo al gobierno de Salvador Allende, producidos por el gobierno o por empresas estatales, documentando un rico periodo de nuestra historia.

Documentales chilenos

Serie de registros y obras documentales realizadas en Chile desde 1909 hasta nuestros días.

Video de los años 1980 y 1990

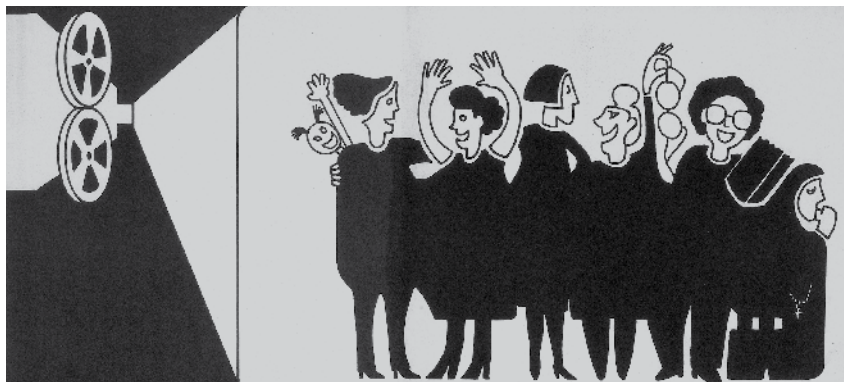
Colección que recopila obras y registros realizados en soportes videográficos como U-Matic, Betacam, VHS, Video 8 entre otros.

<http://www.cinetecavirtual.cl/>

Filмотeca Española

La Filмотeca Española es el archivo que custodia el patrimonio fílmico español. Tiene como misión recuperar, investigar y conservar el patrimonio cinematográfico y promover su conocimiento. Es una Subdirección General del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales y desde 1956 pertenece a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos.

El total de títulos existentes en los archivos de la Filмотeca Española en la actualidad asciende aproximadamente a unos 36.000, a los que hay que añadir aproximadamente otros 12.000 títulos pre-catalogados. De los 36.000 títulos catalogados, 21.000 aproximadamente son de producción española, y el resto extranjeros. Estos títulos se corresponden con unos 205.000 materiales, tanto en soporte fotoquímico (unos 600.000 envases) como en soporte electrónico. Asimismo, se conservan 70.500 rollos de película pertenecientes a documentos audiovisuales del archivo NO-DO.



La Filmoteca Española facilita el acceso a los fondos fílmicos a investigadores, profesionales, empresas audiovisuales, productoras de cine y de televisión, cadenas televisivas, etcétera, permitiendo la consulta y visionado (consulta de tarifas) de documentos cinematográficos y la adquisición de derechos de uso (consulta de tarifas) de materiales propios para su utilización en proyectos audiovisuales. Los mencionados materiales se ubican en el Centro de Conservación y Restauración de Filmoteca Española donde se dan las condiciones óptimas para su correcta preservación.

La Filmoteca Española cuenta con algunas colecciones de fondos fílmicos de especial interés, ya sea por su especificidad, ya sea por su antigüedad o porque constituyen valiosos documentos históricos de una determinada época. Son las llamadas «Colecciones especiales». Entre éstas destacan los archivos de No-Do, el Archivo de la Guerra Civil Española, los archivos fílmicos de la antigua Escuela de Cine, la colección de cine mudo, etc. Las «Colecciones especiales» se caracterizan por tratarse, en todos los casos, de archivos cerrados, es decir, enmarcados dentro de un periodo determinado de tiempo, aunque se encuentren en ocasiones incompletos. La Filmoteca Española tiene un interés especial en la conservación, desarrollo y ampliación de estas «Colecciones especiales». Y por esta razón se ocupa de investigar, recuperar y, cuando es preciso, restaurar las piezas de todos aquellos documentos que permitan alcanzar el objetivo enunciado.

<http://www.rtve.es/filmoteca/>

Videotecas y entidades culturales

En México hay entidades dedicadas a la promoción y difusión audiovisual, que brindan servicios para apoyar proyectos culturales. Existen centros culturales vinculados a embajadas y organismos internacionales, que ofrecen servicios culturales con catálogos audiovisuales cuyo préstamo es gratuito. El trabajo que realizan las embajadas de todos los países incluye la distribución fílmica, que es una fuente de riqueza y diversidad de historias, estilos y narraciones. Existen diversas videotecas que ofrecen sus materiales con un préstamo a domicilio y otras que lo han colocado en línea junto a sus catálogos, cuya consulta es una forma de adentrarse en cinematografías desconocidas y acercarse a directores y corrientes inesperadas. En el campo cinematográfico, las academias de cine, los archivos fílmicos, y las escuelas de cine son una fuente de contactos y aprovisionamiento de películas.

Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas

La Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) nació en 1946 y cada año otorga el premio Ariel, que representa la uni-



CINE CLUB CERO EN CONDUCTA



TAXCO

IDAP

CICLO: CINE NEGRO
O LOS GRANDES OLVIDADOS



2 'CASABLANCA' USA 22 "CARAVANA DE LA MUERTE" MEXICO
29 SIN ALIENTO" FRANCIA

MIÉRCOLES 7 PM. ABRIL DE 1957 ENTRADA LIBRE SALA ABRAHAM H. CHAVARRIET

dad e inmensidad cultural de México y de América Latina, reflejado en la nominación y el reconocimiento a películas en diversas categorías como producción, dirección, guión, actuación, coactuación, vestuario, fotografía, edición, sonido, música y animación.

También la AMACC reconoce y valora el talento autoral y la calidad técnica y artística en el cortometraje. Por ello, desde 1972 otorga el Premio Ariel al corto documental, desde 1977 a los cortos de ficción y desde 1999 a las animaciones. Ello ha abierto las puertas a noveles realizadores y les ha dado un lugar y un peso en la industria y la academia cinematográfica nacional y en los últimos 20 años, se han multiplicado realizaciones, pantallas y autores.

Como fruto de talleres, incentivos, concursos, muestras, cursos y festivales, en los cortos se ha mantenido un pulso lleno de creatividad, que ha abierto las puertas a innumerables temáticas. Las escuelas lo han acogido siempre como un dispositivo ideal para realizar ejercicios y los realizadores, lo han mantenido entre las alternativas para contar historias.

Cada año, la Academia organiza ciclos de cine con los materiales nominados, que circulan en espacios alternativos, realiza permanentemente actividades académicas con sus miembros activos y desarrolla líneas editoriales sobre el cine mexicano con publicaciones disponibles en: <https://www.amacc.org.mx/textos-de-la-amacc/>

Contacto

prensa@amacc.org.mx

Teléfono: 01 (55) 5688 7079

secretariatecnica@amacc.org.mx

Teléfono: (55) 84 36 77 24 y (55) 84 36 77 25

Cerrada Félix Cuevas 27 Col. Tlacoquemecatl del Valle, Delegación Benito Juárez. CP 03200, Ciudad de México

Centro de Capacitación Cinematográfica A.C.

El Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. (CCC) se fundó en 1975 con el objetivo de formar cineastas de alto nivel profesional en las áreas

técnica y artística de la cinematografía. Es una escuela en la que inciden de manera multidireccional su actividad académica y su labor de producción, así como la de difusión cultural. Desde su origen, se erigió como una escuela de cine en el más amplio sentido de la palabra: un centro de actividad académica y difusión cultural que vincula la imagen en movimiento con las demás manifestaciones y expresiones artísticas.

El CCC también cuenta con un valioso acervo bibliográfico especializado y un creciente acervo fílmico, con material actual e histórico, el cual participa de manera constante en encuentros y festivales de ámbito nacional e internacional. Se han impulsado diversos proyectos con otras escuelas de cine en México y el resto del mundo; el CCC pertenece a la Asociación Internacional de Escuelas de Cine y Televisión- CILECT(Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision) y desde el 2011 a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos -FIAF. Reconocida como una escuela de vanguardia en la enseñanza cinematográfica, recibió el Premio a la Excelencia Académica en el Festival de Escuelas de Cine de Tel Aviv, en Israel, en 2005, y en 2006 el Ariel de Oro por sus 30 años de labor educativa y contribución al cine nacional.

Más de 30 generaciones de cineastas han egresado del CCC y se han obtenido más de setecientos premios y reconocimientos nacionales e internacionales. Dos estudiantes han recibido el Foreign Student Academy Award (Premio Estudiantil Extranjero) de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences de Estados Unidos: Javier Bourges, con *El último fin de año*, y Rodrigo Plá, con *El ojo en la nuca*. En 2015 La Parka fue nominado al Oscar en la categoría de cortometraje documental y en julio del mismo año se anunció que el cortometraje 400 maletas era finalista del Foreign Student Academy Award. El egresado del CCC, Carlos Carrera recibió la Palma de Oro por su cortometraje *El héroe* en 1994 y en el 2006, Elisa Miller se convirtió en la primera mujer mexicana cineasta en recibir una Palma de Oro por su cortometraje *Ver llover*. Cabe mencionar que entre los egresados más destacados se encuentran personajes de la talla del cinefotógrafo Rodrigo Prieto, (*Amores perros*, *Frida*, *Alexander*, *Brokeback Mountain*) miembro de la ASC y de la AMC, nominado al Oscar, ganador de muchos premios internacionales como el Golden Osella del Festival de Venecia; Felipe Fernández del Paso, diseñador de arte y ganador de un Oscar por la película *Frida*; Gabriel Beristain, ganador del Oso de Berlín en 1986 por la cinefotografía de la película *Caravaggio* y miembro de la

ASC, BSC; Carlos Carrera, nominado a un Oscar; Ignacio Ortiz, ganador de varios Arieles y director de la película *Mezcal*, y Francisco Vargas, director del largometraje *El violín*.

Promoción y divulgación

Al llegar a su 40 aniversario, el CCC ha consolidado un intenso proyecto de producción fílmica que se ha cristalizado en una importante colección de más de 500 cortos, medimetrajes y largometrajes realizados por sus alumnos, dando cuenta del desarrollo y los alcances de sus concepciones formativas. Cada año, las películas y videos que produce la escuela son promovidos en el marco de numerosos festivales y muestras en el ámbito nacional e internacional. De calidad competitiva internacional, los materiales del CCC participan activamente en más de 200 eventos nacionales e internacionales al año y han recibido 720 premios y reconocimientos. Los cortometrajes del CCC se transmiten en canales de televisión abierta, y desde el 2013 se encuentra una selección de producciones en línea de manera gratuita (seguir código QR)

Los largometrajes se estrenan en salas comerciales y están disponibles en DVD así como en plataformas en línea: <https://www.filminlatino.mx/productora/centro-de-capitacion-cinematografica>

Contacto

Teléfono: +52 (55) 4155 0090

Calzada de Tlalpan 1670,

Col. Country Club, Del. Coyoacán,

C.P. 04220. México, D.F.

Mail: web@elccc.com.mx

<https://www.elccc.com.mx>

Centro Cultural Brasil en México

En la biblioteca del Centro Cultural Brasil en México (CCBM) existe un catálogo audiovisual (VHS y DVD) que puede ser utilizado con fines culturales y educativos, en el que se encuentran obras de directores como Carlos Diegues, Bruno Barreto, Jorge Furtado, Glauber Rocha, Humberto

Mauro, Beto Brant, Nelson Pereira dos Santos, Fernando Meirelles, Héctor Babenco, León Hirschman, Eduardo Coutinho, Susana Amaral y Walter Salles entre otros.

El catálogo puede consultarse en:

<http://www.embajadadebrasilcentrocultural.org.mx/catalogos.html>

Modalidades de acceso

Podrá ser usuario de la sala de lectura cualquier persona que presente una identificación actualizada y se comprometa a hacer buen uso del material y de las instalaciones del CCBM.

Registro a la biblioteca

El servicio de préstamo a domicilio está restringido para los usuarios con credencial de la biblioteca del Centro. Los requisitos para obtener la credencial son:

Alumnos

Una fotografía tamaño infantil, su último comprobante de inscripción y formulario de la biblioteca lleno.

Ex-alumnos y externos

Dos fotografías tamaño infantil, una copia de identificación oficial reciente, una copia de comprobante de domicilio (preferentemente recibo telefónico) y formulario de la biblioteca lleno. Independientemente del momento de inscripción, la vigencia del registro vence en los meses de julio y diciembre

Préstamos a domicilio

A excepción de las obras de consulta, se podrá prestar a domicilio:

Material monográfico (libros) y material audiovisual (DVD)

El préstamo a domicilio estará sujeto a las siguientes disposiciones:

En el caso del material monográfico (libros), se podrán prestar hasta dos títulos diferentes por un periodo de siete días, con opción de refrendo por siete días más. En el caso del material audiovisual (DVD), se podrán prestar hasta dos películas simultáneamente por tres días, sin opción de refrendo. El refrendo podrá realizarse vía telefónico y correo electrónico.

Devolución de material

La devolución de materiales podrá realizarse en un horario de 9:00 a 19:00 hrs. directamente en la biblioteca o en la recepción. En todos los casos es imprescindible que el usuario llene y conserve su recibo de devolución para futuras aclaraciones.

Derechos y obligaciones del usuario

Recuerde que nuestro acervo es de uso público. Trate el material con cuidado: evite subrayar, escribir o doblar la página de los impresos. No maltrate los DVD. Para ingresar a la sala de lectura el usuario debe dejar las bolsas y/o paquetes que lleve consigo en la recepción o en la coordinación de la biblioteca. En todas las modalidades de préstamo, el usuario será responsable por el mal uso, alteración, mutilación, pérdida o cualquier daño que sufra el material que se le haya prestado. Esta responsabilidad abarca desde el momento en que reciba el material hasta el momento en que lo entregue en la biblioteca, exceptuando el deterioro que sufra en el manejo normal y adecuado.

Los usuarios morosos o aquellos que hayan hecho mal uso alterando, mutilando, perdiendo o dañado el material que obtuvieron en préstamo se harán acreedores a la suspensión del servicio de manera temporal o definitiva. Asimismo, deberán reponer el material en caso de pérdida o pagar una multa correspondiente (\$500 pesos).

El personal del CCBM cuenta con la autoridad de intervenir o actuar ante cualquier acción que pudiera alterar el orden dentro de la biblioteca. El personal del CCBM se reserva el derecho de expulsar temporal o definitivamente a aquella persona que perturbe el buen uso y funcionamiento de nuestra biblioteca.

Toda situación no prevista en el presente reglamento será directamente atendida en la coordinación de la biblioteca.

Ubicación

San Francisco 1220 Col. Del Valle

Del. Benito Juárez CP 03100

info@embajadadebrasilcentrocultural.org.mx

Teléfono 55533183 ext. 6

Horario de Biblioteca

Lun-Mie-Jue-Vie: 9-14 hrs./ martes: 14-19 hrs.

Cineteca Nacional

Circuito Cineteca es un proyecto de la Cineteca Nacional que busca apoyar a través de diversos programas y ciclos a distintos espacios del país como universidades, cineclubes, museos, centros culturales y todos aquellos que estén interesados en apreciar el cine de calidad a través de la exhibición.

Contacto:

Lic. Orianna Paz Esmoris

Subdirección de Circuito Cineteca

Teléfono: (55) 4155 1211

Correo Electrónico: opaz@cinetecanacional.net

Horario: Lunes a viernes de 09:00 a 18:00 hrs.

Itzel Razo Villagómez

Coordinación Circuito Cineteca

Teléfono: (55) 4155 1162

Correo Electrónico: circuito@cinetecanacional.net

Horario: Lunes a viernes de 09:00 a 18:00 hrs.

Cartelera telefónica: 4155 1190

Videoteca digital Carlos Monsiváis

La Videoteca digital es un espacio de consulta e investigación en la Cineteca Nacional que en su primera etapa cuenta con una selección de 7000 títulos de cine mexicano y mundial, proveniente del acervo videográfico de la Cineteca Nacional, que ofrece en sus cabinas una solución basada en libre para el visionado de su catálogo. El acceso a los materiales sólo se podrá hacer a través del sistema de consulta digital disponible en 21 estaciones. Se cuenta además con 4 computadoras para la consulta de los catálogos en el edificio que resguarda físicamente la Colección Carlos Monsiváis, conformada por más de 2000 películas en formato DVD que este intelectual reunió en su videoteca personal, caracterizándose por mostrar sus intereses y perspectiva sobre los géneros cinematográficos.

Requisitos:

Aquellos interesados en consultar un material en la Videoteca Digital deberán presentarse en el edificio que la alberga en donde deberá cubrir los siguientes requisitos:

- Llenar el formulario de exposición de motivos para la consulta del acervo.
- Presentar una identificación oficial.
- Respetar el reglamento de uso.

Se le proporcionará una cuenta de usuario y se generará una contraseña para acceder a alguna cabina o terminales con las que cuenta el espacio.

Horario y ubicación

La Videoteca Digital se encuentra entre el Centro de Documentación y la Sala 3 de la Cinoteca Nacional. Brinda servicio de martes a viernes en un horario de 9 a 18 hrs. y sábado de 10 a 14 hrs. El servicio no tiene costo.

Atención al público:

Tel. 4155-1200 Ext. 3261

Correo electrónico:

coordinacionvideoteca@cinetecanacional.net

<https://www.cinetecanacional.net/>

Av. México Coyoacán #389

Col. Xoco Del. Benito Juárez

México D.F. C.P 03330 -

Tel conmutador: +52 (55)4155 1200.

Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC- UNAM)

En 1960 se organizaron las 50 Lecciones de cine, primer intento de enseñanza sistemática del cine que se transformó en 1962 en las Lecciones de Análisis Cinematográfico y a partir de 1963 en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), que recientemente cambió de nombre al de Escuela Nacional de Artes Cinematográficas, cuya misión,

es formar cineastas especializados en las distintas ramas de la expresión audiovisual poseedores de un alto sentido estético y social que se exprese en sus obras y ejercicios profesionales mediante una visión crítica responsable y comprometida con las grandes causas y transformaciones de las culturas y sociedades nacionales y planetarias e impactar en forma sensible e inteligente a las sociedades numerosas y diversas de México mediante la promoción de una cultura cinematográfica.

La Escuela se ha convertido en un centro de referencia nacional e internacional en torno a la formación académica de los cineastas que la sociedad requiere tanto en su organización como en sus métodos y fundamentalmente por la calidad y capacidad creativa y técnica de sus egresados. Al mismo tiempo se ha consolidado como espacio sólido de investigación creación, difusión y divulgación del conocimiento cinematográfico de México y el mundo. Cuenta con planes de estudio de Licenciatura y Maestría, cuyos objetivos son desarrollar y ejecutar programas de formación de cineastas y técnicos del más alto nivel incorporando las nuevas tecnologías como parte integral de la enseñanza, y la profundización del saber cinematográficos, con la configuración de espacios de investigación y difusión de la cultura cinematográfica, particularmente de la mexicana y la universitaria.

La consolidación de los Programas de Ópera Prima con un amplio sentido de compromiso y responsabilidad social para con la Universidad y la sociedad, así como organizar e impartir conferencias, seminarios y cursos de actualización, como complemento a la formación de cineastas y técnicos, busca difundir el arte cinematográfico y audiovisual nacional, con especial énfasis en el producido por la Universidad. Propiciar un espacio de confluencia entre especialistas en los diferentes aspectos técnicos y artísticos del cine, la televisión, las artes visuales y el audiovisual que coadyuven en el cumplimiento de los fines de la Escuela, así como promover la vinculación académica y funcional con las demás facultades e institutos de la Universidad buscando la ampliación de la base cultural y docente para beneficio de los universitarios en su conjunto y de los alumnos de la ENAC en particular. De sus aulas han egresado destacados cineastas como Jaime Humberto Hermosillo, Marcela Fernández Violante, María Novaro, Jorge Fons, Juan Mora, Maricarmen de Lara, Emmanuel Lubezki, Alfonso Cuarón, Carlos Bolado, Fernando Eimbcke, Lucía Gajá, Ernesto Contreras, Rigoberto Perezcano, Juan Manuel Cravioto, Andrés

García Franco, Joyce García, Yuli Rodríguez y Melissa Elizondo entre muchos otros. Periódicamente, la escuela edita libros y la revista , disponible en línea en: <https://estudioscinematograficos.unam.mx/ec> .

Cada año, la ENAC organiza la Muestra Fílmica, con materiales producidos por estudiantes, que se presenta en diversos circuitos culturales.

Acervo Fílmico

Teléfono: 5623-3801

Divulgación

Correo electrónico: divulgacion@cuec.unam.mx

Teléfono: 5622 4800 Ext. 47136

<http://www.enac.unam.mx/>

Ícaro Espacio

Actualmente existe una creciente población de creadores, profesionistas y estudiantes enfocados en desarrollar animación tradicional y digital, pero también hay un grupo numeroso interesado en realizar, experimentar y mezclar varias técnicas animadas poco convencionales en sus piezas audiovisuales. No obstante su poca difusión, su propuesta plástica y narrativa es de gran relevancia. Ícaro Espacio se suma a los nichos de fomento y difusión presentando sus programas de Cortos animados independientes y la selección especial Directoras & Animadoras realizados por Juan Manuel Pavón, Luis Manuel Quintino, Cid Rodrigo Castilleiro, Güicho Nuñez, Yasmín Samantha Ruiz Hernández, Christian Trujillo, Rodrigo Orozco, Anna Cettu, Arturo Ambriz, Roiy Ambriz, Erika Karina Jiménez, Eduardo Altamirano, Iris Díaz, Flor GuGa, Adriana Ronquillo y Victoria Karmín, Josué Váz, Natalia Pájaro, Erika Karina Jiménez, Victoria Karmín Zárate Jiménez, Carolina Corral y Andrea Gudiño Sosa.

Contacto

FB @Icaro.Espacio · TWITTER @Icaro_Espacio

Correo electrónico: icarocourrier@gmail.com

IFAL: Videoteca del Centro Cultural y de cooperación

Instituto Francés para América Latina

La cooperación cultural entre Francia y México ha sido una fuente inagotable de enriquecimiento mutuo y ha fomentado un valioso intercambio de ideas, percepciones y expresiones en la pintura, la danza, la música, la arquitectura, la literatura y la cinematografía. No es casualidad que el cineclub más antiguo de México, el del Instituto Francés para América Latina (IFAL), haya sido abrevadero del cineclubismo mexicano desde 1948.

El 17 de julio de 1970 se firmó el Convenio Cultural entre México y Francia en París, el cual formalizó de una de las relaciones bilaterales más añejas y fructíferas que ha tenido nuestro país. A través de su embajada en México, el CCC-IFAL (Fundado en la Ciudad de México en 1944) y sus programas de Cooperación en Cultura, Ciencias y Educación, ha difundido la acción cultural francesa a través del libre acceso a la información, uno de sus más caros valores institucionales. Atendiendo a dicho objetivo y gracias a su apartado en Cooperación Audiovisual, el CCC-IFAL pone a disposición del público –gratuitamente– los 187 largometrajes franceses que constituyen el acervo de su Videoteca. Estos títulos pueden ser consultados en su “Catálogo de Películas”, formato digital descargable en la página electrónica de la Embajada de Francia

<http://www.francia.org.mx>

Condiciones de préstamo

1. El préstamo se hace a dependencias oficiales, escuelas oficiales y privadas registradas en la SEP o en la UNAM y a asociaciones culturales. Cabe mencionar que la Videoteca sólo se encarga del préstamo a instituciones, los particulares también tienen acceso al material, sin embargo, éste se da en la Mediateca de la Casa de Francia.
2. La solicitud deberá hacerse por escrito en papel membretado, sellado y firmado por el director o responsable de la institución.
 - a Deberá indicarse que ha tomado debida nota de las condiciones de préstamo y comprometerse a respetarlas.
 - b Deberá notificarse el nombre de la persona encargada de recoger y entregar el material.

- c Debido a que el catálogo disponible incluye formatos DVD, 16 y 35mm., deberá indicarse las características del o los aparatos que se utilizarán y el lugar de la exhibición.
3. Esta carta deberá renovarse cada año y cada vez que cambie la persona que firmó la solicitud o la persona responsable de recoger y entregar el material.
 4. La programación y reserva de las películas debe hacerse con un mes de anticipación como mínimo.
 5. Por cada exhibición, se deberán poner los logotipos del Instituto Francés (IF) y del Instituto Francés de América Latina (IFAL).
 6. Por cada exhibición deberá rendirse un “Informe de exhibición” en formas que le serán proporcionadas.
 7. La duración del préstamo es de máximo 3 días en el D.F. y hasta 2 semanas para provincia, incluyendo tiempo de transporte.
 8. Las películas deben ser entregadas en:
 9. Los gastos de devolución de la película serán a cargo del solicitante.
 10. Ante el incumplimiento de cualquiera de estas condiciones, la Videoteca del IFAL se reserva el derecho de anular la autorización de préstamo.

Embajada de Francia- Filmoteca

Cooperación Audiovisual / CCC – IFAL

Horarios: L-V de 9 a 13 hrs.

La Fontaine 32 P. B., 11560 -

México D. F. (55) 9171-9753

IMCINE

El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) es la institución federal encargada del desarrollo, promoción, difusión y divulgación de la actividad cinematográfica nacional. Dentro de sus esfuerzos en fomento a la exhibición, orientados en su mayoría a muestras y exposiciones en ciclos, muestras y festivales internacionales, contempla a los circuitos culturales como foros de exhibición alterna que merecen ser tomados en cuenta.

Contacto

Instituto Mexicano de Cinematografía
Atletas No. 2 edificio «Luis Buñuel»
colonia Country Club, alcaldía Coyoacán
C.P. 04210, Ciudad de México
Conmutador: (+ 52-55) 5448-5300
Correo electrónico informes@imcine.gob.mx
<http://www.imcine.gob.mx>

Instituto Goethe México

El Goethe-Institut Mexiko es una de las instituciones de difusión cultural con más antigüedad en nuestro país, y desde hace más de cuarenta años ha servido como difusor del cine alemán en México, manteniendo su servicio de distribución de películas en 16mm y más recientemente en formatos digitales. Entre sus películas, se pueden encontrar obras de Alexander Kluge, Ernst Lubitsch, Fatih Akin, Fritz Lang, G.W. Pabst, Josef von Sternberg, Peter Handke, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog y Wim Wenders, entre muchos otros.

Filmoteca México

El catálogo comprende más de 500 películas en formato de 16mm, video y DVD. Las películas se pueden prestar a instituciones públicas de educación y cultura sin fines de lucro, así como universidades y colegios en el Distrito Federal y todo el país. Aparte ofrecen los siguientes servicios:

- Paquetes para ciclos especiales de cine.
- Información sobre festivales de cine en Alemania.
- Información de festivales internacionales de cine con participación alemana.

Condiciones de préstamo

Por motivos legales, la Filmoteca presta su acervo exclusivamente a instituciones públicas de educación y cultura sin intereses comerciales. El préstamo a personas particulares, desgraciadamente no es posible. Las

proyecciones deberán ser ofrecidas en forma gratuita. En casos excepcionales, cabría la posibilidad de fijar una cuota de recuperación que no debería ser mayor al 30% del costo habitual de la entrada al cine.

La reservación de la película se deberá hacer con un mes de anticipación a la fecha planeada para su proyección. El Goethe-Institut Mexiko informará en su propia página sobre la proyección y al solicitarla, el solicitante acepta esta condición.

Los costos de envío de las películas corren por cuenta del prestador. Las películas serán entregadas únicamente al servicio de mensajería contratado por el prestador. Se recomienda utilizar un servicio de mensajería pagado por anticipado como DHL o FedEx. El que solicita el material, se encargará también del servicio de mensajería.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de las películas. Las películas, en general, no tienen derechos televisivos. Su uso es solamente posible por medio de autorización directa. Las películas deberán ser proyectadas por una persona experimentada para evitar el daño a las mismas. El prestador se responsabiliza por el debido trato a los materiales. Los daños causados a las películas, ya sea durante el transporte o en el transcurso de su proyección, deberán ser notificados a la Filmoteca. Las películas deberán ser rebobinadas y devueltas en su empaque original. El prestador se compromete a devolver la película a la Filmoteca inmediatamente después de su proyección.

En presentaciones públicas se deberá mencionar al Goethe-Institut Mexiko en toda publicación escrita. Al no observarse las condiciones del préstamo, la Filmoteca se reserva el derecho a cancelar las reservaciones hechas con anterioridad, así como cualquier relación futura de préstamo. Después de la proyección, devolver la película a la siguiente dirección:

Goethe-Institut Mexiko

Filmoteca

Liverpool 89, col. Juárez, 06600 México, D.F.

Tel. +52 55 52070487 (desde el exterior)

Tel. 01 55 52070487 (desde la República Mexicana)

Correo electrónico: hernandez@mexiko.goethe.org

Antes de solicitar por primera vez una película, favor de registrarse en esta página. Al cabo de pocos días usted recibirá vía e-mail un número de cliente que facilitará el manejo del pedido tanto para usted como para nosotros. Por favor indique el número de cliente en todos sus pedidos. <http://www.goethe.de/ins/mx/lp/prj/flm/reg/esindex.htm>

La Matatena A.C.

La Matatena, A.C. es una asociación creada con el propósito de acercar a la población infantil a una cinematografía de calidad, mediante materiales realizados en México y en otras partes del mundo, que se proyectan en el Festival Internacional de Cine para Niños (...y no tan Niños), el cual promueve el acercamiento a niñas y niños a los diferentes medios audiovisuales de una manera creativa, a través de diversas actividades culturales en el marco del Festival y a lo largo del año, y que forma parte del CIFEJ (Centre International du Film pour l'Enfance et la Jeunesse), organización no gubernamental internacional, dedicada al cine para la niñez y los adolescentes, que cuenta con 150 miembros de diversos países.

Sus objetivos son organizar el Festival Internacional de Cine para Niños (...y no tan Niños), ofrecer espacios y actividades para la realización y apreciación cinematográfica, así como actividades que fomenten en las niñas y niños el gusto el interés por el cine de calidad, presentar la diversidad de costumbres, cotidianidad, sentimientos y vivencias de niñas y niños de otros países a través del Festival Internacional de Cine para Niños (...y no tan Niños) y mediante los talleres básicos de animación, ficción, documental y apreciación cinematográfica que imparten.

Su misión es difundir y producir cine para niñas y niños, divertido con valores humanos y creativo, que promueva la participación ciudadana para formar públicos sensibles, reflexivos, críticos, comprometidos y que participen en la transformación de su entorno. La Matatena, A. C. es una organización reconocida a nivel nacional e internacional en la promoción de la cultura cinematográfica por su contribución en el desarrollo integral de niñas y niños a través de un foro que aporta actualización, reflexiones, materiales y metodologías para promotores, productores, di-

rectores y gestores culturales de cine para niños, así como para profesionales de la educación y la intervención social.

La Matatena provee producciones propias y de terceros, con los derechos adquiridos, para su venta y exhibición con interesados en el cine para niñas y niños. La asociación distribuye y comercializa materiales filmicos dirigidos a la población infantil a través de un sistema de franquicias, con metodología y materiales registrados, que le da presencia en toda la República. Por esta vía los talleres son replicados en otros contextos. La Matatena, A. C. incide en política pública a través de la creación de espacios adecuados que se dediquen a la proyección de cine para niñas y niños en todos los Estados de la República Mexicana.

Contacto

(52) 55 5033 4681 (52) 55 5033 4682

Cartelera telefónica: 4155 1190

informes@lamatatena.org

La Matatena en facebook, twitter e instagram

<https://www.lamatatena.org>

Videoteca Iberoamericana de Cine y Video Documental

Contra el Silencio Todas las Voces A.C.

Contra el Silencio Todas las Voces es una asociación civil mexicana sin fines de lucro, dedicada a la divulgación del documental de temática social producido por realizadores de habla hispana. Su principal instrumento es el Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente “Contra el Silencio Todas las voces”, realizado bianualmente desde el año 2000, y el cual invita a los documentalistas a participar en alguna de sus categorías:

- Movimientos Sociales y Organización Ciudadana
- Derechos Humanos
- Indígenas

- Mujeres
- Infancia, juventud y tercera edad
- Fronteras, migraciones y exilios
- Medio Ambiente y Desarrollo Sustentable, y
- Vida Cotidiana y Cambio Social.

Los más de dos mil títulos inscritos a este concurso, además de las donaciones realizadas a la asociación, constituyen el acervo de la Videoteca Iberoamericana de Cine y Video Documental, la cual los pone a disposición de público en general, instituciones educativas, muestras itinerantes, festivales, circuitos alternativos y, por supuesto, cineclubes.

Los catálogos de sus seis ediciones se encuentran íntegros y disponibles en su sitio de Internet http://www.contraelsilencio.org/html/voces/quienes_somos.html, sin embargo, se agradecería una base de datos del material de la Videoteca Iberoamericana para agilizar la búsqueda de materiales específicos.

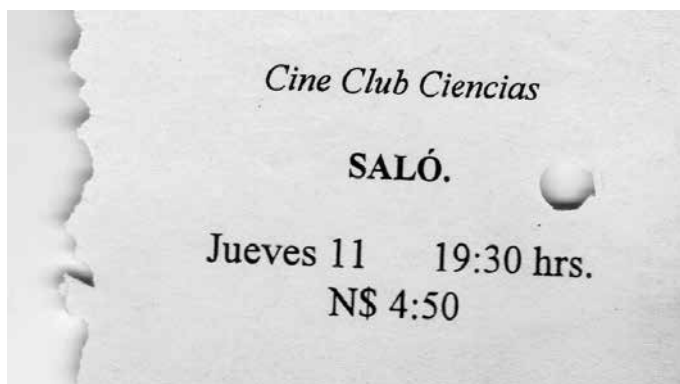
Condiciones de préstamo

El préstamo del material es gratuito y sólo deben cumplirse los siguientes requisitos:

1. Realizar una petición por escrito en la cual se especifique:
 1. La institución o persona responsable del préstamo
 2. Un listado de las obras requeridas o de la temática de interés
 3. El uso que se le dará al material, que en todo caso deberá ser educativo y/o cultural, además de no lucrativo.
 4. Lugar y fecha del uso de la obra.
 5. Compromiso de devolución del material prestado, especificando fechas de entrega del material.
 6. Nombre y firma del solicitante o persona responsable de la muestra.

El escrito deberá ser enviado a la dirección electrónica: red_alternativa@contraelsilencio.org

1. Recolectar y entregar el material en Carrasco 74, Col. Toriello Guerra. Del. Tlalpan, CP 14050, D.F. En caso de persona o institución foránea, será ésta la responsable del costo de envío y regreso del material.



2. Para la recolección del material es indispensable presentar original y copia de una identificación oficial de la persona que se hará responsable de las obras. En el caso de solicitudes foráneas, se deberá enviar copia escaneada de ésta a la dirección electrónica: correo red_alternativa@contraelsilencio.org
3. En la utilización de los documentales para muestras o exhibiciones públicas, sólo se pide incluir el crédito correspondiente a Voces contra el Silencio. Video Independiente, A.C. en la programación del evento, así como el logotipo de la asociación en los materiales de difusión, ya sean impresos o digitales. Además, emitir una constancia de participación para cada obra documental y/o realizador.

Aunque el número de documentales disponibles a préstamo no está definido, la asociación recomienda no exceder los quince títulos en cada petición y, además, hace hincapié en el compromiso de su devolución y de su no reproducción.

Contacto

Correo electrónico: correo
red_alternativa@contraelsilencio.org

Códigos QR de videotecas y entidades culturales







El grito es el primer documental de largometraje hecho de manera colectiva por estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, durante los años de 1968 y 1969.

A 50 años de realizado el filme, se localizaron en el acervo de la Filmoteca UNAM tres duplicados de *El grito*. Dos de ellos eran negativos en 16mm blanco y negro, el tercero se conformaba de un 66.42% de duplicado negativo y un 33.52% mezclado con negativos originales de cámara. Este tercer duplicado es el que se utilizó como master en el proceso de la presente restauración digital.





MOVIMIENTO ESTUDIANTIL DE 1968



PROMOCIONALES DE LA
OLIMPIADA 1968



MOVIMIENTOS SOCIALES MÉXICO
1936-1968



ECOS DE EL GRITO



PANTALLA
CACI



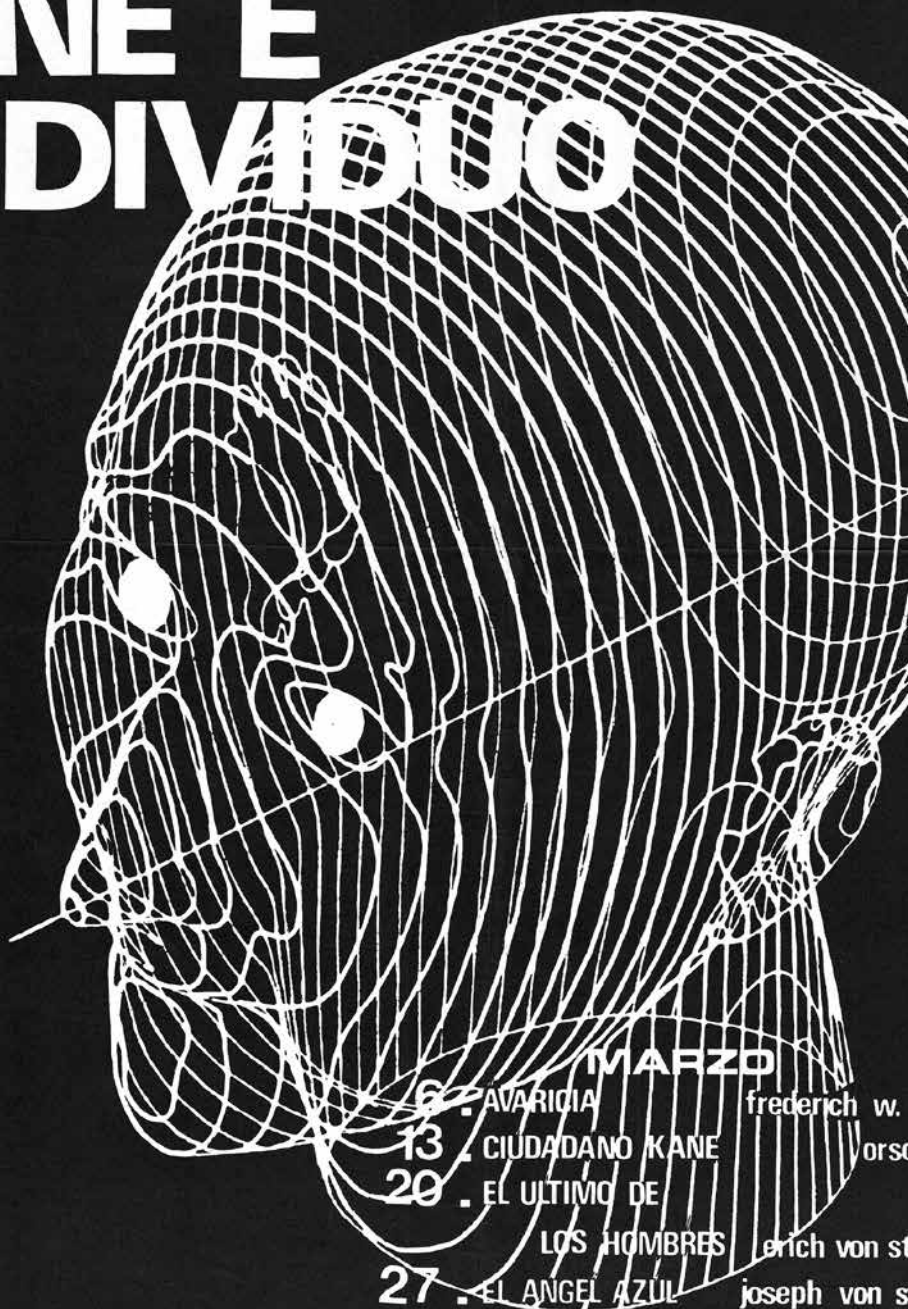






CICLO CINE E INDIVIDUO

centro de didáctica y comunicación.



MARZO

- 6 . AVARICIA frederich w. forster
13 . CIUDADANO KANE
20 . EL ULTIMO DE LOS HOMBRES erich von stromberg
27 . EL ANGEL AZUL joseph von s...

AUDITORIO de LEYES C.U. 18 Hrs.

Marco legal

DERECHOS DE AUTOR Valorar la legalidad y la originalidad



DESCARGA LA LEY

El trabajo cineclubista está basado en el respeto de los reglamentos y las disposiciones en materia de exhibiciones públicas y tradicionalmente, ha mantenido un espacio de excepción, en el que los fines educativos deben ponerse muy por encima de los beneficios económicos que pudiera generar.

La manutención de un espacio requiere transparencia de recursos y a su vez, una política de respeto por la legalidad y la originalidad. Los Derechos de autor protegen las obras y otorgan facultades para resguardar la titularidad y a la vez, hay leyes y estímulos para garantizar el acceso a la información y a la cultura. Existen obras que pertenecen al dominio público, otras que mantienen todos los derechos reservados y algunas que comparten derechos mediante licencias. A su vez, se encuentran diversas fuentes para garantizar

CINE CLUB INFANTIL

JUNIO 10 Y 17

EL PRINCIPE BAYAYA

DIRECCION DE JIRI TRNKA

JUNIO 24

LA GRAN PERSECUSION

ANTOLOGIA DEL CINE NORTEAMERICANO
DE ACCION



A LAS 11:00 HORAS EN LA SALA DE
PROYECCIONES DE LA CASA DEL LAGO
ENTRADA GENERAL: \$5.00
DIFUSION CULTURAL / UNAM / 1979



el acceso a la diversidad cultural audiovisual. En los acuerdos comerciales, la posibilidad de uso de los materiales es a través de la renta, la gestión y la solicitud de permisos.

La Ley Federal del Derecho de Autor, establece en su artículo 16, fracción IV. “Ejecución o representación pública:

Presentación de una obra, por cualquier medio, a oyentes o espectadores sin restringirla a un grupo privado o círculo familiar. No se considera pública la ejecución o representación que se hace de la obra dentro del círculo de una escuela o una institución de asistencia pública o privada, siempre y cuando no se realice con fines de lucro”.

Explica que “Los titulares de los derechos morales podrán en todo tiempo: I. Determinar si su obra ha de ser divulgada y en qué forma, o la de mantenerla inédita; II. Exigir el reconocimiento de su calidad de autor respecto de la obra por él creada y la de disponer que su divulgación se efectúe como obra anónima o seudónima; III. Exigir respeto a la obra, oponiéndose a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de ella, así como a toda acción o atentado a la

misma que cause demérito de ella o perjuicio a la reputación de su autor; IV. Modificar su obra; 6 de 64 V. Retirar su obra del comercio, y VI. Oponerse a que se le atribuya al autor una obra que no es de su creación. Cualquier persona a quien se pretenda atribuir una obra que no sea de su creación podrá ejercer la facultad a que se refiere esta fracción”.

Capítulo VI Del Contrato de Producción Audiovisual

Artículo 68.- Por el contrato de producción audiovisual, los autores o los titulares de los derechos patrimoniales, en su caso, ceden en exclusiva al productor los derechos patrimoniales de reproducción, distribución, comunicación pública y subtitulado de la obra audiovisual, salvo pacto en contrario. Se exceptúan de lo anterior las obras musicales.

Artículo 69.- Cuando la aportación de un autor no se completase por causa de fuerza mayor, el productor podrá utilizar la parte ya realizada, respetando los derechos de aquél sobre la misma, incluso el del anonimato, sin perjuicio, de la indemnización que proceda.

Artículo 70.- Caducarán de pleno derecho los efectos del contrato de producción, si la realización de la obra audiovisual no se inicia en

el plazo estipulado por las partes o por fuerza mayor. **Artículo 71.-** Se considera terminada la obra audiovisual cuando, de acuerdo con lo pactado entre el director realizador, por una parte, y el productor por la otra, se haya llegado a la versión definitiva.

Artículo 72.- Son aplicables al contrato de producción audiovisual las disposiciones del contrato de edición de obra literaria en todo aquello que no se oponga a lo dispuesto en el presente capítulo.

Título IV

Capítulo III De la Obra

Cinematográfica y Audiovisual

Artículo 94.- Se entiende por obras audiovisuales las expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que se hacen perceptibles, mediante dispositivos técnicos, produciendo la sensación de movimiento.

Artículo 95.- Sin perjuicio de los derechos de los autores de las obras adaptadas o incluidas en ella, la obra audiovisual, será protegida como obra primigenia.

Artículo 96.- Los titulares de los derechos patrimoniales podrán disponer de sus respectivas aportaciones a la obra audiovisual para explotarlas en forma aislada, siempre que no se perjudique la normal explotación de dicha

obra. **Artículo 97.-** Son autores de las obras audiovisuales: I. El director realizador; II. Los autores del argumento, adaptación, guión o diálogo; III. Los autores de las composiciones musicales; IV. El fotógrafo, y V. Los autores de las caricaturas y de los dibujos animados. Salvo pacto en contrario, se considera al productor como el titular de los derechos patrimoniales de la obra en su conjunto. **Artículo 98.-** Es productor de la obra audiovisual la persona física o moral que tiene la iniciativa, la coordinación y la responsabilidad en la realización de una obra, o que la patrocina. **Artículo 99.-** Salvo pacto en contrario, el contrato que se celebre entre el autor o los titulares de los derechos patrimoniales, en su caso, y el productor, no implica la cesión ilimitada y exclusiva a favor de éste de los derechos patrimoniales sobre la obra audiovisual. Una vez que los autores o los titulares de derechos patrimoniales se hayan comprometido a aportar sus contribuciones para la realización de la obra audiovisual, no podrán oponerse a la reproducción, distribución, representación y ejecución pública, transmisión por cable, radiodifusión, comunicación al público, subtítulo y doblaje de los textos de dicha obra. Sin perjuicio de

los derechos de los autores, el productor puede llevar a cabo todas las acciones necesarias para la explotación de la obra audiovisual. **Artículo 100.-** Las

disposiciones contenidas en el presente capítulo se aplicarán en lo pertinente a las obras de radiodifusión.

Ley de Fomento al Cine Mexicano de la Ciudad de México



DESCARGA LA LEY

IV. Cine Clubes o Cine Fórum: es la reunión de un grupo de personas, organizadas en un espacio cultural, o en una asociación civil, dedicados a la presentación y exhibición sistemática de películas, en un entorno de debate, reflexión e interacción entre los asistentes.

Artículo 9. XXII. Implementar y buscar estímulos fiscales y apoyos de la iniciativa pública y privada a Cine Clubes Culturales en la Ciudad de México, como fomento a la promoción y exhibición de cine no ligados a la recuperación comercial. (REFORMADO G.O.CDMX. 5 DE ABRIL DE 2018)

Título 2

III. Apoyar a las personas y Asociaciones Civiles, que funcionen como promotores del cine mexicano en sus colonias, barrios o pueblos.

IV. Promover, difundir y proyectar cine mexicano en los espacios públicos, centros sociales y casas de cultura y otros espacios comunitarios y sociales, que se encuentren bajo su administración y que sean aptos para la exhibición de películas. (REFORMADO G.O.CDMX. 5 DE ABRIL DE 2018)

LEY PARA EL FOMENTO, LA PROMOCIÓN Y EL DESARROLLO DEL CINE MEXICANO EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Dictamen que presenta la Comisión de Derechos Culturales respecto de la propuesta de iniciativa con Proyecto de Decreto por el que se abroga la Ley de Fomento al Cine Mexicano de la Ciudad de México y se expide la Ley para el Fomento, la Promoción y el Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México.

6 de noviembre de 2020

TÍTULO PRIMERO DISPOSICIONES GENERALES

CAPÍTULO ÚNICO OBJETO, PRINCIPIOS Y DEFINICIONES

Artículo 1. Las disposiciones de esta Ley son de orden público e interés social y de observancia general en la Ciudad de México; tiene por objeto regular las acciones de promoción, fomento y desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad, en sus etapas de educación, formación, investigación, realización, producción, post-producción, distribución, exhibición, así como la protección y la preservación, la promoción y difusión en su diversidad de manifestaciones.

Artículo 2. En razón a la contribución del Cine Mexicano al desarrollo social económico y cultural de las personas en la Ciudad, las acciones y programas que los órganos de gobierno de la Ciudad de México lleven a cabo con la finalidad de promover, fomentar y desarrollar al Cine Mexicano, se registrarán por los siguientes principios:

I. Calidad: congruencia entre todos los elementos que constituyen el proyecto de producción; viabilidad técnica y económica; diversidad de propuestas, géneros cinematográficos, formatos, estilos y enfoques artísticos; respeto irrestricto a la libertad de expresión y de creación artística en todas las etapas del desarrollo, producción, post-producción y exhibición; relevancia temática y/o formal; originalidad en su planeamiento y/o su tratamiento artístico;

II. Desarrollo integral: Orientado a incentivar la inversión pública y privada para el fomento, promoción y desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México;

III. Diversidad: Basada en el carácter pluricultural de la sociedad de la Ciudad de México y que tiene como fin reconocer y respetar las ideas, creencias y expresiones

individuales y colectivas, así como garantizar el derecho al desarrollo de la propia cultura cinematográfica y la conservación de las tradiciones;

IV. Igualdad: Acceso al mismo trato y oportunidades para el reconocimiento, goce o ejercicio de los derechos culturales vinculados al fomento, promoción y desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad;

V. Libertad de expresión y asociación: Como elementos fundamentales de cualquier producción cinematográfica que debe ser salvaguardado por la autoridad; y

VI. Propiedad intelectual: Integridad por el conjunto de derechos derivados de la producción cinematográfica, en el marco de la Ley Federal de Derechos de Autor y demás disposiciones aplicables.

Artículo 3. El Cine Mexicano constituye una expresión cultural generadora de identidad social. Es inviolable la libertad para la creación audiovisual en la Ciudad de México, su investigación, preservación, producción, promoción y difusión, requiere del apoyo de las autoridades, instituciones públicas y privadas, organizaciones de la sociedad civil y, en general, de todas y todos los habitantes de la entidad, de conformidad con lo

previsto en esta Ley y en los demás ordenamientos aplicables.

Artículo 4. Para los efectos de esta ley se entiende por:

I. Alcaldías: Órganos Político-Administrativos en cada una de las demarcaciones territoriales en que se divide la Ciudad de México;

II. Casas de Cultura: Centros sociales o espacios culturales dependientes de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México y de las Alcaldías;

III. Ciudad: Ciudad de México;

IV. Consejo Consultivo: Consejo Consultivo del Fideicomiso PRO-CINECDMX;

V. Creador o creadora cinematográfica: Persona dedicada a una o varias actividades o manifestaciones relacionadas con la creación y producción de cine en la Ciudad de México;

VI. Cine Clubes o Cine Fórum: Reunión de un grupo de personas, organizadas en un espacio cultural, o en una asociación civil, dedicadas a la presentación y exhibición sistemática de películas, en un entorno de debate, reflexión e interacción entre los asistentes;

VII. Cine en la Ciudad: Producción cinematográfica, en sus modalidades de largometraje o cortometraje, ficción o documental, realizada por personas físicas o morales de nacionalidad mexicana, o en coproducción en el marco de la Ley Federal en la materia, que se realiza todo o en parte en territorio de la Ciudad de México;

VIII. Cine Mexicano: Conjunto de producción filmica realizada por personas físicas o morales mexicanas y cuyo financiamiento en su mayoría sea de origen mexicano. En caso de coproducciones se apegará a lo dispuesto en la Ley Federal en la materia;

IX. Comité Técnico: Comité Técnico del Fideicomiso PROCINECDMX

X. Difusión Cultural del Cine: Acciones de las instituciones y organismos públicos para dar a conocer, a través de cualquier medio o actividad, las distintas manifestaciones, actividades, productos o formas culturales del cine, realizadas en la Ciudad de México;

XI. Equipamiento o infraestructura cultural de cine: Conjunto de inmuebles, instalaciones, construcciones, mobiliario y equipo, cuyo objeto sea prestar a la pobla-

ción los servicios sociales y culturales a los que esta ley se refiere;

XII. Espacios Alternativos de Exhibición Cinematográfica: Espacios gubernamentales, universitarios, comunitarios o privados que se dedican total o parcialmente a la exhibición cinematográfica y que sus criterios de programación no se basan en el lucro;

XIII. Fideicomiso PROCINECDMX: Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México;

XIV. Industria Cultural Cinematográfica: Conjunto de personas físicas o morales cuya actividad se desarrolla en las etapas de educación, formación, investigación, realización, producción, post-producción, distribución, exhibición, protección, promoción y difusión de obras cinematográficas o audiovisuales;

XV. Jefatura de Gobierno: Jefatura de Gobierno de la Ciudad de México;

XVI. Política Cultural del Cine: Conjunto de proyectos, programas y en general, acciones que el Gobierno de la Ciudad de México y las Alcaldías realicen con el fin de generar, preservar, rescatar, fomentar y desarrollar la cultura

del cine en la Ciudad de México, garantizando los derechos culturales vinculados a la creación, difusión, exhibición y formación en el sector cinematográfico;

XVII. Producción: Proceso sistemático que se sigue para la creación de cualquier obra cinematográfica o audiovisual, el cual se divide en las siguientes etapas: desarrollo, pre-producción, producción, post-producción, distribución y exhibición;

XVIII. Productoras: Personas encargadas de que en las diferentes etapas de una producción cinematográfica, se cuente con todos los recursos humanos, materiales y económicos para llevarla a cabo, así como es en quien recae la responsabilidad legal de una obra cinematográfica;

XIX. Productor Nacional: Persona física, mexicana por nacimiento o naturalización por lo menos diez años antes de la producción, o moral, cuya mayoría del capital votante sea de titularidad de personas mexicanas nacidas o naturalizadas hace más de diez años y estos ejerzan de facto el derecho del poder de toma de decisiones sobre la empresa, titular de los derechos patrimoniales de una Obra Cinematográfica o Audiovisual que tiene la iniciativa, coor-

dinación y responsabilidad de su realización y que asume el patrocinio de la misma.

XX. Programa: Programa de Fomento, Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano.

XXI. Promoción Cultural del Cine: Recursos económicos, técnicos, profesionales y logísticos coordinados de manera sistemática, planificada y organizada para la realización de actividades culturales en el ámbito local cuya temática sea la cinematografía;

XXII. Promotora de cine: Persona física o moral cuya labor consista en organizar, fomentar y difundir el cine como una expresión cultural, en las comunidades, pueblos, barrios o colonias de la Ciudad;

XXIII. Reglamento: Reglamento de la Ley para el Fomento, la Promoción y el Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México;

XXIV. Secretaría: La Secretaría de Cultura de la Ciudad de México; y

XXV. Tecnología libre: Conjunto de herramientas que permiten la libertad de las y los usuarios para ejecutar, estudiar, cambiar y me-

jorar la tecnología. Incluye todos aquellos conocimientos tecnológicos que respetan la libertad del conocimiento. Tecnología abierta, que permite su libre re-utilización.

Artículo 5. El Cine Mexicano producido dentro de las delimitaciones territoriales de la Ciudad, podrá ser afecto a ser declarado como Patrimonio Cultural de la Ciudad de México, de conformidad con la normatividad vigente en la materia.

Artículo 6. Las obras cinematográficas o audiovisuales producidas dentro los límites territoriales de la Ciudad, podrán ser consideradas como bienes de interés cultural para la Ciudad de México por su carácter testimonial y por contribuir a la conformación de la identidad cultural de las y los habitantes de la Ciudad.

Artículo 7. Para los efectos de esta Ley se consideran de producción nacional, las películas que cumplan con los requisitos siguientes:

I. Haber sido realizadas por personas físicas o morales de nacionalidad mexicanas; o

II. Haberse realizado en el marco de los acuerdos internacionales o los convenios de coproducción

suscritos por el gobierno mexicano, con otros países u organismos internacionales.

TÍTULO SEGUNDO DEL FIDEICOMISO PARA LA PROMOCIÓN Y DESARROLLO DEL CINE MEXICANO EN LA CIUDAD DE MÉXICO

CAPÍTULO I DEL FIDEICOMISO PROCI- NECDMX

Artículo 8. Para el cumplimiento de la presente Ley, se crea el Fideicomiso Público denominado Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México sectorizado a la Secretaría de Cultura, cuyo objeto será el apoyo, fomento, promoción y desarrollo permanente de la industria cultural cinematográfica mexicana en la Ciudad; brindar un sistema de apoyos y estímulos económicos y financieros al sector cinematográfico, así como incentivar la inversión pública y privada, en beneficio de las personas productoras, creadoras, distribuidoras y exhibidoras de obras cinematográficas o audiovisuales producidas en la Ciudad.

Artículo 9. El Fideicomiso PROCINECDMX, contará con una sede de coordinación para la adminis-

tración del fondo, misma que será dependiente de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.

Artículo 10. Los recursos del Fideicomiso PROCINECDMX, estarán integrados por:

a) Los recursos necesarios para cubrir los gastos operativos, que anualmente señale el Presupuesto de Egresos de la Ciudad.

b) Las aportaciones que efectúen los sectores público, privado y social.

c) Las donaciones de personas físicas o morales.

d) Los productos y rendimientos que generen las inversiones del Fideicomiso.

e) Otros recursos señalados en las leyes de la materia producto de los derechos, impuestos y aprovechamientos que genera la actividad cinematográfica.

f) El sesenta por ciento de los recursos obtenidos anualmente por los permisos otorgados para las filmaciones realizadas en locaciones ubicadas en la Ciudad.

Artículo 11. Los recursos del Fideicomiso PROCINECDMX, se destinarán preferentemente al

otorgamiento de estímulos económicos a las actividades de educación, formación, investigación, realización, producción, post-producción, distribución, exhibición; así como a la protección, la preservación, la promoción y difusión del Cine Mexicano, y para el desarrollo de nuevas tecnologías y tecnologías libres aplicadas al cine, bajo los criterios que establezca el Comité Técnico.

Artículo 12. Será fideicomitente único la Secretaría de Administración y Finanzas del Gobierno de la Ciudad de México.

Será fiduciaria la institución que al efecto determine la Fideicomitente.

Serán Fidecomisarias las personas creadoras, productoras, distribuidoras, comercializadoras y exhibidoras y demás personas físicas o morales que reúnan los requisitos establecidos por el Comité Técnico, a efecto de recibir los apoyos, estímulos o incentivos otorgados por este Fideicomiso.

Artículo 13. Serán aptos para recibir el apoyo del Fideicomiso, las personas físicas o morales, investigadoras, creadoras, productoras, distribuidoras, escuelas, y promotoras de Cine Mexicano en la Ciudad, que reúnan los requisitos que al efecto establezcan las

Reglas de Operación y el Comité Técnico.

CAPÍTULO II DEL COMITÉ TÉCNICO

Artículo 14. El Fideicomiso PROCINECDMX contará con un Comité Técnico, el cual estará integrado por:

I. La persona titular de la Secretaría de Cultura o su representante, quien lo presidirá;

II. La persona titular de la Secretaría de Administración y Finanzas o su representante;

III. La persona titular de la Secretaría de Educación, Ciencia, Tecnología e Innovación, o su representante;

IV. La persona titular de la Procuraduría Fiscal, o su representante;

V. La persona titular del Fondo Mixto de Promoción Turística o su representante;

VI. Una persona representante de la Jefatura de Gobierno;

VII. Una persona productora o directora cinematográfica; y

VIII. Una persona exhibidora y/o difusora cinematográfica.

Artículo 15. Las y los representantes de la industria cultural cinematográfica, serán designados por la persona titular de la Jefatura de Gobierno de la Ciudad de México, durarán en el cargo dos años y podrán ser ratificados hasta por otro periodo consecutivo.

Artículo 16. El Comité Técnico celebrará las siguientes sesiones:

I. Ordinarias: mínimo cuatro, una vez cada tres meses; y

II. Extraordinarias: cuando las circunstancias lo ameriten.

Artículo 17. Serán facultades exclusivas del Comité Técnico:

I. Aprobar todas las operaciones que se realicen con cargo al Fideicomiso;

II. Aprobar su programa anual de actividades, así como los recursos requeridos para tal efecto;

III. Vigilar y dar seguimiento al uso y ejercicio de los estímulos económicos otorgados por el Fideicomiso;

IV. Aprobar los proyectos cinematográficos mexicanos susceptibles de ser apoyados por el Fideicomiso;

V. Aprobar los apoyos a las personas productoras nacionales;
VI. Fomentar la difusión del Cine Mexicano en el extranjero;

VII. Designar a las y los integrantes del Consejo Consultivo; y

VIII. Aprobar sus Reglas de Operación, las cuales deberán garantizar la pluralidad, libertad de expresión, el enfoque en derechos humanos y perspectiva de género.

CAPÍTULO III DEL CONSEJO CONSULTIVO

Artículo 18. El Consejo Consultivo será un órgano de carácter honorífico y estará integrado por personas profesionales del medio cinematográfico y contribuirá a definir los proyectos y recursos que serán aprobados por el Comité Técnico.

La integración del Consejo Consultivo y sus funciones estarán definidas en las Reglas de Operación que al respecto apruebe el Comité Técnico. Dichas reglas deberán garantizar la diversidad, pluralidad, libertad de expresión, inclusión de grupos de atención prioritaria, el enfoque en derechos humanos y perspectiva de género.

TÍTULO TERCERO DE LAS AUTORIDADES

CAPÍTULO I DE LAS AUTORIDADES EN- CARGADAS DE LA APLICA- CIÓN DE ESTA LEY Y SUS ATRIBUCIONES

Artículo 19. Son autoridades encargadas de aplicar la presente ley:

- I. La Jefatura de Gobierno;
- II. La Secretaría;
- III. El Fideicomiso PROCINECD-MX; y
- IV. Las Alcaldías.

Artículo 20. En materia de fomento al Cine Mexicano, corresponde a la persona Titular de la Jefatura de Gobierno de la Ciudad de México, las siguientes atribuciones:

- I. Aprobar y publicar el Programa en la Gaceta Oficial de la Ciudad de México;
- II. Promover la participación de los sectores público, social y privado en los programas y acciones gubernamentales de fomento, promoción y desarrollo del cine mexicano y del sector audiovisual previstos en esta Ley;

III. Establecer políticas públicas y destinar recursos del Fideicomiso PROCINECDMX para la conservación y preservación para los materiales filmicos y audiovisuales que se producen o se han producido en la Ciudad con fondos públicos, tanto en formato analógico como digital;

IV. Acordar con la Federación, las entidades federativas y los organismos internacionales los mecanismos e instrumentos jurídicos que favorezcan el fomento, promoción y desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad;

V. Dictar los acuerdos administrativos necesarios para la eficaz coordinación y ejecución de programas gubernamentales dirigidos a fomentar, promover y desarrollar el Cine Mexicano en la Ciudad;

VI. Designar a la persona Titular de la Dirección del Fideicomiso PROCINECDMX, mediante la terna de candidatas y candidatos que presente la Secretaría;

VII. Designar a las y los representantes de la industria cultural cinematográfica que integran el Comité Técnico; y

VIII. Las demás que establezca esta ley y otros ordenamientos jurídicos aplicables.

Artículo 21. En materia de fomento al Cine Mexicano, corresponde a la Secretaría, las siguientes atribuciones:

I. Evaluar la ejecución de la política cultural del Cine Mexicano en la Ciudad y el Programa en coordinación con el Comité Técnico del Fideicomiso PROCINECDMX;

II. Enviar a la Jefatura de Gobierno la propuesta de recursos necesarios para la ejecución y cumplimiento de las acciones y programas gubernamentales de fomento, promoción y desarrollo del Cine Mexicano para ser considerados anualmente en el proyecto de Presupuesto de Egresos de la Ciudad;

III. Fomentar la creación de un centro de formación, experimentación, producción, fomento y exhibición de obras cinematográficas y audiovisuales en cada Alcaldía, con el fin de brindar la posibilidad de creación y disfrute de obras cinematográficas y audiovisuales a las y los habitantes y visitantes de la Ciudad;

IV. Organizar cada año, en coordinación con el Fideicomiso PROCINECDMX, un festival de cine en la Ciudad de México;

V. Crear y mantener en buen funcionamiento, un centro multimedia para la experimentación artística y la investigación tecnológica de nuevas tecnologías y tecnología libre, con el fin de ofrecer a la comunidad, opciones diversas en el uso de la tecnología aplicada al cine y a la obra audiovisual;

VI. Realizar las acciones necesarias para promover, preservar, divulgar, y fomentar las actividades cinematográficas en la Ciudad, entre las personas creadoras, investigadoras, y promotoras culturales, mediante programas específicos, apoyos y estímulos basados en los principios señalados en este ordenamiento;

VII. Gestionar, agilizar y optimizar los procesos en materia de obtención de apoyos financieros, materiales y técnicos con el Gobierno Federal para apoyar el cumplimiento de las metas y proyectos señalados en el Programa;

VIII. Fomentar la difusión de películas nacionales en México y en el extranjero, de acuerdo a las reglas de operación del Fideicomiso PROCINECDMX;

IX. Proponer la terna de candidatas y candidatos a ocupar el cargo de Titular de la Dirección del Fideicomiso PROCINECDMX, a la

persona titular de la Jefatura de Gobierno;

X. Realizar y promover con instancias y entidades, festivales, certámenes, muestras y otras actividades análogas relacionadas con la promoción, divulgación y desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad. Asimismo, promover en los medios masivos de comunicación la difusión de estos eventos, así como el Cine Mexicano;

XI. Reconocer e impulsar los concursos o certámenes de las películas mexicanas de la Ciudad, que en el ámbito cinematográfico local, otorguen premios o distinciones, a las personas creadoras, productoras o demás personas destacadas que se encuentren relacionadas cinematográficas y la población;

XIII. Favorecer la participación y acceso de la población a los bienes y servicios culturales del cine en la Ciudad;

XIV. Establecer programas permanentes de capacitación y profesionalización de las y los promotoras culturales del cine;

XV. Organizar en coordinación con las Alcaldías y el Fideicomiso PROCINECDMX, la exhibición constante, cotidiana y de calidad del Cine Mexicano, con el fin de

fomentar una cultura cinematográfica entre las y los habitantes y visitantes de la Ciudad;

XVI. Implementar un programa de estímulos fiscales, para promover la producción y exhibición de Cine Mexicano con valor cultural, social, científico o artístico;

XVII. Establecer un programa de apoyo a Cine Clubes Culturales y Espacios Alternativos de Exhibición Cinematográfica en la Ciudad, así como proponer estímulos fiscales y buscar apoyos de la iniciativa pública y privada, en coordinación con el Fideicomiso PROCINECDMX;

XVIII. Suscribir acuerdos, convenios, bases de colaboración o los instrumentos jurídicos que se requieran, con la Secretaría de Cultura Federal y con el Instituto Mexicano de Cinematografía, así como con universidades, organismos, dependencias y entidades locales, federales y extranjeras, para el fortalecimiento de la industria cinematográfica en la Ciudad;

IX. Gestionar los apoyos respectivos con las instancias del Gobierno Federal para fortalecer el Fideicomiso PROCINECDMX, y los demás estímulos establecidos en este instrumento;

XX. Ratificar, actualizar o establecer acuerdos, conforme a las normas aplicables en la materia, con cada uno de los estados de la federación para el establecimiento de acciones específicas de fomento a la cultura del Cine Mexicano;

XXI. Realizar y promover con instancias locales y federales actividades para fomentar la educación, formación, investigación, producción, preservación, distribución y exhibición de cine en lenguas indígenas;

XXII. Contribuir a fortalecer el conocimiento y difusión entre las y los habitantes y visitantes de la Ciudad, acerca del valor que el Cine Mexicano representa para el desarrollo cultural; y

XXIII. Proponer e implementar en coordinación con el Fideicomiso PROCINECDMX, las acciones necesarias para desarrollar programas de formación audiovisual en los distintos niveles educativos en la Ciudad; y las demás que establezca esta Ley y otros ordenamientos jurídicos aplicables.

Artículo 22. En materia de fomento al Cine Mexicano, corresponde al Fideicomiso PROCINECDMX, las siguientes atribuciones:

I. Elaborar, ejecutar y someter a consideración de la Jefatura de Gobierno el Programa;

II. Informar de manera semestral al Congreso de la Ciudad de México, a través de su Comisión de Derechos Culturales, de los avances del Programa;

III. Administrar los recursos integrados por lo señalado en la presente ley; y

IV. Las demás que establezca esta ley y otros ordenamientos jurídicos aplicables.

Artículo 23. Para efectos de esta Ley, corresponde a las Alcaldías dentro del ámbito de su competencia:

I. Contribuir a la elaboración y ejecución del Programa, en coordinación con la Secretaría y el Fideicomiso PROCINECDMX dentro de su territorio;

II. Armonizar los programas específicos en materia cultural y de derechos culturales con los objetivos, acciones y estrategias del Programa;

III. Fomentar y apoyar en coordinación con la Secretaría, las manifestaciones culturales propias de la Alcaldía que tengan relación con el Cine Mexicano en la Ciudad;

IV. Apoyar a las personas, asociaciones civiles, y Espacios Alternativos de Exhibición Cinematográfica, que funcionen como promotoras del Cine Mexicano en sus colonias, barrios o pueblos;

V. Promover, difundir y proyectar Cine Mexicano en los espacios públicos, centros sociales y casas de cultura y otros espacios comunitarios y sociales, que se encuentren bajo su administración y que sean aptos para la exhibición de películas;

VI. Disponer de espacios adecuados para la difusión y proyección de calidad del cine mexicano o en su caso, la adecuación de los mismos con el apoyo de la comunidad cultural de la Alcaldía correspondiente;

VII. Elaborar y mantener actualizado un inventario de los espacios públicos con que cuenta la Alcaldías para proyección de obras cinematográficas y audiovisuales en su demarcación;

VIII. Fomentar la apertura y consolidación de espacios de formación, experimentación, producción, y exhibición de obras cinematográficas y audiovisuales, con el fin de brindar la posibilidad de creación y disfrute para las y los habitantes y visitantes de su demarcación;

IX. Fomentar, difundir y facilitar en coordinación con la Comisión de Filmaciones de la Ciudad de México, la utilización de los espacios públicos con que cuenta la Alcaldía, para la realización de filmaciones;

X. Informar de manera trimestral al Fideicomiso PROCINECDMX los avances del Programa;

XI. Realizar o apoyar por lo menos una vez al año, un festival de cine dentro de su delimitación territorial; y

XII. Las demás que le otorgue esta Ley y otros ordenamientos jurídicos aplicables.

CAPÍTULO II DE LA DIRECCIÓN GENERAL DEL FIDEICOMISO PROCINECDMX

Artículo 24. El Fideicomiso PROCINECDMX, contará con una Dirección General, cuya persona Titular, será designada por la Jefatura de Gobierno, a partir de la terna propuesta por la Secretaría de Cultura.

Artículo 25. La persona Titular de la Dirección del Fideicomiso PROCINECDMX, durará tres años en su cargo y podrá ser ratificada por la Jefatura de Gobierno de la

Ciudad de México, hasta por otro periodo consecutivo.

Artículo 26. Para ser titular de la Dirección General del Fideicomiso PROCINECDMX, se requiere:

I. Ser ciudadana o ciudadano mexicano en pleno goce y ejercicio de sus derechos civiles y políticos;

II. No estar inhabilitado para desempeñar empleos, cargos o comisiones en el servicio público; y

Haberse destacado a nivel local, nacional o internacional, por su labor, sus logros y desempeñado en actividades de fomento, promoción y difusión del cine, así como experiencia laboral, académica o de conocimientos especializados en materias afines a esta Ley

Artículo 27. La persona titular de la Dirección General tendrá las siguientes atribuciones:

I. Administrar y representar legalmente al Fideicomiso PROCINECDMX;

II. Dirigir las acciones necesarias para apoyar a la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, para que se dé cabal cumplimiento al artículo 9° de la presente Ley;

III. Elaborar y presentar al Comité Técnico el programa anual de actividades de la Entidad, para su aprobación;

IV. Formular y presentar al Comité Técnico el proyecto de presupuesto de la Entidad, para su aprobación, en términos de las disposiciones aplicables;

V. Establecer los procedimientos y métodos de trabajo para que las funciones se realicen de manera articulada, congruente y eficaz;

VI. Establecer los sistemas de control necesarios para alcanzar las metas u objetivos propuestos;

VII. Establecer sistemas eficientes para la administración del personal, de los recursos financieros y de los bienes y servicios que aseguren la producción de bienes o prestación de los servicios de la Entidad Paraestatal;

VIII. Ejecutar los acuerdos del Órgano de Gobierno;

IX. Suscribir, en su caso, los contratos colectivos e individuales que regulen las relaciones laborales de la Entidad Paraestatal con sus trabajadores;

X. Celebrar y suscribir acuerdos, convenios, bases de colaboración o

los instrumentos jurídicos que se requieran, así como con universidades, organismos públicos y privados, dependencias y entidades locales, federales y extranjeras;

XI. Ejercer facultades de dominio, administración, pleitos y cobranzas, aún de aquellas que requieran de autorización especial, según otras disposiciones legales o reglamentarias con apego a esta Ley; a su instrumento de creación y a su normativa interna;

XII. Otorgar poderes generales y especiales con las facultades que les competan, entre ellas las que requieran autorización o cláusula especial;

XIII. Sustituir y revocar poderes generales o especiales; y

XIV. Las demás que les confieran la presente Ley y otros ordenamientos jurídicos.

Artículo 28. El Reglamento de esta Ley, establecerá los motivos y faltas graves que puedan dar paso a la destitución de la persona titular del Fideicomiso PROCINECDMX.

TÍTULO CUARTO DEL FOMENTO, PROMOCIÓN Y DESARROLLO DEL CINE EN LA CIUDAD DE MÉXICO

CAPÍTULO ÚNICO DEL PROGRAMA DE FOMEN- TO, PROMOCIÓN Y DESARRO- LLO DEL CINE MEXICANO EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Artículo 29. El Programa será el conjunto articulado de estructuras, relaciones funcionales, métodos y procedimientos que establece el Gobierno de la Ciudad de México, con las organizaciones de los diversos grupos sociales y privados, a fin de coordinar las acciones de fomento cultural y fortalecimiento de la industria cinematográfica local en la Ciudad.

Artículo 30. El Programa contendrá las directrices generales de la política cultural del Cine en la Ciudad, y observará los principios generales de fomento, promoción y desarrollo cultural del Cine Mexicano que establece la presente Ley.

Artículo 31. El programa se sujetará a los siguientes objetivos:

I. Impulsar y estimular los procesos, proyectos y actividades culturales del Cine Mexicano en la Ciudad en un marco de reconoci-

miento y respeto a la diversidad cultural de la entidad;

II. Formular la política cultural del Cine Mexicano de la Ciudad, promoviendo la formación de públicos, y facilitando la participación y el acceso a todas y todos los habitantes y visitantes de la entidad;

III. Apoyar a las personas productoras nacionales en la Ciudad, de conformidad con los requisitos y criterios establecidos por el Comité Técnico;

IV. Crear, conservar, adecuar y equipar espacios de fomento cultural pudiendo contar con el apoyo de instituciones públicas y privadas, de acuerdo a la normatividad correspondiente, con el fin de que se difunda la cultura del Cine Mexicano en la Ciudad;

V. Fomentar la apertura y consolidación de espacios de formación, experimentación, producción, fomento y exhibición de obras cinematográficas y audiovisuales en cada Alcaldía;

VI. Crear y mantener un centro multimedia para la experimentación artística y la investigación tecnológica de nuevas tecnologías y tecnología libre, con el fin de ofrecer a la comunidad, opcio-

nes diversas en el uso de la tecnología aplicada al cine;

VII. Implementar mecanismos de capacitación y profesionalización de las personas promotoras culturales del cine;

VIII. Otorgar estímulos, premios y reconocimientos a personas físicas o morales por su contribución a la cultura del Cine Mexicano de la Ciudad;

IX. Promover y/o gestionar de acuerdo al ámbito de competencia, apoyos o estímulos a las personas estudiantes, artistas, creadoras, investigadoras, trabajadoras y promotoras culturales del Cine Mexicano que radiquen en la Ciudad;

X. Fortalecer e impulsar la creación los Espacios Alternativos de Exhibición Cinematográfica en las diversas Alcaldías de la Ciudad;

XI. Valorar, preservar y difundir el patrimonio cultural del Cine Mexicano en la Ciudad; y

XII. Promover y facilitar la participación y acceso de grupos de atención prioritaria a la cultura del Cine Mexicano en la Ciudad.

Artículo 32. El Programa, deberá considerar para su contenido al menos lo siguiente:

I. Diagnóstico general;

II. Políticas de fomento, promoción y desarrollo cultural del Cine Mexicano para la Ciudad de México;

III. Objetivos generales y específicos;

IV. Estrategias y líneas de acción;

V. Mecanismos de operación, evaluación y seguimiento;

VI. Indicadores y cronograma;

VII. Financiamiento y estímulos; y

VIII. Programación presupuestal.

Artículo 33. Los apoyos y estímulos que otorgue la Administración Pública de la Ciudad de México a estudiantes, actores, actrices, artistas, creadoras, productoras, trabajadoras y promotoras culturales del Cine Mexicano en la Ciudad de México para la educación, formación, investigación, realización, producción, post-producción, distribución, exhibición, así como la protección y la preservación, la promoción y difusión del Cine Mexicano serán concedidos por el Comité Técnico del Fideicomiso PROCINECD-MX, quien establecerá jurados de profesionales, que de acuerdo a criterios de concurrencia y objeti-

vidad y dentro de las previsiones presupuestarias, aprobarán los proyectos a los que se otorguen los apoyos, siempre y cuando se acredite la nacionalidad mexicana o la residencia a través de los mecanismos establecidos o por establecerse a nivel federal o local.

Artículo 34. El Gobierno de la Ciudad de México brindará apoyo económico, técnico, profesional y logístico de manera sistemática, planificada y organizada para la realización de actividades cinematográficas culturales en el ámbito local, con el fin de promover la cultura del cine en la entidad, a través del Fideicomiso PROCINECDMX.

Artículo 35. El Gobierno de la Ciudad de México establecerá con las y los creadores, asociaciones e instituciones culturales de la Ciudad de México, estrategias de información, participación y difusión de las actividades del Programa, con el fin de establecer canales de comunicación y vinculación con individuos, organizaciones sociales e instituciones.

ARTÍCULOS TRANSITORIOS

PRIMERO. Publíquese en la Gaceta Oficial de la Ciudad de México y en el Diario Oficial de la Federación para su mayor difusión.

SEGUNDO. La presente Ley en-

trará en vigor al día siguiente de su publicación en la Gaceta Oficial de la Ciudad de México.

TERCERO. Se deroga la Ley de Fomento al Cine Mexicano de la Ciudad de México y todas las disposiciones legales, administrativas y demás que contravengan las disposiciones del presente decreto.

CUARTO. La Jefatura de Gobierno de la Ciudad contará con un plazo de sesenta días, contados a partir de la entrada en vigor de la presente ley, para la expedición del Reglamento, así como para actualizar el contrato del Fideicomiso PROCINECDMX, mediante el cual se administrarán los recursos a los que se refiere este y demás ordenamientos aplicables.

QUINTO. Por única ocasión el procedimiento de elección de personas candidatas y nombramiento del Director General del Fideicomiso PROCINECDMX establecido por esta Ley, se iniciará a partir del 2 de enero de 2022.

Sin perjuicio de lo anterior, la persona titular de la Dirección General del Fideicomiso PROCINECDMX en funciones, permanecerá en su cargo, en tanto no sea removido por la Jefatura de Gobierno. De ocurrir, la remoción o la renuncia del Director General,

CINECLUB UNIVERSITARIO



**CICLO
MARGINADOS**
JUNIO

8 • PITO PEREZ	miguel c. torres
15 • EN EL BOWERY	lionel rogosin
22 • LOS OLVIDADOS	l. buñuel
29 • CAMPEON SIN CORONA	n. galindo

JULIO

6 • EL LIMPIABOTAS	vittorio de sica
--------------------	------------------

auditorio de leyes-CU 18 hrs.

el procedimiento de elección de personas candidatas y el nombramiento de éste, regulado por las disposiciones de la presente Ley, se iniciará al día siguiente en que surta efectos legales dicha remoción o renuncia.

Asimismo, la persona titular de la Dirección General del Fideicomiso PROCINECDMX en funciones a la entrada en vigor de este Decreto, ejercerá las facultades y

demás atribuciones que esta Ley le confiere.

SEXTO. El porcentaje de los recursos destinados al fideicomiso PROCINECDMX, por concepto de los permisos otorgados para las filmaciones, serán aplicables posterior a la entrada en vigor de la Ley de Filmaciones de la Ciudad de México, que para tal efecto emita el Congreso de la Ciudad de México.

Artículo 12.- Para garantizar el ejercicio de los derechos culturales, la Federación, las entidades federativas, los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México, en el ámbito de su competencia, deberán establecer acciones que fomenten y promuevan los siguientes aspectos:

VIII. La educación, la formación de audiencias y la investigación artística y cultural;

Ley General de Cultura y Derechos culturales

TEXTO VIGENTE

Nueva Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 19 de junio de 2017



DESCARGA LA LEY

Al margen un sello con el Escudo Nacional, que dice: Estados Unidos Mexicanos.- Presidencia de la República.

ENRIQUE PEÑA NIETO, Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, a sus habitantes sabed:
Que el Honorable Congreso de la Unión, se ha servido dirigirme el siguiente
DECRETO

“EL CONGRESO GENERAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS, D E C R E T A:
SE EXPIDE LA LEY GENERAL DE CULTURA Y DERECHOS CULTURALES.

ARTÍCULO ÚNICO.- Se expide la Ley General de Cultura y Derechos Culturales.

LEY GENERAL DE CULTURA Y DERECHOS CULTURALES

TÍTULO PRIMERO DISPOSICIONES GENERALES

Artículo 1.- La presente Ley regula el derecho a la cultura que tiene toda persona en los términos de los artículos 4o. y 73, fracción XXIX-Ñ de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Promueve y protege el ejercicio de los derechos culturales y establece las bases de coordinación para el acceso de los bienes y servicios que presta el Estado en materia cultural. Sus disposiciones son de orden público e interés social y de observancia general en el territorio nacional.

Artículo 2.- La Ley tiene por objeto:

- I. Reconocer los derechos culturales de las personas que habitan el territorio de los Estados Unidos Mexicanos;
- II. Establecer los mecanismos de acceso y participación de las personas y comunidades a las manifestaciones culturales;
- III. Promover y respetar la continuidad y el conocimiento de la cultura del país en todas sus manifestaciones y expresiones;
- IV. Garantizar el disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en materia cultural;

- V. Promover, respetar, proteger y asegurar el ejercicio de los derechos culturales;
- VI. Establecer las bases de coordinación entre la Federación, las entidades federativas, los municipios y alcaldías de la Ciudad de México en materia de política cultural;
- VII. Establecer mecanismos de participación de los sectores social y privado, y
- VIII. Promover entre la población el principio de solidaridad y responsabilidad en la preservación, conservación, mejoramiento y restauración de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia.

Artículo 3.- Las manifestaciones culturales a que se refiere esta Ley son los elementos materiales e inmateriales pretéritos y actuales, inherentes a la historia, arte, tradiciones, prácticas y conocimientos que identifican a grupos, pueblos y comunidades que integran la nación, elementos que las personas, de manera individual o colectiva, reconocen como propios por el valor y significado que les aporta en términos de su identidad, formación, integridad y dignidad cultural, y a las que tienen el pleno derecho de acceder, participar, practicar y disfrutar de manera activa y creativa.

Artículo 4.- Para el cumplimiento de esta Ley la Secretaría de Cultura conducirá la política nacional en materia de cultura, para lo cual celebrará acuerdos de coordinación con las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal, de las entidades federativas y con los municipios y alcaldías de la Ciudad de México.

Artículo 5.- La política cultural del Estado deberá contener acciones para promover la cooperación solidaria de todos aquellos que participen en las actividades culturales incluidos, el conocimiento, desarrollo y difusión de las culturas de los pueblos indígenas del país, mediante el establecimiento de acciones que permitan vincular al sector cultural con el sector educativo, turístico, de desarrollo social, del medio ambiente, económico y demás sectores de la sociedad.

Artículo 6.- Corresponde a las instituciones del Estado establecer políticas públicas, crear medios institucionales, usar y mantener infraestructura física y aplicar recursos financieros, materiales y humanos para hacer efectivo el ejercicio de los derechos culturales.

Artículo 7.- La política cultural del Estado mexicano, a través de sus órdenes de gobierno, atenderá

a los siguientes principios:

- I.** Respeto a la libertad creativa y a las manifestaciones culturales;
- II.** Igualdad de las culturas;
- III.** Reconocimiento de la diversidad cultural del país;
- IV.** Reconocimiento de la identidad y dignidad de las personas;
- V.** Libre determinación y autonomía de los pueblos indígenas y sus comunidades; y
- VI.** Igualdad de género.

Artículo 8.- La Secretaría de Cultura coordinará y promoverá el programa de asignación de vales de Cultura con la participación del sector social y privado, de las entidades federativas, de los municipios y de las alcaldías de la Ciudad de México, para incrementar el acceso a la cultura de los sectores vulnerables.

TÍTULO SEGUNDO DERECHOS CULTURALES Y MECANISMOS PARA SU EJERCICIO

Artículo 9.- Toda persona ejercerá sus derechos culturales a título individual o colectivo sin menoscabo de su origen étnico o nacional, género, edad, discapacidades, condición social, condiciones de salud, religión, opiniones,

preferencias sexuales, estado civil o cualquier otro y, por lo tanto, tendrán las mismas oportunidades de acceso.

Artículo 10.- Los servidores públicos responsables de las acciones y programas gubernamentales en materia cultural de la Federación, las entidades federativas, los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México en el ámbito de su competencia, observarán en el ejercicio de la política pública el respeto, promoción, protección y garantía de los derechos culturales.

Artículo 11.- Todos los habitantes tienen los siguientes derechos culturales:

- I. Acceder a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia;
- II. Procurar el acceso al conocimiento y a la información del patrimonio material e inmaterial de las culturas que se han desarrollado y desarrollan en el territorio nacional y de la cultura de otras comunidades, pueblos y naciones;
- III. Elegir libremente una o más identidades culturales;
- IV. Pertenecer a una o más comunidades culturales;
- V. Participar de manera activa y

creativa en la cultura;

- VI. Disfrutar de las manifestaciones culturales de su preferencia;
- VII. Comunicarse y expresar sus ideas en la lengua o idioma de su elección;
- VIII. Disfrutar de la protección por parte del Estado mexicano de los intereses morales y patrimoniales que les correspondan por razón de sus derechos de propiedad intelectual, así como de las producciones artísticas, literarias o culturales de las que sean autores, de conformidad con la legislación aplicable en la materia; la obra plástica y escultórica de los creadores, estará protegida y reconocida exclusivamente en los términos de la Ley Federal del Derecho de Autor.
- IX. Utilizar las tecnologías de la información y las comunicaciones para el ejercicio de los derechos culturales, y
- X. Los demás que en la materia se establezcan en la Constitución, en los tratados internacionales de los que el Estado mexicano sea parte y en otras leyes.

Artículo 12.- Para garantizar el ejercicio de los derechos culturales, la Federación, las entidades federativas, los municipios y las

alcaldías de la Ciudad de México, en el ámbito de su competencia, deberán establecer acciones que fomenten y promuevan los siguientes aspectos:

- I. La cohesión social, la paz y la convivencia armónica de sus habitantes;
- II. El acceso libre a las bibliotecas públicas;
- III. La lectura y la divulgación relacionados con la cultura de la Nación Mexicana y de otras naciones;
- IV. La celebración de los convenios que sean necesarios con instituciones privadas para la obtención de descuentos en el acceso y disfrute de los bienes y servicios culturales; así como permitir la entrada a museos y zonas arqueológicas abiertas al público, principalmente a personas de escasos recursos, estudiantes, profesores, adultos mayores y personas con discapacidad;
- V. La realización de eventos artísticos y culturales gratuitos en escenarios y plazas públicas;
- VI. El fomento de las expresiones y creaciones artísticas y culturales de México;
- VII. La promoción de la cultura nacional en el extranjero;
- VIII. La educación, la formación de audiencias y la inversión artística y cultural;**

- IX. El aprovechamiento de la infraestructura cultural, con espacios y servicios adecuados para hacer un uso intensivo de la misma;
- X. El acceso universal a la cultura para aprovechar los recursos de las tecnologías de la información y las comunicaciones, conforme a la Ley aplicable en la materia, y
- XI. La inclusión de personas y grupos en situación de discapacidad, en condiciones de vulnerabilidad o violencia en cualquiera de sus manifestaciones.

Artículo 13.- Las acciones señaladas en el artículo anterior tendrán el propósito de conferirle a la política pública, sustentabilidad, inclusión y cohesión social con base en criterios de pertinencia, oportunidad, calidad y disponibilidad.

Artículo 14.- Las autoridades federales, las entidades federativas, las de los municipios y de las alcaldías de la Ciudad de México, en el ámbito de su competencia, promoverán el ejercicio de derechos culturales de las personas con discapacidad con base en los principios de igualdad y no discriminación.

Artículo 15.- La Federación, las entidades federativas, los

municipios y las alcaldías de la Ciudad de México, en el ámbito de su competencia, desarrollarán acciones para investigar, conservar, proteger, fomentar, formar, enriquecer y difundir el patrimonio cultural inmaterial, favoreciendo la dignificación y respeto de las manifestaciones de las culturas originarias, mediante su investigación, difusión, estudio y conocimiento.

Artículo 16.- Las entidades federativas, en el ámbito de su competencia, podrán regular el resguardo del patrimonio cultural inmaterial e incentivar la participación de las organizaciones de la sociedad civil y pueblos originarios.

Los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México promoverán, en el ámbito de sus atribuciones, acciones para salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial.

TÍTULO TERCERO

BASES DE COORDINACIÓN

Capítulo I

De los mecanismos de coordinación de acciones entre la Federación, las entidades federativas, los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México

Artículo 17.- La Federación, las entidades federativas, los municipios, las alcaldías de la Ciudad

de México y las personas físicas o jurídicas de los sectores social y privado que presten servicios culturales; podrán participar de los mecanismos de coordinación con el propósito de dar cumplimiento al objeto de esta Ley.

Artículo 18.- Los mecanismos de coordinación previstos en el artículo anterior, tendrán los siguientes fines:

- I.** Establecer las acciones y objetivos de los programas de las instituciones culturales en coordinación con la Federación, las entidades federativas, los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México;
- II.** Contribuir al desarrollo cultural de la población del país;
- III.** Colaborar a través de la interculturalidad, al desarrollo de la identidad y sentido de pertenencia a la Nación Mexicana de las personas, grupos, pueblos y comunidades;
- IV.** Impulsar el estudio, protección, preservación y administración del patrimonio cultural inmaterial de las entidades federativas, municipios y alcaldías de la Ciudad de México;
- V.** Promover el desarrollo de los servicios culturales con base en la integración de las

tecnologías de la información y las comunicaciones conforme a las leyes aplicables en la materia, para ampliar la cobertura y potenciar el impacto social de las manifestaciones culturales;

- VI. Apoyar el mejoramiento de las instituciones que propicien el desarrollo de las diferentes manifestaciones culturales, y
- VII. Establecer acuerdos de coordinación y colaboración con organizaciones de la sociedad civil en materia de transparencia y rendición de cuentas.

Artículo 19.- Para la implementación de los mecanismos de coordinación a que se refiere este Título, la Secretaría de Cultura se encargará de:

- I. Establecer y conducir la política nacional en materia de cultura, en los términos de las leyes aplicables y de conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal;
- II. Coordinar los programas de cultura de las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal;
- III. Coordinar la programación de las actividades del sector cultura, con sujeción a las leyes que regulen a las enti-

dades participantes;

- IV. Impulsar las actividades científicas y tecnológicas en el campo de la cultura; así como promover su uso y aprovechamiento en los servicios culturales
- V. Promover el establecimiento de un Sistema Nacional de Información en materia de Cultura;
- VI. Coadyuvar con las dependencias competentes de los tres órdenes de gobierno en la regulación y control de la transferencia de tecnología en materia de cultura;
- VII. Apoyar la coordinación entre las instituciones de cultura y las educativas para formar y capacitar recursos humanos en el mismo ramo, y
- VIII. Promover e impulsar la participación de la comunidad en la preservación de su cultura.

Artículo 20.- Los gobiernos de las entidades federativas, municipios y alcaldías de la Ciudad de México deberán coadyuvar, en el ámbito de sus respectivas competencias y en los términos de los acuerdos de coordinación que celebren con la Secretaría de Cultura, al cumplimiento de los objetivos de la presente Ley.

Artículo 21.- La Secretaría de Cultura impulsará la coordinación de acciones entre los prestadores de servicios culturales de los

sectores público, social y privado, sus trabajadores y usuarios de los mismos, así como de las autoridades o representantes de las comunidades de los pueblos indígenas y se regirá conforme a los lineamientos que establezca el Reglamento de esta Ley y en los términos de las disposiciones que al efecto se expidan.

Artículo 22.- Los acuerdos de coordinación que se celebren, se sujetarán a lo siguiente:

- I. Establecer el tipo y características operativas de los servicios de cultura que constituyan el objeto de la coordinación;
- II. Determinar las funciones que corresponda desarrollar a las partes, con indicación de las obligaciones que por acuerdo asuman;
- III. Describir los bienes y recursos que aporten las partes, con la especificación del régimen a que quedarán sujetos;
- IV. Determinar el calendario de actividades que vayan a desarrollarse;
- V. Establecer que los ingresos que se obtengan por la prestación de servicios, se ajustarán a lo que disponga la legislación fiscal y los acuerdos que celebren en la materia, el Ejecutivo Federal

y los gobiernos de las entidades federativas;

- VI. Indicar las medidas legales y administrativas que las partes se obliguen a adoptar o promover, para el mejor cumplimiento del acuerdo;
- VII. Determinar los procedimientos de coordinación que correspondan a la Secretaría de Cultura;
- VIII. Establecer la duración del acuerdo y las causas de su terminación anticipada;
- IX. Indicar el procedimiento para la resolución de las controversias que, en su caso, se susciten con relación a su cumplimiento y ejecución, con sujeción a las disposiciones legales aplicables, y
- X. Incluir los demás acuerdos que las partes consideren necesarias para la mejor prestación de los servicios.

Artículo 23.- Los acuerdos de coordinación que celebre la Secretaría de Cultura con los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México, podrán estipular, entre otras, las siguientes materias:

- I. Las actividades que promuevan y difundan las expresiones y manifestaciones de la cultura;
- II. El sostenimiento de recintos y espacios culturales para la realización de actividades

- relacionadas con el objeto de la Ley;
- III. La aplicación de los instrumentos de política pública para la promoción y difusión de la cultura;
 - IV. La celebración de convenios de colaboración con el gobierno federal y de las entidades federativas para el desarrollo de actividades de capacitación, educación artística, investigación, así como de promoción y difusión de las expresiones y manifestaciones de la cultura;
 - V. El auxilio a las autoridades federales en la protección y preservación de los monumentos y zonas de monumentos arqueológicos, artísticos e históricos y a las autoridades estatales, en la protección y conservación del patrimonio cultural de la entidad federativa de que se trate, con base en las disposiciones aplicables;
 - VI. La elaboración de monografías de contenido cultural que documenten las expresiones y manifestaciones de la cultura de las diferentes localidades, así como las crónicas e historias relevantes, tradición culinaria y oral, entre otros temas;
 - VII. La integración del Sistema Estatal de Información Cultural que le corresponda

y el Sistema Nacional de Información Cultural, y

- VIII. Las demás que le señale esta Ley y las demás disposiciones aplicables.

Artículo 24.- Las acciones contempladas en esta Ley, que corresponda realizar a la Federación, deberán ejecutarse:

- I. De acuerdo a la disponibilidad presupuestaria aprobada para el fomento, difusión, conservación, preservación e investigación de la cultura en el Presupuesto de Egresos de la Federación para el ejercicio fiscal que corresponda, con cargo a los fondos que tengan como finalidad el fomento de las expresiones y manifestaciones de cultura en los términos de la Ley Federal de Presupuesto y Responsabilidad Hacendaria y demás disposiciones aplicables;
- II. A los estímulos e incentivos contemplados en las leyes fiscales, y
- III. A las donaciones, herencias y legados que se adquieran por cualquier título para el cumplimiento de los propósitos de las mismas.

Artículo 25.- Las entidades federativas se sujetarán a sus respec-

tivos presupuestos así como a los instrumentos de financiamiento que se establezcan en la legislación correspondiente.

Artículo 26.- Los recursos públicos federales aplicados en el cumplimiento de los objetivos de la presente Ley no perderán su carácter federal y las disposiciones de fiscalización federal se aplicarán a las entidades federativas, los municipios y a las alcaldías de la Ciudad de México, conforme a la normatividad vigente.

Capítulo II

Sistema Nacional de Información Cultural

Artículo 27.- El Sistema Nacional de Información Cultural es un instrumento de la política cultural que tiene por objeto documentar, identificar y catalogar los bienes muebles e inmuebles, servicios culturales, expresiones y manifestaciones relacionadas con el objeto de la presente Ley, conforme a su Reglamento y en coordinación con el Instituto Nacional de Estadística y Geografía y su respectiva legislación.

Artículo 28.- La información integrada al Sistema Nacional de Información Cultural estará a disposición de las instituciones de los tres órdenes de gobierno, con la finalidad de contribuir al mejor desempeño de las acciones que

llevan a cabo las dependencias, entidades y órganos públicos en un marco de transparencia y rendición de cuentas; así mismo, estará a disposición de las personas interesadas a través de medios electrónicos atendiendo los principios de máxima publicidad que resulten aplicables.

Artículo 29.- La Secretaría de Cultura como coordinadora de sector, las entidades federativas, los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México contribuirán en la integración, actualización y funcionamiento del Sistema Nacional de Información Cultural en la forma y términos que establezcan los acuerdos de coordinación que para tal efecto se celebren y que se sujetarán al Reglamento de esta Ley.

Capítulo III

De la Reunión Nacional de Cultura

Artículo 30.- La Reunión Nacional de Cultura es un mecanismo de coordinación, análisis y evaluación de las políticas públicas nacionales en materia de acceso a la cultura y disfrute de los bienes y servicios culturales que presta el Estado, así como para la promoción y respeto de los derechos culturales a nivel nacional.

La participación en la Reunión Nacional se realizará de confor-

midad con los lineamientos que al efecto se emitan.

Artículo 31.- La Reunión Nacional de Cultura estará constituida por los titulares de las dependencias u organismos públicos de cultura de las entidades federativas y la Federación.

Artículo 32.- La Reunión Nacional de Cultura se efectuará una vez al año, en la sede que designe la Secretaría de Cultura, para:

- I. Proponer directrices de política pública nacional sobre el objeto de la presente Ley;
- II. Presentar propuestas de proyectos de trabajo entre las instituciones federales y las entidades federativas;
- III. Proponer políticas de impacto cultural en comunidades y regiones que favorezcan la cohesión social, la solidaridad y la cooperación entre personas, grupos y generaciones, y
- IV. Los demás asuntos que propongan los representantes y que por mayoría apruebe el pleno de la Reunión.

Artículo 33.- Los integrantes de la Reunión Nacional de Cultura actuarán bajo los principios establecidos en esta Ley y buscarán en todo momento promover la coordinación, colaboración y participación conjunta.

Artículo 34.- Las sesiones de la Reunión Nacional de Cultura serán presididas por el titular de la Secretaría de Cultura, quien también coordinará los trabajos y la preparación de los mismos.

Artículo 35.- En la Reunión Nacional de Cultura podrán participar representantes de agrupaciones dedicadas a la creación, difusión o investigación de expresiones y manifestaciones de la cultura y de las organizaciones de la sociedad civil de conformidad con la agenda de trabajo y a invitación expresa.

Artículo 36.- En el marco de la Reunión Nacional de Cultura, la Secretaría de Cultura, como coordinadora de sector, dará seguimiento a los convenios y acuerdos alcanzados de conformidad con los lineamientos de operación que se emitan para tal efecto.

TÍTULO CUARTO DE LA PARTICIPACIÓN SOCIAL Y PRIVADA

Capítulo I De la participación social

Artículo 37.- La Federación, las entidades federativas, los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México promoverán la participación corresponsable de la sociedad en la planeación y

evaluación de la política pública en materia cultural.

Artículo 38.- La Secretaría de Cultura celebrará los convenios de concertación para la ejecución de la política pública en la materia e impulsará una cultura cívica que fortalezca la participación de la sociedad civil en los mecanismos de participación que se creen para tal efecto. Las entidades federativas llevarán acciones similares en el ámbito de su competencia.

Capítulo II

De la participación del sector privado

Artículo 39.- La Secretaría de Cultura en coordinación con las dependencias y entidades de la administración pública de los tres órdenes de gobierno competentes en la materia, promoverá y concertará con los sectores privado y social los convenios para la investigación, conservación, promoción, protección y desarrollo del Patrimonio Cultural.

Artículo 40.- La Secretaría de Cultura celebrará los convenios de concertación entre las entidades federativas, los municipios, las alcaldías de la Ciudad de México y con los sectores privado y social, para promover campañas de sensibilización, difusión y fomento

sobre la importancia de la participación de los diferentes sectores de la población del país en la conservación de los bienes inmateriales y materiales que constituyan el Patrimonio Cultural, conforme a los mecanismos de participación que se creen para tal efecto.

TÍTULO QUINTO

DE LA VINCULACIÓN INTERNACIONAL

Artículo 41.- La Secretaría de Cultura en coordinación con las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal, las entidades federativas, los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México, contribuirán a las acciones destinadas a fortalecer la cooperación e intercambio internacional, en materia cultural, con apego a los tratados internacionales celebrados por los Estados Unidos Mexicanos y a las demás leyes aplicables en la materia.

Artículo 42.- Para la promoción y presentación de festivales, ferias y eventos culturales en el extranjero y, para la recepción de las diferentes manifestaciones culturales de otros países en la República Mexicana, se suscribirán convenios, acuerdos, bases de colaboración o los instrumentos jurídicos que se requieran de acuerdo con la normatividad aplicable.

TRANSITORIOS

PRIMERO. La presente Ley entrará en vigor al día siguiente de su publicación en el Diario Oficial de la Federación.

SEGUNDO. Las disposiciones administrativas expedidas en esta materia, vigentes al momento de la publicación de este ordenamiento, se seguirán aplicando en todo lo que no se opongan a la presente Ley, en tanto se expidan las que deban sustituirlas.

TERCERO. El Ejecutivo Federal expedirá el Reglamento y las disposiciones reglamentarias que sean necesarias para la debida ejecución de la Ley en un plazo no mayor de 180 días naturales, contados a partir del día de la entrada en vigor de la presente Ley.

CUARTO. El Ejecutivo Federal y las entidades federativas, en el ámbito de sus competencias promoverán la difusión de esta Ley, en las lenguas vivas de los pueblos originarios del país.

QUINTO. Las erogaciones que se generen con motivo de la entrada en vigor de la presente Ley, así como las modificaciones a las atribuciones conferidas o a la estructura orgánica de la Secretaría de Cultura, deberán cubrirse, con cargo al presupuesto aprobado para el

presente ejercicio fiscal y subsecuentes del Ramo Administrativo 48 “Cultura”, debiendo realizarse mediante movimientos compensados conforme a las disposiciones jurídicas aplicables, toda vez que no se autorizarán ampliaciones al presupuesto regularizable de dicha dependencia.

SEXTO. Las disposiciones de esta Ley que hagan referencias a las alcaldías de la Ciudad de México se sujetarán al régimen transitorio de la Constitución de la Ciudad de México.

Ciudad de México, a 28 de abril de 2017.- Sen. **Pablo Escudero Morales**, Presidente.- Dip. **María Guadalupe Murguía Gutiérrez**, Presidenta.- Sen. **Lorena Cuéllar Cisneros**, Secretaria.- Dip. **Ana Guadalupe Perea Santos**, Secretaria.- Rúbricas.”

En cumplimiento de lo dispuesto por la fracción I del Artículo 89 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, y para su debida publicación y observancia, expido el presente Decreto en la Residencia del Poder Ejecutivo Federal, en la Ciudad de México, a dieciséis de junio de dos mil diecisiete.- **Enrique Peña Nieto**.- Rúbrica.- El Secretario de Gobernación, **Miguel Ángel Osorio Chong**.- Rúbrica.

Cineclubismo: historia y cultura política

*En el momento preciso
el espejo revela su más profundo secreto
y dice lo que nunca antes había dicho*

José Emilio Pacheco, 1999-2000

La cultura cinematográfica da forma a constelaciones donde se relacionan películas, estrellas, revistas, estudios de cine, productoras, circuitos de exhibición, salas y espectadores. De éstos últimos podemos asegurar que experimentan muchas emociones frente a la pantalla. Los procesos que se viven dentro de la sala, hacen infinito lo que despierta en la mente de cada persona, por lo que es complicado determinar cuándo es pasivo el espectador, ya que la pasión por las películas no termina adentro y tiene repercusiones afuera, en la realidad, al tiempo en que esos individuos van encontrando sentido en el lenguaje fílmico a través de sus signos, personajes, tramas, mundos e historias.

EL NIÑO Y EL CINE

—ciclo—

KEYO

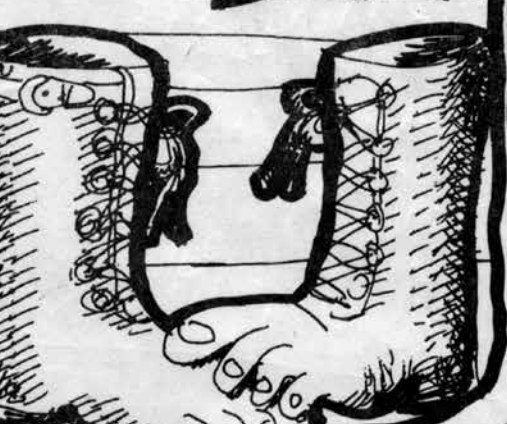
es
ON



EL SEÑOR DE LAS MO



2 de
FEBRERO



1 de MAR



Lo que ha sido demostrado es el peso que ejercen las industrias culturales hegemónicas y lo fundamental que es mantener la diversidad de expresiones fílmicas, para profundizar en los perfiles culturales de cada nación. En esos paisajes, conviven la originalidad y la maestría, con la irreverencia y lo incorrecto, lo sublime y desprestigiado, con lo vanguardista y lo clásico.

En el fondo, en un cineclub de
lo que se trata es de generar
pensamiento crítico y una obra
estética inspirada en las películas.

SOMOS EL PÚBLICO

En los fenómenos artísticos, el rol del público es esencial para cerrar el acto de comunicación que realiza el artista al crear una obra plástica, visual, dancística, hecha de palabras, objetos, notas musicales, sonidos o imágenes en movimiento. Cuando se dio a conocer el cinematógrafo, nació también el público cinematográfico que, familiarizado con los espectáculos teatrales, operísticos, de fantasmagorías y linternas mágicas, se fue aficionando a la exhibición de cintas de nitrato de plata. No se puede entender ni explicar el siglo XX sin incluir al cine entre los inventos que modificaron para siempre la idea que se tuvo del mundo. El aeroplano, el teléfono, el gramófono, el ferrocarril, la fotografía, anclados en el siglo XIX conocieron un auge inimaginado. El cine reflejó el progreso industrial y el auge de nuevos modelos de estado-nación. Paralelamente, se fue dando una consolidación del cine como industria, como arte y como propaganda.

El cine como negocio, dio al público un lugar de consumidor predominantemente que se expresaba en el reflejo de las taquillas. El fanatismo e incluso el escepticismo se transformaron y dieron lugar a la cinefilia, surgieron géneros periodísticos y espacios en los diarios dedicados a los espectáculos, aparecieron poco a poco revistas especializadas, publicaciones que se nutrían e inspiraban unas a otras, archivos fílmicos que establecían patrones de conservación, escuelas de cine para divul-

gar las enseñanzas teóricas y técnicas, laboratorios experimentales para compartir trucos, secretos de las diversas especialidades que implicaron nuevos oficios. Los aficionados han estado presentes todo el tiempo, amantes y apasionados de sus gustos. Sin los *amateurs* estaría incompleta la historia de las películas, debido a que precisamente, el espectáculo del cine se basa en la amplitud de su recepción, es decir, en cuánta gente asiste a las salas y consume esos productos surgidos en las llamadas *Fábricas de sueños*, asentadas en muchos países y desde donde se ha bombeado el pulso de la identidad audiovisual a los imaginarios colectivos.

Los *amateurs* son la quintaesencia que da lugar a la pasión cinéfila, a veces desaforada o demasiado calculadora. Siempre creativa, porque de allí han surgido estéticas filmicas y proyectos editoriales y líneas críticas y periódicas que a su vez, han sentido nuevos paradigmas sociales y políticos. Durante medio siglo se expandió la producción de cine con el formato portátil de 16 milímetros y se multiplicaron las proyecciones en telas, muros, bardas y pantallas. En los pequeños formatos, el Súper 8 que nació destinado a captar momentos entrañables y escenas familiares, poco a poco se acercó a las realidades precarias, los gestos de rebeldía juvenil y las convulsiones laborales como arma de contra información política.

A pesar de reivindicar ideologías distintas, los cineclubes y los cine-fóruns comparten la metodología del cine debate, las conferencias, las publicaciones especializadas con secciones de crítica, opinión, entrevista, cartelera y bitácora. Son parte de diversas corrientes de difusión cultural. Las redes sociales siempre han existido y se han organizado en muchos niveles, locales, estatales, federales e internacionales. Lo que vivimos en Internet 2.0 es una creciente dinámica de intercambios virtuales y a distancia, en tiempo real, con una horizontalidad masiva que ha producido la viralización de contenidos. Poco a poco los formatos digitales abandonan los soportes y se establecen en nubes de datos. En el uso intensivo de las tecnologías, hoy se van delimitando también las fronteras de las libertades individuales, la vigilancia y la censura.

El siglo XXI es el telón de fondo en donde figuran nuevos actores emergentes. Se escribe la historia con los movimientos sociales que pugnan por la transformación de la sociedad con las agendas ambientalistas, de los derechos culturales y de diversidad sexual, con el surgimiento de par-

tidos políticos independientes y fuera de los sistemas que marcaron el siglo pasado. Serán tiempos digitales y allí quedan las huellas culturales e industriales. Si bien lo que se ve en el menú de las carteleras comerciales puede ser objeto de análisis y debates, incluso en sesiones sólo para hablar de la película que respectivamente cada uno vio en una sala comercial, siempre será necesario y puede ser muy útil indagar en otras coordenadas del cine mundial y trabajar para ofrecer hallazgos de autores desconocidos y emergentes.

En la sociedad del espectáculo, las masas son un predecible encuadre de la euforia deportiva o la solemnidad que toma al espectador como un mero consumidor. Aún en tiempos de un mercado con ligeras acotaciones, las instituciones culturales ofrecen un inmenso campo de transformación y educación del público. La organización en torno a la obra fílmica restituye ese derecho a la reunión, la opinión y el acceso a la información y al arte. Su buen funcionamiento depende de la honestidad de sus organizadores, el contagio de sus objetivos y la eficiencia y persistencia que traen consigo beneficios y aportaciones a las localidades donde logran mantener y hacer perdurar su legado. El tiempo ha dado la razón al cineclub como palanca de cambio social y a la fuente de convivio colectivo del asociacionismo cinematográfico. En el diálogo intenso de cada uno con su tiempo y su momento histórico, no es recomendable censurar ni subestimar las ideas propias o ajenas, porque cada proyecto lleva con-

sigo las semillas de sus potencialidades. Sin pretender ser exhaustivos y conscientes de representar una muestra de los campos por explorar y las formas para abordar diversas épocas y latitudes de la historia, los textos aquí reunidos aportan desde diversas perspectivas a la documentación, reflexión e historiografía del cineclubismo¹.

La organización en torno a la obra fílmica restituye ese derecho a la reunión, la opinión y el acceso a la información y al arte.

¹ Se han respetado las formas de escribir cineclub por los respectivos autores.



La idea de cine club en México en la etapa muda

Aurelio de los Reyes

El domingo 26 de enero de 1930, Carlos Noriega Hope en su página de cine de *El Universal* al responder a la encuesta de la Universidad sobre ¿qué es un cine club? emitía el siguiente juicio: “es una reunión de personas amantes del séptimo arte, congregadas periódicamente para asistir a la exhibición de las películas vanguardistas. No se trata, pues, de un simple esparcimiento, sino de sesiones de verdadero estudio, ya que la empresa de los cineclubs no es de tipo comercial”². Informaba que había uno en París y otro en Madrid; en este último los suscriptores se reunían cada dos semanas en el cine Royalty. Transcribía el comentario de un cineasta español sobre *El hundimiento de la casa de Usher* de Jean Epstein actuada por Luis Buñuel y sincronizada con discos, exhibida en la última sesión. Terminó preguntando si no sería posible formar uno en México “adquiriendo las películas escogidas de los primeros cineastas franceses.”³

² Carlos Noriega Hope *Silvestre Bonnard*, *El Universal*, domingo 26 de enero de 1930, magazine, 7

³ *Idem*

El concepto de cine club de Noriega Hope tenía la característica de tener el propósito de exhibir casi sólo películas “vanguardistas”, y dejó en la vaguedad a qué “primeros cineastas franceses” se refiere, ¿a los hermanos Lumière o a Louis Delluc? Es importante destacar que las sesiones de un cine club debían ser de estudio, no de diversión, y debían abordar tópicos cinematográficos; esto es, se desprende, el cine club debía cumplir la misión de conocer y apreciar el cine, de fomentar y desarrollar la cultura cinematográfica. No era la primera vez que se hablaba de un cine club en la Ciudad de México, era un propósito que tuvo el Sindicato de Cinematografistas en 1925, aunque no empleara el término; este mismo año la Sociedad de Difusión Cultural inicia el manejo del concepto de cine club, Marco Aurelio Galindo y Jaime Torres Bodet en 1926 y Juan Bustillo Oro en 1928, pero, antes que ellos, desde 1920, la Dirección de Estudios Biológicos de la Secretaría de Agricultura daba con regularidad conferencias científicas apoyadas con películas, y, más remotamente, en 1909, Jorge Alcalde abrió su Cine Club en las calles de Cinco de Mayo y Motolinia, en los bajos del edificio París, aunque entre el concepto de cine club de Jorge Alcalde y el de Noriega Hope había una gran distancia. Club implica élite, selección social y Alcalde intentaba atraer a su club a la élite social porfiriana, a la que asistía al Jockey Club, a la que escuchaba el vals *Club Verde* de Rodolfo Campodónico; a la que añorará a don Porfirio después de su partida a París. Alcalde le ofrecía comodidades y le decoró el interior del cine con “emparrados” *art nouveau*; trataba de atraer a la *crème de la crème* porfiriana. Mientras que la élite del club de Noriega Hope era una élite intelectual amante y estudiosa del “séptimo arte”; había, pues, una diferencia sustancial entre los objetivos de uno y otro. La mencionada Dirección de Estudios Biológicos desde 1920 organizaba conferencias periódicas para “el estudio científico de la fauna y de la flora del país, para conocer su biología, sus especies, variedades, su distribución geográfica y sus aplicaciones médicas o industriales”⁴.

Las charlas tenían lugar en la Biblioteca de dicha Secretaría en la calle de Tacuba y Filomeno Mata; eran ilustradas con “proyecciones luminosas” y con películas científicas procedentes de los Estados Unidos, de Francia y otras hechas por la propia Dirección como la *Lucha de un tilcuete y una serpiente de cascabel*; en la sesión número 52, por ejemplo, el profesor Alfonso M. Taboada dictó una conferencia sobre los “principa-

4 Leopoldo Flores, *La Dirección de Estudios Biológicos. Su organización, fines y resultados que ha alcanzado* (México: Talleres, Gráficos Hermanos Herrero, Sucesores, 1924)

les mamíferos salvajes perjudiciales a la agricultura, ganadería, avicultura y recursos naturales de caza”; la ilustró con las películas *Principios de la vida*, *Ganado lechero*, *Lágrimas de mar*, entre otras⁵. Alfonso Herrera en su conferencia exhibió *Hervid vuestra agua*, *Problemas de las habitaciones*, *Trópicos de la Florida* y *El alcoholismo*⁶ en una conferencia sobre una exploración científica de varias islas de la costa occidental de la Baja California, se exhibieron *Excursión por el país de los crustáceos*; *Cabrajos*, *arañas de mar y cangrejos*, *Gusanos marinos* y *La jibia*⁷, títulos por demás sugerentes, como este otro *Los seres infinitamente pequeños*, película dividida en cuatro partes.

La Sección de Entomología de la misma Secretaría ilustró las conferencias “La plaga de la langosta en México” y “Los insectos y sus relaciones con la agricultura” con películas cuyos títulos desconocemos⁸, hechas por la propia Secretaría; después de las conferencias del profesor Isaac Cancino López sobre la “Riqueza pesquera de México y algunas especies notables” se “exhibieron algunas cintas cinematográficas de carácter científico, que fueron muy gustadas por el culto auditorio”⁹, la lista de películas es enorme. Era un club para interesados en los estudios biológicos; desde la perspectiva del cine podemos decir que se trataba de un cine club a medias porque no se estudiaba ni apreciaba el cine; sino que éste servía para ilustrar conferencias sobre temas específicos, aunque tampoco eran sesiones de esparcimiento y sí para una elite de conocedores; eran sesiones educativas. Tales sesiones se llevaron a cabo con regularidad entre 1920 y 1926.

En septiembre de 1925 Ciro B. Ceballos, destacado periodista, publicó un artículo para apoyar la idea de un grupo de empleados de cine de exhibir en un salón sólo películas de calidad, lo que también equivale a un cine club aunque no se emplee dicha palabra. Ceballos consideró que los trabajadores debían ser apoyados, “porque sus propósitos, caso de tener realidad, contribuirán a emanciparnos de la servidumbre impuesta” por los “magnates del territorio de los antiguos buscadores de oro”¹⁰.

5 “Fiestas y recepciones”, *El Demócrata*, sábado 28 de febrero de 1925, 2

6 “Fiestas y recepciones”, *El Demócrata*, miércoles 1 de julio de 1925, 2

7 “Vida social”, *El Demócrata*, jueves 30 de julio de 1925, 2

8 Luis León, *Memoria de la Secretaría de Agricultura y Fomento, de agosto 1 de 1924 al 31 de julio de 1925* (México: Imprenta de la Dirección de Estudios Geográficos y Climatológicos, 1927) 40

9 “Vida social”, *El Demócrata*, domingo 1 de noviembre de 1925, 6

10 Ciro B. Ceballos, “El arte en el cine”, *El Demócrata*, viernes 18 de septiembre de 1925, 3

Destaca que la iniciativa partiera de los trabajadores y no del medio intelectual, ni específicamente de los críticos de cine, quienes debían estar mejor informados sobre el movimiento cineclubístico en París, por lo menos. El germen de esta idea parece ser la cultura obrera desarrollada por los sindicatos, al margen del intelectualismo, de conformidad con la tradición del sindicalismo amarillo o anarquista de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), a la que pertenecía el Sindicato de Empleados de Cinematógrafo; cultura de la que habla in extenso Rosendo Salazar en *Las pugnas de la gleba: 1907-1922*. Y a la sombra de la idea vasconcelista de “cultivar el espíritu”; recuérdese su lema para la Universidad “Por mi raza hablará el espíritu”, idea generatriz, en mucho, de su amplia acción educativo-cultural desarrollada a partir del ministerio de Educación Pública creado por el Gobierno en 1921 por iniciativa suya.

En diciembre de 1925 se informó de la creación de la Sociedad de Difusión Cultural, a la que pertenecían profesores, publicistas, profesionistas, para propagar “en forma amena y atractiva por medio de conferencias animadas por vistas cinematográficas y proyecciones y también con experimentos científicos, diversos ramos del conocimiento intelectual y del arte”, de la que se responsabilizó al ingeniero Agustín Aragón Leyva¹¹, quien posteriormente lanzaría la idea del Cine Club Mexicano y sería un admirador del cineasta soviético Sergei Eisenstein; idea que tiene el mérito de germinar el concepto de cine club en México, de acuerdo con los conceptos propagados por Louis Delluc y Ricciotto Canudo. Tal vez esta iniciativa estimuló a Marco Aurelio Galindo para proponer semanas después, el 7 de enero de 1926, la creación de “una sociedad para la proyección de buenas películas y el mejoramiento del espectáculo en México”, idea que apunta con mayor claridad hacia lo que entendemos por un cine club.

El objeto de la Sociedad [...] será adquirir, y hacer adquirir para su distribución en la República, y en plazas razonables, las producciones cinematográficas más notables que Nueva York, Hollywood, Berlín, Turín, París o Londres tengan que ofrecernos. Será también su objeto “resucitar” aquellas películas que en años pasados hayan conmovido en alguna forma nuestra retina, y nuestro espíritu, y que, aunque olvidadas del público “que paga”, conservan un lugar propio en el recuerdo y en la afi-

11 “Se forma Sociedad de Difusión Cultural”, *El Universal*, lunes 14 de diciembre de 1925, segunda sección, 1

ción de quienes van al cine para algo más que distraer fatigas burguesas. Igualmente se propondrá hacer sugerencias y llevar a la práctica ideas tendientes a la mejor presentación de las producciones de la pantalla y su mejor apreciación¹².

Agregaba que sociedades de este tipo existían en las principales ciudades del mundo, en Nueva York y Londres, principalmente, en Berlín y París.

No se nos pide a nosotros, los sinceros “fans” del arte novísimo, sino reunirnos para adquirir por cuenta propia, u obtener de algún exhibidor que adquiera la última obra de significación lanzada por los “studios” yankis, berlineses o franceses. Tal obra sería o bien distribuida por la Sociedad o sancionada por ella, otorgándose a la misma, en el segundo el privilegio de asistir a una exhibición especial, antes de que la obra fuese presentada en público, exhibición a la cual tendrían acceso únicamente aquellos de los aficionados pertenecientes a la Sociedad¹³.

Creía que la importancia de la iniciativa debía interesar a los distribuidores y a los exhibidores de la República, porque el juicio de la Sociedad sobre las películas dignas de ser exhibidas a sus miembros, sería un aval de calidad, del cual estaría pendiente el público para ver o no la película. Para crearla se necesitaba el concurso de todos los que se interesaban en la misma, quienes debían aportar una módica cantidad mensual para los gastos ocasionados por la importación de las películas. Antes de fundar la sociedad Marco Aurelio Galindo pedía “unas líneas de aprobación y de simpatía que vengan a alimentar mis entusiasmos”. Francisco Zamora, Jerónimo Coignard, Carlos Noriega Hope *Silvestre Bonnard*, Rafael López, Arqueles Vela y Guillermo Castillo integrarían el Consejo Directivo, y Emilio Elizondo, auditor de la Cía. Periodística Nacional, sería el tesorero¹⁴.

Ocho días después informó haber recibido más de diez cartas de apoyo a su iniciativa; destacaba las de Antonio Acevedo Escobedo, literato y periodista, y de Julio Calzada de San Luis de la Paz, Gto¹⁵. Más tarde informó continuar trabajando en el proyecto. Después sólo silencio. No pasó

12 Marco Aurelio Galindo, “Oráculo cinematográfico”, *El Universal*, domingo 14 de febrero de 1926, magazine, 4. “Página cinematográfica” la publicó inicialmente el 6 de enero en *El Universal Ilustrado*

13 Ídem.

14 Ídem

15 “El Payaso y otras cosas”, *El Universal Ilustrado*, enero 14 de 1926, 50

de ser una buena intención. Galindo no volvió a mencionar su propuesta. Meses después, Jaime Torres Bodet *Celuloide*, retomó la idea de revisar la historia del cine mediante sesiones retrospectivas de buenas películas ya exhibidas, en lugar de asistir a malos estrenos.

El cinematógrafo ha evolucionado enormemente desde 1912. Es ya una actividad organizada -si no un arte perfecto-. Tiene historia [...] ¿Por qué, entonces, no instalar algún salón dedicado exclusivamente a poner esta historia al alcance de los aficionados que desconfían de la buena calidad de su memoria? ¿Por qué no hacer de este salón posible la indispensable biblioteca que el cinematógrafo merece y que reclama?¹⁶

A su juicio se podrían ver películas “magistrales” de Francesca Bertini como *Assunta Spina*, *El delito de Clemenceau* y *El Fuego* con Pina Menichelli; *La reina de Saba*, con Mme. Robinne, “reliquia arqueológica de un oficio que ha recorrido las etapas del arte con una rapidez mecánica, como la de un motor uniformemente acelerado.”

Luego, volviendo la vista del panorama apasionado, rico de la Europa meridional a la Alemania de las leyendas, clasificaríamos en el anaquele de las películas antológicas, *Madame Dubarry* de Pola Negri, y algunos años después y algunos siglos antes, *La leyenda de los Nibelungos*, con Siffrido y *La venganza de Krimilda*¹⁷.

Los Estados Unidos ocuparían un lugar de preferencia con las mejores películas del oeste y de Alaska, “como propias del género más característico de Norteamérica [...] ¡Tantas, que la memoria no es suficiente a contener su desordenado, su impetuoso caudal!” Así como *Flor Silvestre* y *La lavandera* con Mary Pickford; *El ladrón de Bagdad* con Douglas Fairbanks y *Beau Brummell* con John Barrymore.

El público que asistiera a estas exhibiciones del pasado sería el público en general, como una especie de elite, una voluntad de selección. Nada de inquietudes ni de caprichosas sensiblerías. ¿El argumento? Una cosa muerta para estos apasionados del “estilo”, del motivo escénico, de lo poco que hay de clásico, durable y puro en este arte de lo transitorio, de lo cotidiano. Esta sugestión, como otras, anteriores, podrá no merecer la

16 Jaime Torres Bodet “La cinta de plata”, *Revista de revistas*, mayo 23 de 1926

17 Ídem

atención de los empresarios a quienes está dirigida, pero no por eso desaparecerá y un día, no muy tarde, comenzará a cundir la inquietud por establecer esta biblioteca, este museo de un arte vivo¹⁸.

Para él, el objetivo central de un posible “cine club” sería revisar periódicamente la historia del cine y educar el gusto público. El domingo 8 de abril de 1928, *El Universal* reinicia la publicación de la *Página Cinematográfica* ahora titulada “Del séptimo arte”, bajo la responsabilidad de Carlos Noriega Hope, *Silvestre Bonnard*, quien justificó su retiro de la crítica durante cuatro años por la presión que recibía de los distribuidores para hablar bien de una mala película; antes que traicionar sus principios prefirió guardar “la pluma de ganso de la Gascuña” con la que escribía sus críticas¹⁹. Llegaba con nuevos bríos, mismos que la *Página Cinematográfica* reflejaba al publicar un texto sobre *La dama de las camelias*, film norteamericano de Fred Niblo, escrito por Luis Buñuel “uno de los cineastas más grandes de España [...] que por hoy dirige la plana cinematográfica del más notable y exclusivo periódico literario de Madrid”; así como otro texto de Jean Epstein, -“uno de los nuevos escritores franceses incluido en el bello grupo de los rebeldes”-, sobre Chaplin; publicó también la profesión de fe de *Silvestre Bonnard*; “la resurrección de Silvestre Bonnard”; y las opiniones sobre el cine de Francisco Monterde García Icazbalceta y de Juan Bustillo Oro; semanas antes éste había lamentado la ausencia de Noriega Hope de la crítica cinematográfica. ¿Conocería Noriega Hope el manifiesto de las siete artes de Ricciotto Canudo para darle título a su página cinematográfica? Lo que sea, se percibe un contacto directo de Noriega Hope por lo menos con *La Gaceta Literaria* de Madrid donde escribía Buñuel y de donde muy probablemente tomó el texto de Jean Epstein; no sabemos si conocía publicaciones francesas de vanguardia.

Es interesante destacar la contradicción entre las opiniones sobre el cine de García Icazbalceta y Juan Bustillo Oro; para el primero todavía no era un arte, en tanto no se desligase de su dependencia literaria, “cuando la imagen prepondere sobre la lectura”; mientras que para el segundo

(...) decir que el cinema es un verdadero arte completo y puro, la nueva modalidad estética, producto de la época y la que más se aviene a la in-

18 Ídem

19 “Carlos Noriega Hope habla de la resurrección de *Silvestre Bonnard*”, *El Universal*, domingo 8 de abril de 1928, 3a sección, 4

quietud y el ritmo del momento presente, aún produce cierto orgullo si no ya de sentirse profeta porque los alcances estéticos del cine van ya demasiado visiblemente lejos, si de formar parte de esos cuantos -entiéndase bien, unos cuantos nada más- que alzan la voz sin timidez aquí y allá, desperdigadamente en todo el mundo, pugnando por hacer ver su estética pura y nueva y procurando la educación necesaria y urgente del público cineasta²⁰.

De lo anterior se debe destacar la seguridad de Juan Bustillo Oro de admitir la artísticidad del cine, con lo que coincide con Carlos Noriega Hope; no la ven ya como una posibilidad, sino como una realidad. Asimismo, se debe destacar la idea de Bustillo Oro de la necesidad de educar al público, idea permanente en los objetivos de un cine club en México.

El hecho mismo de que el valor del cine sea objeto de una encuesta como la presente, revela ampliamente que aún son pocos los ojos para quienes son visibles las grandes posibilidades artísticas e ideológicas del nuevo arte y pocos los cerebros que se han dado cuenta de las magníficas obras que lleva realizadas²¹.

Es importante destacar, por otra parte, que el desarrollo de la idea de cine club en México es colofón de los pasos de la crítica en su valoración del cine como arte. Meses después Juan Bustillo Oro volvió sobre la idea de crear un cine club al que bautizó con el nombre de “pequeño teatro dentro del cinema” con el único objeto de educar al público, para lo que había entrado ya en tratos con “los músicos más destacados [...] y con los literatos de vanguardia” para ofrecer cada quince días, en uno de los cines del centro de la ciudad, los domingos en la mañana, lo siguiente:

- 1º Conferencia de un literato de relieve sobre la película seleccionada.
- 2º Exhibición de la película cedida por los alquiladores.
- 3º Acompañamiento musical expresamente hecho por los músicos mexicanos²².

20 “Opiniones de Francisco Monterde García Icazbalceta y Juan Bustillo Oro”, *El Universal*, domingo 8 de abril de 1928, 3a sección, 4

21 Ídem

22 “El pequeño teatro dentro del cinema”, *El Universal*, junio 8 de 1928, 8

Tenía el propósito de llevar a cabo la primera sesión el domingo 17 de junio de 1928, para lo que crearía la Sociedad Cineasta de México, integrada por él mismo, Carlos Noriega Hope y “un distinguido grupo de jóvenes de la vanguardia intelectual de México”, de los que no proporciona el nombre²³. Subrayó el acompañamiento con adaptaciones musicales.

Preparadas con un criterio muy diferente al que ha presidido las que hasta ahora se han usado en los cinemas profesionales, atendiendo más que a la sucesión misma de las escenas, al espíritu general de la obra, a su norma estética y al ritmo genérico de la presentación de las imágenes, una verdadera síntesis de la música con el cine que hará, junto con las preferencias y otros detalles que se tienen en preparación, que las funciones [...] constituyan un suceso artístico extraordinario y desconocido en México²⁴.

El texto anterior parece nutrido de las ideas de la música óptica de Hans Richter y Walter Ruttmann, quienes pretendían hacer un cine abstracto a partir de la unión del binomio música-cine; películas que no habían llegado a México, pero que seguramente conocían a partir de la información que recibían a través de la prensa europea. Hay, sin embargo, una diferencia sustancial, los alemanes partían de la sincronización desde la realización, mientras que Juan Bustillo Oro pretendía sincronizar la música a películas ya filmadas.

La Sociedad Cineasta de México no llevó a cabo ninguna sesión. En una nota posterior Juan Bustillo Oro y Carlos Noriega Hope informan haber tenido dificultades con los distribuidores, a pesar de contar con el apoyo de Germán Camús y de la Metro Goldwyn-Mayer, los distribuidores más importantes de ese momento, porque las grandes películas de la historia del cine se encontraban en pésimo estado por el constante uso y las recientes se encontraban en circulación²⁵. En noviembre de 1928, *El Universal* informó de la fundación del cine club Madrid [sic] patrocinado por *La Gaceta Literaria* de Madrid, transcribía los objetivos y los títulos de algunas de las películas que se proponía exhibir: *Chang* de Cooper, *Codicia* de von Stroheim, *El doctor Caligari* de Robert Wiene, *La tragedia de la calle* de Bruno Rahn, *La roue* de Abel Gance, *El crucero Potemkin* de Ei-

23 “El pequeño teatro dentro del cinema”, *El Universal*, domingo 19 de junio de 1928, 3

24 Ídem

25 “El pequeño teatro dentro del cinema”, *El Universal*, domingo 24 de junio de 1928, 3a sección, 3

senstein, *El doctor Jekyll y Mr. Hyde* de Robertson, así como películas de Edward A. Dupont, F. W. Murnau, James Cruze, Víctor Sjöström, Allan Dwan, Fred Niblo, “y otros e infinidad de películas de mérito, desconocidas para el público y los aficionados.”

Instituciones similares existen en muchas ciudades de Norteamérica con los mismos fines, con gran éxito y con la cooperación de toda persona que se tilde a sí misma de culta. Entendemos que en nuestra América las hay también: en Buenos Aires, en Montevideo, etcétera. Existen en Londres, en París, en Berlín, en Moscú y en todas las capitales de los países intelectuales, civilizados. ¿Por qué no hemos de formar en México una institución semejante? Si no lo hacemos es porque no queremos. Ya es hora de hacer algo por lograrlo. No debemos dejar pasar más tiempo²⁶.

La siguiente información publicada por la prensa sobre la creación de un cine club es la nota de *Silvestre Bonnard* con la que iniciamos este capítulo, que respondía a la encuesta de la Universidad sobre qué es un cine club, en la que destacaba que uno de los objetivos era traer las películas de vanguardia, efectivamente desconocidas en México; así como estudiar al cine. Cedía la palabra al ingeniero Eugenio Gaudry, a quien consideraba representante de los cineastas franceses, mismo que respondió días después, avalando lo dicho por Noriega Hope de la necesidad de crear un cine club. A su juicio en México “asistimos a una cosa curiosa y es que, aun en las barriadas el público que concurre a los cines va buscando una película que lo haga pensar, que lo haga cavilar, que lo haga razonar, que le permita analizar con cierta justeza los vaivenes de esta vida”²⁷.

Informaba que en efecto había entrado en tratos con la Secretaría de Hacienda para importar películas europeas de calidad, en particular francesas, mediante una reducción de impuestos. Mencionaba *La possession* de Henri Bataille, *André Cornelis* de Paul Bourget; *La virgen loca*, *La condesa María*, *La mujer y el muñeco*, *Fecundidad* de Emilio Zolá, pero ninguna era cine de vanguardia. Pretendía que un estudiante destacado de la universidad sustentara una conferencia sobre la tesis de la película antes de la proyección, conferencia que sería

26 “Propugnamos nuevamente por la implantación del teatro del cinematógrafo”, *El Universal*, domingo 11 de noviembre de 1928, 3a sección, 3

27 “El señor ingeniero Eugeni Gaudry responde a Carlos Noriega Hope”, *El Universal*, domingo 2 de febrero de 1930, 7

publicada en las revistas cinematográficas, lo que dará a conocer al México actual en al mundo entero; el público ganará indiscutiblemente no solamente al presenciar la proyección de la película que le agrada sino que también al recoger la inmensa satisfacción de oír la crítica literaria de aquella película, que se desarrollará minutos más tarde ante su vista. Solamente si se encontrasen empresarios de cine reacios a esta forma de progreso, entonces podremos pensar en la creación del cine club a que se refiere don Silvestre Bonnard [...]; en este caso se alquilaría un teatro en donde sólo y exclusivamente y en la forma indicada, se darían a conocer las grandes superproducciones europeas [...].²⁸

En realidad, se desprende que Gaudry no tenía idea de lo que era un cine club. Habló con suficiencia de las películas “sonovisuales”, de los actores “fotogénicos” y “fonogénicos”, conceptos que nada tenían que ver con el cine óptico de Hans Richter y Walter Ruttmann ni con la “fotogenia” de Louis Delluc, ni con las inquietudes vanguardistas que ya se manejaban en México, como lo trasluce la crítica y Ramón Martínez de la Riva en la siguiente nota:

[...] cinematógrafo absoluto, puro, altruista... ¿qué más da? Cinematógrafo con alma, cinematógrafo con sentimiento, cinematógrafo para minorías. ¿Compendíamos todo esto en “vanguardia”? Pues sea. Pero vayamos a ello de una vez. No seamos una disonancia en el concierto cinematográfico de Europa. No seré yo de los que pidan, con la cursilería de aquella frase de Epstein, un cinematógrafo que tan sólo sea “la fotografía de las ilusiones del corazón”. No; el cinematógrafo moderno es algo más. Pero tampoco creo necesario llegar a las analogías cinematografiadas de Marinetti, ni pretender, como él, descomponer y recomponer el universo según nuestros maravillosos caprichos.²⁹

Lo que hizo Gaudry era referirse al cine sonoro comercial en términos petulantes. Aprovechaba la inquietud de crear un cine club para introducir películas comerciales en mejores términos impositivos que los demás distribuidores, esto es, veía por sus intereses.

¿Por qué en México fracasaría una y otra vez la intención de crear un cine club? La respuesta la contienen las notas sobre la necesidad de crear un cine club de Juan Bustillo Oro y de Carlos Noriega Hope. De la nota del primero se deduce que las películas de calidad que pretendían exhibir

²⁸ Ídem

²⁹ “Ramón Martínez de la Riva, nuevo crítico del cinema pone el dedo en la llaga”, *El Universal*, domingo 25 de noviembre de 1928, 3a sección, 5

estaban en circulación, de ahí la dificultad para que los distribuidores las prestaran; éstos, se deduce, no iban a competir consigo mismos al darlas a exhibición por un sentido de cooperación a una Asociación de Amigos en condiciones ventajosas; la nota de Noriega Hope plantea la traída a México de películas abstractas de la vanguardia francesa, las que efectivamente no llegaban, no de películas de calidad de otras cinematografías, como lo plantea para España *La Gaceta Literaria* de Madrid. Tanto Noriega Hope como Bustillo Oro coincidían en admitir que en México se exhibía cine de calidad en los cines comerciales; películas, por otra parte, que llegaban a tiempo, como lo veremos más adelante, y que por lo mismo hacían inoperante la existencia de un cine club.

Y, en efecto, por una coyuntura política favorable, a México llegaban oportunamente las mejores películas de las cinematografías alemana y rusa, a la cabeza en la fabricación de películas de calidad; además de llegar películas danesas, suecas, noruegas, francesas, austriacas, españolas y no se diga, la producción normal y excepcional de los Estados Unidos, salvo el cine de vanguardia tanto norteamericano como europeo, francés, alemán o de otra nacionalidad, para lo cual era necesaria la creación de un cine club, como lo propone Noriega Hope.

Desde el inicio de la historia del cine a México llegó lo más destacado de la producción cinematográfica mundial, comenzando con las clásicas películas de Edison y Lumière, incluidas *El beso* y *Vida, pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo de Hâtot*, respectivamente siguiendo con películas de Méliés, de Segundo de Chomón, de Ferdinand Zecca y de otros directores que trabajaban para Pathé; del *Asalto y robo al tren correo* de Porter. A partir de 1906 la apertura de agencias de fabricantes europeos y norteamericanos (Eclipse, Gaumont, Vitagraph, Selig) permitió la apertura de salas cinematográficas permanentes y el enriquecimiento de los títulos y directores conocidos en México, entre otros David W. Griffith, asimismo llegaron películas Pathé filmadas en Alemania, Rusia y Estados Unidos; y hacia 1909, italianas y danesas. La Primera Guerra Mundial trastornó el comercio cinematográfico al entorpecer el arribo de películas europeas, sobre todo italianas y francesas, lo que ocasionó depender del producto norteamericano, desde el momento en que la producción nacional era prácticamente inexistente.

Como es sabido, el pacto de Versalles firmado en 1919 estableció el boicot de los países aliados a los productos alemanes, sin embargo, la neu-

tralidad de México en la Gran Guerra permitió la apertura un año después, en 1920, de la casa F. Hollmann y Cía. para distribuir películas alemanas, lo que favoreció la llegada del expresionismo en diciembre de 1921 con la exhibición de *El gabinete del doctor Caligari* (1919) de Robert Wiene. Posteriormente se agregarían como distribuidores de películas alemanas Álvarez Arredondo y Cía, Suc., que las compraba a la Victory Film de Londres, y Germán Camus, que las adquiría en Barcelona. No deja de ser interesante la venta de películas alemanas en Inglaterra, puesto que, como se dijo, ese país había declarado el boicot a todo producto alemán. Los distribuidores llegaron a pelear entre sí al declararse propietarios de la misma película. Por otra parte, la no ruptura de relaciones diplomáticas con Rusia a raíz de su Revolución, y la relación cordial de los gobiernos mexicanos posrevolucionarios con ésta permitió la llegada de lo mejor del cine soviético a partir de 1927, antes de que se permitiera su exhibición en Francia, Inglaterra y los Estados Unidos.

El 26 de julio de 1920 F. Hollmann y Cía. registró en Derechos de Autor de la Secretaría de Educación la propiedad intelectual de las películas *La princesa de los ostiones*, “comedia de Hans Kraly y Ernst Lubitsch”; ocho días después de *La difunta viva*, *Mónica Vogelsang*, *El viaje al incierto*, *las tres con Henny Porten*, *El viaje* y *La muñeca (Die puppe)* con Ossi Oswalda, y *El calvario de una esposa (Kreuziger Sie!)* con Pola Negri.

El primer anuncio de F. Hollman y Cía. se publicó el miércoles 28 de julio de 1920³⁰. Era un anuncio novedoso de un cuarto de plana a todo lo ancho de la cabeza del periódico con escasos y llamativos elementos tipográficos, dominados por el geometrismo característico de la publicidad alemana, lo que resultaba novedoso en el escasamente desarrollado anuncio cinematográfico mexicano.

Tampoco deja de ser interesante que el 5 de agosto el despacho de abogados Villela, Benítez y Arroyo, apoderados de F. Hollmann y Cía. hiciera saber a los exhibidores que sus representados tenían el registro de la propiedad industrial e intelectual de películas, aparatos de proyección y accesorios de la UFA de Alemania³¹; tal advertencia se debía a la publicación del anuncio de otro distribuidor que afirmaba haber recibido películas alemanas en el puerto de Veracruz, próximas a llegar a la ciudad de México.

30 “Anuncio”, *Excélsior*, miércoles 28 de julio de 1920, 8

31 “Anuncio”, *Excélsior*, jueves 5 de agosto de 1920, 8

La apertura de la agencia de UFA se daba en el marco del incremento comercial entre México y Alemania a partir de la finalización de la Primera Guerra Mundial; comercio que había alcanzado un alto desarrollo antes del estallido del conflicto europeo, mismo que se encargó de reducirlo a cero, pero a partir de 1918 se reinició con ritmo acelerado. Por otra parte, la República del Weimar, intento de gobierno socialista, veía con simpatía a México por su neutralidad durante la Gran Guerra y por su revolución. Había una corriente de simpatía entre ambos países, lo cual propiciaría el viaje del general Plutarco Elías Calles a Alemania de julio a octubre de 1924 en su calidad de presidente electo. Esa mutua simpatía haría prohibir a los gobiernos películas norteamericanas consideradas ofensivas para la dignidad nacional de cada país, pues la representación de los respectivos nacionales solía ser caricaturesca, los mexicanos por los daños ocasionados a los bienes norteamericanos durante la revolución y los alemanes por su culpa en la Guerra.

En noviembre de 1922 México prohibió *Lo que olvidó el Kaiser en sus memorias* a petición del conde Montgelas, ministro plenipotenciario y enviado extraordinario de la República alemana, quien percibió la molestia que la cinta causaba entre los alemanes residentes en México; justificó su petición por el temor que tenía de que éstos no sólo manifestaran ruidosamente su enojo en el cine donde se exhibía sino que lo destruirían³². Una circunstancia favorable, pues, permitió un intenso comercio cinematográfico entre ambos países. Pese a haberse registrado la propiedad intelectual de las primeras películas alemanas en llegar en agosto de 1920, la exhibición se inició hasta el 2 de noviembre con *Madame Dubarry* con Pola Negri de Ernst Lubitsch³³, tal vez por no encontrar cine disponible de inmediato. El 20 de noviembre se exhibió la segunda película, *Reencarnación*, “tres épocas, catorce partes”³⁴. El público y la crítica las recibieron bien. A juicio de Marco Aurelio Galindo, uno de los críticos más notables de ese momento, llamaba la atención “la fastuosa y brillante presentación de la vieja época romana. En película ninguna habíase hecho esto tan admirable y acertadamente”; en comparación con las películas de Hollywood, las alemanas tenían mayor interés por la calidad de

32 “Por qué se prohibió una película de cinematógrafo”, *Excélsior*, sábado 18 de noviembre de 1922, 2a sección, 8

33 “Anuncio”, *Excélsior*, martes 2 de noviembre de 1920, 8

34 “Anuncio”, *Excélsior*, sábado 20 de noviembre de 1920, 9

los argumentos; calidad que se reflejaba en el sutil manejo de la psicología de los personajes. Este avance en hondura psicológica le hizo pensar que el cine alemán había alcanzado mayor grado de realismo y por tanto se acercaba más al ideal del arte cinematográfico:

Han sido pocas, demasiado pocas, las películas en las que hayamos podido admirar todo el realismo de que hace gala la cinta alemana de la marca UFA y cuyo principal ornato es precisamente ese realismo llevado a su máximo y logrado tan sinceramente, tan vívidamente, que deja en nosotros la inmensa satisfacción de haber visto una gran película, una obra verdadera de arte [...] el realismo, la sinceridad: he aquí lo que es el arte de la cinematografía [...] en *Madame Dubarry* apreciamos lo que muy pocas veces hemos apreciado; la verdad en la manifestación de los diversos estados de ánimo y los múltiples sentimientos de los personajes.³⁵

Jacobo Granat, el exhibidor cinematográfico más importante de esos años, en un afán competitivo exhibió *Madame Dubarry* de la Fox con Theda Bara, pero no gustó, porque al público le era antipática la actriz³⁶. UFA pidió comparar las películas y aquél se inclinó por la película alemana, “que a nuestro juicio es muy superior en todo. Este triunfo del arte alemán, y lo satisfactorio que han resultado todas las películas presentadas hasta hoy de la misma procedencia, dejan abierto francamente el mercado de México”³⁷, opinó el corresponsal de *Cine Mundial*, versión en español de *Moving Picture World* el semanario más importante de los exhibidores norteamericanos. Su comentario final se debía a que el resto del año de 1920 se exhibieron cuatro películas alemanas más, *El galeote*, *Seducción*, *La condesa Doddy* y *Por el amado*, pese a todo cantidad insuficiente para desplazar al cine norteamericano.

Con todo, el cine alemán continuó su exitosa exhibición de películas al grado de inaugurar el 26 de mayo de 1921, menos de un año después de la exhibición de la primera película alemana, el cine UFA Cinco de Mayo, anteriormente cine Palacio, para sus películas. Inició con *El carrusel de la vida* de Ernest Lubitsch con Pola Negri, “la favorita del público mexicano”³⁸, la cual recibía en su casa todavía en Alemania numerosa co-

35 Citado por Ángel Miquel, *Por las pantallas, periodistas mexicanos del cine mudo* (México: Universidad de Guadalajara, 1995) 123

36 “Crónica desde Méjico”, *Cine Mundial*, diciembre de 1920, 1018

37 Ídem

38 “Anuncio”, *El Demócrata*, jueves 26 de mayo 1921, 5

rrespondencia de América Latina, en especial de México³⁹. De *El castigo de Dios* o *La peste de Florencia* la publicidad subrayaba que había costado siete millones de marcos alemanes de oro: “Esta emocionante película, basada en hechos psicológicos, que ha causado tremendas discusiones entre los católicos de gran criterio y los prohombres, es verdaderamente digna de admirarse. El público juzgará por sí mismo el gran mérito e interés de esta grandiosa obra moderna basada en el amor libre”⁴⁰.

Con la apertura de la agencia CIPE Eugenio Motz y Cía., en noviembre del mismo año, distribuidora de DEULIG, se intensificó la exhibición de películas alemanas⁴¹. En diciembre de 1921 se exhibió *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene (1919). La prensa invitó al público a ver esta “extraña y fantasmagórica película”, “éxito ruidoso en todo el mundo, asunto, actuación, ciudades y decoraciones según el moderno arte ‘cubista’”⁴². Carlos Noriega Hope inició su comentario con un epígrafe que tomó del juicio de Burnes Mantle de *Photoplay* sobre la película: “tengo la sensación de haber contemplado una película hecha por un director loco, por actores un poco más locos y por escenógrafos rematadamente locos”⁴³.

De esa manera durante los años veinte en México se exhibió lo mejor de la producción alemana, como *Ana Bolena* de Ernst Lubitsch, *Las arañas*, *El doctor Mabuse*, *Los nibelungos*, *Metrópolis* y otras más de Fritz Lang, *Nosferatu*, *El último de los hombres*, *Tartufo*, *Amanecer* y otras de Friedrich W. Murnau; *El gabinete de las figuras de cera*, *La caída de Troya*, *El Golem*, por citar unos cuantos títulos.

El cine alemán significó un reto para la crítica cinematográfica, de la misma manera que ocurrió con *Intolerancia* de David Wark Griffith, película llegada al país por contrabando en 1916, y que no supo enfrentar por su juventud y por ser proclive al melodrama italiano. Efectivamente ese año inició la crítica cinematográfica, inicio que coincidió con el arribo con mayor regularidad del cine norteamericano. A diferencia de entonces, había madurado en sus apreciaciones y supo enfrentar al ci-

39 “Pola Negri habla”, *Cine Mundial*, octubre 1921, 680

40 “Anuncio”, *Excélsior*, domingo 6 de febrero de 1921, 9

41 “Anuncio”, *El Universal*, lunes 14 de noviembre de 1921, 4

42 “Anuncio”, *El Demócrata*, jueves 8 de diciembre de 1921, 6

43 Carlos Noriega Hope, “La locura en el cinematógrafo. *El Gabinete del Doctor Caligari*”, *El Universal*, 11 de diciembre de 1921, 3a sección, 3

ne alemán exitosamente, como lo prueban el texto de Marco Aurelio Galindo sobre *Madame Dubarry* ya citado, o el de Carlos Noriega Hope, *Silvestre Bonnard*, a propósito de *Caligari*, para ilustrar con dos ejemplos:

[...] hemos de conceder que en el cinematógrafo, El gabinete del doctor Caligari es la obra más avanzada y que, dentro de sus normas, alcanza con mayor perfección un ideal estético. Porque es necesario gritar a los cuatro vientos que la alegría de un idealista que ven en su ideal hecho forma, con la fe de un convertido por el milagro, que El gabinete del doctor Caligari es una obra trascendental, dentro y fuera de la cinematografía⁴⁴. ¡Divino triunfo! [...] el de esta obra extraordinaria que ennoblece al cinematógrafo como vehículo de expresión, hasta colocarlo a la misma altura de las artes mayores.⁴⁵

El gabinete del doctor Caligari estuvo lejos de la comprensión de un público mayoritario, según comentario del mismo Noriega Hope.

Una señora, gorda y soñolienta, decía:

—La verdad no entendí esas cosas raras. ¡Lástima que no vimos a la Bertini!

Un caballero delgado, de lentes y con inconfundible aspecto de comisionista, exclamaba:

—Deberían meter al manicomio a los que hicieron este mamarracho cubista, ¡Vaya frescura!

Y por último un conocido intelectual, de aquellos señores que nunca asisten al cinematógrafo porque lo consideran un arte inferior, demasiado popular y demasiado imperfecto, me decía lentamente, mientras abandonábamos el salón:

—Usted no me ha convencido todavía, amigo. Ciertamente que esta película sea un verdadero arte. Mire usted a sus devotos y verá que están descontentos. Desean películas iguales a todas las mediocres películas que se ofrecen diariamente, y cuando surge algo original, algo artístico, donde está latente el divino temblor de la inspiración, entonces protestan... Con un público así no puede llegar a ser un verdadero arte el cinematógrafo. Bajé la cabeza y callé. A mi lado pasaban y repasaban honestas damas y respetables caballeros, casi indignados por esta “vacilada” que se llama El gabinete del doctor Caligari.⁴⁶

No es extraño, pues, que al plantearse la idea de un cine club se pensara en educar el gusto del público; éste cambia más lentamente sus predilecciones que el crítico. El impacto del expresionismo alemán se percibe en la obra pictórica del muralista José Clemente Orozco, quien afirmó

44 Idem

45 Citado por Ángel Miquel, 1995, 124

46 Idem

haber asistido con frecuencia a la exhibición de películas UFA, impacto perceptible sobre todo en la distorsión de la perspectiva, en la arquitectura deformada y en algunos de sus ambientes tétricos, como en *Caligari*, o en los rostros de varios de sus personajes caricaturescos también con enorme parecido a *Caligari*. Respecto a la Unión Soviética, no hubo propiamente una ruptura de relaciones diplomáticas entre México y Rusia con el ascenso de los radicales al poder. Se puede decir que aquéllas murieron de muerte natural, aunque los diplomáticos zaristas permanecieron un tiempo en calidad de representantes “de la Rusia Blanca”, en oposición a la “Rusia Roja, Colorada” o “bolchevique”. Esta última de inmediato tendió lazos a la clase obrera mexicana, al enviar una misión obrerista presidida por un señor Stephens, “antiguo agente posrevolucionario de Lenin en los Estados Unidos”⁴⁷.

En el gobierno posrevolucionario de México la clase obrera tenía una fuerte presencia, en particular a través de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), cuyo líder Luis N. Morones estaba estrechamente ligado a los círculos del poder. No es extraño, pues, que el mencionado Stephens comiera con el ministro de Gobernación y que el gobierno correspondiera a la gentileza de los “rojos” al enviar a la Unión Soviética al ingeniero Luis León acompañado por líderes obreros en misión especial a la Tercera Internacional⁴⁸. En respuesta, para presionar al gobierno, la representación de la “Rusia Blanca” pidió el reconocimiento oficial a las relaciones comerciales entre ambos países. El gobierno mexicano se mantuvo indiferente. Con seguridad dicho comercio incluía las películas rusas filmadas en el exilio en París, Berlín y la península de Crimea, que se asomaban en las pantallas mexicanas al mismo tiempo que las películas expresionistas alemanas, como *Dubroski*, exhibida con esta advertencia “película [...] basada sobre una novela que describe costumbres rusas del tiempo imperial y no tiene tendencia bolchevique.”⁴⁹ Durante el gobierno del general Álvaro Obregón (1920-1924) continuaron los contactos entre la clase obrera mexicana y la soviética, particularmente a través del Partido Comunista y de la Confederación General de Trabajadores Mexicanos. Con seguridad no se formalizaron las relaciones diplomáticas por presión norteamericana.

47 “Misión diplomática de México en Rusia”, *El Universal*, domingo 27 de marzo de 1921, 1

48 Ídem

49 “Anuncio”, *Excelsior*, jueves 8 de diciembre de 1921, 7

Estados Unidos otorgó su reconocimiento al gobierno mexicano hasta agosto de 1923, después de que éste aceptara varias condiciones en los Tratados de Bucareli. Un año después se anunció la reanudación de relaciones de México con la Unión Soviética. Se rumoraba que el señor Petskovsky sería el primer embajador⁵⁰, como en efecto lo fue. También se dijo que posiblemente el general Calles en su viaje a Europa como presidente electo visitase Rusia después de Alemania, lo que no sucedió por falta de tiempo, lo cual no impidió que la embajada soviética lo agasajase durante su estancia en Berlín. El 7 de noviembre el señor Petskovsky presentó sus credenciales al general Obregón, quien en su discurso de aceptación subrayó:

que nunca ha habido que vencer por nuestra parte dificultad alguna para la reanudación, pues México siempre ha reconocido el derecho indiscutible que todos los pueblos tienen para darse el gobierno y leyes que mejor satisfagan sus propios anhelos y aspiraciones y es por eso que cuando informalmente se iniciaron las pláticas para la reanudación de relaciones, el gobierno que me honro en presidir declaró que no había necesidad de ningún arreglo previo sino que bastaría que ambos gobiernos procedieran a acreditar sus respectivos representantes diplomáticos.⁵¹

El 24 de diciembre de 1926 Alejandra Kollontai, feminista radical, sustituyó a Petskovsky. Un mes después, a fines de enero de 1927, la embajadora sostuvo una entrevista con el general Plutarco Elías Calles, presidente para el período de 1924 a 1928, para aclarar un rumor nacido en Estados Unidos de que la embajada soviética en México pretendía ser foco de propaganda bolchevique para América Latina y de que la embajadora introdujo a México películas tendenciosas. Se ignora el contenido de las pláticas. Es importante señalar que en el transcurso del año la prensa informó de la prohibición de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein en Inglaterra, Alemania y Francia.

Según Juan Bustillo Oro, hijo del empresario del Cine Imperial, su padre, enterado de que la embajada no podía exhibir las películas, envió un recado “abriéndoles las puertas del Imperial.”⁵² Así el lunes 21 de

50 “Rusia reanuda sus relaciones con México”, *El Universal*, miércoles 13 de agosto de 1924, 2

51 Archivo General de la Nación, presidentes, Obregón-Calles-expediente 104-R-28, noviembre 7 de 1921

52 Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica* (México: Cineteca Nacional, 1984) 65

marzo de 1927 estrenó *La bahía de la muerte*, “primera super-producción rusa”⁵³,

de un realismo despiadado que estrujó a la concurrencia hasta el horror, por muchas escenas y particularmente por una. Un soldado de tropas invasoras arrancaba de los brazos de la madre a un niño muy pequeño. Tomándolo por los pies lo estrellaba contra un muro. La cabecita estallaba en sangre y sesos. Hubo gritos de angustia en la sala y muchos espectadores salieron huyendo.⁵⁴

A Rafael Bermúdez Zatarain le mereció el siguiente comentario:

La bahía de la muerte llega a nosotros y nos sorprende, porque aunque en principio lo que usa es la técnica americana, va un poco más allá: desenvuelve procedimientos más rápidos, más concisos, lo cual da por resultado una impresión más fuerte en el espectador. Por lo demás el asunto de la cinta es un atrevimiento inaudito: que no se detiene jamás ante la verdad, por cruda que parezca y llega un momento en que la lente refleja la faz cadavérica de un pequeñuelo, que en ese momento acaba de morir y que se le retrata exactamente como quedó en el momento de expirar. Hay en esto un efecto de morbosidad ¿o simplemente el impulso de ser exactamente reales?⁵⁵

El sábado 26, el gobierno de la ciudad clausuró el cine, no tanto por la película, sino por los carteles que la anunciaban pegados en los muros de la ciudad, que, según la prensa, contenían propaganda bolchevique⁵⁶. Desde luego que la Kollontai introdujo las películas por valija diplomática, puesto que no existe registro autoral de éstas en una época en que los distribuidores acataban con escrúpulo este trámite para defenderse de la piratería. Se desconoce quién redactó el texto de los carteles. Los impresores se negaron a identificar a la persona que ordenó la impresión. El incidente parece haber ocasionado la remoción de la Kollontai, quien se despidió del gobierno mexicano el 28 de mayo de 1927, no sin atestiguar el estreno de *El crucero Potemkin* de Sergei Eisenstein el 22 de abril, “con música especial con trozos escogidos de los compositores rusos contemporáneos”⁵⁷; película que continuó la presencia espaciada pero continua del cine soviético en nuestro país. Como en el caso del expre-

53 “Anuncio”, *El Universal*, lunes 21 de marzo de 1927, 7

54 Juan Bustillo Oro, 1984, 65

55 Rafael Bermúdez Zatarain, “Notas fílmicas La Bahía de la muerte”, *El Universal*, miércoles 23 de marzo de 1927, 8

56 “Anuncio”, *El Universal*, domingo 27 de marzo de 1927, 9

57 “Anuncio”, *Excelsior*, viernes 22 de abril de 1927, 6

sionismo alemán, el público, como la crítica cinematográfica, se enfrentó a un concepto de cine desconocido.

Rafael Bermúdez Zatarain, el veterano crítico de cine, expresó:

Estamos frente a una obra de arte [...] cuyo medio de expresión ha sido el cinematógrafo: pero un cinematógrafo nuevo que nunca lo vimos antes a través de las películas americanas, alemanas o francesas [...] El Abate Mendoza tiene enorme razón al decir que este producto de arte incomparable “es de una técnica estupenda [cuyo] valor cinematográfico radica en la manera como están tratados los ‘primeros planos’ y, sobre todo, los habilísimos ‘cortes’”. Nosotros agregamos que la distinción particularísima de esta cinta en su parte esencialmente técnica radica en la manera como fueron encontrados los ángulos fotográficos, que ellos y no otra cosa es lo que favorece a la penetración del momento psicológico [...] hemos sentido además la potencia creadora del cinematógrafo; estamos convencidos de que esta película podía haber sido presentada sin títulos y que habría sido comprendida admirablemente por un público culto; el close-up cinematográfico viene a sustituir en esta película a los subtítulos mejor redactados.⁵⁸

A principios de septiembre de 1928 la embajada soviética ofreció una exhibición privada de *Octubre*, también de Eisenstein, película prohibida en Francia y Alemania, según la prensa; los comentarios de Carlos Noriega Hope, el crítico más importante de la época, reflejan su capacidad para enfrentar la película al mismo tiempo que su desconocimiento del concepto de montaje cinematográfico, como en el caso de Bermúdez Zatarain, aunque se percibe un conocimiento lejano de la propuesta de cine-ojo de Dziga Vertov:

Un modo intenso, rápido. Ese continuo “flash” -llamarada- que es privativo de las películas rusas, viene a ser una demostración del talento de los grandes directores del Soviet. Nada de escenas en que el ojo de la cámara perdure más de medio minuto, nada de explicaciones totales. Todo es corto, infatigable, sugerente. He aquí la palabra exacta: sugerencia. La nueva literatura está hecha de ello. El cinema, en su afán de escalar la cúspide de las artes superiores va paralelamente a la literatura. Recuerdo ahora las frases de mi amigo John Dos Passos, uno de los nuevos [literatos] de yanquilandia: “hace años, para iniciar una novela, teníamos que decir: bajo una luna llena, en el lomo de una cabalgadura, iba un caballero de cincuenta años, de ceño adusto, de largo bigote, sumido en una honda meditación. Hoy, en cambio, el es-

58 *El Universal Ilustrado*, 25 de abril de 1927, citado por Ángel Miquel, 1995, 189

critor presenta de golpe el estado psíquico del caballero, sin hablar de la luna, de la hora, de la cabalgadura...” Eso han querido realizar los directores rusos. La epopeya gráfica en que la cámara piensa, en que la cámara inquieta como un mono, es ya un fin y no solamente un medio de expresión, como acontece con la mayoría de las películas norteamericanas o europeas. El ojo de la cámara va diciéndonos, no a nuestros ojos sino a nuestro espíritu, la siempre labor psíquica, el ojo de la cámara resulta elocuente y gráfico. Todo, en ella, es tan patético como un discurso, precisamente porque es un discurso que no estamos diciendo nosotros mismos.⁵⁹

No es extraño, pues, que en 1930 Eisenstein fuese ampliamente conocido cuando vino a filmar ¡Qué viva México!. Noriega Hope lamentó que la película no estuviera al alcance de la comprensión del gran público, por lo cual preveía su fracaso. Para evitarlo participó en una exhibición en el Palacio de Bellas Artes, con acompañamiento musical especial, en la que explicó el contenido. El cine soviético marcará un parteaguas en el concepto de cine que debía hacerse desde las esferas oficiales, donde aquél se dividió en dos tendencias fundamentales: el norteamericano y el soviético; dada la problemática socioeducativa del país el gobierno optó por el segundo, lo cual en 1933 será básico para la producción por la Secretaría de Educación Pública de Redes de Fred Zinnemann. Se anunciaron *La bahía de la muerte*, *La boda del oro*, *El bandido del Cáucaso*, *El acorazado Potemkin*, *La musulmana*, *Cadenas rotas*, *Aelita*, *Los guerrilleros rojos*, *El jefe de estación*, *La cruz y el máuser*, *Madre*, *El proceso de los tres millones*, *Ditnah Datzoum*, *Alas del servicio*, *Del palacio al presidio*, *El domingo negro*, *El pájaro de acero*, *El minarete de la muerte*, *El viento*, *La huelga*, *Tres vidas*, *Los tres Ladrones*, *Iván el Terrible*, supuestamente distribuidas por California Films, S.A. en el Edificio Oliver de 16 de septiembre⁶⁰.

Cuando Marco Aurelio Galindo planteó su idea de cine club, ocho días después se exhibió en cines comerciales *La venganza de Krimilda*, lo cual neutralizaba su propuesta de traer conjuntamente con los distribuidores las películas más notables de la producción mundial; como la neutralizaba la exhibición constante de películas de otras nacionalidades como *Sodoma y Gomorra* de Michael Curtiz de Austria o danesas, *Hamlet* con

59 Silvestre Bonnard, “Octubre, la magnífica obra de Sovkino, ha sido una revelación de técnica cinematográfica moderna”, *El Universal*, domingo 9 de septiembre de 1928, 3a sección, 3

60 “Anuncio”, *El Universal*, domingo 13 de marzo de 1927, 10

Asta Nielsen; producción italiana, española (*La casa de la Troya*), francesa (Abel Gance), sueca, noruega (las exploraciones de Amundsen al Polo Norte), lo mismo que la expedición del capitán Kleinschmidt a esa misma región, porque sólo entonces el hombre terminó su exploración de los puntos claves de la Tierra. *Avaricia (Greed)*, *La marcha nupcial (Wedding March)*, *Esposas imprudentes (Foolish Wives)* de Eric von Stroheim, toda la producción de Cecil B. DeMille, calificado entonces como “maestro” por la crítica cinematográfica, de la misma manera que Griffith; *El chiquillo (The Kid)* de Chaplin, que le abriera las puertas de las vanguardias europeas, así como sus películas sucesivas; *La General (The General)* y demás de Buster Keaton, de Harold Lloyd, de Flaherty, etcétera. En términos generales había gusto por el buen cine y se estaba al día en cuanto a los avances del lenguaje cinematográfico; había problemas con las películas revolucionarias de la forma, como las alemanas y las soviéticas, lo cual ameritaba el ejercicio educativo cineclubístico, como lo intentara Noriega Hope en el Palacio de Bellas Artes con *Octubre*; y con el cine de vanguardia, que efectivamente no llegaba. De tal manera que un cine club en México tendría sentido sólo si traía este cine, si se proponía educar u orientar el gusto del público y si se revisaba la historia del cine para lo cual los entusiastas no encontraron respuesta en los distribuidores por la escasa visión comercial de éstos, a quienes el cineclubismo los hubiera beneficiado a corto, mediano y largo plazo.

Es importante destacar que la actividad cineclubística puede ser múltiple, pero su labor central es la de educar el gusto del público para valorar y apreciar la expresión cinematográfica o alguna rama del saber. Dadas las características de la sociedad mexicana, con un elevado porcentaje de analfabetismo, y del maderismo, desde 1912 surgieron iniciativas para educar al “pueblo” con exhibiciones cinematográficas gratuitas en los barrios populares, iniciativa que el golpe de estado contra el presidente Madero impidió llevar a cabo, pero que la Secretaría de Educación Pública implementó durante el gobierno del general Obregón, cuando se ofrecieron numerosas funciones en barrios populares y en sitios públicos de pueblos aledaños al Distrito Federal como Milpa Alta, Xochimilco, etcétera, con un sentido eminentemente educativo.

Cierto, la idea de cine club corresponde al pensamiento vanguardista francés, pero en México este pensamiento no llegó directamente al cine sino a los literatos, hacia 1925 cuando una serie de autores del gru-

po conocido como los *Contemporáneos*, intentó aplicar la experiencia cinematográfica a la narrativa literaria, en obras de prosa dinámica, como se hacía en Francia y España. Tal parece que en una reunión acordaron escribir diversos ensayos experimentales, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, *Novela como nube* y *La llama fría* de Gilberto Owen, *Return Ticket* de Salvador Novo y *El día más feliz* de Charlot de Enrique González Rojo. Villaurrutia y Owen fueron los más acertados⁶¹. Es hasta 1928 cuando se siente en México el impacto más directo de la vanguardia sobre la idea de cine club a través de *La Gaceta Literaria* de Madrid, sin embargo, dada las peculiaridades de la exhibición cinematográfica, la idea no germinó, por lo menos hasta 1931.

AURELIO DE LOS REYES

Antes de estudiar historia en la FFyL UNAM, Aurelio de los Reyes ingresó al Cine club del PECIME, aceptado en un proceso de apertura que vivió la organización de periodistas cinematográficos, que hacia los años sesenta invitó a presentar solicitudes al público en general y aceptó a diez personas ajenas al gremio. Allí conoció a diversos críticos cinematográficos y periodistas, a quienes leía puntualmente en la prensa. Más tarde realizó cortometrajes en 16 mm donde experimentó con los géneros documentales. Años después, como coordinador del Cine club de la Universidad Veracruzana aportó a la formación de públicos, con las programaciones de ciclos, el impulso al cine trashumante, que se sumaba al pulso cultural de la Universidad con actividades culturales. Sus seminarios han contado permanentemente con la proyección y discusión de películas. Como colaborador de la Filmoteca de la UNAM ha sido parte de exposiciones, rescates de películas, musicalizaciones y publicaciones. En el Instituto de Investigaciones Estéticas coordinó el programa de Videos del Arte de México. El texto sobre los orígenes del concepto del cineclub en México fue escrito en 1999, después del Seminario internacional “A 40 años del Cine-club de la Universidad, los cineclubes hacia el siglo XXI”.



61 Véase mi ensayo “Los Contemporáneos y el cine” en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, editado por Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (México: El Colegio de México, 1994)



La sociedad de los cinéfilos⁶²

Gabriel Rodríguez Álvarez

El propósito de estas líneas ha sido destacar la naturaleza del célebre intento por fundar el Cine Club Mexicano entre distinguidos artistas nacionales, reconociendo de entrada su relación con Sergei Eisenstein y la revista literaria *Contemporáneos*. Para conocer el origen del cineclubismo en México, partiremos de una nota publicada en el número correspondiente a mayo de 1931, que también sirve para comprobar lo subjetivo del ejercicio histórico y lo perdurable de las páginas impresas y los epistolarios. Consideremos la fragilidad de los membretes colectivos y lo disperso de una asociación que acentuó la importancia de los protagonistas a título individual, provocando incoherencias con respecto a los objetivos originales de la empresa, pero sentando una marca fundamental en el desarrollo de la defensa y apertura cultural a través de la cinematografía internacional. Si durante los primeros años del cinematógrafo en México, hubo quienes lo utilizaron como apoyo científico y pedagógico

62 Publicado en *Luna Córnea* 24 (México: Centro de la imagen, 2002) 74-78

y lo acompañaron de publicidad y conferencias, en los años veinte notables personajes del cine persiguieron la fundación de un cineclub encaminado a explorar las potencialidades expresivas del cine de vanguardia, inspirados por los cineclubes y las salas especializadas en Europa, que se caracterizaban por haber contado con una publicación entre los organizadores y sus seguidores. En nuestro país fue en la década de los treinta cuando se repitió el esfuerzo, ligado no a un diario, como en el que participaban Carlos Noriega Hope y Marco Aurelio Galindo, sino a una revista literaria que más tarde fue el lugar común para denominar a toda una generación de escritores y pintores mexicanos: *Contemporáneos* (1928-1931).

EL FAMOSO NÚMERO DE MAYO DEL 31

Contemporáneos no fue la única revista literaria que publicó textos sobre el cine ni la que más lo hizo en México, pero dio a conocer la traducción de un ensayo sin precedentes en el periodismo cinematográfico mexicano, firmado por Sergei Eisenstein quien se encontraba en nuestro país filmando la cinta inconclusa. En ese artículo, que llevó el título de “Principios de la forma fílmica”, Eisenstein abordaba la explicación de su teoría del “montaje de atracciones” a través de la dialéctica del materialismo histórico. El texto fue introducido por Agustín Aragón Leiva, quien lo acompañó con una semblanza del director soviético -realizado por Agustín Jiménez- sonriendo y sosteniendo una calaver de dulce en la mano. En el mismo número de la revista, se publicó anónimamente en la sección “Acera” un programa de trabajo inspirado en la labor de diversos cineclubes europeos, que se proponía situar a México en el plano internacional. Planteando los objetivos que perseguían enumeraban los “puntos esenciales” de su programa:

Procurar la exhibición de buenas películas europeas, americanas y asiáticas, y películas de vanguardia. Implantación del cinema educativo, con especial cuidado en la exhibición sistemática de películas científicas. Historia del Cine [sic] por medio de exhibiciones retrospectivas. Conferencias de propaganda sobre la importancia estética, científica y social de la Cinematografía [sic]. Creación de ambiente propicio para que surja la Cinematografía mexicana [sic].

Es claro que confluyeron dos aspectos que desencadenaron la agrupación cinéfila formalmente. Por un lado, a través de algunas revistas es-

pecializadas y revistas literarias -especialmente *La Gaceta Literaria* que promovió el Cineclub Español- conocieron las noticias de ciertos círculos europeos y sudamericanos de reunión y discusión en torno al cine. Por el otro, el papel que jugaron las películas de vanguardia (suecas, alemanas, francesas, soviéticas y españolas, principalmente) conjugó a los realizadores con aquellos exhibidores independientes. A su vez, algunos directores (de películas y revistas simultáneamente) participaron como embajadores en la promoción de sus filmes y teorías sobre el séptimo arte, contagiando a otros y tomando parte de distintas corrientes estéticas y políticas.

Luego de haberse declarado afín al Cineclub Español, los miembros del Cineclub Mexicano se identificaron con “todos los cineclubes del mundo” pero como consta en los puntos esenciales, su actividad estaría dedicada a promover un “ambiente propicio” para la cinematografía mexicana. Sin abandonar el ejemplo internacional, se definió también el carácter de sus fines. Recapitulando sobre las metas fijadas a través de las páginas de *Contemporáneos*, encontramos lo que podría considerarse como el “decálogo” del cineclubismo moderno mexicano o al menos, el acta fundacional en pro de la cinematografía en México, destacando sus fines altamente sociales y diferenciando sus actividades de docencia, difusión y exhibición a través de la diversificación de géneros, tanto educativos y científicos, como de películas “de vanguardia”. Es notable que haya sido esa revista precisamente la que se hubiera prestado a participar como tribuna del cineclub. La fama y prestigio de *Contemporáneos* pudo ser un espejismo de solidez que rápidamente se puso a prueba. Los objetivos del grupo no tuvieron reservas. Educación y estética irían de la mano independientemente de las instituciones educativas, contando a su favor con la apertura que había caracterizado a las pantallas mexicanas, pero en un nuevo contexto de auge nacionalista.

La “historia del cine” inauguraría funciones retrospectivas donde el cine mudo ocuparía el centro de atención y estudio, justo en el umbral de la transición a la época del cine sonoro. Seguramente habrían seguido los programas canónicos de los cineclubes y las salas de arte parisinas que habían sido exportados y enriquecidos posteriormente en Madrid y Buenos Aires con muy buenos resultados. Los debates que comenzaron a realizarse en 1926 en la Tribune Libre du Cinéma en París y las “conferencias de propaganda” emularían a los seminarios o grupos de estudio que

como en la London Film Society habían congregado a los aprendices junto a los incipientes maestros del oficio cinematográfico. La presencia del realizador soviético en nuestro país estimuló por mucho a los intelectuales mexicanos en una dirección que contempló profundizar en el lenguaje fílmico mediante su historia y sus teorías.

A la víspera de la instauración del cine sonoro, en México se congregaron distinguidos artistas que se propusieron instituir un círculo cinéfilo capitalino. Todos ellos coincidieron en difundir, actualizar, estudiar y preservar al cine como arte y vehículo de expresión humana a través del cineclub. Los responsables eran Bernardo Ortiz de Montellano, como director artístico; Agustín Aragón Leiva, secretario general; Emilio Amero, director técnico; Roberto Montenegro y María Álvarez Bravo, vocales; Carlos Mérida, propaganda; Manuel Álvarez Bravo y María Izquierdo en la hacienda de la empresa. Habría que subrayar que no fueron exclusivamente escritores quienes asumieron el proyecto y que más bien fueron en su mayoría artistas plásticos quienes dieron cuerpo al comité ejecutivo del Cineclub Mexicano.

DOS CINECLUBES EN UNO

Lamentablemente, su proyecto naufragó con el cese de la revista en diciembre de 1931, debido a su abrupta cancelación de financiamiento que ni siquiera el director pudo prever a tiempo, pero al año siguiente -consta en epistolarios- Ortiz de Montellano y Aragón Leiva consiguieron ofrecer algunas funciones con filmes rusos, inaugurando oficialmente el círculo en la primera mitad de 1932, con la película *Natalidad* de Edouard Tissé. En ese momento, no sólo se habían reducido a dos los organizadores, también el nombre del grupo varió ligeramente y poco a poco fueron concentrándose las atribuciones del para entonces Cine Club de México en Agustín Aragón Leiva, quien se convirtió en un vehemente defensor de la película mexicana de Eisenstein, estrechando los vínculos que tenía con los periodistas estadounidenses Waldo Frank y Seymour Stern en el boicot contra el productor Upton Sinclair; el propio Aragón Leiva fue quien estableció el enlace con Giménez Caballero mediante cartas y artículos publicados en *La Gaceta Literaria* y quien después obtuvo las películas para ser exhibidas en un lugar cuya sede bien pudo haber sido la Galería Posada de Emilio Amero, fundada en 1932.

RECAPITULANDO

El movimiento europeo cineclubista llegó tarde a México, pero no la ci-

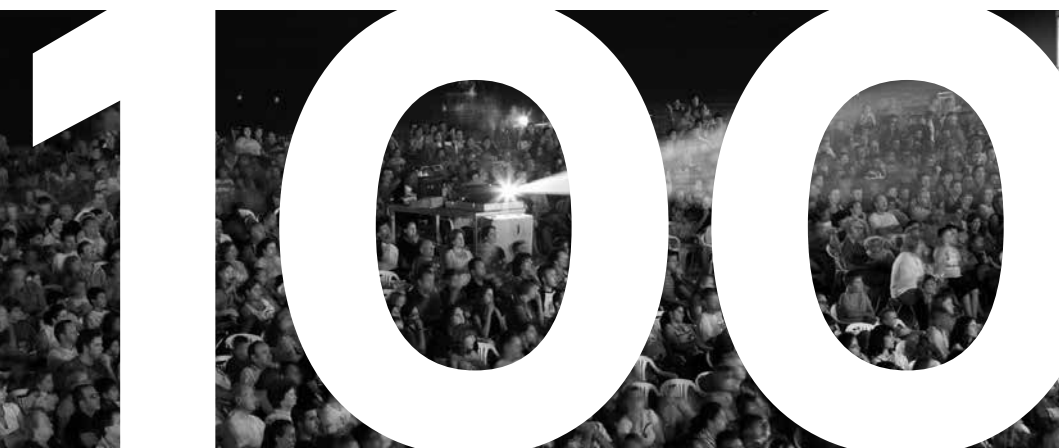
nefilia generalizada entre los intelectuales en los años veinte, provocada por las películas de Chaplin, Keaton, Griffith, Wiene, Linder, Eisenstein y el rostro de Greta Garbo... La fundación de aquel Cineclub Mexicano vaciló entre el apoyo recíproco de sus integrantes y el de la plataforma editorial que tuvieron. No obstante, a pesar de que en México no se produjeron secuelas en la realización cinematográfica ligadas a un cineclub como en los casos de España y Brasil, el estilo de Eisenstein marcó profundamente tanto a los fotógrafos como a los pintores y realizadores de películas que tuvieron contacto con él y con su obra. Para *Contemporáneos* fue notable que el artículo que Aragón Leiva tradujo, se adelantara incluso a la revista anglófona *Close Up*.

A pesar de todo, la distancia de ese primer círculo cinéfilo mexicano con respecto a los cineclubes europeos fue enorme. Tuvo que ver con las sesiones de estudio que llevó a cabo sistemáticamente la London Film Society, así como con la reseña periódica de actividades del cineclub al estilo del Cineclub Español en *La Gaceta Literaria*. Fueron años luz frente a las asociaciones francesas y holandesas en comparación con los circuitos parisinos y españoles de los años siguientes. El accidentado nacimiento del cineclub en México es más que una anécdota llena de nombres célebres y de gloria trágica en la estela de los movimientos de izquierda. Ligado más a la batalla proselitista de los cineclubes en favor de Eisenstein y la toma de postura ante el ascenso del fascismo, es, en suma, otra puerta de la historia nacional que comunica directamente con el pulso cinéfilo mundial a través de las películas, pero quizás sobre todo a través de las revistas y la política, teniendo como contexto la violenta temperatura nacionalista de institucionalización de la vida pública en México y que paradójicamente, posibilitó a muchos artistas la expansión o el cese de sus actividades creativas. Lo que cuenta no es tanto lo que se hizo, sino lo que se quiso hacer y cuándo y por qué no se logró. En otro de los abortos fundacionales de la modernidad cultural mexicana el pretexto fue el cine: escritores, poetas, pintores, fotógrafos, ensayistas, diplomáticos, periodistas, amigos entre sí. La evolución estuvo llena de estos espectadores entusiastas, de sus encuentros y desencuentros. De sus conflictos y contradicciones se trasluce el amor hacia el cine o por lo que para ellos significaba esa palabra tan sencilla, considerada por muchas y muchos, algo más que el medio de comunicación más joven y moderno de su tiempo.

GABRIEL RODRÍGUEZ ÁLVAREZ

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la UNAM y pasante de la maestría en Historia del arte por la FFyL-UNAM en Estudios sobre cine. Es profesor de Sociología del cine en la FCPyS- UNAM. Como investigador y promotor cultural ha participado en congresos, seminarios, talleres y reuniones nacionales e internacionales. Miembro fundador del Cineclub Bravo, es integrante de la Federación Internacional de Cine Clubes. Ha impartido talleres y cursos de formación de públicos y promotores culturales para la SEP, la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, el Fideicomiso del Centro Histórico, PROCINECDMX, el Colegio de Ciencias y Humanidades-UNAM, el Instituto de Educación Media Superior CDMX, el Centro Femenil de Reinserción Social de Santa Martha Acatitla, el Reclusorio Preventivo Varonil Oriente y la Filmoteca de la UNAM, entre otros. Fue responsable de la planeación académica de la Cátedra Ingmar Bergman en cine y teatro, UNAM (2011-2017). Ha escrito libros, ensayos y artículos sobre cine, fotografía, lucha libre, cultura urbana y cineclubismo en publicaciones nacionales e internacionales.





Centenario del cineclubismo⁶³ “Divertir, instruir, emancipar”

Felipe Macedo

Una tradición elitista

Hasta hace poco, se utilizó para ubicar el comienzo de la historia del club de cine en la década de 1920, más precisamente en 1920, con la aparición de las sesiones de *Le Journal du Ciné-club*, organizado por Louis Delluc y, casi simultáneamente, con la fundación de CASA, Club de Amigos del Séptimo Arte de Ricciotto Canudo, ambos en París. Los trabajos de autores como Fabio Masala, Filippo de Sanctis y yo en la década de 1970, que colocaban al público en el centro del tema del cineclub, arrojaron las primeras dudas que sacudirían esta historiografía. Los textos de los estudios culturales ingleses, especialmente de Raymond Williams, basados en la teoría de la hegemonía de Antonio Gramsci, también mostraron el proceso ideológico de apropiación conceptual que ocurre con las ideas y prácticas originalmente populares. Noël Burch, con *From the Beauty of the Latrines*⁶⁴, y más recientemente una crítica de la cinefilia elitista - Ci-

63 Tomado de: <http://darcyneclube.blogspot.com/2013/01/texto-de-felipe-macedo-sobre-o.html> Traducción: GRA, 2019

64 Noël Burch, *De la beauté des latrines: Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs* (París: L'Harmattan, 2007)

nephiles ⁶⁵- trajo específicamente al campo del cine y el cineclub una visión más definitiva de cómo se apropió nuestra historia. Durante décadas por una concepción elitista que sólo puede ver la cultura y la creación donde puede reconocer una personalidad especial, un autor. O bien, donde esta autoría se expresa en una cultura tradicional, es decir, literaria, especializada y respaldada por el ambiente artístico y cultivado del momento y / o una posteridad igualmente “informada”.

El cineclub se ha identificado durante mucho tiempo, a menudo automáticamente, sin crítica, con una concepción impulsada por los conocedores del cineclub de élite, liderado por (y reconocido a través de) una gran personalidad y capaz de producir una lectura, de hecho, una escritura crítica expresada en términos considerados cultos para el contexto en el que fueron insertados o para la evaluación posterior igualmente elitista. Así, las prácticas ya consolidadas en los medios más populares sólo se reconocían cuando se asociaban con figuras como Delluc o Canudo, caciques de los salones parisinos de su tiempo. Principalmente interesado en construir lectores de sus revistas – *Le Journal du Ciné-club*, luego *Cinéa* – Delluc promovió sesiones de gala con películas y conferencias, repaginandose, como dicen hoy, a la élite de las actividades de la capital francesa que los clubes populares habían estado practicando durante mucho tiempo. Canudo promovió cenas elegantes memorables para debatir y valorar el cine como arte.

Ciertamente, estas actividades más elegantes también son parte del gran esquema del cineclub; las famosas figuras artísticas de París han contribuido en gran medida al reconocimiento y la difusión de los cineclubes no sólo en París, sino también en las principales capitales del mundo, incluida América Latina. Pero no constituyen las primeras experiencias del cineclub, no encontraron la historia de nuestro movimiento. Los años veinte, como había sido un poco antes con el fenómeno cinematográfico en sí, pueden considerarse como el momento de la institucionalización del cineclub, cuando los elementos de un cierto protocolo cinéfilo (Gauthier, 1999) se consolidan precisamente en una concepción “culta” y elitista del cineclub.

65 Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies: Une histoire de la qualité cinématographique* (Paris: Armand Colin, 2010)

HISTORIA DEL CINE

Sin embargo, el mito del exclusivo cineclub fanático y/o fanático del cine se arraigó y se extendió por todo el mundo. Cuando, 50 años después, los primeros textos adelantaron la tesis del cineclub como una organización del público, sus autores apenas sabían que sólo reanudaron el proyecto que dio lugar a las primeras prácticas del cineclub y que guió a los primeros cineclubes. Todavía no había una investigación histórica sistemática sobre el cineclub y la organización del público, que es un proyecto para este siglo. En pocas palabras: los orígenes más distantes del cineclub se confunden con otras formas de organización popular: iniciativas autónomas de ayuda mutua, educación, entretenimiento y organización política. De hecho, los sindicatos, los partidos políticos, los cineclubes y las innumerables asociaciones populares tienen un origen común. Y también, en gran medida, el espectáculo moderno que se ha configurado en estas formas de asociación. La conjunción y la evolución de estas formas es un tema para otros textos, pero, en pocas palabras, recordamos que a lo largo del siglo XIX se establecieron varios tipos de clubes en los medios populares, destinados al entretenimiento, el desarrollo cultural, la ayuda mutua y la organización política. En ellos, a menudo en torno a una buena cerveza, los asociados, la comunidad, cantaban, declamaban, debatían, estudiaban y conspiraban por su emancipación. En otro aspecto, las iglesias y los reformadores morales de todo tipo también emplearon este recurso para “formar” o educar para un cierto tipo de ciudadanía. En las conferencias y debates que se promovieron en estas organizaciones, las *linternas mágicas* se utilizaron ampliamente como un elemento de ilustración. Con la aparición del cinematógrafo, se incorporó rápidamente a estas prácticas: hay manifestaciones documentadas, animadas por proyecciones, al menos desde 1898.

Pero es con la institucionalización del cine, como lo entiende la historiografía contemporánea, un proceso que comienza con la proliferación de teatros fijos a partir de 1905 y la forma de cineclub surgirá como un instrumento de resistencia al modelo del cine opresivo que se desarrollaba. El proceso se lleva a cabo en todo el mundo, pero quizás más claramente en los EE. UU., donde se puede ver más claramente la relación establecida entre un cine que se define a sí mismo como un negocio y un nuevo tipo de audiencia formada, mediada por un lenguaje que poco a poco se consolida.

El formato *nickelodeon*, teatros que presentaron programas sucesivos a precios populares, que surgió a fines de 1905, pronto se despliega por miles. En 1910, un tercio de la población estadounidense fue al cine una vez por semana (en 1920, la mitad del país); este público emergente incorporó a la mujer y al niño que, en la era moderna compartieron el espacio público por primera vez. Inicialmente vistos como vulgares e incluso peligrosos (el ambiente oscuro y promiscuo de las salas ubicadas principalmente en áreas proletarias) por los segmentos sociales más ricos, la masa de aficionados al cine consistía principalmente en la clase trabajadora y el enorme contingente de inmigrantes que llegaron en ese periodo de intensa industrialización. El ambiente era animado, muchos se conocían, muchas de las salas estaban en los vecindarios de incluso este público que es el abuelo de nuestro proletariado audiovisual moderno, o al menos identificados, reconocidos como comunidad, como clase. Todos hablaron, comentaron, cantaron juntos en ciertos pasajes, acompañados al menos por un pianista. A menudo, un narrador o tutor presentaría o seguiría la historia completa de la película de unos pocos minutos que compuso un programa muy corto. Los temas exitosos fueron populares, extraídos de la experiencia de vida y los hábitos culturales de esa audiencia y de interés para ellos. Pero ni la producción ni las salas estaban en manos del público.

El cine que los industriales querían construir no era lo mismo que interesaba a la gran masa popular. Era el capital generado por el éxito de la exhibición popular que permitió el establecimiento de los grandes estudios y la monopolización mundial de la producción y distribución. El tratamiento de las tramas populares se dio desde el punto de vista de otra clase social. Y el espacio público de los cines fue inicialmente y durante unos diez años un terreno de conflicto, un campo de feroz lucha de clases. El público se enojó cuando una huelga, por ejemplo, realizada allí en su propia ciudad, se mostró como una traición de criminales. O cuando un personaje inmigrante fue tratado como un personaje estúpido o malo. Se rieron de los poderosos presentados como generosos y paternos. Comentaron, abuchearon y silbaron. Al salir de la sala algunas veces incluso estropeó las instalaciones. No estaba lejos de darse cuenta de que tenía que tener sus propias salas para tener “su” cine.

Por otro lado, el capital tomó medidas para controlar esta masa: surgieron las primeras formas de censura, morales y políticas; se crea un cuer-

po de policía en las salas de cine para contener al público: los acomodadores son las primeras “linternas” cuyo origen real es la represión. Las salas se trasladan a regiones de las ciudades menos concentradas de inmigrantes y la afluencia aumenta gradualmente, buscando atraer sectores de clase media. Muy simple, al final de esta larga confrontación resulta la formación de lo que Siegfried Kracauer⁶⁶ llamó el *público cosmopolita*: una masa sin identidad, silenciosa, controlada y domesticada bajo las reglas de los negocios, objeto, no sujeto, de un cine que sólo quiere entretenimiento, con un lenguaje lineal, literario, transparente y censurado. Un público consumidor. Formado por *espectadores*.

Pero había otra vertiente: un público organizado. Al ver que el cine se distanciaba cada vez más de sus intereses, gustos y cultura, varios grupos tomaron varias iniciativas. Se alquilaban salas para garantizar la proyección de ciertas películas boicoteadas; Steve Ross (1999) ha señalado producciones de grupos sindicales y políticos desde 1908. Tanto en Francia como en los Estados Unidos hay referencias a actividades de exhibición sistemáticas a fines de la primera década del siglo XX. En gran parte de Europa, así como en Brasil, la iglesia católica alienta o promueve directamente las prácticas cinematográficas disociadas del comercio capitalista, que considera tan perjudicial como el socialismo, su mayor enemigo. En América del Norte, este papel fue desempeñado por las denominaciones protestantes. La existencia de una red de exhibición no comercial desde el final de la primera década parece ser evidenciada por la creación de un distribuidor de películas en 1912 por la YMCA (Asociación de Hombres Jóvenes Cristianos): una iniciativa dirigida a alimentar un circuito cristiano, así como contrarrestar la poderosa influencia anarquista, socialista y feminista en los círculos sindicales y populares. En 1911, el periódico *L.A. Citizen* de Los Ángeles trae una breve entrevista con uno de los líderes de un “cine socialista” que dice textualmente: “nuestra sala es el resultado de una rebelión pública contra lo que se le impone”.

En Brasil, aunque la investigación es relativamente escasa, la misma cultura está presente: organizaciones, periódicos, clubes, círculos, anarquistas atenienses y grupos socialistas han existido en gran número desde finales del siglo XIX. Las escuelas modernas, inspiradas en las teorías del educador anarquista catalán Francisco Ferrer (filmado en 1909), se

66 Siegfried Kracauer, “Cult of Distraction” [1926]. *New German Critique*, vol. 40, 1987 p. 92.

extienden por varios estados, empleando diversos recursos para ilustrar sus cursos, pero el uso del cine en estas prácticas aún no se ha demostrado. Los católicos también imitan a los franceses y crean aquí Good Press, una organización que defiende y promueve el “buen cine” y pronto tendrá algunas salas en diferentes estados brasileños.⁶⁷

EL PRIMER CINECLUB

Si las características de los cineclubes son precisamente su asociacionismo, construcción colectiva, cierto anonimato, en el sentido de que no hay miembros de culto, ese es en gran medida el resultado, por lo que es aún más difícil establecer una periodización rigurosa y una fecha para un mítico “primer club de cine”. Pero la Historia, la memoria, la identidad e incluso la política también se basan en fechas y símbolos que ayudan a construir un patrimonio colectivo para compartir. Por lo tanto, incluso a riesgo, por lo demás beneficioso, de probar otras iniciativas, parece que la primera organización del público que se estructura como un cineclub (asociación democrática sin fines de lucro y con el proyecto de, a través del cine, garantizar el acceso público y la participación en la construcción de un cine que lo representaba) y debidamente documentado es el Cinéma du peuple/ Cine del pueblo, una cooperativa de inspiración anarquista creada en París en 1913.

Estos 100 años han sido un centenario de persecución, prohibición e intentos de cooptación.

El programa del cineclub se publicó en el periódico *Libertaire* del 13 de septiembre de 1913, y los estatutos de la entidad fueron notariados el 28 de octubre del mismo año. Entre los objetivos estatutarios estaban: “producción, reproducción, venta y alquiler de películas”, así como “publicidad y educación a través de representaciones teatrales, conferencias, etc.” Más adelante, según los estatutos, “la sociedad se esforzará por elevar la intelectualidad de la gente”. Los carteles de las películas producidas y presentadas por el cineclub en los siguientes meses trajeron una especie de lema o lema que resume brillan-

67 En 1912, la revista *Vozes de Petrópolis* ya cita salas católicas en Petrópolis, Belo Horizonte y Recife. (*Vozes de Petrópolis*, julho a dezembro, p. 1259-1261, citado por Almeida, 2011, p. 319)

temente este ambicioso programa y está totalmente presente después de cien años, y bien puede servir como guía para los cineclubes contemporáneos: “Divertir, instruir, emancipar”.

Otro aspecto que valora este primer cineclub es la repercusión que la iniciativa ha alcanzado en varias partes del mundo. Aparentemente, se crearon teatros de otras personas. A Brasil, la noticia llegó a través del militante portugués Neno Vasco, quien, expulsado de aquí por la policía, escribió desde Portugal al periódico *A Lanterna*, de São Paulo, informando sobre las actividades del cineclub libertario parisino. En su número del 8 de mayo de 1914, *A Lanterna* publicó una convocatoria para una reunión en el salón Lega della Democrazia, en la calle Bonifácio 39, piso 12, con el objetivo de fundar “una sociedad cuyo propósito será la propaganda social a través de la cinematografía”⁶⁸. Sin embargo, no hay pruebas de que tal sociedad haya sido fundada, lo que podría llevarnos a celebrar el centenario del cineclub brasileño el próximo año ... Al igual que muchos de los cineclubes que marcan la historia de nuestro movimiento, Cinéma du Peuple fue de corta duración: además de la movilización por la Primera Guerra Mundial, el conflicto fue precedido por una fuerte persecución de los movimientos contestatarios y pacifistas. La última sesión del cineclub debe haber sido el 30 de mayo de 1914⁶⁹.

CENTENARIO DEL CINECLUB

El movimiento del cineclub vive un momento muy especial en su historia. Habiendo creado una forma institucional y organizativa que le es exclusiva, ha logrado mantener esa marca extraordinaria de cien años. Su fuerza, e igualmente muchas de sus debilidades, derivan de las características que ya hemos mencionado: asociacionismo democrático, carácter no comercial y sus ambiciones, que no expresa nada mejor que el lema del Cinéma du Peuple: “Divertir, instruir, emancipar”.

Estas mismas características hacen del cineclubismo no sólo una molestia, sino un enemigo de la sociedad y la economía establecidas. Contrariamente a la iniciativa individual a favor de las asociaciones y la comunidad, el cineclub perturba la llamada iniciativa privada, el espíritu

68 Figueira, Cristina Aparecidas Reis, *O Cinema do povo: um projeto da educação anarquista — 1901-1921*. Dissertação de mestrado apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2003

69 Macedo, Felipe. 2010. Cinema do Povo, o primeiro cineclub, en: www.felipemacedocineclubes.blogspot.com

empresarial triunfante de nuestros días, finalmente, al comercio y al capitalismo en sí. Porque este colectivismo del cineclub se completa precisamente con la negación de lucro como objetivo. A partir de estas dos bases sobre las cuales se basa el proyecto del cineclub, en diferentes momentos y contextos, se apuesta por el libre acceso al audiovisual y la cultura, con la libre expresión de la visión de las mayorías incrustadas en la diversidad completa de todas las comunidades, de todos los rincones del mundo. Esto es contrario al cine hegemónico y dominante, a los valores impuestos, el lenguaje único, la economía de la ocupación y la alienación. Estos 100 años han sido un centenario de persecución, prohibición e intentos de cooptación. Desde el primer cineclub hasta hoy, sin descanso y sin excepción, los cineclubes han sido prohibidos, combatidos, hasta hoy las personas son arrestadas, torturadas y asesinadas como resultado de las actividades del cineclub, o destruidas por medidas y tácticas de mimetismo y neutralización. De las empresas a la iglesia, ¡incluso se han tratado de crear cineclubes fascistas!

Hoy es un momento especial porque los avances de la ciencia y la tecnología lo permite, y no es irrazonable comparar este momento con el surgimiento del cine y la formación del público moderno, cuando el mundo también ha experimentado cambios marcados por el desarrollo tecnológico. Visualizar una posibilidad sin precedentes de democratizar el acceso no sólo a los productos audiovisuales, sino especialmente por los medios audiovisuales de producción. Y el cineclub puede ser el gran instrumento, incluso si sirve como base para organizar al público en cada comunidad, en cada rincón

Este centenario es motivo de celebración, por el increíble logro de mantener esta luz que el público irradia para proyectar su cine, su audiovisual: el cine del pueblo todo. O, en otras palabras: del público.

del mundo, al mismo tiempo que en el mundo, para el espacio virtual. Cineclub de una nueva audiencia, ya no de consumidores indefensos, consumidores controlados, espectadores contemplativos, sino participantes, sujetos de su cultura e historia.

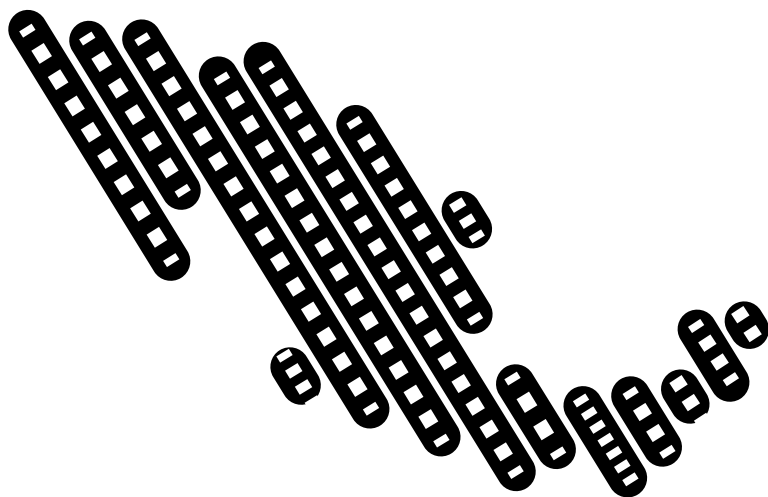
Pero estos mismos medios también pueden significar un nivel de control sin



precedentes, como el *Gran Hermano* del *Admirable Mundo Nuevo* de Aldous Huxley, que todo ve, todo sabe, todo controla. Irónicamente, las llamadas redes sociales también son formas de capturar y comercializar la propia subjetividad de los participantes, constituyendo una nueva forma de la antigua plusvalía marxista: aquellos que no tienen los medios de producción no sólo están condenados a vender su fuerza de trabajo, sino a ver apropiada su subjetividad, transformada en producto y valor. Y, a este ritmo, los cineclubes están asediados por la ideología individualista, el espíritu empresarial y el *onguismo*, y muchos se convierten en pequeñas empresas especializadas que ofrecen un servicio, un producto básico (películas) y donde el público no participa, no manda, y es colocado nuevamente en la condición de audiencia, espectador.

Este centenario es motivo de celebración, por el increíble logro de mantener esta luz que el público irradia para proyectar su cine, su audiovisual: el cine del pueblo todo. O, en otras palabras: del público. Pero también es, como siempre, de manera ininterrumpida, como es el destino del propio público, una ocasión de lucha, ya que, aunque mucho ha cambiado en estos cien años, la situación del pueblo sigue siendo la misma. Tanto es así que el lema del *Cinéma du Peuple* resuena fuertemente como nunca: ¡Divertir! ¡Instruir! ¡EMANCIPAR!

São Paulo, 1º de enero de 2013



Metamorfosis del cineclubismo en México⁷⁰

Gabriel Rodríguez Álvarez

La cultura cinematográfica ha sido forjada en batallas conceptuales y movimientos estéticos. Además de los avances tecnológicos que han ido perfeccionando la industria de las imágenes en movimiento y las aportaciones que han hecho al lenguaje fílmico los creadores de películas, entre los actores que han desarrollado una importante labor para el cine están los cineclubes. Una perspectiva de cien años⁷¹ permite observar que el cineclubismo pertenece por igual a las expresiones de la cinefilia, como a los movimientos sociales en numerosos países, al contagiarse en todas las capitales durante los primeros tiempos del cine sonoro. Surgieron modelos que inspiraron a otros seguidores y en las principales ciudades, se conocieron grupos organizados con abonos y membresías exclusivas, relacionados con publicaciones literarias y especializadas en cinematografía. Allí fueron dadas a conocer películas emblemáticas y se fue gene-

⁷⁰ Publicado en *Miradas al cine mexicano* Vol. II (Aurelio de los Reyes, coord.) México: IMCINE, Secretaría de Cultura, 2016

⁷¹ Felipe Macedo, "Cinéma du peuple, le premier ciné-club", *Cuadernos de los cineclubs*, Núm. 1 (Brasil-Catalunya-México, diciembre 2010) 77

rando un circuito que retomaba las programaciones. Conforme la situación política entró en una conflagración internacional, los cineclubes se radicalizaron hasta perderse en los limbos de la propaganda y las explosiones de una terrible guerra. La historiografía nos ha llevado a través de los epistolarios y las hemerotecas, las fotografías y los retratos, los poemas y las programaciones para conocer con mayor precisión lo que ha sucedido a través de testimonios frágiles o exhaustivos, reconstruyendo la memoria social de un pueblo, de una ciudad mediana o una entidad reconocida regionalmente⁷². Esas gotas van conformando un enorme estanque común en el que se repiten patrones, contextos, coyunturas. México forma parte de lo acaecido en el continente y en el mundo, con sus propios árboles genealógicos y sus raíces universales en especies de cineclubes independientes, estudiantiles, universitarios, obreros, gremiales, que han operado en casas de la cultura, museos, universidades, salas, auditorios, aulas, muros, paredes, garages y parroquias.

La formación de instituciones dedicadas al cine, es una evidencia que permite asegurar que el cineclub ha jugado un rol destacado en la semilla de la cultura fílmica mundial. A través de libros, entrevistas, documentales, ensayos, artículos y testimonios se mantiene el hilo de una tradición intermitente que ha dado frutos de muchas formas, individual, colectiva y generacionalmente. Además, hoy tenemos otra certeza muy clara: que se trata de cineclubismos, en plural, ya que en muchos países ha quedado rastros que permiten caracterizar a los cineclubes como asociaciones del público, diferentes de los clubs de fans organizados por las productoras de cine. Incluso, el cineclub fue la fuente de inspiración de los cine-fóruns que se popularizaron a partir de los años 60 con las líneas de difusión del cristianismo del Concilio Vaticano II. También la Teología de la Liberación impulsó en diversos países el convivio cristiano alrededor del cine. En nuestro país se han vivido experiencias de este tipo en la Universidad Iberoamericana, en colegios jesuitas, parroquias y escuelas católicas en diversos estados. También en universidades públicas y casas de la cultura estatales han existido cineclubes en todo México.

Durante la posguerra y la Guerra Fría, el cineclubismo se fortaleció como resistencia a los imperialismos y las dictaduras. Desde hace más de 60 años, en pueblos y ciudades grandes y medianas, los ciudadanos han

72 Gabriel Rodríguez Álvarez, *Contemporáneos y el Cineclub Mexicano, cineclubes y revistas, las primeras experiencias mexicanas* (México: tesis FCPyS UNAM, 2002)

estado peleando y ejerciendo los derechos culturales a través de estas organizaciones, legalmente constituidas y asentadas en numerosas poblaciones. La cultura permitió la política y a través de la educación informal, se han abierto las pantallas a nuevas narrativas, en una paulatina formación y construcción de públicos, que implica un irrefrenable proceso de reproducción cultural y estética. Históricamente asociado a los movimientos de vanguardia y ruptura del arte fílmico, el concepto del cineclubismo está en la médula del cine, en un mapa europeo que cruza el Atlántico y llega a las Américas, en el cual sobresalen los nombres y apellidos de notables artistas, profesores, periodistas, poetas, escritores, pintores, fotógrafos, escritores y sobre todo cineastas.

RASTROS ANTIGUOS

Los pioneros del cineclubismo vivieron la primera posguerra y optaron por la organización privada de películas. Unos a otros se alimentaron el interés y la pasión por ese invento que se iba convirtiendo en un lenguaje artístico. Louis Delluc, crítico y cineasta francés; Ricciotto Canudo, teórico italiano asentado en París y amigo del séptimo arte; Léon Moussinac, periodista y promotor; Germaine Dulac, cineasta y activista del cine; Sergei Eisenstein, cineasta y teórico; Edouard Tissé, cinefotógrafo; Alberto Cavalcanti, cineasta; Walter Ruttmann, pintor y cineasta. Todos ellos inspiraron a sus contemporáneos en España y América Latina como Luis Buñuel, cineasta y promotor cultural, Ernesto Giménez Caballero, director de *La Gaceta Literaria*⁷³, Juan Piqueras, periodista cinematográfico; Ramón Gómez de la Serna, escritor y promotor cultural, Guillermo de Torre, escritor. En México el archipiélago incluyó a Emilio Amero, fotógrafo; Agustín Aragón Leiva; Bernardo Ortiz de Montellano, escritor y poeta; Jaime Torres Bodet, escritor y funcionario mexicano; Agustín Yáñez, escritor y funcionario mexicano; Lola Álvarez Bravo, fotógrafa mexicana; Fernando Gamboa, museógrafo mexicano.

En las revistas se conservan las huellas y el temperamento inoxidable de esas voces a través de las páginas. Como efecto dialéctico, después de los cineclubes organizados por los pioneros aparecieron las salas de arte que sirvieron de escaparate a las nuevas tendencias estéticas del dadaísmo, el surrealismo, el documentalismo y el realismo cinematográfico poético⁷⁴.

73 Román Gubern, *Proyector de luna, la generación del 27 y el cine* (Barcelona: Anagrama, 1999)

74 Christophe Gautier, *La Passion du cinéma, cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées*

Las capitales europeas compartieron esas actividades y surgieron redes que se convertirían en federaciones nacionales de cineclubes. A su vez, en los años 30 aparecieron los primeros archivos fílmicos que dieron lugar a las cinetecas y las filmotecas de los años 50 y 60. Sus promotores y organizadores se habían habituado a los cineclubes y las salas de arte, conociendo tesoros de la cinematografía que valoraron y quisieron resguardar. Con el fin del cine mudo, muchas piezas aumentaron su valor (a diferencia de lo que opinara la industria incesante) y los amateurs fueron profesionalizando sus pasiones y estructurando sus utopías.

En México, los orígenes del cineclubismo están en los albores del periodismo cinematográfico especializado y en las innovaciones del crítico Carlos Noriega Hope y otros renovadores como Marco Aurelio Galindo, Jaime Torres Bodet, que vieron el papel del cine en la sociedad⁷⁵. El cineclub forma parte de la historia de las revistas literarias mexicanas modernas como *Contemporáneos* y *Bandera de Provincias*, realizadas ambas por lectores asiduos de *La Gaceta Literaria* editada en Madrid, España. En la época del Cardenismo, como otros gremios de trabajadores y campesinos, los artistas tuvieron una participación política destacada. La revista *Frente a frente* que editó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios dio respaldo a las primeras exhibiciones de programas que incluían sistemáticamente el comentario y la presentación de los films. Lola Álvarez Bravo llevó adelante muchas funciones con la ayuda de sus compañeros como Julio Castellanos, y Luis Cardoza Aragón lo reseñó en la revista *Todo*⁷⁶.

Después de una época de auge vino la crisis y estancamiento del cine nacional en una industria colapsada en temas y tópicos, que tampoco supo dar la bienvenida a los relevos técnicos. Sin embargo, el cine *amateur* fue bien recibido desde los años 50 y era practicado caseramente, guiados con manuales de la industria. A la falta de escuelas, el surgimiento de nuevos talentos se forjó también en las butacas de cines y cineclubes. El desarrollo estabilizador mexicano permitió el ascenso de una industria cultural cosmopolita y nacionalista en la que entraron al engranaje editorial diversos exiliados españoles, como diseñadores (Vicente Rojo),

à Paris de 1920 à 1929 (France: Association Française de Recherche sur l'Histoire du cinéma, École des Chartres, 1999)

75 Ver Aurelio de los Reyes, "La idea del cineclub en la época muda".

76 Luis Cardoza y Aragón, *Crónicas cinematográficas 1935-1936*, (México: UNAM, 2010)

periodistas (Francisco Pina, Álvaro Custodio, Pío Caro Baroja), escritores (Max Aub), publicistas (Eulalio Ferrer), cineastas (Carlos Velo y Luis Buñuel) emprendedores editoriales (Manolo Altolaguirre) y fotógrafos (estudio Hermanos Mayo con Paco, Cándido y Julio Souza Fernández y los hermanos Faustino y Pablo del Castillo) que formaron parte de empresas como *Claridades*, *Novedades*, *México en la cultura*, *Hoy*, *Mañana* y Teleproducciones S.A entre otras.

En el Instituto Francés para América Latina (IFAL) surgió el Cineclub de México en 1948, encabezado por el diplomático François Chevalier que sorprendió a todos usando catálogos de la Cinemateca Francesa y el MoMA de Nueva York. Pocos años después, Chevalier fue sustituido por el escritor español Álvaro Custodio. A ese cineclub acudieron luminarias del cine nacional y entre sus principales animadores de debates estuvo otro exiliado en México, Jomí García Ascot. La cartelera capitalina ofrecía pocas novedades en 1952 y surgió el Cine-Club Progreso, organizado por jóvenes preparatorianos que destacó en un grupo de cineclubes metropolitanos junto a los que estaban el de la juventud masónica Cine Club AJEF y el de la juventud israelita inaugurado en 1955⁷⁷. Con un contexto de polarización política y a contracorriente de un clima cultural muy nacionalista, el incipiente movimiento cineclubista mexicano sembró sus reivindicaciones como la creación de un instituto de cine, un filмотeca y una escuela, y estableció correspondencias con sus similares europeos, entrando en contacto con cineclubes y escritores destacados que se pronunciaban por organizarse alrededor del cine, como Louis Daquin, Georges Sadoul, Cesare Zavattini y Virgilio Tosi. Entre sus referentes nacionales estaban Gabriel Figueroa, Alejandro Galindo y Luis Buñuel. A finales de los años 50, en el flamante campus de la UNAM al sur de la ciudad, germinó el cineclubismo en las facultades, arraigándose en las tradiciones universitarias de convivio y diálogo entre estudiantes, profesores y autoridades.

A partir de los años cincuenta Manuel González Casanova, Sergio Ortiz Hernán, Lazlo Mousong, Heriberto Lafranchi y José Luis González de León realizarían actividades con diversas secuelas en la escena cinematográfica mexicana. Pocos años después, el grupo Nuevo Cine hizo suyas las reivindicaciones a favor de mejorar la cultura cinematográfica. In-

77 Francisco Pina, "Palabras para inaugurar un cine-club", *México en la cultura*, *Novedades* 26 de junio de 1955, 4

fluenciados por las teorías del cine de autor de *Cahiers du Cinéma*, y como lo hicieron otras revistas como *Objetivo*, *Nuestro cine* y *Cinema Nuovo*, a través de la revista *Nuevo Cine* despertaron en la Ciudad de México un activismo organizando cineclubes y fundando empresas editoriales que dieron cauce a vocaciones periodísticas, críticas e históricas que tuvieron consecuencia en el conocimiento del cine mexicano y mundial. En la secuencia de los boletines *Cine Club* del Cine-Club Progreso, *La semana en el cine* realizado por Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco, y *35 mm* firmado por Arturo Garmendia, apareció más adelante otra (y fugaz) revista *Cine-Club*, dirigida por José Carlos Méndez y Carlos de Hoyos, y entre los colaboradores estuvo Carlos Carrillo, promotor internacional del cine cubano y organizador de ciclos memorables. El cine es causa y efecto del auge de la industria cultural. La prensa del periodismo y el chisme lo fueron caracterizando en la vida urbana, como un rey entre los espectáculos masivos. Además de los géneros clásicos del entretenimiento norteamericano, fueron llegando a las pantallas mexicanas los signos de un resurgimiento cultural europeo que fue seguido en las ciudades latinoamericanas, en ciertos espacios como las universidades donde se daban más actividades alrededor de las películas⁷⁸.

AÑOS DORADOS Y SÍSMICOS

En treinta años, la zona de la Ciudad Universitaria y Copilco, el Cinematógrafo del Chopo en la Colonia Sta María la Ribera, la Cineteca Nacional en Churubusco y un circuito de museos y salas de arte, surtieron al público ávido de cines alternativos, clásicos y transgresores. El cineclubismo universitario desarrolló su músculo y de la mano de las embajadas pudo brindar sesiones, ciclos, estrenos, retrospectivas, debates, muestras, foros, discusiones con invitados y publicaciones, carteles, notas de prensa, revistas y boletines. A lo largo de esos años se abrieron las pantallas a los nuevos cines y los hábitos del cine-debate fueron enriqueciendo la vida estudiantil. Las películas abrían las puertas a tocar los problemas del mundo y sus soluciones, reflexiones y discusiones. La politización de los jóvenes que caracterizó a esa década, también se debió al ejercicio crítico y sistemático de conocer y valorar relatos cinematográficos⁷⁹. Paulatinamente, los promotores definieron el protocolo y los

78 Gabriel Rodríguez Álvarez, Manuel González Casanova, *pionero del cine universitario* (México: Universidad de Guadalajara, 2009)

79 Gabriel Rodríguez Álvarez, "Raíces y metamorfosis del cineclubismo universitario", revista *Toma*, núm 32 (México: Ene-Feb 2014) 67

métodos fueron organizándose y estableciendo rutas de trabajo, contactos y fuentes de suministro de películas. La organización para la venta de abonos y el mantenimiento de socios permitió sostener los proyectos y hacerlos sustentables. Esa cuota permitía organizar la economía y encargar ciertos gastos como el pago de derechos de exhibición, la renta de copias, el pago de publicidad, la compra de materiales de trabajo, el envío de correo y pasajes de autobús. En la UNAM, la Sección de actividades cinematográficas desarrolló el cine debate popular y el cineclub infantil. A pesar de la poca consideración gubernamental por los jóvenes, en ciertas ocasiones, llegaron al campus universitario películas con permisos para proyectarse al público juvenil que fue ganando la confianza y respondiendo a la creación de salas especializadas, muestras y foros internacionales. Ejemplos destacados son las funciones de *Citizen Kane*, *A hard day's night* y *La sombra del caudillo*, que dio celebridad a las películas y a los cineclubes que las exhibieron, el Cine-Club Ciencias y el Cine-Club Economía respectivamente⁸⁰.

A su vez, la presentación y el debate han sellado siempre ese perfil de reflexión y educación que caracteriza al cineclubismo como punto de apreciación, discusión colectiva, crónica y bitácora porque, complementando la publicidad que se transforma en basura o documento, quedan carteles, volantes, fotografías, películas y grabaciones. El trabajo cotidiano y sistemático permite la difusión, organización y documentación. Como en toda actividad política y estudiantil, el pulso cambió antes y después de la masacre de Tlatelolco en 1968. Durante los años 70, la apertura echeverrista benefició al cine y llegaron películas de naciones lejanas del bloque socialista y firmadas por maestros europeos y rebeldes del cine estadounidense. Se afianzó la Reseña Mundial de Festivales y se produjeron numerosas películas mexicanas. Manteniendo al cine como espectáculo popular, los cineclubes florecieron en diversas instituciones y en muchos estados de la república como Durango, Guanajuato, Guerrero, Jalisco, Puebla, Sonora, Tabasco, Tlaxcala, Querétaro y Veracruz, se hizo un hábito.

En el IMSS se desarrolló una línea de promoción del cineclub con un manual firmado por José Roviroa y un circuito que proyectaba en los tea-

80 Alejandro López, Seminario internacional Los cineclubes hacia el siglo XXI, a 40 años del Cineclub de la Universidad, Filmoteca de la UNAM, México, 1999

tros en el interior de la república⁸¹. Más tarde y con el auspicio de la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES), se promovió la Asociación Nacional de Cineclubes Universitarios (ANCCU), que reunía cineclubes de numerosas entidades en los años 80. Por algunos años realizó reuniones, encabezó estrategias para mejorar a los cineclubes universitarios y se incorporó esa década a la Federación Internacional de Cine Clubes que celebró en 1985 su asamblea general en el Festival Internacional de cine de La Habana, Cuba. No todos los proyectos mantuvieron una línea ética y en algunos casos se desvirtuaron los principios de autogestión del cineclub y se convirtió en un negocio informal. En ese tiempo se instauraron videoclubes y la renta de cintas mermó la asistencia al cine y a los cineclubes. Después de la primera experiencia con una sala alternativa al norte de la ciudad en el Cinematógrafo del Chopo que organizó Carlos Narro, en 1986 la UNAM inauguró sus salas cinematográficas Julio Bracho y José Revueltas en el Centro Cultural Universitario para incrementar las actividades cinematográficas universitarias.

Además de la UNAM, en la estela de instituciones que en México han promovido el cineclubismo están el IPN, las universidades estatales, los principales museos que después de abrir sus magnos auditorios, han mantenido cineclubes y dado a conocer los nuevos cines, como ocurrió en el Museo de Antropología, en cuya pantalla se mostraron las primeras imágenes del Nuevo cine alemán en México. En entidades gubernamentales como el INBA, Pemex o bien sindicatos independientes como el STUNAM, el SME, el SITUAM y otros, los públicos han ensanchando su mirada. El cine y la política se funden en lo estético y se extendió la costumbre de platicar después de las cintas y ofrecer programas de mano con textos alusivos a las películas y su temática en común. En el desarrollo de esos circuitos culturales que existieron paralelamente al sistema de Compañía Operadora de Teatros con los cines en todo el país, ha jugado un papel muy importante la forma de organizar circuitos de explotación o de formación de nuevos espectadores que poco a poco se han reproducido en nuevas zonas de la ciudad y en diversas ciudades. Entre 1979 y 1991, los integrantes de Zafra Cine Difusión transitaron caminos del sur, del norte y del Caribe, andando en los avatares de la distribución alternativa. Participando en el movimiento del Nuevo Cine Latinoa-

81 José Rovirosa, *Cine-Club* (México: IMSS, 1970)

mericano, trajeron a México los nuevos cines latinoamericanos y llevaron películas revolucionarias a las pantallas de la resistencia en América Latina, crearon un catálogo que incluía cintas en 16 mm provenientes de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Estados Unidos, Francia, México y la URSS⁸². Para entonces ya habían cambiado los activistas universitarios. En el Congreso Universitario de 1991, un cineclub sirvió para aderezar las discusiones que tenían lugar en el frontón cerrado⁸³. Por eso años comenzaron a retomarse los membretes cineclubistas de las facultades universitarias y eso trajo consigo una nueva red de activistas y promotores que participaban de la oferta cultural y a la vez, incursionaban en nuevas formas de convivio cinematográfico con los formatos digitales. El Maratón del Cine Club Ciencias marcó un parteaguas en los años 90 y desde entonces es común encontrarlo en las celebraciones de aniversario o en las experiencias más extremas del ver cine continuo. Las fotocopias fueron sustituyendo los mimeógrafos para realizar publicaciones como *Zoopraxiscopio de Wanda* del Cine Club Ciencias, los *Cines-tudios* y el *Zoom Politikon* del Cineclub Políticas o el *Magacine* del Cine Club Economía. En el cambio de siglos, en la UNAM se agudizó una crisis que venía de la huelga estudiantil de 1999. El activismo político asfixió una época de cineclubismo estudiantil nutrido en el neozapatismo y conociendo nuevos actores y protagonistas, nuevamente se han ido retomando los protocolos del cineclub, aprovechando las herramientas digitales para la difusión e investigación. Con el nuevo siglo las cosas cambiaron paulatina y profundamente. Los cambios tecnológicos experimentaron una transformación irreversible con el paso de los formatos de VHS al DVD, dejando en desuso los proyectores y los catálogos en 16 mm que alimentaron las programaciones en las últimas décadas. Los cambios del Internet y el paso al llamado web. 2.0 que abrió la puerta a la masificación de las redes sociales, también ha sido escenario en el que el público no se ha quedado atrás utilizando plataformas de difusión y archivo de galerías fotográficas, blogs y video digital. En los últimos quince años surgieron sitios electrónicos, bases de datos, blogs y colecciones públicas, además de festivales y centros de enseñanza técnica; paulatinamente la distribución alternativa y la exhibición cultural van ganando espacios públicos y privados. En los albores de las políticas culturales en

82 Gabriel Rodríguez Álvarez, "Metamorfosis del cineclubismo mexicano, *Diccionario Iberoamericano de cine* (España: SGAE, España, 2006)

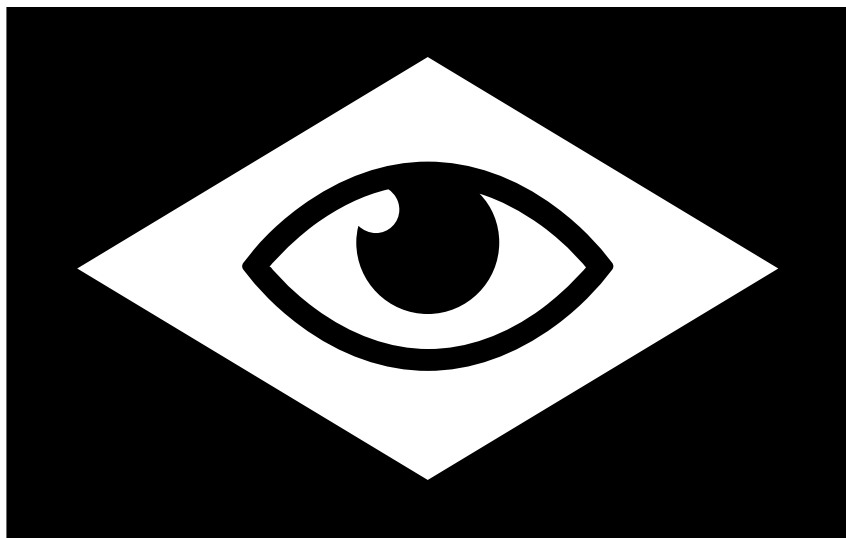
83 Francisco Cobos, Seminario internacional Los cineclubes hacia el siglo XXI, a 40 años del Cineclub de la Universidad, Filmoteca de la UNAM, México, 1999.

la ciudad de México, se han generado alianzas y convocatorias, apoyando grupos vecinales y juveniles, estableciendo puntos de reunión alrededor de la pantalla. La organización de la Conferencia Mundial del Cineclubismo en México en 2008 y 2009 permitió retomar y enriquecer la agenda de política pública que llevó a consagrar ese año el derecho a la cultura en la Carta Magna, y despertó la campaña por los derechos del público en los cinco continentes. La reunión tuvo invitados internacionales de la Federación Internacional de Cine Clubes y promotores culturales, legisladores, funcionarios, académicos y veteranos cineclubistas mexicanos. Otras reuniones han hecho intercambios de distribución y exhibición, y las entidades estatales de cultura han sumado sinérgias para aprovechar los recursos destinados a la producción y fomento del cine mexicano.

ACTUALIDAD ELÉCTRICA

En la última década han surgido nuevos museos y los cineclubes se mantienen en la oferta cultural de esos recintos. Vivimos un momento de resurgimiento y articulación de redes cineclubistas y la aplicación de incipientes políticas públicas. Alcanzando el nuevo milenio, la tecnología hace posible una repartición de la cultura un poco menos injusta. El horizonte es tan vasto como la sociedad. Hoy los medios electrónicos pueden usarse a favor de la diversidad en una cultura audiovisual que tradicionalmente ha estado sobrecargada de imágenes, formatos y estereotipos dominantes. Las batallas del público han dado lugar al reconocimiento de los derechos culturales y a la implementación de políticas públicas que deben mejorarse, y en el primero de los casos estudiarse. El auge del cine digital ha abierto la puerta a innumerables obras en nuevos catálogos que emergen incesantemente. Todo tipo de cine se ha lanzado a los mercados en DVD y a su vez, ha entrado en circuitos ilegales que han amplificado sustancialmente el número de espectadores fuera de las salas de cine. Para otra franja de consumidores que pueden permitírselo, hoy las películas a la carta o la descarga utilizando Internet son cada vez más usuales y sería ingenuo separar las tecnologías de los usos que ha despertado el cine portátil con las pantallas de plasma y las tabletas, así como el universo de los videojuegos que coexiste y se alimenta recíprocamente con las historias audiovisuales. En el panorama mundial se han establecido y mantenido lazos entre continentes, reconociendo al cineclub como una práctica conocida en todo el mundo, que hoy navega en los tiempos del capitalismo neoliberal desatado y la resistencia a un modelo de consumo que inhibe formas más educativas de ver cine. Una

buena parte de la Atlántida cinematográfica perdida subió a la superficie de las pantallas electrónicas y nuevos públicos podrán conocer los frescos fílmicos de la antigüedad y el espíritu de las vanguardias, las perversidades y sutilezas de la propaganda y la mediocridad autoritaria de los cines machistas y nacionalistas, las joyas inoxidables como gotas de ámbar de celuloide conteniendo a las estrellas y el voltaje de los nuevos cines. En una época marcada por las crisis y las corrupciones, la cinefilia no es la excepción y hoy también se debate en qué consiste el consumo y la cultura de las películas individual, colectiva, social o económicamente. ¿El cinéfilo es aquel que ve muchas, todas, algunas películas que compra, descarga, copia, renta, recibe, intercambia? ¿Es aquel que está al día en las listas de premios y sigue el pulso de los festivales, los concursos, las escuelas y es lector de las revistas o asiduo de cinotecas y filmotecas? No hay cinefilia estéril, pero el individualismo cae en la trampa del consumismo voraz y el fetichismo insaciable. Para que sea cultural, siempre serán necesarios los otros. Por el lado del ritual, la idea de asistir juntos a una función tiene lazos irremplazables con diálogos virtuales a través de computadoras. Son insólitos los paisajes de la oralidad que se dan de improviso o se ensayan en cada diálogo sobre las imágenes. Siempre será esa la diferencia entre una sesión comercial que se organiza en función del interés económico y no reflexivo ni educativo ni académico. Del otro lado, los museos y las casas de cultura, las universidades y diversas instituciones educativas vuelven al cineclubismo como una forma de enriquecer su oferta cultural. Los auditorios y las salas reciben al cine digital y, además de la comodidad de las butacas y la calidad del sonido y la proyección, importará siempre la visión editorial que explique el porqué de esa programación y dé razón con reflexiones, haga una presentación cálida de esas películas y coordine al finalizar los debates las opiniones de los asistentes, integrando sus puntos de vista y sacando conclusiones. En las redes sociales puede aprovecharse las galerías de fotos, videos y textos que dejan una crónica de los hechos y llevan lejos lo acaecido en una pequeña función que se vuelve global. Vivimos en un siglo en el que la información es semilla de la metamorfosis y la memoria. A través del cineclubismo, el público deja impresas sus huellas, pasiones y senderos. Los horizontes para el estudio de los públicos son inmensos.



El modelo de cine brasileño⁸⁴

UN EXTRANJERO EN NUESTRAS PANTALLAS

Felipe Macedo

El cine nacional se expulsó de las pantallas del país al inicio de la segunda década del siglo pasado, convirtiéndose en un turista accidental en las playas del imaginario popular brasileño. Durante décadas, en nuestra mentalidad colonizada, estimulada por la amplia propaganda y por la complacencia casi absoluta de las elites económicas – e incluso de la intelectualidad- la ausencia poco menos que total del cine brasileño en las salas de exhibición, y posteriormente en las casas, fue encarada como “natural”, debido a nuestras debilidades atávicas.

En los años 30, con la sonorización, se decía que nuestro idioma “no quedaba” bien en el cine. En los tiempos en que el musical y la comedia popular ganaban espacio en la competencia con el similar norteamericano, luego recibían el estigma de la vulgaridad, identificado con nuestra (in) capacidad de creación, y eran rápidamente repudiados por la *intelligentsia*. O, al contrario, siendo provocativo, innovador, premiado en festivales en todo el mundo, era elitista, incomprensible o.... comunista. Hubo

84 Traducción: GRA, 2019

un tiempo en que el sonido del cine brasileño “no funcionaba”, los exhibidores mantenían pésimos equipos de sonido ya que el público no tenía que entender los diálogos, sino apenas leer los subtítulos de los films hablados en inglés. Y también hubo una época en que nuestro cine era sólo “cachondo y pornografía”, rótulo curioso en tiempos de censura feroz y en el que se colaban una variadísima gama de películas, de las comedias eróticas inspiradas en el modelo italiano de la época, hasta las adaptaciones de Nelson Rodrigues, Jorge Amado o Mario de Andrade.

LA COMPRENSIÓN DEL MODELO

Dentro del cine brasileño, entre los cineastas y productores, la comprensión de su propia condición estuvo limitada, a lo largo de todo ese tiempo, por la desesperante situación en que siempre se encontró. Tanto o más que otras expresiones culturales que se realizan en el espacio económico del mercado, sin poder estructurarse industrialmente, el cine brasileño fue avergonzado de buscar su salvación en el financiamiento episódico e irregular de la producción. De la “excavación” del principio de siglo a la renuncia fiscal de hoy, pasando por mecenas eventuales y periodos diversos de fomentos variados o tímidas reservadas del mercado, más heroico que oportunista, el cine brasileño concentró toda su energía, en la mayor parte del siglo XX, en organizar recursos para la producción. E identificó en la cuestión del financiamiento de producción, la problemática del cine en nuestro país. En los últimos años, pese a todo, creció la conciencia de que el proceso económico de cine sólo se realiza integralmente al atender al consumidor final, el respetable público. Varios elementos contribuyeron para la valorización de ese “nuevo” enfoque, como los éxitos de exhibición conseguidos por Embrafilme, impulsado muchas veces por la participación directa de los realizadores, hacia los años 80. Pero fue, principalmente la severa contracción del mercado de pantallas que hizo evidente la imposibilidad de pagar una película sin tener salas suficientes para exhibirlo. Aunque no se debe despreciar la ola privatizadora que acompañó la redemocratización del país en la formación de esa nueva conciencia -con el cierre de Embrafilme y el infierno colorido que el cine experimentó- ella no parece haber sido fuerte y suficiente, hasta entonces, para alterar el modelo basado exclusivamente en el financiamiento de la producción. Tanto que, después de una cierta perplejidad, se reconstituye básicamente el mismo modelo de financiamiento estatal, ahora bajo la forma de renuncia fiscal. Sólo muy recientemente comenzaron a surgir modelos de producción privados y regulacio-

nes de inversiones que realmente incorporan la noción fundamental de exhibición. A grosso modo, vienen esas iniciativas más claramente con las producciones de grupos ligados a la televisión, las asociaciones con los distribuidores y, en el plano financiero con el llamado “Artículo 3º” y con los fondos de apoyo al cine.

Aunque se mantenga el financiamiento de producción a través de mecanismos de renuncia fiscal (al final, nadie es de fierro), puede decirse que una parte del cine en Brasil está centrado más en la cuestión de la exhibición. Desde el punto de vista económico -en términos de público- ya es el nuevo modelo que responde por buena parte del desempeño del cine brasileño. Un modelo que inclusive pretende prescindir totalmente de regulación estatal, como quedó ampliamente demostrado en la reciente querrela de ANCINAV (Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual).

Pero, será que el éxito económico y de público, y de “crítica”, si pensamos en la inédita adhesión de la prensa en los tiempos que corren, ¿prueban el acierto del modelo? ¿Será que el cine brasileño llegó finalmente a la madurez y consiguió descubrir la fórmula mágica que le permite crear una industria sólida, en un juego de libre mercado, y conquistar al público, que para muchos, no gustaba del cine brasileño?

¿O será que, como siempre, nuestra capacidad de foco se limita apenas al primer plano de la realidad y la milagrosa receta de solución no pasa de la reproducción ideológica y colonizada de intereses económicos que siguen dominando nuestro cine? Incluso con el malestar general que prodiga la “estética de la televisión”, que parece estar empobreciendo nuestro cine; aunque la abrumadora mayoría de la llamada clase del cine se ha manifestado por la necesidad de control y regulación audiovisual, ¿existe una imagen clara de dónde radica el error esencial de este modelo? ¿Hay alguna otra propuesta para el cine brasileño, aparte del regreso a la mera repetición del patrocinio de la producción?

PAZ DE CEMENTERIO

Hay mucho sofisma en el pensamiento triunfante de la fórmula de la “Motion Pictures, Globo y Socios”. De hecho, lo que consagra es una solución de compromiso: Hollywood “cede” una pequeña porción de nuestro mercado a cambio del conformismo o silencio del lado brasileño que tendrá el privilegio de ocuparlo. Y oculta el tema realmente central del

cine en Brasil: la distribución. Desde la reforma de la Constitución, la llegada de exhibidores extranjeros y salas multiplex, se ha vendido esta fórmula: reservar una sala en diez para el cine brasileño, aproximadamente el 10 por ciento del mercado. Pero, por supuesto, el mercado es “libre”, puede ser casi el 20 por ciento en años (¡siempre y cuando no vuelva a ocurrir!) La fórmula parece grosera ... simple, pero tiene aspectos geniales.

Con la “concesión” de este espacio, el cine brasileño (de hecho, uno o dos títulos entre docenas de estrenos) alcanza, en años extraordinarios, “récorde” de ingresos y audiencia. La prensa celebra. Con un mercado así acordado y definido, paradójicamente casi sin riesgo, entran en juego nuevos *players*: la televisión brasileña, ahora productora y ardiente defensora de los valores nativos. Y ella misma celebra en radio, periódico y televisión. Los ánimos finalmente se calmaron, se exorcizó el sentimiento antiamericano, los distribuidores de Hollywood “se abrieron” a algunas películas brasileñas (aunque, como en el pasado, sólo en fechas no reservadas para películas estadounidenses, incluso si los brasileños obtienen mayores ingresos) que aparentemente no tienen más que luchar para entrar en este corralito del 10 por ciento del área del cine. De hecho, ya los producen, respaldados por el famoso “Artículo 3”. E incluso hasta en los Oscar competimos y con la ayuda de distribuidores extranjeros, demostrando que “el cine brasileño ha renacido y se ha convertido en digno del estándar internacional”. Y es la fiesta más grande. Algunos nombres de cine brasileño se adhieren, tal vez cansados ... Y luego, error de cálculo, esto no es suficiente para desmovilizar al cine brasileño. En lugar de fiesta es lucha.

Este modelo establece la paz del cementerio. Él consagra (ría) una derrota definitiva del cine brasileño, su rendición a cambio de la seguridad de una pequeña élite y la muerte lenta, gradual y segura de todas las voces, cineastas y películas discrepantes a favor del modelo de mercado de buen comportamiento. Finalmente, enfocando el mercado en unas pocas industrias estables, establece y reproduce otros aspectos del modelo estadounidense, como la primacía del productor en el cine, y tiende a crear y repetir modelos estéticos de éxito financiero, emasculando uno de los cines más creativos del mundo.

EL ROCE DEL BUSINESS

Una vez más, la solución es falaz. El tema central del cine brasileño no es la producción ni la exhibición, aunque, por supuesto, pasa por estos dos aspectos muy importantes. El control del cine en nuestro país es y siempre ha sido ejercido por la distribución, desde 1900 hasta hoy y hasta que se tomen medidas. Este modelo sigue siendo esencialmente el mismo, intacto. Mientras que para algunas compañías puede haber habido una hermosa oportunidad para establecer una subsidiaria y ganar unas buenas decenas de millones de dólares, para Hollywood los indicadores de facturación no tienen fluctuaciones visibles, permanecen dentro de un cómodo margen porcentual que perpetúa su dominio completo del mercado. Y del modelo brasileño de cine.

¿Pero de qué sirve identificar el principal problema del cine brasileño en la distribución? ¿Ayuda salir de este maldito círculo de dependencia? ¿Es un instrumento efectivo para enfrentar el poder de Hollywood?

Casi 100 años de dominación, más el poder económico, militar y la importancia que los Estados Unidos otorgan a los productos que llevan el *american way of life* a los hogares de los consumidores de todo el mundo, son fuertes argumentos desmovilizadores. La contención de la Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual es un pálido ejemplo de la disposición inicial (la lucha ni siquiera había llegado al Congreso) que estos intereses tienen para mantener el *status quo* en el cine y el audiovisual. Por supuesto, no hay forma de cambiar drásticamente esta situación a corto plazo. Es un choque de larga duración que, como también ha sido visto por el gobierno, y la mayoría de los gobiernos del mundo, ahora forma parte de un plan mucho más amplio de control social sobre la regulación de las comunicaciones y la circulación de bienes culturales.

Pero la evidencia de que el control del cine en Brasil se ejerce desde el exterior y a través de la distribución, nos permite ver claramente el modelo en su conjunto, tener un plan general de los límites en los que opera la racionalización de este modelo, que tiene poco y variado. Eso funciona con cierta lógica, y hace posible pensar en otras perspectivas.

EL ORIGEN DEL MODELO ACTUAL

El negocio del cine es fundamentalmente el mismo desde la consolidación de sus paradigmas en las dos primeras décadas del siglo pasado. Vie-

ne de entonces el *design* de la hegemonía mundial casi absoluta de Hollywood, a menudo retocada y actualizada, pero esencialmente basada en el mismo modelo. Sin embargo, en Brasil, que no es una excepción a la regla general, hubo una rearticulación importante en la década de 1970, que sólo se ha “perfeccionado” desde entonces. Ese período sí, estuvo marcado por una reestructuración muy radical en la forma de explotación del cine en Brasil, con una especie de *downsizing*, de reducción o racionalización gigantesca de los costos como reacción a la gran crisis coyuntural que tuvo el cine en los Estados Unidos justo antes, en 1960, a causa de la televisión.

Hasta entonces, con una población *grosso modo* del doble de la actual, Brasil tenía casi tres veces más cines. Durante décadas, el boleto fue de 1 dólar en promedio. El cine era una diversión popular, con grandes teatros de 500, 600 y 800 asientos, incluso en pueblos relativamente pequeños y, en los grandes, con cines repartidos por los barrios. La audiencia anual pasaba casi más de 300 millones. Hubo muchos pequeños exhibidores y las empresas de distribución, casi todas estadounidenses, por supuesto, también fueron muchas. De hecho, la competencia entre ellos creó un espacio de negociación que permitió a los pequeños exhibidores existir. La estructura de distribución era extensa, las compañías estadounidenses tenían sucursales en varios “territorios” de distribución (sólo en São Paulo eran cuatro). Pero todo esto representó solo el 2 por ciento de las ventas al exterior de la industria cinematográfica estadounidense en el “extranjero”.

Un día feo, este modelo cambió. Las empresas estadounidenses se han centrado en sólo tres, a veces sólo dos, no a través de procesos de adquisición o fusión, sino bajo la guía de la Motion Pictures Association of America. Allá, “en casa”, aquellas todavía eran compañías separadas, aquí se “cartelizaron”. Se abolieron los territorios y se cerraron las oficinas regionales. Estructuradas como un monopolio, las compañías comenzaron a dictar los precios sin competencia: en muy poco tiempo los pequeños exhibidores se declararon en bancarota, los teatros desaparecieron en las pequeñas ciudades, luego las medianas, los vecindarios ... Cerca del 80 por ciento de los cines cerraron pocos años.

El modelo y el control de la distribución determinan el estado de la exhibición. El cine dejó de ser un entretenimiento popular, y pasó a ser un

entretenimiento para las élites, concentrado en algunas “plazas” grandes, con un boleto muchas veces más caro que el valor histórico hasta ahora. La gestión de la distribución se hizo más barata y el aumento de los ingresos compensó la disminución de las salas. Para Brasil había sido un cambio estructural, el modelo de cine cambió por completo, con profundas implicaciones para la cultura en general y para el cine brasileño, que encontró más público y más significado en contacto con un público más amplio y popular. Segmentos enteros y géneros del cine brasileño han desaparecido. Sólo para recordar un ejemplo entre varios, las películas que incluso se pagaron en circuitos “de travesía” (en el desierto del Noreste), Teixeira, Mazzaroppi, desaparecieron. Para Hollywood, sin embargo, todo esto apenas afectó el 2 por ciento de los ingresos *abroad* (extranjeros) que representábamos para ellos.

Alguien pronto dirá que mucho de esto podría haber sucedido, digamos, en el espacio de 20 años. Que fue la televisión. Pero incluso si transpusiéramos este modelo de transición mecánicamente a un ritmo mucho más largo, se habrían producido otros fenómenos, los exhibidores podrían tratar de adaptarse. O tal vez no. En los Estados Unidos, después de una crisis relativamente corta pero grave a fines de la década de 1960, el cine se ha recuperado y se ha adaptado, y desde entonces ha crecido constantemente, en términos de ingresos y número de salas. Allí se basa en la escala (40 mil salas), aquí en el precio (ya que somos un pequeño elemento de la escala mundial con la que opera Hollywood). ¿Habrían habido inversiones aquí para adaptar el cine a los innumerables cambios que ocurrieron en los últimos 30 años? ¿O es que, vinculado a nuestra insignificancia de mercado periférico y sin su propia capacidad de inversión, la situación sería similar a la actual? En cualquier caso, debemos abandonar esa ingenuidad que sostiene que la televisión, el video y/u otros aparatos electrónicos han “matado al cine”. Es precisamente en los países donde hay más de esto, en cada hogar, que generalmente hay más salas. Comenzando con los Estados Unidos.

MODELO DE NEGOCIO EXTRANJERO, CINE OCUPANTE

Comprender la formación del modelo de cine en Brasil permite ver más claramente su conformación, su historicidad. Le permite comprender mejor a qué intereses sirve este tipo de negocio, ver más claramente su alcance y, por lo tanto, ver sus límites. Sin duda, es un modelo que no satisface las necesidades económicas del cine nacional, ya que fue crea-

do como una fuente complementaria de ingresos para un producto que se paga a sí mismo en un mercado diametralmente diferente, basado principalmente en una audiencia interna que, además, es bastante xenófoba. Hoy, el costo promedio de producción en los Estados Unidos supera los 60 millones de dólares. Es un modelo de negocio único que ni siquiera se practica en ningún otro país de altos ingresos, y el mercado brasileño está prácticamente estructurado para cumplir con este modelo: sólo 6 países de todo tienen sus parques de exhibición ocupados principalmente por películas nacionales, Hollywood ocupa alrededor del 85 por ciento del mercado mundial del cine y en Brasil tres distribuidores representan el 85 por ciento de la taquilla.

Es por eso que tenemos estos precios de entradas, la compartimentación de explotación (ventanas), el uso de tecnologías obsoletas (preparando el cambio del parque de 40 mil salas en la oficina central), sin mencionar la repetición interminable de modelos “estéticos”. La “industria del cine” de Hollywood, aunque presente en prácticamente todos los países del mundo, no está compuesta por empresas multinacionales: siguen siendo empresas internacionales. Es decir, contrario a lo que se conceptualiza como una empresa multinacional, que permite una descentralización variable de las decisiones, el control del negocio del cine todavía está estrechamente centralizado en el famoso barrio de Los Ángeles y coordinado por una asociación corporativa local.

Para cumplir con este modelo, el cine en Brasil llega a menos del 10 por ciento de la población (alrededor de 15 millones de espectadores van al cine al menos una vez al año (fuente: informe Warner Bros, 2005). Esto ni siquiera permite que la escala de producción nacional rinda frutos en su mercado: como la producción recibe alrededor del 30 por ciento de la taquilla de películas, un presupuesto de 5 millones de reales, requiere 2 millones de espectadores (con el boleto promedio nacional de 2007) sólo para atar la inversión. De una producción anual de 70 largometrajes, sólo dos o tres, si los hay, alcanzan esa marca mínima cada año. E incluso teniendo en cuenta las llamadas producciones de bajo presupuesto, o alrededor de 1 millón de reales, se necesita una audiencia de al menos 375 mil espectadores. En 2005, por ejemplo, sólo 5 películas brasileñas alcanzaron este nivel, aunque es curioso notar que el campeón de la audiencia ese año fue *Os Dois Filhos de Francisco / Los dos hijos de San Francisco* (Breno Silveira, 2005). Gran parte de la producción de Brasil ni si-

quiera llega a los cines (hay más de cien largometrajes que nunca se han estrenado comercialmente), y de los que llegan, la gran mayoría está por debajo, y más a menudo muy por debajo, de 100 mil espectadores. De hecho, de ese 10 por ciento de la población a la que llega el cine en general, el cine brasileño sólo alcanza una décima parte, es decir, quizás menos del 1 por ciento de los brasileños. ¡El 60 por ciento de los jóvenes de 15 a 29 años nunca ha ido al cine!

Casi cien años de dominación, más el poder económico, militar y la importancia que los Estados Unidos otorgan a los productos que llevan el *american way of life* a los hogares de los consumidores de todo el mundo, son fuertes argumentos desmovilizadores. La represa contra ANCINAV es un pálido ejemplo de la disposición inicial (la lucha ni siquiera había llegado al Congreso) que estos intereses tienen para mantener el status quo en el cine y el audiovisual. Por supuesto, no hay forma de cambiar drásticamente esta situación a corto plazo. Es un choque de larga duración que, como también ha sido visto por el gobierno, y la mayoría de los gobiernos del mundo, ahora forma parte de un plan mucho más amplio de control social sobre la regulación de las comunicaciones y la circulación de bienes culturales.

Pero la evidencia de que el control del cine en Brasil se ejerce desde el exterior y a través de la distribución nos permite ver claramente el modelo en su conjunto, tener un plan general de los límites en los que opera la racionalización de este modelo, que tiene poco y variado. Eso que funciona con cierta lógica, hace posible pensar en otras perspectivas.

El modelo elitista, que busca sólo al público que puede pagar ingresos desproporcionados al ingreso de casi toda la población, produce y estimula varias otras desigualdades. Sólo el 8 por ciento de los municipios brasileños tienen salas de cine, y estos se concentran en algunos centros importantes: 48 por ciento en los estados de São Paulo y Río de Janeiro. Algunos estados sólo tienen salas de cine en la capital. En total, esto da aproximadamente el mismo número de salas de cine que México, por ejemplo, que tiene la mitad de nuestra población. Es cierto que, en el apogeo de la crisis, llegamos a menos de 1,000 habitaciones; entonces habría habido un crecimiento sustancial en los últimos años. Pero comparando el modelo de pantalla anterior, con salas de 500, 800 o más, y los conjuntos actuales de salas multiplex, ¿hubo realmente un aumento

en la oferta de asientos? No hay estadísticas al respecto. Pero hay otros indicadores: en 2007, durante varias semanas, solo dos títulos, y luego tres, de sobreproducciones de Hollywood, ocuparon entre el 75 y el 80 por ciento de todas las salas de todo el país.

Es, por lo tanto, un modelo que dificulta la manifestación artística de nuestro cine, elimina la posibilidad de expresión de su enorme diversidad regional y corta su relación con la gran mayoría del público brasileño, la fuente más esencial de su propia inspiración, como cualquier manifestación artística. Un modelo que no nos sirve, creado para servir a otros intereses que no nos benefician, por el contrario, hay que pensar y construir otro.

QUIEBRA DE ARQUETIPO

En el mercado tradicional, el cine ha cambiado poco desde su aparición a finales del siglo XIX. Aunque ha recibido innumerables mejoras y ha mejorado drásticamente su capacidad para reproducir o recrear la realidad, los fundamentos tecnológicos del cine se han mantenido esencialmente iguales en el cine cinematográfico. Y la estructura de la cadena económica del cine (producción, distribución, exhibición) también se ha mantenido en gran medida dentro de los mismos paradigmas. En este modelo centenario, otras instituciones relacionadas con el cine (educación, preservación, circulación sin fines de lucro), así como su apoyo económico, tampoco han cambiado esencialmente.

El cambio fundamental ocurre con la tecnología digital y el establecimiento de la red informática planetaria. Sólo con este cambio de paradigma se transformaron esencialmente todas las etapas del proceso cinematográfico: producción, distribución / difusión y exposición / consumo. La estructura del mercado mundial está cambiando rápidamente, y las compañías que lo controlan luchan simultáneamente para mantener ese control y crear nuevas formas y modelos que, al asimilar las innovaciones, puedan usarlos para perfeccionar este monopolio audiovisual planetario.

Por un lado, hay signos obvios de la erosión del modelo, con la creación de nuevas formas de compartir obras cinematográficas, de un mercado de reproducción de películas más o menos informal, generalmente llamado piratería por la acción de represión desencadenada por el MPAA (Motion Pictures Association of America) a escala planetaria. Lo que se lla-

ma piratería, sin embargo, abarca una variedad de formas no comerciales e incluso estrictamente privadas de difusión e intercambio. Este tema es una de las disputas internacionales más importantes del día y se desarrolla en torno al tema de los derechos de propiedad intelectual en el campo de las principales instituciones internacionales como la ONU y sus agencias. Pero concomitantemente, en un espacio nebuloso entre las legislaciones nacionales que aún no se han adaptado a los nuevos problemas y acciones de fuerza fomentados por el gran poder económico de las compañías de entretenimiento, se está desarrollando una gran campaña mundial contra comerciantes deshonestos, instituciones culturales, organizaciones educativas y, finalmente, contra consumidores privados que acceden a productos culturales sin pagar peajes a los controladores de “derechos”, originalmente diseñados para proteger (precisamente contra la explotación de empresas) a los autores de esos productos culturales. Por otro lado, como sucedió hace un siglo con las innovaciones tecnológicas y de comunicación, las empresas buscan su adaptación al modelo de negocio y el formateo de productos para la explotación de mercados definidos y la producción de ganancias. Así, inicialmente surgieron las llamadas ventanas, que delimitan los mercados (cines, videos caseros, televisión de pago y televisión abierta) y los términos de explotación comercial.

Pero el avance de la tecnología y el crecimiento de formas alternativas de difusión y acceso a estos productos erosionan continuamente los estándares que se buscan. La industria discográfica, que tiene mucho en común con la industria audiovisual, en materia de control del mercado, distribución y retención de la propiedad, es un ejemplo mucho más evidente del fracaso de los mecanismos de comercialización “tradicionales”. Esta fase de profundas transformaciones en el modo mismo de producción cinematográfica, esta etapa de transición de paradigma es también un momento de experimentación y oportunidad.

NOLLYWOOD

Un fenómeno que debe mencionarse es lo que está sucediendo en África, especialmente en Nigeria. La producción y transmisión audiovisual en ese país se estructuraron de manera diferente al modelo de Hollywood y hoy en día se convierten en una de las más importantes del mundo. Además de sostener un modelo económico muy singular, el “cine” nigeriano ha producido efectos culturales absolutamente desconocidos en ese con-

tinente abandonado por la globalización y consumido por el legado de la colonización: despotismo, corrupción, pobreza y enfermedad. En África negra, principalmente, prácticamente no hay producción cinematográfica. En los herederos de la colonización francesa, una producción ocasional, apoyada por la metrópoli antigua, revela esporádicamente talentos importantes, que se expresan en francés. En el resto del continente, ni siquiera eso. Nigeria, una antigua colonia inglesa, no sólo no produjo cine sino que, desde la década de 1980, ha experimentado la desarticulación de su parque de salas de exhibición. El modelo de rentabilidad, no tenía cabida en una economía más precaria que la nuestra. La propia inestabilidad e inseguridad del país en Lagos y otras ciudades, ha acelerado el cierre de las salas. Otro factor fundamental para el fracaso del modelo de cine fue, sin duda, la gran diferenciación cultural de los segmentos que conforman la población nigeriana (140 millones de personas) y su gran distanciamiento de los estándares estéticos de Hollywood. Todo esto contribuyó al surgimiento de una producción de sus propias narraciones en video, que se organizaron gradualmente en un modelo sostenible, y rentable, de producción, distribución y consumo.

El modelo de “película nigeriana” es una producción barata (alrededor de 25 mil dólares), filmada en plazos muy cortos y con un atractivo narrativo precario. Sin embargo, desde la década de 1980, esta producción ha ido consolidando su base material, acumulando recursos económicos, técnicos y estéticos. Al integrar las imágenes locales y las estructuras sociales y culturales de los grupos étnicos más grandes de Nigeria, este nuevo cine ha creado una fuerte raíz en la cultura popular y ha construido una base económica para su desarrollo.

Hoy Nigeria tiene una industria cinematográfica basada en Nollywood con base digital que coloca al país entre los productores más grandes del mundo con más de mil títulos producidos anualmente, o alrededor de 30 títulos publicados semanalmente. Se distribuyen a través de tiendas y tiendas de alquiler de videos, cada una con un promedio de 15 mil copias, pero algunas en los cientos de miles de DVD, y desde salas de proyección muy simples donde los boletos cuestan unas pocas nairas (moneda local). Los ingresos aproximados de esta industria son de 250 millones de dólares anuales. Y, más que eso, esta producción permitió la expresión de varias culturas, con un número muy significativo de películas habladas en yoruba, principalmente en Igbo, Hauçá y Pidgin, un hecho sin

precedentes de una importancia inconmensurable en la realidad africana. Si recordamos la cantidad de cámaras a las que tienen acceso los jóvenes brasileños, el vigor de las formas de expresión artística, nuevas o tradicionales, que provienen de las periferias del mercado formal y los campos que se abren, sin límites visibles, en el campo de la difusión. virtual, seguramente el modelo de Nollywood nos puede dar qué pensar...

CONSTRUYENDO OTRO(S) PARADIGMA(S)

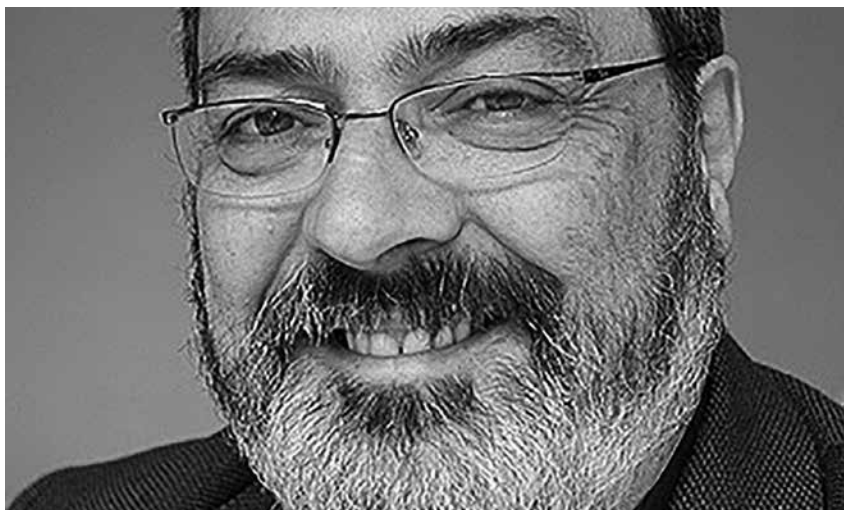
En Brasil, las formas no comerciales de producción, distribución y exhibición también apuntan a una posible superación de los límites impuestos por el modelo de cine al que todavía estamos sujetos. Festivales de cine, proyectos de exposiciones itinerantes, entornos de Internet son algunas de las formas en que se organizan estas iniciativas. Pero a diferencia de los anteriores, el objetivo del cineclub se define por sus raíces locales, con una organización o comunidad, y por la sistemática y permanencia de su acción. Sin embargo, estos objetivos están muy relativizados por la fragilidad de los cineclubes, que a menudo tienen una vida corta. Tradicionalmente no reconocidos en la esfera pública y menos aún en entornos comerciales, a menudo combatidos por la industria de distribución y exhibición, los cineclubes de cine brasileños prácticamente desaparecieron a principios de siglo. Recientemente, el gobierno federal comenzó a elaborar una política de incentivos para la reorganización de estas entidades, pero los resultados de este estímulo son muy prometedores: ya hay 300 clubes de cine activos en Brasil, también presentes en todos los rincones del país y en las áreas más diversas.

Los cineclubes trabajan principalmente con películas brasileñas, y especialmente con el cortometraje. El público de estas entidades es de unos cientos de miles de personas al año, pero lo más importante es que se encuentran en un proceso de marcado crecimiento y organización. Como el 92 por ciento de los municipios brasileños no tienen salas de cine, ni los barrios donde se concentra la gran mayoría de la población, que no va al cine, la posibilidad de aumentar el número de cineclubes es muy clara: son organizaciones permanentes posiblemente más adecuadas para responder a la falta de información, cultura, entretenimiento y cine brasileño, que es rampante en casi todas las comunidades brasileñas.

Dentro del movimiento de cineclubes también surgió una propuesta diferenciada para crear un sistema, el PopCine, de salas populares de ins-

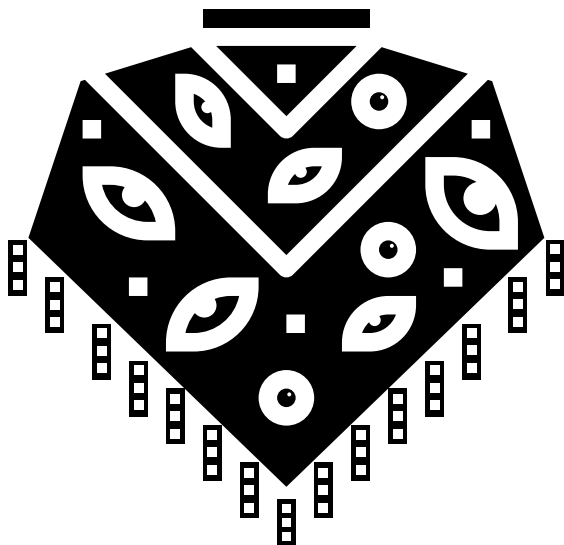
talación y operación de bajo costo, con una perspectiva de auto sostenibilidad (que se puede retomar en ciudades más pequeñas y otras comunidades urbanas) con la remuneración de sus empleados, así como las películas que se muestran. Este proyecto, sin embargo, aún no ha obtenido ningún apoyo efectivo.

Además de ser una herramienta o proporcionar un conjunto de herramientas para la organización de diversas actividades internas del cineclub, Internet también representa un instrumento decisivo en la evolución del proceso de distribución, ahora difusión, de contenido audiovisual y, por lo tanto, de democratización del acceso público y la capacitación. La red informática mundial y las tecnologías vinculadas a ella no son sólo una nueva alternativa al cineclub, sino una nueva forma de cineclubismo a ser incorporada y desarrollada con la máxima prioridad.



FELIPE MACEDO (SP, BRASIL)

Ha estudiado en el cine los procesos de oralidad en el cine mudo, el asociacionismo y la resistencia política, el film *amateur*, los archivos fílmicos, el documental y los cines nacionales. Es estudiante de doctorado en la Universidad de Montreal, con la tesis : “El público del cine y las instituciones que crea en Occidente. Teoría, historia, futuro”. Militante del movimiento de cineclubes desde los años 70, ha desarrollado modelos de exhibición alternativa y publicaciones de divulgación y capacitación de promotores y operadores culturales.



Encuentros iberoamericanos de cineclubs en Brasil

UN RECORRIDO POR UNA EXPERIENCIA
ÚNICA DEL CINECLUBISMO INTERNACIONAL

Julio Lamaña

Recordar los 5 encuentros iberoamericanos de cineclubs representa ya un ejercicio de memoria histórica. Muchas cosas sucedieron entre 2004-2010. Los logros han sido importantes y numerosos. Los lazos de amistad han soldado los proyectos.

La historia de los encuentros comenzaba un verano europeo de 2004, cuando en una heladería de la ciudad italiana de Pizzo Calabria (Italia) nos reunimos un grupo de delegados iberoamericanos con la voluntad de construir una plataforma de trabajo en la que pudiéramos desarrollar proyectos comunes en beneficio de los cineclubs de nuestros países. En aquella mesa estábamos Argentina (Juan Carlos Arch), Brasil (Claudio de Jesús), Catalunya (Martí Porter y Julio Lamaña), Colombia (Mauricio Álvarez), México (Gabriel Rodríguez) y Portugal (João Paulo Macedo). Los esfuerzos realizados por la delegación brasileña consiguieron

sus frutos ya ese mismo año 2004 cuando se realizó ese primer encuentro en Rio Claro (SP) Brasil. Allí se afirmaron las bases de lo que ha sido una de las actividades cineclubistas más sólidas en el conjunto de la Federación Internacional de Cineclubs (FICC). El grupo latinoamericano más Cataluña y Portugal (con la presencia del presidente de la FICC, Paolo Minuto) ha generado una serie de actividades, ideas y proyectos que son el objeto de este artículo. Y si podemos seguir actualmente las actividades propuestas y realizadas en los encuentros ha sido gracias a que en cada reunión se ha generado una carta programática en la que se planteaban los acuerdos, los retos, los compromisos, el posicionamiento político.... Seguiremos estas “cartas” para analizar los diferentes logros.

El I Encuentro iberoamericano de cineclubs de noviembre 2004 en Rio Claro (SP) Brasil, generó la “Carta de Río Claro de los cineclubs iberoamericanos”. En ella se recoge los objetivos de esa reunión: extender las actividades de la FICC en Latinoamérica promoviendo el intercambio de experiencias nacionales, trabajar para la formación del público, construir un catálogo común de films o apoyar el portal web Mundokino.net como observatorio del cineclubismo mundial. Los resultados de ese primer encuentro son hoy un hecho consolidado: se construyó el catálogo CINESUD que actualmente está disponible para todos los cineclubs del mundo (<http://plataformacinesud.wordpress.com>) y se trabajaba semanalmente en los contenidos de www.mundokino.net, observatorio mundial cineclubista.

El II Encuentro Iberoamericano de cineclubs se realizó en Santa Maria (Rio grande do Sul) Brasil en 2006. Allí se encontraron 13 personas y 6 países que trabajaron juntos los siguientes aspectos: la promoción del premio Quijote que otorga la FICC en Latinoamérica, potenciar y celebrar el que sería el 60 aniversario de la FICC al año siguiente, se instó a la construcción de un catálogo de films para favorecer el intercambio entre federaciones y cineclubs y desde un plano más ideológico se abogó por la propiedad pública de los materiales fílmicos para favorecer el acceso a la cultura. Fruto de esos trabajos se instauró el premio Quijote en el Festival Internacional do audiovisual de Atibaia (Brasil) y en el de Santa Maria (Rio Grande do Sul). Durante esos años aparecen algunas instituciones nacionales como el FICCU (Federación de instituciones de Cultura cinematográfica del Uruguay) que tiene en Fernando Henríquez al delegado uruguayo en los diferentes encuentros. Así mismo también

se recoge en el encuentro las actividades de cineclubismo generadas por la Cinemateca Nacional de Ecuador (Laura Godoy) o la experiencia cineclubista en Colombia con Yenny Alexandra Chaverra. También aparece la relación entre festivales con los intercambios entre el Festival de Atibaia y el FIKE portugués. João Paulo Macedo, director del FIKE fue el delegado de Portugal en los encuentros.

El III Encuentro Iberoamericano de cineclubs tuvo lugar del 11 al 14 de julio en Santa Maria, Rio Grande do Sul (Brasil) 2007. En aquella reunión se redactó la “Carta de Río Grande do Sul”. La presencia fue de 5 países. Uno de los aspectos importantes que se trató fue la necesidad de incrementar los países componentes del grupo latinoamericano de la FICC. Este trabajo continuo y arduo, en manos de la Secretaria del grupo Latinoamericano, Cristina Marchese, ha dado grandes frutos y si en 2003 sólo México y Argentina asistían a la Asamblea General de la FICC en Italia (sólo Argentina como miembro pleno), gradualmente se han ido incorporando otros países. En los diferentes encuentros ha habido presencia de Argentina, Brasil, Bolivia, Catalunya, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Portugal, República Dominicana y Venezuela aumentando considerablemente el grupo inicial.

En septiembre de 2006 fallecía nuestro Quijote, el argentino Juan Carlos Arch, que fue el puntal del grupo latinoamericano durante muchos años y que fue el causante de las primeras y significativas incorporaciones como la de Brasil o México. La pérdida suponía un duro golpe que motivó todavía más al grupo para seguir con el ejemplo que él nos había dado. Así, Cristina Marchese de Argentina propuso la recogida de información y documentación para la realización de un documental sobre la figura de Juan Carlos. Ese documental sería presentado ante el comité ejecutivo de la FICC y constituye hoy un documento único para conocer a esta persona clave del cineclubismo en Latinoamérica y el mundo. Las reuniones siempre han servido para conocer y compartir las experiencias comunes. En aquella reunión se presentó la experiencia brasileña “Cine Club en Escuela” de Espírito Santo; CESMA de Santa Maria; “Cineclubes trabajando” de México; Popcine de Brasil o la presentación por parte de Paolo Minuto, presidente de la FICC del libro “I circoli del cinema” con un directorio sobre los cineclubs en Italia.

El proyecto CINESUD, que recibía el apoyo del grupo iberoamericano había editado, con ayuda de la FICC, un DVD promocional que incluía diversos cortos y que se había entregado a todos los asistentes en el Festival Internacional de cineclubs de aquel año que se celebró en Matera (Italia). También, durante aquel encuentro, se entregó el Premio Quijote al film *Comprometendo a atuação* (Bruno Bini, Brasil, 2007). Entre los proyectos de futuro aparece en la carta uno de los aspectos más importantes conseguidos estos últimos años y era la necesidad de organizar una conferencia mundial de cineclubs. Esta realización, como otro de los frutos de los encuentros iberoamericanos de cineclubs llevaría a la realización en 2008 de la Primera conferencia mundial del cineclubismo, organizada por los compañeros mexicanos a la que le seguiría, también en México, la Segunda en 2009. De entre los temas debatidos algunos estarían ya constantemente en las agendas de trabajo de los siguientes encuentros. Podemos resaltar: derechos de autor, distribución alternativa, constitución formal de CINESUD o construcción del censo mundial de cineclubs. Consecuentemente y fruto también con repercusión internacional fue la creación en google maps del “Mapa mundial del cineclubismo”. Es consultable y recoge cientos de cineclubs de diferentes países de todo el mundo.

El IV Encuentro Iberoamericano de cineclubs se celebró en Atibaia (Brasil) en enero de 2009. La presencia fue muy importante: 10 países y 14 personas que firmaron la “Segunda carta de Atibaia” en donde se retomó en profundidad la Campaña por los derechos del público. Efectivamente durante la primera conferencia mundial en México se estuvo tratando todo lo acontecido en la Asamblea General de la FICC realizada en la ciudad checoslovaca de Tabor en 1987. De aquel momento histórico en Tabor salió un manifiesto firmado por más de 70 países conocido como la “Carta de los derechos del público”. En los acuerdos de Atibaia del IV encuentro, se recogía textualmente: “Respaldar la campaña por los derechos del público a través de la divulgación y reflexión acerca de la Carta de Tabor, 1987”. Fruto de esta campaña, se realizaría en 2010 el Primer Encuentro internacional de los derechos del público durante el festival internacional de audiovisual de Atibaia. Diversas mesas redondas trabajaron a fondo sobre los derechos del público. Así también en otros países se realizaron encuentros de cineclubs bajo este lema (Catalunya) e incluso se rodaron pequeñas piezas audiovisuales (México/Colombia) defendiendo esta campaña. Otro logro más, surgido de las reuniones iberoamericanas de cineclubs.

El V Encuentro iberoamericano de cineclubs y último hasta el momento, se realizó en enero de 2010 en Atibaia (Brasil) durante la celebración del Festival internacional de cinema de Atibaia. 11 países, 11 personas que firmaron la “Carta de los resultados de los cineclubs iberoamericanos”. Esta carta marca un final de etapa. Una recapitulación. Aparecen una serie de temas que han sido constantes en las anteriores reuniones y se avanzan otros que abren nuevos caminos, nuevas expectativas.

Se insiste como novedad en desarrollar los intercambios que puedan ayudar avanzar en las diferentes legislaciones nacionales con el objetivo de incorporar la figura de los cineclubs en las diferentes leyes del cine. Fruto de las experiencias comunes en junio 2010 se aprueba la Ley del cine de Cataluña donde aparece la figura del cineclub en el apartado de definiciones. También recoge la creación de un fondo de ayuda. Hay que valorar que lo acontecido en Cataluña tiene mucho que ver el trabajo en los encuentros y la aportación de otras experiencias, compartidas en los encuentros iberoamericanos.

La inquietud por la falta de trabajos de investigación sobre cineclubismo estaba registrada en el punto 9 de la carta. Esta necesidad también se vería ampliamente colmada con la aparición del proyecto de los *Cuadernos de los cineclubs*. Se presentó ante el comité ejecutivo de la FICC en la reunión que tuvo lugar en Rívoli (Italia) a finales de 2009. Allí se decidió apoyar a esta revista. Fruto pues de este proyecto nacido de los encuentros iberoamericanos de cineclubs, coordinado por la dirección de Felipe Macedo. Con el trabajo editorial de Gabriel Rodríguez y con la aportación de un servidor de ustedes en administración, aparece en diciembre de 2010 el primer número de la revista, presentada durante la 3a Conferencia Mundial del cineclubismo y la Asamblea General de la FICC en Recife (Pernambuco – Brasil). Nada de esto hubiera acontecido sin el espíritu emprendedor de los compañeros brasileños, especialmente del presidente del Conselho Nacional de Cineclubes, Claudino de Jesús, que puso todo su empeño para que estos encuentros se realizaran. Gracias a él y a todo su equipo, a las administraciones públicas de Santa Maria RS y Atibaia SP a través del Festival internacional do audiovisual de Atibaia que han contribuido a la consecución de triunfos y a los logros que han conseguido incrementar el grupo de países que han asistido a los Encuentros Iberoamericanos de cineclubs.



Los lazos de amistad han soldado los proyectos.

JULIO LAMAÑA (BARCELONA, CATALUÑA)

Historiador, gestor cultural y cineasta documentalista, ha sido dirigente de la Federación Catalana de Cineclubs y la Federación Internacional de Cineclubes. Promotor de la distribuidora alternativa Cinesud, cines del sur. Profesor de historia del cine, ha impartido diversos cursos y talleres en la Casa Elizalde y la Filmoteca de Catalunya en Barcelona, así como en la Cinemateca Distrital de Bogotá, la Red de Cine Clubes del Ecuador, y conferencias mundiales del cineclubismo en México, entre otros. Socio fundador de BEC Barcelona Espai de cinema y Cineclub Imagen Viajera-Bogotá, debutó en 2015 como realizador documental, recibiendo numerosas distinciones y reconocimientos por su obra audiovisual.

SéptimoArte

CINE CLUB



EL DEPARTAMENTO DE EXTENSION ACADÉMICA
Y EL DEPARTAMENTO DE COMUNICACION
Y HUMANIDADES
DEL ITESM
UNIDAD QUERÉTARO



PRESENTAN:

EL GOLEM

ALEMANIA - 1920
DURACION: 85 MINUTOS



ES UNA DE LAS
PRINCIPALES PELICULAS
DEL EXPRESIONISMO
ALEMAN.

EN COORDINACION CON
LA FILMOTECA DE LA UNAM.

HORARIO:
MIÉRCOLES 19.00 HRS
LUGAR:
ITESM UO SALA ANEXA A
BIBLIOTECA

HORARIO:
MIÉRCOLES 8 P.M.
LUGAR:
MESÓN DE SANTA ROSA
PLAZA DE ARMAS

Entrada Libre

CUPO LIMITADO

Cartas, declaraciones y manifiestos

Horizontes de luchas

El cine, considerado como sistema de representación avanzado, plantea preguntas sobre cómo el inconsciente estructura formas de ver y formas de placer al mirar. La mirada predominante hasta hoy es la masculina, dejando en la oscuridad y el silencio la mirada y el deseo femeninos. La mirada se torna así el enigma a descifrar.

Márgara Millán, 1999

A los derechos civiles y políticos que se plantearon a finales del siglo XVIII y se consiguieron durante el siglo XIX, siguieron las luchas que buscaban los derechos económicos, sociales y culturales que, ya en el siglo XX, constituyeron parte de los Derechos Humanos. La recuperación del concepto que hizo la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en 1948, en gran medida se dio como reacción a las atrocidades cometidas

36

CONTEMPORANEOS

SUMARIO

ANIVERSARIO 3.—J. Torres Bodet: *PARAMO*.—M. Bontempelli: *PARA LA HISTORIA DEL TEATRO DANES*.—LITOGRAFÍAS DE ALFREDO ZALCE.—S. M. Eisenstein: *PRINCIPIOS DE LA FORMA FILMICA*.—*MEXICO EN LAS PAGINAS DE EISENSTEIN*.—L. Chávez Orozco: *MECANISMO DE LA AUTOCRACIA DE PORFIRIO DIAZ*.

MOTIVOS: La Torre de Ironía (C. V. D.) Sergio M. Eisenstein (A. A. L.) Alfredo Zalce (X. V.)
ACERA: Fundación del Cineclub.
Libros Mexicanos o sobre México.



MAYO 1931 MEXICO

Precio:

50 centavos

en el Holocausto. A su vez, estos derechos se han ampliado con las reivindicaciones anticolonialistas, feministas, ambientales y de diversidad sexual. El siglo XXI amaneció con el reconocimiento pleno de los derechos culturales y entre ellos figuran los derechos del público, que se expresaron internacionalmente antes de que concluyera el pasado milenio. En el caso de México, se promulgó la Ley General de Cultura en 2017⁸⁵, en la cual reconocieron los derechos culturales y el estado se responsabiliza de su cumplimiento y fomento.

Tradicionalmente, en México la difusión cultural la han desarrollado entidades públicas como la Secretaría de Educación Pública (SEP), la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Instituto Politécnico Nacional (IPN), las universidades autónomas asentadas en los diversos estados del país, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) entre otros, sin embargo, vivimos una época marcada por desequilibrios económicos y sociales, agravados por vacíos legales, en donde corresponde a las nuevas generaciones entablar sus reivindicaciones y ejercer los derechos que se han logrado previamente, con las luchas y movimientos del público. Así lo expresan dos de los primeros documentos que se emitieron en México abordando un programa curatorial para el cine desde la perspectiva educativa y a favor de la creación y promoción de actividades, acciones e instituciones para crear un clima favorable al surgimiento del cine nacional, en el anuncio de la revista *Contemporáneos* Núm. 36 de 1931 y en la revista *Cine-Club* Núm. 6 con la Declaración de Principios de la Federación Mexicana de Cineclubs; lanzados intermitentemente y en diversas coyunturas y latitudes, los documentos reflejan diversas maneras de entender los gestos políticos y estéticos de resistencia cultural desde la comunidad en torno al cine. La globalización cultural y el internacionalismo se muestran en los propósitos y faenas que en este nuevo siglo, han cristalizado en los derechos culturales de nuestros países.

DERECHOS DEL PÚBLICO EN EL MUNDO

El cineclubismo es un movimiento internacional que comparte desde sus orígenes en todo el mundo, ideas semejantes acerca del cine como lenguaje y arte para enriquecer la cultura. Los cineclubes han sido las ven-

85 http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGCDC_190617.pdf

tananas para asomarse y abrirse a los cines del mundo, que ha repercutido en los cines nacionales. Desde los diversos tipos de clubes, asociaciones, consejos y federaciones en todo el mundo, la Federación Internacional de Cine Clubes (FICC) fundada en 1947, ha desarrollado e impulsado la formación de públicos a través del ejercicio de los derechos al arte, a la información, a la opinión y a la organización. Sus plataformas de intercambio han sido a través de festivales cinematográficos y jurados internacionales que han otorgado el Premio Don Quijote, así como proyectos de distribución internacional como Discoveries y Cinesud, cines del sur.

En 1974 la Carta de Curitiba, lanzada por los cineclubes brasileños del Consejo Nacional de Cineclubes, pugnó a través de vías pacíficas, políticas y legales en plena dictadura militar. Uno de sus promotores, Felipe Macedo, reflexionó años más tarde sobre la importancia y el momento que se vivía en Brasil y el rescate de esa carta significó mantener un eslabón de memoria cuando se dio la retomada del cineclubismo brasileño en 2003. En 1976, en la Asamblea general de la FICC celebrada en Potsdam (RDA), la delegación italiana propuso como tema central la cuestión del público y en 1977, en Checoslovaquia se firmó la Carta 77, firmada por 234 escritores, artistas e intelectuales checos que hizo un llamado por el respeto de los Derechos Humanos en pleno periodo de invasión soviética en su país.

En 1987 en la Asamblea General de la FICC celebrada en Tabor, Checoslovaquia, los delegados italianos Filippo De Sanctis y Fabio Masala llevaron una propuesta que tuvo consenso entre los participantes. Rechazando el rol exclusivo de consumidores, se fue construyendo la idea de oponerse al mercantilismo del cine con argumentos a favor de la educación audiovisual por encima del mercado de películas. Se lanzó la Carta de los Derechos del público, conocida también como la Carta de Tabor, que expresa la necesidad y posibilidad que tienen todos los pueblos del mundo al derecho a la información, al arte y a la organización. La impor-

La Carta de Tabor expresa la necesidad y posibilidad que tienen todos los pueblos del mundo al derecho a la información, al arte y a la organización.

tancia del documento radica en reivindicar al público en una encrucijada en la que los medios de comunicación crecieron desmesuradamente y el público era utilizado en estudios de mercado. Hoy en día, siguen vigentes la necesidad de tomar parte de la vida de nuestra comunidad colaborando con esas ventanas para detener la velocidad de la rutina y generar un punto de encuentro alrededor de ciertas películas elegidas para ello.

El Festival Internacional de Cine Clubes, celebrado en Reggio Calabria durante los años 2000, organizado por Paolo Minuto y la Federación Italiana de Cine Clubes, permitió un acercamiento inédito con representantes de los cinco continentes acordando la serie de pronunciamientos emitidos en Italia, Brasil y México, donde se guarda el pulso de una rearticulación

La importancia del documento radica en reivindicar al público en una encrucijada en la que los medios de comunicación crecieron desmesuradamente y el público era utilizado en estudios de mercado.

global y que detonó encuentros iberoamericanos que produjeron las cartas aquí reunidas. La Carta de Matera, emitida en 2006, se redactó en un momento de articulación internacional con participantes asiáticos y latinoamericanos que ensancharon los perfiles de una organización predominantemente europea, a las que se han dado sucesivos documentos de planeación, estrategia y compromiso para desarrollar las agendas. En 2008 durante la Primera Conferencia Mundial

del Cineclubismo, entre los trabajos de la reunión se recuperó la Carta de los Derechos del Público con la Carta de San Ángel, que detonó diversos encuentros en todo el mundo, de los que podemos tener una idea al leer los escritos⁸⁶, y enriquecer la reflexión acerca del pulso intermitente pero constante que se viven en Brasil, Cataluña-España, Chile, Colombia, Ecuador o México, cuyas cartas más recientes retratan los horizontes y perspectivas entrados plenamente en el nuevo milenio.

GRA

86 Se han conservado las redacciones originales y en algunos casos se han prescindido de los firmantes por no contar con ellos en las fuentes de donde fueron tomadas las cartas.

ACERA

FUNDACION DEL CINECLUB

COMO filial de la Film Society de Londres y de la Ligue des Cineclubs de París, se ha organizado en México el CINECLUB, con un programa de acción idéntico al de todos los cineclubes del mundo, pero especialmente afín del CINECLUB español, que ha tenido un éxito rotundo en los dos años que lleva de vida.

Los puntos esenciales de este programa son: a) Procurar la exhibición de buenas películas europeas, americanas y asiáticas, y películas de vanguardia. Implantación del cinema educativo, con especial cuidado en la exhibición sistemática de películas científicas. Historia del Cine por medio de exhibiciones retrospectivas. Conferencias de propaganda sobre la importancia

187

Fundación del Cineclub, 1931

CONTEMPORÁNEOS 36, MAYO 1931⁸⁷

Como filial de la Film Society de Londres y de la Ligue des Ciné-clubs de París, se ha organizado en México el CINECLUB [sic], con un programa de acción idéntico al de todos los cineclubes del mundo, pero especialmente afín del CINECLUB español [sic], que ha tenido un éxito rotundo en los dos años que lleva de vida.

87 Tomado de "Acera" *Contemporáneos* Núm. 36, Mayo de 1931. México: Fondo de Cultura Económica, Edición facsimilar, 1981. Volumen X-XI, (pp. 187-189)

Los puntos esenciales de este programa son:

a) Procurar la exhibición de buenas películas europeas, americanas y asiáticas, y películas de vanguardia. Implantación del cinema educativo, con especial cuidado en la exhibición sistemática de películas científicas. Historia del Cine [sic] por medio de exhibiciones retrospectivas. Conferencias de propaganda sobre la importancia estética, científica y social de la cinematografía[sic]. Creación de ambiente propicio para que surja la cinematografía mexicana.

EL CINECLUB mexicano [sic] seguirá los pasos de los cineclubes extranjeros que han logrado éxito, ciñendo sus actividades a un concienzudo estudio de nuestras necesidades. Su fin es altamente social y no lucrativo.

El Comité Ejecutivo del CINECLUB ha sido integrado de la siguiente manera:

Director Artístico: Bernardo Ortiz de Montellano.

Director Técnico: Emilio Amero.

Secretarios de Hacienda: Manuel Álvarez Bravo y María Izquierdo.

Secretario de Propaganda: Carlos Mérida.

Vocales: María M. de Álvarez Bravo y Roberto Montenegro.

Secretario General: Agustín Aragón Leiva.

Los organizadores del Cineclub son algunos de los escritores y artistas, periodistas y críticos de más seriedad en México, quienes han visto que nuestro ambiente es lo suficientemente culto y preparado para hacer posible la existencia de un CINECLUB [sic] cuya misión primordial es darle al Cine [sic] la extensión que merece un formidable vehículo de cultura. Dando a conocer las circunstancias que han determinado la creación del CINECLUB [sic] y señalando los detalles de su programa, dichos organizadores van a lanzar pronto un MANIFIESTO [sic] por medio del cual harán un llamado de cooperación general y activa al establecimiento y funcionamiento del CINECLUB MEXICANO [sic]"

Información: Secretario General, Agustín Aragón Leyva [sic], Apartado 1413, México D.F.

-Se fundó la Federación Mexicana de Cine Clubs-

El día 11 de septiembre quedó definitivamente fundada la Federación Mexicana de Cine-Clubs.

Durante varios días y por invitación de los Cine-Clubs "Progreso", "De la Universidad" e "Israelita en México" dirigida el 29 de agosto a todas las organizaciones similares existentes en México, se discutió ampliamente la necesidad y oportunidad de fundar dicha Federación. El ambiente de completa armonía y de comunidad de criterio hizo que con gran facilidad las discusiones tendiesen hacia el objetivo y se estableciesen programas de acción, una Declaración de Principios y se nombrara un Comité Directivo provisional que, además de iniciar las diversas actividades que urge atender, redactará los Estatutos definitivos de la Federación. También se acordó dejar la posibilidad a todos los cine-clubs existentes a que surjan en breve para que se incorporen a la Federación con iguales derechos y obligaciones que los cine-clubs fundadores.

Por considerarlo de gran importancia, vamos a transcribir de inmediato la Declaración de Principios:

DECLARACION DE PRINCIPIOS DE LA FEDERACION MEXICANA DE CINE CLUBS

Preámbulo.

De los patrimonios de los pueblos, el arte es uno de los más importantes. No sólo porque muestra su alto nivel cultural y su profunda sensibilidad humana, sino también por que es el más claro y preciso medio de expresión que vincula una veneranda costumbre de ideas, creencias y leyes. Los pueblos se aman cuando se conocen. Y al conocerse intercambian los productos de su trabajo para enriquecer su vida y abrir perspectivas al mañana. Así se ha desarrollado la humanidad.

El cine, que es de todas las artes la más importante por su alcance popular, no es excepción ni puede serlo. Por ello el cine, en su evolución, con todo y ser un arte ínter nacional perfeccionado por aportes de muy diversos orígenes, ha ido acentuando su carácter de expresión artística nacional. Hoy ya no sólo cada país tiene una producción cinematográfica impregnada (más o menos) de características nacionales propias, sino que hasta en algunos se ha desarrollado un cine nacional.

Sin embargo, es de lamentar que en muchos países la producción se ha alejado hacia derechos contrarios a la finalidad del cine, desdibujando los gustos y las ideas y entregándose violentamente a propagar gémenes de corrupción, odio y oscurantismo. Todo ello sin tomar en cuenta el deseo de los pueblos de encontrar en el cine un espectáculo recreativo, sano, educativo y real, de ver en las pantallas los asuntos sencillos de la vida, sin malificaciones.

El cine mexicano, iniciado en 1896 por el Ing. Salvador Toscano Barragán, se desarrolló como una industria privada nacional. Sin embargo, el capital extranjero no tardó en interesarse en ella y poco a poco la fue controlando, al mismo tiempo que desplazaba a los mexicanos. Así, la industria del cine, que en manos de capitalistas mexicanos podía significar un importante factor en la vida cultural y económica del país, se ha alejado de su verdadero propósito. En su primera etapa, los poderosos movimientos sociales y populares mexicanos de este siglo le imprimieron cierta tendencia nacional y realista. Los pioneros de cine mexicano se esforzaron por llevar a la pantalla temas populares.

La importancia del desarrollo del cine nacional es enorme. Sabemos que ningún arte dispone de tal facilidad para mostrar las cosas y llegar a grandes sectores de la población no sólo de un país sino de muchos en un tiempo breve. El desarrollo del cine nacional no sólo representa contar con el mejor medio para educar al pueblo mexicano en las cuestiones mexicanas, para elevar la cultura media nacional y ayudar a la búsqueda colectiva de la solución de los problemas del país, sino también es el más expedito para relacionar a México con las demás naciones, para mostrarlo a los demás pueblos y trabajo de los mexicanos en pro de una patria mejor, de un mundo fraterno. En fin, es el vehículo por excelencia para llevar a todas partes la cultura mexicana.

Por ello se hace urgente la necesidad de defender el cine nacional. Hay que despertar amplios sectores de la vida mexicana y desarrollar un movimiento que obligue al cine mexicano a llevar la función que le corresponde: ser un arte al servicio de la nación.

No es admisible que el cine mexicano finja ignorar los problemas que vive el país, que le dé la espalda a nuestra realidad, que esté tan desligado de la nación mexicana.

Mucho pueden, en este sentido, los cine-clubs mexicanos y sobre todo una Federación Mexicana de Cine-Clubs, puesto que estos organismos son (como sus colegas de otros países) verdaderas trincheras de defensa del cine como expresión artística, educativa y social, como manifestación de arte popular y nacional. La agrupación de los cine-clubs es una necesidad, igual que lo son los grupos organizados de literatos, pintores, músicos, etc. Primero en Francia, luego en Italia y en otros países, surgieron después de la segunda guerra mundial las Federaciones de Cine-Clubs, como arma de lucha y defensa del cine. Hoy, un poderoso movimiento, surgido de los cine-clubs, dice alto a las deformaciones, al mal uso del cine y a la penetración absorbente y antinacional de industrias cinematográficas extranjeras y luchan por el desarrollo de un cine propio y realista.

En México, desde el año pasado se inició un esfuerzo sostenido en pro del desarrollo de un movimiento de cine-club con miras a una Federación Mexicana de Cine Clubs. Ese primer esfuerzo realizado por el Cine-Club "Progreso" y apoyado por los demás cine-clubs de la capital nos ha conducido a una gran evolución. Han surgido muchos cine-clubs y la posibilidad de fundar la Federación se ha venido evidenciando desde hace algunos meses. Un gran paso se ha dado. La organización que nos agrupa desde hoy, en adelante será una fuerza nacional que además de ayudar a todos los cine-clubs a fortalecerse y realizar sus actividades con brillo, encará una enérgica lucha por los verdaderos valores del Séptimo Arte y, especialmente, por un desarrollo del cine nacional que corresponda a la necesidad que tiene el pueblo mexicano de que su cine su escape de la realidad del país.

Teniendo, pues, tan importantes y amplias actividades ante nosotros, los Cine Clubs "México", "Progreso", "De la Universidad", "Bonampak", "Israelita en México", "Frida Kahlo" y "Del Centro Deportivo Israelita", fundamos hoy día once de septiembre de mil novecientos cincuenta y cinco la Federación Mexicana de Cine Clubs, que orientará sus labores hacia puntos concretos, a partir de los cuales se desarrollará toda una serie de acciones prácticas que delinearán los estatutos surgidos de esa base.

I. De la F.M.C.C. y los Cine Clubs.

- 1º Agrupar en su seno a todos los cine-clubs del país existentes o que surjan luego, sin discriminación alguna.
- 2º Ayudar a los cine-clubs a dar a conocer las obras maestras y los mensajes cinematográficos de todos los países, tanto del pasado como del presente.
- 3º Ayudar a todos los cine-clubs inscritos en la Federación a resolver los problemas de toda índole, con la finalidad de consolidar esas organizaciones.
- 4º Estimular y brindar amplia ayuda a los sectores interesados en fundar cine-clubs de niños, de jóvenes, de obreros, científicos, etc.
- 5º Luchar por la fundación de la Casa de los Cine Clubs, con sala de proyecciones.
- 6º Que se promulgue una Ley de protección y estímulo para las actividades de los Cine Clubs.

II. De la F.M.C.C. y sus relaciones con el extranjero.

- 1º Adherirse a la Federación Internacional de Cine Clubs, con sede en París.
- 2º Establecer vínculos con cineastas de todos los países.
- 3º Establecer intercambios con organizaciones afines del extranjero.

III. De la F.M.C.C. y el Arte Cinematográfico.

- 1º Fomentar entre el público el verdadero sentido del cine, o sea, el de un arte popular que además de recrear y educar esté al servicio de los pueblos.
- 2º Divulgar la historia del cine, destacando su importancia tanto artística como social.

(Sigue en la pág. 6)

Declaración de principios de la Federación Mexicana de Cine Clubs, 1955

SE FUNDÓ LA FEDERACIÓN MEXICANA DE CINE CLUBS, REVISTA CINE-CLUB 6, SEPTIEMBRE 1955

El día 11 de septiembre quedó definitivamente fundada la Federación Mexicana de Cine-Clubs. Durante varios días y por invitación de los Cine-Clubs Progreso, De la Universidad e Israelita de México dirigida el 28 de agosto a todas las organizaciones similares existentes en México, se discutió ampliamente la necesidad y oportunidad de fundar dicha Federación. El ambiente de completa armonía y de comunidad de criterio hizo que con gran facilidad las discusiones tendiesen hacia el objetivo y se estableciesen programas de acción, una Declaración de Principios y se nombrara un Comité Directivo provisional que, además de iniciar las

diversas actividades que urge atender, redactará los Estatutos definitivos de la Federación. También se acordó dejar la posibilidad a todos los cineclubs existentes o que surjan en breve para que se incorporen a la Federación con iguales derechos y obligaciones que los cine-clubs fundadores. Por considerarlo de gran importancia, vamos a transcribir de inmediato la

DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS DE LA FEDERACIÓN MEXICANA DE CINE-CLUBS

Preámbulo

De los patrimonios de los pueblos, el arte es uno de los más importantes. No sólo porque muestra su alto nivel cultural y su profunda sensibilidad humana, sino también porque es el más claro y preciso medio de expresión que vincula aún venciendo obstáculos de idiomas, creencias y leyes. Los pueblos se aman cuando se conocen. Y al conocerse intercambian los productos de trabajo para enriquecer su vida y abrir perspectivas al mañana. Así se ha desarrollado la humanidad.

El cine, que es de todas las artes la más importante por su alcance popular, no es excepción ni puede serlo. Por ello el cine, en su evolución, con todo y ser un arte internacional perfeccionado por aportes de muy diversos orígenes, ha ido acentuando su carácter de expresión artística nacional. Hoy ya no sólo cada país tiene una producción cinematográfica impregnada (más o menos) de características nacionales propias, sino que hasta en algunos se ha desarrollado el cine nacional.

Sin embargo, es de lamentar que en muchos países la producción se ha alejado hacia derroteros contrarios a la finalidad del cine, desfigurando los gustos y las ideas y entregándose violentamente a propagar gérmenes de corrupción, odio y obscurantismo [sic]. Todo ello sin tomar en cuenta el deseo de los pueblos de encontrar en el cine un espectáculo recreativo, sano, educativo y real, de ver en las pantallas los asuntos sencillos de la vida, sin mistificaciones.

El cine mexicano, iniciado en 1896 por el Ing. Salvador Toscano Barragán, se desarrolló como una industria privada nacional. Sin embargo, el capital extranjero no tardó en interesarse en ella y poco a poco la fue controlando, al mismo tiempo que desplazaba a los mexicanos. Así, la

industria del cine, que en manos de capitalistas mexicanos podría significar un importante factor en la vida cultural y económica del país, se ha alejado de su verdadero propósito. En su primera etapa, los poderosos movimientos sociales y populares mexicanos de este siglo le impregnaron cierta tendencia nacional y realista. Los pioneros de ese cine mexicano se esforzaron por llevar temas populares.

La importancia del desarrollo del cine nacional es enorme. Sabemos que ningún otro arte dispone de tal facilidad para mostrar las cosas y llegar a grandes sectores de la población no sólo de un país sino de muchos en un tiempo breve. El desarrollo del cine nacional no sólo representa contar con el mejor medio para educar al pueblo mexicano en las cuestiones mexicanas, para elevar la cultura media nacional y ayudar a la búsqueda colectiva de la solución de los problemas del país, sino también es la vía más expedita para relacionar a México con las demás naciones, para mostrarle a los demás pueblos el trabajo de los mexicanos en pro de una patria mejor, de un mundo fraterno. En fin, es el vehículo por excelencia para llevar a todas partes la cultura mexicana.

Por ello se hace urgente la necesidad de defender el cine nacional. Hay que desterrar amplios sectores de la vida mexicana y desarrollar un movimiento que obligue al cine mexicano a llenar la función que le corresponde: ser un arte al servicio de la nación.

No es admisible que el cine mexicano finja ignorar los problemas que vive el país, que le dé la espalda, a nuestra realidad, que esté tan desligado de la nación mexicana.

Mucho pueden, en este sentido, los cine-clubs mexicanos y sobre todo una Federación Mexicana de Cine-Clubs, puesto que estos organismos son (como sus colegas de otros países) verdaderas trincheras de defensa del cine como expresión artística, educativa y social, como manifestación de arte popular y nacional. La agrupación de los cine-clubs es una necesidad, igual que lo son los grupos organizados de literatos, pintores, músicos, etc. Primero en Francia, luego en Italia y en otros países, surgieron después de la segunda guerra mundial las Federaciones de Cine-Clubs, como arma de lucha y defensa del cine. Hoy, un poderoso movimiento, surgido de los cine-clubs, dice alto a las deformaciones, al mal uso del cine y a la penetración absorbente y antinacional de industrias

cinematográficas extranjeras y luchan por el desarrollo de un cine propio y realista.

En México, desde el año pasado se desarrolló un esfuerzo sostenido en pro del desarrollo de un movimiento de cine-club con miras a una Federación Mexicana de Cine-Clubs. Ese primer esfuerzo realizado por el Cine-Club “Progreso” y apoyado por los demás cine-clubs de la capital nos ha conducido a una gran evolución. Han surgido muchos cine-clubs y la posibilidad de fundar la Federación se ha venido evidenciando desde hace algunos meses. Un gran paso se ha dado. La organización que nos agrupa desde, en adelante, será una fuerza nacional que además de ayudar a todos los cine-clubs a fortalecerse y realizar sus actividades con brillo, encausará una enérgica lucha por los verdaderos valores del Séptimo Arte, y especialmente, por un desarrollo del cine nacional que corresponde a la necesidad que tiene el pueblo mexicano de que su cine se ocupe de la realidad del país.

Teniendo, pues, tan importantes y amplias actividades ante nosotros, los Cine-Clubs “México”, “Progreso”, “De la Universidad”, “Bonampak”, “Israelita en México”, “Frida Kahlo” y “Del Centro Deportivo Israelita”, fundamos hoy día once de septiembre de mil novecientos cincuenta y cinco la Federación Mexicana de Cine-Clubs, que orientará sus labores hacia puntos concretos, a partir de los cuales se desarrollará toda una serie de acciones prácticas que delinearán los estatutos surgidos de esa base.

I. De la F.M.C.C. y los Cine-Clubs

- 1º Agrupar en su seno a todos los cine-clubs del país existentes o que surjan luego, sin discriminación alguna.
- 2º Ayudar a los cine-clubs a dar a conocer las obras maestras y los mensajes cinematográficos de todos los países, tanto del pasado como del presente.
- 3º Ayudar a todos los cine-clubs inscritos en la Federación a resolver los problemas de toda índole, con la finalidad de consolidar esas organizaciones.
- 4º Estimular y brindar amplia ayuda a los sectores interesados en fundar cine-clubs de niños, de jóvenes, de obreros, científicos, etc.
- 5º Luchas por la fundación de la Casa de los Cine-clubs con sala de proyecciones.

- 6° Que se promulgue una Ley de protección y estímulo para las actividades de los Cine-Clubs.

II. De la F.M.C.C. y sus relaciones con el extranjero.

- 1° Adherirse a la Federación Internacional de Cine-Clubs, con sede en París.
- 2° Establecer vínculos con cineastas de todos los países.
- 3° Establecer intercambios con organizaciones afines del extranjero.

III. De la F.M.C.C. y el Arte Cinematográfico

- 1° Fomentar que el público el verdadero sentido del cine, o sea, el de un arte popular que además de recrear y educar esté al servicio de los pueblos.
- 2° Divulgar la historia del cine, destacando su importancia tanto artística como social.
- 3° Destacar la importancia del cine como medio para que los pueblos se conozcan mejor y sean más firmes y cordiales sus relaciones.
- 4° Entablar lucha contra el uso espurio del cine para fines contrarios al progreso y bienestar del Hombre.
- 5° Reivindicar el arte cinematográfico para los pueblos, os ea, que éstos cuenten no sólo como espectadores sino también en lo que respecta a los temas, las ideas e inclusive la dirección que debe seguir la producción, terminando así con el monopolio que ejercen algunos sectores minoritarios.

IV. De la F.M.C.C. y el Cine Mexicano

- 1° Luchar por una producción nacional de contenido mexicano y realista que, valiéndose de cualquier forma cinematográfica (la fantasía, el humorismo, etc.) se ocupe de la realidad mexicana con un sentido más crítico.
- 2° Establecer vínculos con cineastas mexicanos.
- 3° Solicitar del gobierno nacional una Ley de protección real y efectiva del cine mexicano, que entre otras cosas establezca la prohibición de capitales extranjeros tanto en la producción como en la distribución y la exhibición. También, que ponga fin al sistema de monopolios en esa industria, dando posibilidades a múltiples sectores mexicanos para que participen en ella.
- 4° Que se practique una política amplia de intercambio de películas con todos los países del mundo, sin perder de vista la necesidad de

que el cine mexicano disponga del número de salas indispensables para su desarrollo.

- 5° Que se estimule una corriente de colaboración con cineastas de otros países que dé lugar a una producción amistosa entre esos países u organizaciones, pero siempre y cuando se establezcan condiciones de igualdad de todo género.
- 6° Reclamar la supresión de la censura que obstrucciona el desarrollo del arte cinematográfico nacional.
- 7° Luchar por la fundación de un Departamento de Cinematografía en el Instituto Nacional de Bellas Artes.
- 8° Porque se funde una Cinemateca, una Biblioteca y un Museo del Cine, así como también una Escuela de Cinematografía.
- 9° Alentar la producción del corto metraje [sic], el cine para espectadores jóvenes, el cine educativo en general y la realización de films científicos.
- 10° Obtener protección y estímulo para los cineastas aficionados y para el cine experimental.
- 11° Reclamar una asistencia digna y constante del cine mexicano a todos los Festivales Cinematográficos Internacionales [sic] y realizar Festivales Nacionales [sic] con un criterio constructivo.

La Federación Mexicana de Cine-Clubs

El Comité Directivo Provisional quedó constituido así:

Presidente: José Luis González de León

Vice-Presidente: Sergio Ortiz Hernán

Comisión de Organización: Manuel González Casanova, Isaac Arriaga

Comisión de Cultura Cinematográfica: Raquel Tibol, David Erlich, Horacio Quiñones

Comisión de Relaciones: Natan Warman, J. García Ascot, Hiquingari Carranza

Comisión de Prensa y Propaganda: Gustavo Vargas, Juan Crenier, Juan Warman

Comisión de Finanzas: Aarón Holtzman, Tzintzun Carranza

Consejo Representativo: Integrado por un miembro de cada cine-club.

También se aprobó un Comité Consultivo integrado por diversas personalidades del Cine Mexicano.

Memorándum de Asociación, 1959

FEDERACIÓN DE CINE-CLUBES DE LA INDIA, 1959⁸⁸

Adoptada por siete representantes de los cineclubes de la India en la reunión celebrada el 13 de diciembre de 1959, en la residencia de Krishna Kripalani (entonces Secretario de la Sahitya Akademi) en Nueva Delhi. Se sabe que la propuesta inicial preparada por los seis cineclubes fue procesada y finalizada por M.D Bhat, ICS, el entonces presidente de la Junta Asesora de Cine del Gobierno de la India.

Registrada bajo la Ley de Registro de Sociedades Acta XXI de 1860.

1. El nombre de la Sociedad será la Federación de Cine Clubes de la India (FFSI/ Federation of Film Societies of India), en lo sucesivo denominada “La Federación”.
2. El domicilio social de la Sociedad estará situado en el Estado de Bengala Occidental en la ciudad de Calcuta.
3. Los objetivos para los cuales se establece la Federación serán:
 - a. Promover el estudio del cine como arte y fuerza social.
 - b. Fomentar la producción de películas de valor artístico.
 - c. Promover la apreciación pública de películas de valor artístico.
 - d. Promover y coordinar las actividades de los cineclubes hacia el logro de los objetivos anteriores, en particular en la organización de la exhibición de películas clásicas y películas actuales sobresalientes de todo el mundo.
 - e. Fomentar la investigación del cine.
 - f. Cooperar con organizaciones nacionales e internacionales que tengan objetos similares.
4. Los objetivos anteriores se realizarán mediante las siguientes actividades:
 - a. Para inscribir cineclubes individuales y a sus miembros.
 - b. Promover la formación de sociedades cinematográficas y el desarrollo del movimiento de la sociedad cinematográfica en todo el país.

88 *The Film Society Movement in India*, H.N. Narahari Rao (comp.) (Mumbai: The Asian Film Foundation, 2009) 39-40

- c. Para recaudar fondos y / o préstamos de las sociedades miembros y de otras fuentes y recibir y pagar subvenciones legados, donaciones, suscripciones, etc.
- d. Para establecer y mantener museos, colecciones, bibliotecas, auditorios, etc. y para traducir, compilar, recopilar, publicar, comprar o vender cualquier literatura relacionada con cualquier tema relacionado con películas.
- e. Organizar y participar en festivales de cine, conferencias, seminarios, conferencias, etc. en la India y en el extranjero.
- f. Establecer y mantener enlaces con organizaciones nacionales e internacionales que tengan objetivos y objetivos similares.
- g. Para poseer, comprar o vender o comprar, contratar o hipotecar toda la propiedad.

5. En el momento de la adopción de este Memorando de Asociación, el Comité de Administración de la Federación estaba compuesto por los siguientes miembros:

Presidente: Satyajit Ray

Vicepresidentes: Ammu Swaminathan, Robert E. Hawkins y S. Gopalan

Secretarios adjuntos: Vijaya Mulay Chidananda Das Gupta

Tesoreros adjuntos: D. Pramanick y Abul Hasan

Miembros: R. Anantharaman, Rita Roy, K.L. Khandpur, Jag Mohan, A. Rehman y A. Roy Choudhury

Cine Club Delhi, Cine Club Patna, Cine Club Roorkee, Cine Club Bombay, Cine Club Madras y Cine Club Calcuta.

Manifiesto del Grupo Nuevo Cine, 1961

REVISTA NUEVO CINE, MÉXICO⁸⁹

Al constituir el grupo NUEVO CINE, los firmantes: cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de Cine-Clubes, declaramos que nuestros objetivos son los siguientes:

89 Tomado de *Nuevo Cine* edición facsimilar (México: DGE Equilibrista, UNAM, teveunam, AMACC, 2015)



manifiesto del grupo nuevo cine

AL CONSTITUIR el grupo NUEVO CINE, los firmantes: cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de Cine-Clubes, declaramos que nuestros objetivos son los siguientes:

1. La superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello, juzgamos que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy se realiza. Todo plan de renovación del cine nacional que no tenga en cuenta tal problema está, necesariamente, destinado al fracaso.

2. Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad. No lucharemos porque se realice un tipo determinado de cine, sino para que en el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica. Por lo tanto nos oponemos a toda censura que pretenda coartar la libertad de expresión en el cine.

3. La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que, de hecho, monopolizan la producción de películas. De igual manera, abogaremos porque el corto metraje y el cine documental tengan el apoyo y el estímulo que merecen y puedan ser exhibidos al gran público en condiciones justas.

4. El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de los siguientes renglones:

- a/ Por la fundación de un instituto serio de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de nuevos cineastas.
- b/ Para que se dé apoyo y estímulo al movimiento de cine-clubes, tanto en el Distrito Federal como en la provincia.
- c/ Por la formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios y que esté a cargo de personas solventes y responsables.
- d/ Por la existencia de publicaciones especializadas que orienten al público, estudiando a fondo los problemas del cine. En el cumplimiento de tal fin, los firmantes se proponen publicar en breve la revista mensual NUEVO CINE.
- e/ Por el estudio y la investigación de todos los aspectos del cine Mexicano.
- f/ Porque se dé apoyo a los grupos de cine experimental.

5. La superación de la torpeza que rige el criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, que nos ha impedido conocer muchas obras capitales de realizadores como Chaplin, Dreyer, Ingmar Bergman, Antonioni, Mizoguchi, etc., obras que, incluso, han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotadas en otros países.

6. La defensa de la *Reseña de Festivales* por todo lo que favorece al contacto, a través de los films y de las personalidades, con lo mejor de la cinematografía mundial, y el ataque a los defectos que han impedido a las Reseñas celebradas cumplir cabalmente su cometido.

Tales objetivos se complementan y condicionan unos a otros. Para su logro, el grupo NUEVO CINE espera contar con el apoyo del público cinematográfico consciente, de la masa cada vez mayor de espectadores que ve en el cine no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.

México, Enero de 1961.

El grupo Nuevo Cine: JOSE DE LA COLINA, RAFAEL CORKIDI, SALVADOR ELIZONDO, J. M. GARCIA ASCOT, EMILIO GARCIA RIERA, J. L. GONZALEZ DE LEON, HERIBERTO LAFRANCHI, CARLOS MONSIVAIS, JULIO PLIEGO, GABRIEL RAMIREZ, JOSE MARIA SBERT, LUIS VICENS.

1. La superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello, juzgamos que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy se realiza. Todo plan de renovación del cine nacional que no tenga en cuenta tal problema está, necesariamente, destinado al fracaso.
2. Afirma que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad. No lucharemos porque se realice un tipo determinado de cine, sino para que en el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica. Por lo tanto nos opondremos a toda censura que pretenda coartar la libertad de expresión en el cine.
3. La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que, de hecho, monopolizan la producción de películas. De igual manera, abogaremos porque el corto metraje [sic] y el cine documental tengan el apoyo y el estímulo que merecen y puedan ser exhibidos al gran público en condiciones justas.
4. El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de los siguientes renglones:
 - a/ Por la fundación de un instituto serie de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de nuevos cineastas.
 - b/ Para que se dé apoyo y estímulo al movimiento de cine-clubes, tanto en el Distrito Federal como en la provincia.
 - c/ Por la formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios y que esté a cargo de personas solventes y responsables.
 - d/ Por la existencia de publicaciones especializadas que orienten al público, estudiando a fondo los problemas del cine. En el cumplimiento de tal fin, los firmantes se proponen publicar en breve la revista mensual NUEVO CINE.
 - e/ Por el estudio y la investigación en todos sus aspectos del cine Mexicano.
 - f/ Porque se dé apoyo a los grupos de cine experimental.

5. La superación de la torpeza que rige el criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, que nos han impedido conocer muchas obras capitales de realizadores como Chaplin, Dreyer, Ingmar Bergman, Antonioni, Mizoguchi, etc. obras que, incluso, han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotadas en otros países.
6. La defensa de la Reseña de Festivales por todo lo que favorece al contacto, a través de los films y de las personalidades, con lo mejor de la cinematográfica mundial, y el ataque a los defectos que han impedido a las Reseñas celebradas cumplir cabalmente con su cometido.

Tales objetivos se complementan y condicionan unas a otros. Para su logro, el grupo NUEVO CINE espera contar con el apoyo del público cinematográfico consciente, de la masa cada vez mayor de espectadores que ve en el cine no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.

El grupo Nuevo Cine: José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J.M. García Ascot, Emilio García Riera, J.L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens.

Carta a favor de la amnistía de los presos políticos en México, 1971

REVISTA CINE CLUB ENERO 1971

Carta de José Revueltas desde la cárcel

CINE CLUB protesta contra las sentencias que el pasado día 12 de Noviembre fueron impuestas a 68 de los presos políticos con motivo del Movimiento Estudiantil de 1968, después de un proceso absolutamente ilegal, y cuyas sentencias varían de tres a diecisiete años, además de una multa de más de dos millones de pesos por daños a la nación y particulares. Entre los sentenciados se encuentra el escritor José Revueltas, colaborador de esta revista. Para él y para todos los presos, nuestra solidaridad. Asimismo, CINE CLUB se adhiere a las declaraciones del Dr.

Pablo González Casanova, Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el sentido de que se promulgue una Ley de Amnistía a favor de los presos políticos universitarios, pero nos pronunciamos porque ésta se extienda a todos los demás presos políticos de México, cuya existencia niega a todos los demás presos políticos de México como país democrático.

José Revueltas: Contestación a las sentencias

(En la audiencia a puerta cerrada para notificar las sentencias en el proceso 272/ 68)

No quiero referirme a lo injusto de esta sentencia. Constituye un verdadero monumento al cinismo y la desvergüenza de un poder judicial que tarde o temprano será juzgado, a su vez, por una opinión pública y una ciudadanía menos cobardes y menos envilecidas bajo la opresión de la dictadura que padece el país, de lo que están hoy las actuales. Quiero referirme tan sólo a la inconsecuencia de la condena que aquí se ha pronunciado. En realidad el señor juez debió sentenciarnos a la pena de muerte. Es de suponer que tal cosa no ha quedado por la falta de voluntad ni del señor presidente de la República ni del señor juez que desempeña el papel de espolique y palafrenero político. Porque, ¿cuál es el objeto penal sobre el que un falso sujeto jurídico, el señor juez, deja caer la sentencia en este proceso? Dicho objeto no es sino la persona, con un apellido y un nombre, sobre el cual recae tal sentencia. Eso somos mis compañeros y yo: una simple persona cada quien. Recae sobre esta persona un cierto número de años que se supone habremos de pasar en la cárcel. Pero usted, señor juez, ustedes, señores jueces que figuran como tales en este país, sentencian a este objeto judicial, a esta persona, pero no a su espíritu, no a su pensamiento. Contra ese espíritu y ese pensamiento, usted, señor juez, no puede nada; usted, señor Presidente de la República, no puede nada ni lo podrá jamás.

¿Quién podrá impedir que sigamos luchando, desde la cárcel, con las armas de la crítica y el pensamiento? En esto es donde reside la inconsecuencia de quienes nos han condenado. No han podido sentenciarnos a muerte, no porque tal pena no esté establecida en el Código, ni porque no esté a su alcance el asesinarlos, como lo demostró el asalto vandálico que sufrimos el el primero de enero de este año, sino tan sólo porque no se mata lo que representamos. Ustedes no pueden matar nuestro cerebro

CINE CLUB protesta contra las sentencias que el pasado día 12 de Noviembre fueron impuestas a 68 de los presos políticos con motivo del Movimiento Estudiantil de 1968, después de un proceso absolutamente ilegal, y cuyas sentencias varían de tres a diecisiete años, además de una multa de más de dos millones de pesos por daños a la nación y a particulares.

Entre los sentenciados se encuentra el escritor José Revueltas, colaborador de esta revista. Para él y para todos los demás presos, nuestra solidaridad.

Asimismo, **CINE CLUB** se adhiere a las declaraciones del Dr. Pablo González Casanova, Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el sentido de que se promulgue una Ley de Amnistía en favor de los presos políticos universitarios, pero nos pronunciamos porque ésta se extienda a todos los demás presos políticos de México, cuya existencia niega cualquier afirmación sobre México como país democrático.

JOSE REVUELTAS: CONTESTACION A LAS SENTENCIAS.

(En la audiencia a puerta cerrada para notificar las sentencias en el proceso 272/68).

No quiero referirme a lo injusto de esta sentencia. Constituye un verdadero monumento al cinismo y la desvergüenza de un poder judicial que tarde o temprano será juzgado, a su vez, por una opinión pública y una ciudadanía menos cobardes y menos envilecidas bajo la opresión de la dictadura que padece el país, de lo que están hoy las actuales. Quiero referirme tan sólo a la inconsecuencia de la condena que aquí se ha pronunciado. En realidad el señor juez debió sentenciarlos a la pena de muerte. Es de suponer que tal cosa no ha quedado por la falta de voluntad ni del señor Presidente de la República ni del señor juez que desempeña el papel de su espolique y palafrenero político. Porque, ¿cuál es el **objeto penal** sobre el que un falso **sujeto jurídico**, el señor juez, deja caer la sentencia en este proceso? Dicho objeto no es sino la persona, con un apellido y un nombre, sobre el cual recae tal **sentencia**. Eso somos mis compañeros y yo: una simple persona cada quien. Recae sobre esta persona un cierto número de años que se supone habremos de pasar en la cárcel. Pero usted, señor juez, ustedes, señores jueces que figuran como tales en este país, sentencian a este objeto judicial, a esta persona, pero no a su espíritu, no a su pensamiento. Contra ese espíritu y ese pensamiento, usted, señor juez, no puede nada; usted, señor Presidente de la República, no puede nada ni lo podrá jamás.

¿Quién podrá impedir que sigamos luchando, desde la cárcel, con las armas de la crítica y del pensamiento? En esto es donde reside la inconsecuencia de quienes nos han condenado. No han podido sentenciarlos a muerte, no porque tal pena no esté establecida en el Código, ni porque no esté a su alcance el asesinarlos, como lo demostró el asalto vandálico que sufrimos el primero de enero de este año, sino tan sólo porque no se mata lo que representamos. Ustedes no pueden matar nuestro cerebro ni tampoco lo invalidan con todos los años de cárcel que nos echan encima. Desde luego que nuestro cerebro no es inmortal ni lo son tampoco las obras que de él han nacido, ni las que nacerán en los años venideros. Pero mientras viva y trabaje nuestro cerebro, nuestro pensamiento, ustedes serán impotentes para detener su acción. Mientras viva y trabaje nuestro pensamiento, ustedes jueces, funcionarios, presidentes dictatoriales, agentes policíacos, delatores, verdugos y demás basura histórica, ustedes y los hijos de ustedes, los hijos de sus hijos y los hijos de éstos, no vivirán en paz. He dicho.

José Revueltas.
Cárcel Preventiva.
Noviembre 12, 1970.
México.

ni tampoco lo invalidan con todos los años de cárcel que nos echan encima. Desde luego nuestro cerebro no es inmortal ni lo son tampoco las obras que de él han nacido, ni las que nacerán en los años venideros. Pero mientras viva y trabaje nuestro cerebro, nuestro pensamiento, ustedes serán impotentes para detener su acción. Mientras viva y trabaje nuestro pensamiento, ustedes, jueces, funcionarios y presidentes dictatoriales, agentes policíacos, delatores, verdugos y demás basura histórica, ustedes y los hijos de ustedes, los hijos de sus hijos y los hijos de éstos, no vivirán en paz. He dicho.

José Revueltas, Cárcel Preventiva, Noviembre 12 de 1970, México.

Carta de Curitiba, 1974

TEATRO PAIOL - CURITIBA - PARANÁ, BRASIL

2 AL 5 DE FEBRERO DE 1974

VIII Jornada Nacional de Cineclubes, 3ª Reunión sudamericana de cineclubes⁹⁰

1. El cineclubismo se sitúa en el plan general del cine nacional como elemento de divulgación y formación del público. Actuando con preocupación cultural, el cineclub supera los límites comerciales del exhibidor cinematográfico y participa en el trabajo de desarrollo del proyecto cultural brasileño. Reconociendo este hecho básico, la VIII Jornada Nacional de Cineclubes considera como el deber principal del cineclubismo brasileño la mejora de las formas de difusión del cine nacional y adopta para ello una posición clara y definitiva en defensa de nuestro cine.

2. Entienden los participantes de la VIII Jornada, que cabe también al cine nacional, la función de interpretar la vida brasileña en los niveles de entretenimiento, análisis e información. Sin embargo, dicha función solo logrará un resultado efectivo a través del trabajo conjunto de todos los sectores de la actividad cinematográfica. En el encuentro de nuevas formas de trabajo se encuentra la gran oportunidad del clubismo de cumplir productivamente su papel específico. El logro mismo de la VIII Jornada es un paso importante en esta dirección.

90 Tomada <http://cineclubes.utopia.com.br/documentos/carta.html>

3. Los esfuerzos de elaboración de formas de trabajo deben partir de una evaluación lo más realista posible de la realidad nacional en general y del cine brasileño en particular. El camino que nos llevará a esta evaluación radica en la expansión y consolidación del movimiento de cineclubes, en el intercambio continuo y amplio de información, en el intercambio constante entre los clubes y entre entes de la cinematografía. El aumento del conocimiento mutuo de experiencias particulares necesariamente conducirá a un mejor y más efectivo equipamiento de todas las estructuras del cine nacional.

4. Los participantes de la VIII Jornada Nacional de Cineclubes, conscientes de la importancia de su trabajo decisivamente creativo en el campo de la cinematografía y decididos a contribuir al proceso de afirmación de la cultura brasileña, instan a todos los cineclubes a participar activamente en la defensa del cine nacional a través de la aplicación de las recomendaciones formuladas en esta reunión y que se convierten en parte de esta Carta de Principios.

5. En honor a la gente de Paraná y las instituciones de su capital que organizaron la VIII Jornada Nacional de Cineclubes, los participantes de la reunión deciden dar a esta definición de principios en torno al cine nacional el nombre de la “Carta de Curitiba”.

COMENTARIO

Febrero de 1974. Fin del gobierno Medici, el más sangriento de la dictadura. Los cineclubes fueron, junto con el ABD (Associação Brasileira de Documentalistas), que también estaba allí en Curitiba, los primeros sectores del cine brasileño en organizarse, en el apogeo de la censura, el autoritarismo y la tortura. Reunirse era peligroso. El lenguaje de la Carta está más o menos medido, tal vez algo encriptado, como incluso las canciones lo estaban en ese momento. Pero marca una ruptura definitiva con los últimos rastros de elitismo que el cine aún llevaba hasta entonces, adoptando un compromiso indiscutible con el cine brasileño como intérprete de la experiencia y la cultura del pueblo brasileño. Fue el único documento que llamamos “Carta” (un término ahora algo vulgarizado), pero definió en líneas amplias y generosas toda una década de trabajo cultural que siguió. Y creo que incluso hoy en día no hay un cineclub que no se ajuste a esta misión simultáneamente amplia y precisa: participar “en el trabajo de desarrollo del proyecto cultural brasileño”.

FM

Carta de los Derechos del Público, 1987

TABOR, CHECOSLOVAQUIA

18 DE SEPTIEMBRE DE 1987

Asamblea General de la Federación Internacional de Cine Clubes

La Federación Internacional de Cine Clubes (FICC), organización de defensa y desarrollo del cine como medio cultural, presente en 75 países es también la asociación más adecuada para la organización del público receptor de los bienes culturales audiovisuales. Consciente de los profundos cambios habidos en el campo audiovisual, que engendran una deshumanización total de la comunicación, la FICC, a partir de su congreso en Tabor (Checoslovaquia) ha aprobado por unanimidad una

CARTA DE TABOR

1. Cada persona tiene derecho a recibir todas las informaciones y comunicaciones audiovisuales. Por eso debe tener los medios para expresarse y dar a conocer sus propios juicios y opiniones. No puede haber humanización sin verdadera comunicación.
2. El derecho al arte, al enriquecimiento cultural, a la capacidad de comunicación, fuente de toda mutación cultural y social, es un derecho inalienable. Es la garantía de una verdadera comprensión entre los pueblos, la única vía para evitar las guerras.
3. La formación del público es la condición fundamental, incluso para los autores, para la creación de obras de calidad. Solo ella permite la expresión del individuo y la comunidad social.
4. Los derechos del público corresponden a las aspiraciones y posibilidades de un desarrollo general de las facultades creativas. Las nuevas tecnologías deben ser utilizadas con este fin y no para la alienación de las masas.
5. Los espectadores tienen el derecho de organizarse de manera autónoma para la defensa de sus intereses. Con el fin de alcanzar estos objetivos, y de sensibilizar al mayor número de personas hacia las nuevas formas de expresión audiovisual, las asociaciones de espectadores deben poder disponer de estructuras y de medios puestos a su disposición por los entes públicos.

6. Las asociaciones de espectadores tienen el derecho de estar asociadas a la gestión y de participar en el nombramiento de los responsables de los organismos públicos de producción y distribución del espectáculo, así como de los medios públicos de información.

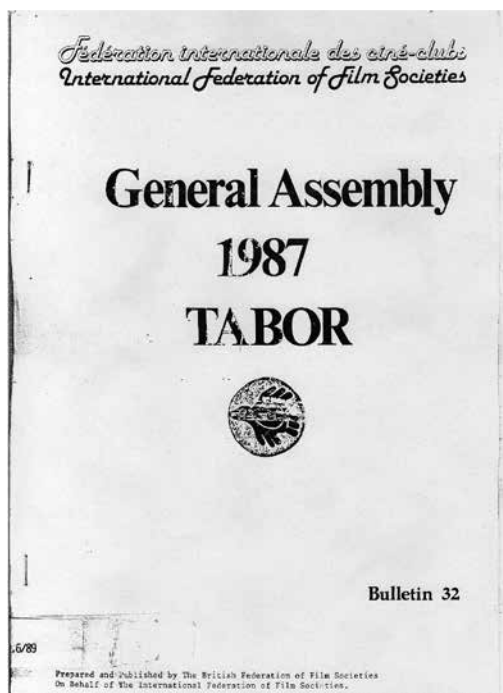
7. Público, autores y obras no pueden ser utilizados sin su consentimiento para fines políticos de proselitismo comercial u otros.

En casos de instrumentalización o de abuso, las organizaciones de espectadores tendrán el derecho de exigir rectificaciones públicas e indemnizaciones.

8. El público tiene derecho a una información correcta. Por este motivo rechaza cualquier tipo de censura y de manipulación, y se organizará para hacer respetar en todos los *Mass Media* la pluralidad de opiniones como expresión del respeto a los intereses del público y a su enriquecimiento cultural.

9. Ante la universalización de la difusión informativa y del espectáculo, las organizaciones del público se unirán y trabajarán conjuntamente en el plano internacional.

10. Las asociaciones de espectadores, reivindican la organización de investigaciones sobre las necesidades y la evolución cultural del público. Por el contrario, se oponen a los estudios con objetivos mercantiles tales como las encuestas sobre índices de audiencia y aceptación.



FICC General Assembly 1987



**INDEX DES INFORMATIONS CONTENUES DANS LE BULLETIN
No.32 / 1988**

Informations generales aux Federations sur le deroulement
AG.Tabor

Les Cine-Clubs a la croisee des chemins

Liste de presence

Programme de la journee du Lundi
Rencontre de la committee executive

Programme de la journee du Mardi
Draft of the FICC Manifesto by Kurt Maetzig

Programme de la journee du Mercredi
Echange et developpement de la cooperation a l'ere de l'image
electronique par Jean-Pierre Brossard
Compte-rendu du groupe de travail echange de films
Seminaire education du public
Seminaire sur la formation des cine-clubs

Jeudi - Libre
Rencontre des Groupes

Programme de la journee du Vendredi
Session finale du seminaire "Cine-Club en l'an 2001" ainsi que
"les droits du publics"
Suivi de suite du seminaire "La creation des cine-clubs" et
echange de films

Programme de la journee du Samedi
Discours d'ouverture de l'AG par le president Carlo Lizzani
Presentation des comptes pour la periode 1986/7
Rapport du Groupe Amerique Latine
Rapport des pays Latins
Rapport sur la situation en Asie
Plan d'activites pour 1988
Proposition concernant l'echange de Films
Note by K.Maetzig regarding the FICC Manifesto
Elections
Admission et readmission de membres
Listes des membres et/ou organisations similaires existant dans
le monde. (Liste controlee remise a Ronald Shields)

Le debat termine, on a procede au vote. Le document fut adopte a la majorite des voix.

Au cours du Congres, la Charte des Droits du Public fut discutee d'abord par tous les delegues reunis et ensuite au sein des groupes individuels. Des amendements presentes individuellement ont ete pris egalement en consideration.

En parlant de la "Charte des Droits du Public", J.P.Brossard a souligne l'utilite de celle-ci pour le travail des sections de la FICC aussi bien que pour la cooperation de celle-ci avec d'autres organisations. Il faut donner beaucoup d'attention a la Charte et veiller a ce que tous les points de celle-ci soient exacts, a dit le secretaire general.

Les delegues ont convenu d'appeler ce document "La Charte des Droits du Public, dite la Charte de Tabor". J.P.Brossard a lu a haute voix le texte de celle-ci. Au cours de la discussion, des menus changements du texte furent effectues pour assurer l'identite des versions anglaise, francaise et espagnole at leur precision du point de vue linguistique.

P.Butalia (Inde) a souleve une objection de principe au sujet du texte definitif de la Charte. Selon son avis, la formulation du point 5 de la Charte permet aux collectivites publiques de manipuler les organisations de spectateurs, ce qui est contraire a tous le sens de la Charte. Cette dependance est causee par le soutien financier que ces collectivites doivent accorder aux organisations des spectateurs, a dit P.Butalia.

Ensuite, on a procede au vote. La Charte fut adopte a la majorite des voix.

PROGRAMME FOR THURSDAY 18 SEPTEMBER

DISCUSSION ON "FILM SOCIETIES IN THE YEAR 2001" AND THE "CHARTER OF PUBLIC RIGHTS"

The meeting was moderated by J.C.Arch (argentina).

First, K.Maetzig's text of the manifesto "Film societies in the year 2001" was discussed thoroughly in small groups. Then, the amendments proposed were read aloud to all the delegates assembled and were discussed by them.

After the end of the discussion about the text, the delegates proceeded to a vote. The document was adopted by a majority.

In the course of the Congress, the Charter of Public Rights was discussed by all the delegates together at first, and then in small groups. Amendments presented by individuals were also taken into account.

When speaking about the Charter, J.P.Brossard emphasised that this document would be useful for work in the IFFS departments and for IFFS contacts with other organisations. The Congress must pay great attention to the Charter and give heed to the exact wording of all points of this document, said the Secretary General.

The delegates agreed to call the document "Charter of Public Rights, known as the Charter of Tabor". J.P.Brossard read aloud its text. During a discussion that followed, small modifications were made of the text, regarding the identity of the English, French and Spanish versions and their linguistic correctness.

P.Butalia (India) raised an objection on principle to the definitive text. In his opinion, the wording of point 5 of the Charter enabled public bodies to manipulate the spectator organisations, this being contrary to the whole meaning of the Charter. This dependence resulted from the financial aid which these bodies have to provide, said P.Butalia.

Thereafter, the delegates proceeded to vote. The Charter was adopted by a majority.

LA REUNION TENUE LE 18 SEPTEMBRE

LA FONDATION DES CINE-CLUBS ET LA FORMATION DES CONFERENCIERS

Peter Cargin a ouvert les debats. Il a resume l'experience acquise en matiere de fondation des cine-clubs dans le cadre des federations nationales. Il s'agit des problemes traites par le groupe de travail respectif le 16 Septembre 1987.

Mario Piedra : A Cuba, la formation des conferenciers est divisee en deux periodes. Au cours de la premiere, les personnes interessees acquierent une experience generale en frequentant un cours. Au cours de la deuxieme periode, ils assistent au cours specialises. Les conferenciers leur enseignent a analyser non seulement les films de qualite, mais aussi les films commerciaux et ceux moindre valeur.

L.Figueroa : Au Mexique, la plupart des cine-clubs existent a l'universite. Les activites des cine-clubs sont tres importantes pour le Mexique et la federation s'efforce de faire soutenir par l'UNESCO sont projet de l'organisation d'une serie de seminaires dans dix regions differentes. On a demande au delegue de Mexique a l'UNESCO d'intervenir aupres de celle-ci pour obtenir une aide financiere.

J.P.Brossard a precise les conditions qu'il fallait remplir pour que l'UNESCO accorde une subvention a un tel seminaire.

M.Piedra a mentionne le seminaire organise au Nicaragua sur le theme "Le video, le spectateur jeune et la situation des cine-clubs."

Carta de Río Claro de los cineclubes iberoamericanos, 2004

RÍO CLARO, SÃO PAULO, BRASIL, 30 DE NOVIEMBRE DE 2004

Motivados por la necesidad de promover la actividad de los cine clubes latinoamericanos, nos hemos reunido para fortalecer nuestra presencia en todo el continente y defender la difusión de la cultura cinematográfica. El Encuentro de Río Claro responde a la convocatoria de la FICC (Federación Internacional de Cine Clubes) para extender sus actividades en América Latina, intercambiar experiencias y promover la creación de un frente latinoamericano de diseminación de la diversidad cultural a través del cine.

En los últimos años, las cinematografía comercial ha reducido la oferta cultural al interés económico, negando las posibilidades a la creación libre e independiente. Las limitaciones que imponen los derechos de exhibición limitan la diversidad cultural e impiden el acceso a la mayoría de la producción cinematográfica en todo el mundo.

La exhibición cultural se distingue de la explotación comercial, pues nuestro interés fundamental consiste en la formación de nuevos públicos para el cine. Por tal razón, lucharemos por el reconocimiento de nuestras actividades en las legislaciones culturales nacionales y la implementación de formas jurídicas que nos permitan contribuir al enriquecimiento del patrimonio cultural de la humanidad.

Los cine clubes son organizaciones autónomas de difusión de las culturas cinematográfica, así como de producción y exhibición de sus propias realizaciones. Son organizaciones culturales sin fines de lucro, interesados en hacer accesible la cultura cinematográfica para todos, creando circuitos de exhibición alternativos y formando nuevos públicos para el cine.

Los cine clubes operan en las dimensiones estética y social. Deben ser autónomos para proponer su programación y deben contar con los recursos para su financiamiento y hacerlos sostenibles. Quienes trabajamos en los cine clubes nos comprometemos con la organización colectiva y democrática que promueve la reflexión crítica y la interacción con el público.



En nuestros años, la globalización y la fuerza de la imagen como hecho mediático, más la imposición de un lenguaje único, convierten a nuestras instituciones en verdaderos puestos de resistencia cultural. Esta situación que se presenta en medio de una marcada declinación cultural, impone a los cine clubes la responsabilidad de ser difusores, hoy más que nunca, de las culturas del mundo.

Por lo tanto, nos proponemos:

Realizar un Segundo Encuentro Ibero-Americano cuando se realice la Asamblea General de la FICC en 2005.

Crear un portal interactivo virtual (mundokino.net) que servirá como punto de encuentro, intercambio, debate, incentivo y organización.

Construir un acervo libre y compartido, punto de partida para enriquecer el patrimonio cultural cineclubista, libre de cualquier censura e independiente de cualquier contingencia económica.

Producir, en 2005, la primera Muestra Cineclubista Iberoamericana, en todos los soportes, representativo de la producción libre e independiente realizada en esos países.

Firmantes

Argentina: Juan Carlos Arch; Brasil: Antonio Claudino de Jesús, Bia Werther, Calebe Augusto Pimentel, Carlos Seabra, Débora Butruce, Diogo G. dos Santos, Felipe Macedo, Frank Ferreira, Giovanni Rodrigues, Hermano Figueiredo, Lyonel Lucini, João Baptista Pimentel Neto, João Subires, Josiane A. Ferreira, Lu Cachoeira, Luiz Alberto Cassol, Luiz Orlando da Silva, Magda Cruciol, Vera Moss, Zezé Pina; México: Fernando Serrano, Marco Aguillón, Agustín Martínez, Jonathan López y Simona Schaffer; Perú: Norma Rivera; Venezuela: Erasmo R. Castillo y Maryori R. Ramírez

Carta de Reggio Calabria de los Cineclubes Iberoamericanos, 2005

REGGIO CALABRIA, ITALIA, 10 DE JUNIO DE 2005

7º Festival Internacional de Cineclubes

Los delegados iberoamericanos presentes en el Séptimo Festival Internacional de Cine Clubes organizado por la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, en colaboración con la Federación Internacional de Cine Clubes (FICC), celebrado en Reggio Calabria, Italia, en junio de 2005, realizamos las reuniones preparatorias rumbo al Segundo Encuentro Iberoamericano de Cine Clubes, para actualizar y analizar las tareas y necesidades expuestas en la Carta de Río Claro, emitida en noviembre de 2004 en Río Claro, SP. Brasil.

Reconociendo la diversidad de nuestras representatividades, asociaciones, estructuras e instituciones, y vinculados por problemáticas, procesos y metas comunes, emitimos esta carta de Reggio Calabria con el fin de dar a conocer nuestras intenciones, concretizadas en los siguientes puntos:

1. Fomentar la organización nacional de cineclubes, con vistas a promover la formación de y vinculación con redes internacionales, a través de una Coordinación Iberoamericana de Cine Clubes, que tiene como trazo común, las lenguas de nuestros países.
2. Desarrollar en la dirección electrónica www.mundokino.net, un portal interactivo, de intercambio, historia, diagnóstico y perspectiva, dedicado a fortalecer el debate y organización del movimiento cineclubista internacional.
3. Constituir un inventario compartido de libre acceso, como punto de partida para enriquecer el patrimonio cultural cineclubista, conformado por textos, fotografías, carteles y audiovisuales.
4. Realizar en diciembre de 2005, la Primera Muestra Cineclubista Iberoamericana, conformada por realizaciones originarias de los países participantes, contemplando todos los géneros y en todos los soportes.
5. Realizar en diciembre de 2005, en Vitoria, Espírito Santo, Brasil, el Segundo Encuentro Iberoamericano de Cine Clubes previo a la Asamblea General de la FICC.

6. En el documento anexo se encuentran las responsabilidades a las que nos comprometemos los firmantes.

Firmantes

Argentina: Cristina Marchese; Brasil: Antonio Claudino de Jesús; Catalunya: Julio Lamaña y Martí Porter; Colombia: Yenny Chaverra; Cuba: Rafael Martínez, Cuba y Delso Aquino; Ecuador: Laura Godoy, Ecuador; México: Gabriel Rodríguez y José María Serralde; Portugal: João Paulo Macedo, Portugal; Uruguay: Fernando Henríquez y Venezuela: América Liuzzo.

Carta de Matera, 2006

MATERA, ITALIA, 16 DE JUNIO DE 2006

8 Festival Internacional de Cine Clubes

Reunidos en Matera, Italia, en el marco del 8 Festival Internacional de Cine Clubes, los representantes de cine clubes, festivales de cine, federaciones, asociaciones y consejos nacionales de cine clubes, cinematecas y realizadores, emitimos la presente carta con el fin de dar a conocer nuestros puntos de vista así como nuestros objetivos. Reconociendo la diversidad de nuestros integrantes, así como de los procesos regionales de institucionalización de nuestras actividades de promoción y defensa del cine:

1. Estamos a favor de la libre exhibición, distribución, documentación y realización de películas en sus soportes fotoquímicos y digitales, considerando todas sus técnicas y los formatos de corto, medio y largometraje, así como los géneros experimentales, de ficción y documental.
2. Nos proponemos el intercambio de bienes artísticos audiovisuales así como la creación y divulgación de catálogos con el fin de estrechar la colaboración internacional a través de nuestras redes y circuitos sin fines de lucro.
3. Reivindicamos la institucionalización de los cine clubes así como la extensión de la cooperación con organismos de preservación, difusión y promoción de la cinematografía.
4. Nos pronunciamos por la recuperación de salas de cine así como la extensión de exhibiciones audiovisuales en espacios no convencionales.

Letter from Matera, Italy 2006 Adherents

Afghanistan Malek Shafii
 Argentina Julia Carlos Arico
 Bangladesh AZAD RAHAMAN
 Brazil ANTONIO CLAUDIO DE JESUS
 Burkina Faso Issakabore Yahoua KARORE ISSA
 Catalunya JUJO LAHANA OROZCO
 Colombia Yenny Alexandra Chaverra
 Croatia VANJA ANDRIJEVIC A. Valjir Etami Boyan
 Cuba Rafael Martinez
 Dominican Republic C. FELIAS HOT MAIL.COM
 Ecuador LAURA BODDY
 Egypt Safaa Elaisy Haggag Safaa Haggag
 Estonia Raimo Oksa
 France USIPCO Franco Janine BERTRAND
 Germany Seemabinder
 Great Britain Don D. Piccer BFFS
 Iran Camran Morteza
 Ireland Maretha Pibong
 India ANIL K. JAIN
 Indonesia LAW ROISAMRI
 Italy Pablo Munto PABLO MUNTO
 Korea HONG SUNG NAM
 Lithuania LINA CERNIAUSKAITE
 Malaysia WONG Tuck Cheong
 Morocco ABE ARBATI
 Mexico Gabriel RODRIGUEZ
 Mongolia Zorigt. F
 Nepal Rajesh Gangaju
 Norway Hasan Zaidi
 Pakistan HASAN ZAIDI
 Philippines TICKY AGUILAR
 Portugal JOAO PAULO PACHECO
 Serbia DRAGAN MILINKOVIC
 Singapore WONG HUNG HSIANG
 Sri Lanka ASHLEY RANNAIBHUSHANA
 Switzerland IRICH CINEVIRE
 Tunisia Mediouni Mohamed
 Ukraine Valerij Tsyferov
 Uruguay Fernando Henriquez

5. Realizaremos eventos a lo largo del año 2007 para celebrar los 60 años de la Federación Internacional de Cine Clubes (FICC/IFFS).

Firmantes

Aganistán: Malek Shafi'i; Alemania: Bernt Linder; Argentina: Juan Carlos Arch; Bangladesh: Azad Rahaman; Brasil: Antonio Claudino de Jesús; Burkina Faso: Issa Kaboré; Catalunya: Julio Lamaña; Colombia: Yenny Alexandra Chaverra; Croacia: Vanja Andrijevic y Etami Borjan; Cuba: Rafael Martínez; Ecuador: Laura Godoy; Egipto: Safaa Elaisy Haggag; Estonia: Raivo Olmet; Filipinas: Tikoy Aguiluz; Francia: Janine Bertrand; Gran Bretaña: David Miller; Iran: Kamran Shirdel; Irlanda: Maretta Dillon; India: Anil K. Jain; Indonesia: Lalu Roisamri; Italia: Paolo Minuto; Korea: Hong Sungnam; Lituania: Lina Cerniauskaite; Malasia: Wong Tuck Cheong; Marruecos: Aziz Arbai; México: Gabriel Rodríguez; Mongolia: Zorigt. E; Nepal: Rajesh Gongaju; Noruega: Atle Isaksen; Paquistán: Hasan Zaidi; Portugal: João Paulo Macedo; República Dominicana: Carlos Elías; Serbia: Dragan Milinkovic; Singapore: Wong Hung Hsiang; Sri Lanka: Ashley Rainavibhushana; Suiza: Robert Richter; Túnez: Mohamed Mediouni; Ucrania: Valery Tsyferov y Uruguay: Fernando Henríquez

Carta de Santa Maria RS, 2006

SANTA MARIA RIO, GRANDE DO SUL, BRASIL 15 DE JULIO DE 2006

2º Encuentro Iberoamericano de cineclubes y 26ª Jornada Nacional de Cine Clubes

Reunidos en Santa Maria, Rio Grande do Sul, en el marco de la 26 Jornada Nacional de Cine Clubes y el Segundo Encuentro Iberoamericano de Cine Clubes, representantes de cine clubes, festivales de cine, consejos, asociaciones y federaciones nacionales de cine clubes, cinematecas y realizadores, reconocemos el papel ejemplar del movimiento brasileño, aportando experiencias, identidades, proyectos y resultados que contribuyen a los movimientos del cineclubismo global. Con el fin de dar a conocer nuestros puntos de vista así como nuestros objetivos, emitimos la presente carta.

1. Entendemos a los cine clubes como organizaciones culturales sin fines de lucro fundamentales para la difusión, análisis y comprensión del lenguaje audiovisual, participando en la sociedad como elemen-

to de cohesión, organización, enlace y retroalimentación de las luchas por las libertades democráticas.

2. Reivindicamos el derecho a la propiedad pública, esencial para el acceso de la cultura de todos los pueblos del mundo, en especial en aquellos donde no existen libertades para el desarrollo de la cultura.
3. Continuaremos con el desarrollo del sitio Mundokino.net, a través de la articulación de canales de comunicación para el progreso comunitario como portal difusor de noticias, documentos, actividades y agendas de los cine clubes asociados.
4. Apoyamos la unidad iberoamericana a través de un catálogo abierto y cooperativo, enmarcado en el fortalecimiento de la comunidad cineclubista, cuyo objetivo es la promoción de obras audiovisuales en todas sus formas con la finalidad de exhibirlas libremente y sin fines lucrativos, en cine clubes y otras salas alternas.
5. Celebraremos el 60 Aniversario de la Federación Internacional de Cine Clubes (FICC) a través de la realización de la Primera Muestra Iberoamericana de Cine Clubes, que comenzará en enero de 2007 de manera simultánea en la comunidad iberoamericana de la FICC. Promoveremos la realización de muestras locales, que estarán a disposición de los cine clubes afiliados de la FICC, divulgando la riqueza del lenguaje fílmico, la cultura e identidades de cada uno de nuestros países.

Firmantes

Melina Torres (Guía de Festivales de Cine y Video de Argentina); Juan Carlos Arch (Federación Argentina de Cine Clubes); Cristina Marchese (Cine Club Santa Fe), Argentina; Alfredo Scaglia (Cine Club Rosario); Julio Lamaña Orozco (Federació Catalana de Cineclubs), Paolo Minuto (Federación Internacional de Cine Clubes); Fernando Serrano Ramírez (Cine Club Bravo); Gabriel Rodríguez Álvarez (Mundokino/Cine Club Bravo); Luis Rafael González (Cinemateca Dominicana); Fernando Henríquez (Cine Club Nueva Helvecia de Uruguay); Débora Butruce (Cachaça Cinema Clube), Claudino de Jesús y Luiz Alberto Cassol, (Consejo Nacional de Cine Clubes de Brasil y Cineclube Lanterna Aurélio de Santa María).

Carta de Atibaia, 2007

ATIBAIA SP, BRASIL, 13 DE ENERO DE 2007

2º Festival Atibaia Internacional do Audiovisual

Reunidos en Atibaia, São Paulo, en el marco del 2º Festival Atibaia Internacional do Audiovisual, miembros del Grupo Latinoamericano de la Federación Internacional de Cine Clubes (FICC), lanzamos esta carta, reafirmando la importancia del reconocimiento de la diversidad cultural de nuestros pueblos y confirmando que los proyectos que hemos emprendido han desembocado en la unidad de nuestros países. Reconociendo el liderazgo y riqueza del movimiento cineclubista brasileño, y agradeciendo la hospitalidad y generosidad de nuestros colegas y la población y Prefectura de la Estancia de Atibaia, hacemos desde aquí un llamado a estrechar los vínculos culturales a través de

1. La colaboración de entidades para la producción y distribución audiovisual.
2. El desarrollo y establecimiento de festivales y circuitos que estimulen localidades distantes de los centros metropolitanos, favoreciendo la participación y reconocimiento a la creatividad audiovisual juvenil.
3. La multiplicación de festivales que otorguen el Premio Don Quijote, contribuyendo y estimulando el desarrollo de las actividades cineclubistas en América.
4. La celebración del 60 aniversario de la FICC, a través de muestras de Premios Don Quijote, Muestra Iberoamericana y Muestra Cinesud, así como el desarrollo de líneas de investigación y edición que permitan profundizar en las historias y microhistorias de Iberoamérica.
5. La realización del 3 Encuentro Iberoamericano que se llevará a cabo del 12 al 14 de julio 2007 en Santa María, Rio Grande do Sul, en el marco del Festival Santa Maria de Cine y Video, donde se celebrará en Brasil, el 60 aniversario de la fundación de la FICC.

Firmantes

Cristina Marchese (Argentina), Claudino de Jesús, Luiz Alberto Casol, João Baptista Pimentel Neto, Frederico Cardoso y Paulo Henrique Teixeira (Brasil), Gabriel Rodríguez (México) y Fernando Henríquez (Uruguay).

Carta de Rio Grande do Sul, 2007

SANTA MARÍA RIO GRANDE DO SUL, 14 DE JULIO DE 2007

6º Santa Maria Vídeo e Cinema

Reconociendo la evolución, la pertinencia y el sentido de nuestros proyectos, integrantes de la comunidad latinoamericana de cine clubes emitimos esta carta con el fin de difundir las conclusiones de nuestro 3er Encuentro Iberoamericano de Cine Clubes, a través de las cuales sintetizamos las discusiones celebradas en el marco del 6 Santa Maria Vídeo e Cinema del 12 al 14 de julio de 2007, en donde nos proponemos:

1. La creación de una comisión Pro Confederación Latinoamericana de Cine Clubes para encaminar la organización de una nueva entidad que coordine y enriquezca nuestras actividades regionales.
2. La conformación de una coordinación de Intercambio y otra de Relaciones Institucionales para gestionar apoyos, convenios e intercambios ante instituciones, organismo y entidades en nuestros países.
3. El apoyo a las iniciativas de Popcine (Circuito Popular de Cinema) para la creación de una red de salas populares en Brasil con la posibilidad de extenderlo en América Latina.
4. La institucionalización de CineSud, Cines del Sur como proyecto de distribución para cine clubes y cines no lucrativos.
5. La organización de una Conferencia Mundial del Cineclubismo con el fin de divulgar y popularizar los perfiles y horizontes de los cine clubes en diversas partes del mundo.

Asimismo, convocamos a la realización de nuestro próximo encuentro latinoamericano en agosto de 2008 en Río de Janeiro, RJ, Brasil, en el marco de la 27 Jornada Nacional de Cine Clubes brasileños.

Firmantes

Cristina Marchese Cine Club Santa Fe, Alfredo Scaglia Cine Club Rosario y Alejandro Sammaritano Cine Club Núcleo (Argentina), Claudino de Jesús (Conselho Nacional de Cineclubes do Brasil), Felipe Macedo (Popcine), Luiz Alberto Cassol (Cineclubes Lanterna Aurélio), João Baptista Pimentel Neto y Calebe Augusto Pimentel (Crec- Rio Claro), Adriano de Angelis (TV Brasil) , Gabriel Rodríguez (México) y Fernando Henríquez (Uruguay).

Carta de San Ángel, 2008

CIUDAD DE MÉXICO, 29 DE FEBRERO DE 2008

5° Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México

Reunidos en la Ciudad de México, representantes de cine clubes y federaciones de varias partes del mundo, lanzamos esta Carta de San Ángel, en el marco del 5° Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México y a la víspera del lanzamiento del Cine Club Revolución en el Museo de Arte Carrillo Gil. Celebrando en México el 60 Aniversario de la Federación Internacional de Cine Clubes y los 80 primeros años del cineclubismo brasileño, emitimos el presente documento con el fin de divulgar las conclusiones de la Primera Conferencia Mundial del Cineclubismo. Reconociendo el rol de catalizadores del intercambio internacional que tienen los cine clubes, los abajo firmantes asumimos:

1. Construir un puente permanente para la distribución e intercambio de audiovisuales entre nuestros países, vinculando para ello a entidades oficiales y organizaciones civiles.
2. Apoyar y consolidar las redes colaborativas de organización, producción, documentación, edición, programación, publicación y archivo del cineclubismo.
3. Multiplicar los circuitos cineclubistas, en especial en espacios no convencionales como museos, casas de cultura, escuelas e instituciones públicas y privadas.
4. Fortalecer el catálogo CINESUD con el contacto de cine clubes, festivales, así como instituciones públicas y autores interesados en compartir y difundir sus títulos.
5. Promover la creación de videotecas y filmotecas para uso cultural y comunitario.
6. Repudiar la utilización indebida de los derechos de autor para impedir la libre circulación de los bienes culturales y el libre acceso y disfrute de la cultura y el arte.
7. Adoptar la búsqueda de alternativas legales, como Creative Commons, para promover una reglamentación justa tanto de los derechos del público como de los autores.

8. Estimular la investigación y desarrollo de nuevas tecnologías aplicadas a la promoción de las redes de cine clubes y a la reproducción y divulgación de los materiales audiovisuales.
9. Recomendar al Comité Ejecutivo de la Federación Internacional de Cine Clubes la creación de una comisión internacional que inicie los trabajos de investigación y recuperación histórica de su memoria, especialmente de su archivo histórico.
10. Luchar por la adopción de legislaciones de defensa y estímulo del cineclubismo en todos los países destacando la urgencia de la aprobación del proyecto de adición del Artículo 19 bis en la Ley Federal de Cinematografía en México⁹¹.
11. Reafirmar la vigencia de los principios de la Carta de los Derechos del Público (Carta de Tabor, 1987) e iniciar una campaña para su difusión mundial.
12. Exhortar a los cine clubes mexicanos a organizarse y ocupar plenamente su lugar en la Federación Internacional de Cine Clubes, convocando a la creación de una entidad nacional que los represente.
13. Exigir el fin del bloqueo criminal estadounidense que asfixia la vida y la cultura del pueblo cubano.

Firmantes

Argentina: Cristina Marchese; Brasil: Antonio Claudino de Jesús y Felipe Macedo; Catalunya: Julio Lamaña; Cuba: Rafael Martínez; Italia: Paolo Minuto; México: Gabriel Rodríguez, José Serralde, Fernando Serrano y Agustín Martínez

Segunda carta de Atibaia de los Cineclubes Iberoamericanos, 2009

ATIBAIA SP, 24 DE ENERO DE 2009

4º Festival Atibaia Internacional do Audiovisual

Reunidos en Atibaia, SP en el marco del 4º Festival Atibaia Internacional do Audiovisual, representantes de cine clubes, entidades oficiales y

⁹¹ Esta iniciativa fue rechazada por la Comisión de Radio, Televisión y Cinematografía de la LIX Legislatura por no caracterizar la figura del cineclub para recibir apoyos económicos y por no contemplar "debidamente los requisitos para que un organismo sea considerado un cineclub". Ver: http://sil.gob-nacion.gob.mx/Archivos/Documentos/2009/04/asun_2573118_20090430_1241630068.pdf

civiles, manifestamos que las conclusiones de nuestro 4° Encuentro Iberoamericano de Cineclubes nos permiten asegurar que hoy en día se viven procesos de integración entre nuestros países donde el cineclubismo ha diversificado su campo de acción, complementando integralmente la formación cultural de nuevas generaciones de ciudadanos. Reivindicando los Derechos del Público que subrayan el derecho a la cultura y la organización colectiva, lanzamos nuestra Segunda Carta de Atibaia de los Cineclubes Iberoamericanos.

1. Respaldo la Campaña por los Derechos del Público a través de la divulgación y reflexión acerca de la Carta de Tabor, 1987.
2. La realización de convenios con entidades oficiales y privadas cine y educación, desarrollando y promoviendo modelos de capacitación que vinculen el cineclubismo con las políticas públicas.
3. El desarrollo de proyectos de publicación de la memoria cineclubista, a través de investigaciones y manuales de capacitación para principiantes y promotores culturales.
4. La organización de eventos, muestras, que conjuguen la inscripción del Premio Don Quijote que otorga la Federación Internacional de Cine Clubes (FICC) en nuevos festivales latinoamericanos, así como la Segunda Conferencia Mundial del Cineclubismo.
5. La implementación de mecanismos que la divulgación y el desarrollo sustentable de Cinesud, congregando la difusión y la educación.

Firmantes

Argentina: Cristina Marchese; Bolivia: Marcelo Cordero; Brasil: Antonio Claudino de Jesús, Felipe Macedo, Halina Agapejev, Calebe Augusto Pimentel y Saskia Sá; Cataluña: Julio Lamaña; Colombia: Yenny Chaverra; Ecuador: Laura Godoy; Italia: Paolo Minuto; México: Gabriel Rodríguez; Portugal: João Paulo Macedo y Uruguay: Fernando Henríquez.

Carta de Vilafranca, 2009

VILAFRANCA DEL PENEDÉS, 26 DE SEPTIEMBRE DE 2009

80 años del cineclubismo en Catalunya

Festejando el 80 aniversario del cineclubismo en Catalunya, redactamos el presente documento con el objetivo de difundir las conclusiones de esta Jornada. Éstas plantean las nuevas líneas de trabajo para los próximos años. Los reunidos en Vilafranca del Penedés, representantes de los ci-

neclubs de Catalunya, firmamos esta carta de Vilafranca del Penedés, en el marco de la 4a Jornada del cineclubismo catalán. Reconociendo el papel que tienen los cineclubs como formadores de público, defensores del cine de autor, independiente y de calidad, los abajo firmantes asumimos:

1. Construir un puente permanente entre los cineclubs y el público para facilitar el acceso a las obras cinematográficas más destacadas del panorama mundial, siempre atendiendo a los criterios de calidad, de autoría, y teniendo en cuenta las cinematografías periféricas y minoritarias. Y con este objetivo procurar vincular organismos oficiales y otras asociaciones.
2. Defender la Versión original subtitulada y promover las copias que tengan subtítulos en catalán.
3. Apoyar la Campaña Internacional por los Derechos del Público según lo establece la Carta de Tabor de 1987 firmada por más de 70 federaciones de cineclubs de todo el mundo y actualmente más vigente que nunca.
4. Apoyar a la cinematografía catalana considerando su presencias nuestras programaciones, tal y como lo estamos haciendo en la actualidad.
5. Demandar a las instituciones y responsables políticos, la presencia de los cineclubs en la nueva Ley del cine de Cataluña que se está preparando, como agentes imprescindibles que llevan el cine de autor y de calidad a todos los rincones del territorio.
6. Los cineclubs, agentes anti-piratería, fomentamos las proyecciones en el marco legal vigente, denunciemos la uso indebido de los derechos de autor y de exhibición pública, que, a veces, nos sitúan en un marco de desventaja con aquellas otras entidades y administraciones que no les respetan.
7. Dar apoyo y consolidar las redes de colaboración, organización, producción, documentación, edición, programación y publicación del cineclubismo catalán. Y, en este sentido, recordando los 80 años de los cineclubs en Cataluña, refuerza todos aquellos trabajos de investigación y búsqueda de la historia cinematográfica y de los cineclubs de nuestro país.
8. Estimular la investigación y desarrollo de nuevas tecnologías aplicadas a la promoción de las redes de cineclubs y la reproducción y divulgación los materiales audiovisuales. En este sentido, promover el acceso a catálogos de películas en soporte digital que nos puedan permite acceder a un tipo de cine de difícil o nula distribución.

Federació Catalana de Cineclubs:

Cineclub Amics del Cinema de la Vall De Ribes, Cineclub La Claqueta de El Vendrell, Cineclub Xiscnefils de Cerdanyola del Vallès, Cineclub Associació Cultural de Granollers, Cineclub La Garriga, Cineclub 8 ½ de Cassà de la Selva, Cineclub Ateneu Adrianenc de Sant Adrià de Besòs, Cineclub Barcelona Espai de Cinema, Cineclub Ateneu Igualada, Cineclub Imatges de Santa Coloma de Gramenet, Cineclub Vilafranca, Cineclub Amics del cinema de la capital del cava de Sant Sadurní D'Anoia, Cineclub Manresa, Cineclub Vic, Cineclub Pessic de Dénia, Cine Forum Vitrans de Vidreres, Cineclub AEC La Trampolina, Cineclub de les Valls d'Andorra, Cineclub La liga de Roquetes y Cineclub Valls.

Tercera carta de Atibaia de los cineclubes Iberoamericanos, 2010

ATIBAIA SP, 16 DE ENERO DE 2010

5º Festival Atibaia Internacional do Audiovisual

Resultados de los cineclubes iberoamericanos

Reunidos en la ciudad de Atibaia, São Paulo-Brasil, durante el 5º Festival Atibaia Internacional do Audiovisual del 12 al 16 de enero de 2010, representantes de entidades, asociaciones y organizaciones culturales de Argentina, Bolivia, Brasil, Cataluña-España, Colombia, Ecuador, Italia, México, Portugal, Uruguay y Venezuela realizamos el 5º Encuentro Iberoamericano de Cineclubes cuyas conclusiones expresamos en esta carta, con el fin de dar a conocer los resultados y frutos de las reflexiones y propuestas de trabajo. Agradeciendo a la Prefeitura Municipal de la Estancia de Atibaia, la Associação de Difusão Cultural de Atibaia/Difusão Cineclub y al Ministério da Cultura, a través de su Secretaria Ejecutiva y las Secretarías do Audiovisual y de Políticas Culturales por el apoyo, organización y financiamiento sin los cuales la realización del evento no sería posible.

Reconocemos

El avance y desarrollo en el plano civil e institucional en Bolivia, Brasil, Ecuador, México y Venezuela, como parte de los resultados obtenidos por nuestro grupo en los últimos años. También manifestamos la preocupación por la falta de contacto con la Federación cubana de cineclubes.

Nos proponemos

1. Organizar nuestros proyectos en base a plataformas de trabajo, que permitan el desarrollo sustentable y la consecución de nuestros objetivos, desarrollando una agenda de trabajo anual.
2. Incentivar los trabajos para que los cineclubes estén contemplados en las diferentes legislaciones nacionales e internacionales.
3. Fomentar y desarrollar la Campaña de los Derechos del Público, con acciones concretas y en actividades comunes que permitan la divulgación de la Carta de Tabor y la defensa de los derechos fundamentales del público.
4. Organizar y promover un grupo de trabajo compuesto por juristas que enriquezcan los puntos de vistas y fundamentos legales para sustentar la Campaña de los Derechos del Público.
5. Realizar gestiones para la inclusión del Jurado de la FICC en diversos festivales para otorgar el Premio Don Quijote, organizar una videoteca de Premios Don Quixote, así como la realización de muestras y ciclos en nuestros países.
6. Aportar documentos del cineclubismo de nuestros países, para enriquecer el conocimiento de nuestro movimiento y participar del proyecto de Archivo de la FICC en Lausanne, Suiza.
7. Contribuir al desarrollo permanente del proyecto de difusión de filmes, CINESUD, integrando nuevos títulos, realizando muestras y construyendo una base de datos para su consulta y programación.
8. Implementar propuestas de mejoramiento y diseño de sitios electrónicos para el desenvolvimiento internacional del cineclubismo a través de Mundokino y el nuevo sitio oficial de la FICC.
9. Contribuir a la creación de los Cuadernos de los cineclubes como una forma de aumentar el conocimiento y memoria del cineclubismo mundial.
11. Rechazamos la censura que actualmente existe en diversos países y reivindicamos el derecho a realizar acciones concretas para reconocer los derechos de opinión, expresión y reunión.
12. Realizaremos eventos y encuentros que fomenten el intercambio, discusión e integración de nuestros países a través de nuestras actividades cineclubistas.

Firmantes

Argentina: Cristina Marchese (Cine Club Santa Fe); Bolivia: Marcelo Cordeiro (Microcines); Brasil: Antonio Claudino de Jesús (CNC – Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros), Calebe Augusto Pimentel (CREC – Cen-

tro Rioclarense de Estudos Cinematográficos, SP), João Baptista Pimentel Neto (Difusão Cineclube, SP), Luís Alberto Cassol (Cineclube Lanterninha Aurélio, RS); Saskia Sá (CNC – Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros); Colombia: Yenny Chaverra (Pulpmovies), Ecuador: Laura Godoy (Cinemateca Nacional); España-Catalunya: Julio Lamaña (Federación Catalana de Cineclubes); Italia: Paolo Minuto (Federación Internacional de Cine Clubes); México: Gabriel Rodríguez (Mundokino.net); Portugal: João Paulo Macedo (Federação Portuguesa de Cineclubes); Luís Pereira (Cineclube da Horta, Açores); Uruguay: Fernando Henriquez (Cineclub Nueva Helvecia) y Venezuela: Gonzalo Mendoza (Cinemateca Nacional Venezuela).

Carta del Primer Encuentro Internacional de los Derechos del Público, 2010

ATIBAIA SP, 16 DE ENERO DE 2010

5º Festival Atibaia Internacional do Audiovisual

Reunidos en la ciudad de Atibaia, São Paulo, Brasil, durante el 5º Festival Atibaia Internacional do Audiovisual, del 12 al 16 de enero de 2010, representantes de organizaciones, asociaciones y organizaciones culturales de Argentina, Bangladesh, Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador, España, Italia, México, Portugal, Uruguay y Venezuela, han promovido el 1er Encuentro Internacional de los Derechos del Público, cuyas conclusiones se expresan en esta carta:

Históricamente, los cineclubes ejercen las funciones de la educación cultural, la realización del derecho fundamental a la cultura y la concretización de la democracia y la ciudadanía cultural. Así, los cineclubes promueven el disfrute de los derechos humanos internacionalmente reconocidos y reflejados en la Carta de Tabor. Para garantizar la plena libertad de expresión cultural, los participantes de esta reunión reivindican:

1. Participación en diversas organizaciones y foros nacionales e internacionales relacionados con los derechos fundamentales del público.
2. El acceso inmediato y sin restricciones a las obras financiadas por el poder público.

3. Que el poder público invierta en la creación y mejoramiento de las infraestructuras para garantizar el pleno acceso y la amplia difusión de la producción cultural.
4. La promoción de la circulación de obras, respetando su idioma original y expresiones originales.

Recomiendan:

1. Que las actividades de promoción de cineastas se desarrolle en los ámbitos político y jurídico.
2. Fomentar la amplia difusión y discusión de los derechos de acceso a la producción cultural como derechos fundamentales de los ciudadanos. Y por último agradecer a la Prefeitura Municipal de Atibaia, la Associação de Difusão Cultural de Atibaia/Difusão Cineclubes y al Ministério da Cultura, a través de las Secretarías Ejecutiva, do Audiovisual y la de Políticas Culturais, sin las cuales el evento no sería posible.

Manifiesto de los cineclubes chilenos, 2010

VALDIVIA, 16 DE OCTUBRE DE 2010

1ª Convención de cineclubismo⁹²

Los cineclubes reunidos manifiestan que:

1. El Cineclubismo es en Chile una actividad de resistencia al cine comercial y a sus sistemas de distribución y explotación del séptimo arte.
2. El cine, es ante todo, una expresión artística.
3. El Cineclubismo chileno es independiente, autónomo y muchas veces autogestionado, cuyo objetivo es la difusión de la cinematografía, la formación de espectadores y el desarrollo sistemático de vías de distribución del cine nacional.
4. El Cineclubismo no es una actividad nueva, tiene su origen en el Cine Club Universitario de la Universidad de Chile y el Cine Foro de Viña del Mar, ambos creados en los años cincuenta y sesenta en nuestro país y que consideramos pioneros de una actividad que queremos no sólo continuar, sino que propulsar hacia el futuro.
5. Se considera Cine Club toda instancia que active la exhibición, debate, crítica, reflexión y publicación en torno a la actividad cinematográfica.

92 Tomado de <http://cineclubesdechile.cl/Manual%20de%20Cineclubismo.pdf>



- fica, buscando también la formación de espectadores y audiencias y generando espacios alternativos a las salas de cine, sean ellas comerciales o salas de cine arte.
6. No basta denominarse Cine Club para serlo. El cineclubismo es actitud, es obstinación, es independencia, es trabajo sistemático en el tiempo, es autonomía, es reflexión, es debate público.
 7. La desinformación existente respecto a nuestros pares ha mermado la integración, colaboración y horizontalidad de la instancia cineclubista en nuestro país. Es por ello que queremos revertir esta situación, para lo que planteamos realizar un plan sistemático cuya primera fase desarrollaría de manera conjunta entre los cine clubs de Chile, las siguientes instancias:-Cuantificación de los organismos independientes y autónomos denominados Cine Clubs a lo largo de nuestro país.-Constitución, con el mayor número de miembros, de la Agrupación de Cine Clubes de Chile.-Conmemorar de manera simultánea el Día del Cineclubismo Chileno, a realizarse el día 30 de Agosto de cada año, fecha del natalicio del doctor Aldo Francia, uno de los impulsores del cineclubismo en Chile.
 8. Nuestra actividad no es excluyente ni impositiva. Queremos invitar a todos quienes realizamos actividades cineclubistas a lo largo de nuestro país
 9. No somos una intención partidista ni respondemos a intereses de poder. Al contrario, nos situamos en un extremo de resistencia a políticas económica y comerciales vinculadas al arte, y sólo nos mueve nuestro interés por conformar una plataforma disidente y alternativa de distribución, difusión y formación de la cinematografía.
 10. Entendemos el Cine como una herramienta social, de reflexión, formativa y de testimonio histórico, con el mismo valor estético de otra expresión artística. No exhibimos para entretener, sino para entablar un universo reflexivo y disidente a las vías comerciales o arbitrarias de entender la actividad cinematográfica. Finalmente: Convocamos a todos los Cine Clubes de Chile a integrarse a esta red

autónoma e independiente. El Cineclubismo chileno lo hacemos todos, de norte a sur, sin exclusión.

Firmantes

Cine Club U. de Chile, Cine Club U. de Valparaíso, Cine Club Linterna Mágica UFRO y Cine Club Lumière

Carta de Recife, 2010

RECIFE, 11 DE DICIEMBRE DE 2010

Asamblea General de la Federación Internacional de Cine Clubes

Reunidos en Recife, Pernambuco, Brasil, en el marco de la 28 Jornada Nacional de cineclubes Brasileños, la 3a Conferencia Mundial del Cineclubismo y la Asamblea General de la Federación Internacional de Cine Clubes, los representantes de cineclubes, federaciones, entidades y cinetecas, nos pronunciamos en este documento para manifestar nuestros objetivos, expresados en esta Carta de Recife:

1. Reivindicamos el trabajo de los cineclubes como agentes de educación, cultura y defensa de los derechos del público, consagrados en la Carta de Tabor y los tratados internacionales firmados por nuestros países.
2. Exigimos el desarrollo de políticas públicas para el reconocimiento social e institucional de los cineclubes en nuestros países.
3. Después de acordar una modificación de las cuotas que incentive la inscripción de nuevos miembros, nos proponemos desarrollar líneas de vinculación institucional para garantizar el financiamiento de la FICC.
4. Intensificaremos la relación con cineastas, productores, escuelas y festivales de cine para diversificar las fuentes de aprovisionamiento de audiovisuales de todos los formatos y géneros para nuestras programaciones.
5. Desarrollaremos líneas de investigación sobre la historia del cineclubismo vinculando archivos, entidades educativas, investigadores y entidades cineclubistas.
6. Crearemos una plataforma de trabajo para dar seguimiento permanente a nuestras actividades.

Carta de Valdivia, 2011

VALDIVIA, 16 DE OCTUBRE DE 2011

2a Convención de Cineclubes de Chile, 18° Festival Internacional de Cine de Valdivia⁹³

Reunidos en la 2° Convención de Cineclubes de Chile, en el marco del 18° Festival Internacional de Cine de Valdivia, y agradeciendo la visita de representantes de la Federación Internacional de Cineclubes (FICC), nuestras agrupaciones manifiestan que:

1.- El conflicto educacional chileno ha puesto en evidencia que no sólo este campo está mercantilizado, sino también el acceso a la cultura, a los conocimientos y específicamente el arte cinematográfico. Por ende, las personas han perdido su derecho esencial al libre acceso a las ideas, a la información y a la educación como público, así como a las posibilidades de asociarse y educarse por medio del cine. El estado de las cosas no se cambia manteniendo el modelo actual. Lo que los cineclubes ofrecemos es conocimiento y la formación de un individuo íntegro. No aceptamos las reglas de un juego perverso que nos divide como prestadores de servicios y clientes.

2.- Reivindicamos el trabajo de los cineclubes chilenos como los agentes del desarrollo de la libre educación y de los derechos del público, asumiendo que el cine es ante todo arte. Ante la inexistencia de escenarios que garanticen la difusión bajo un prisma académico del cine, los cineclubes establecemos un sistema ajeno a los hoy existentes, para que el público pueda acceder a aquello que el mercado le niega. Los cineclubes no somos agrupaciones cerradas, sino el puente entre ciudadanía y cinematografía, además promotores del patrimonio audiovisual, de la diversidad y la memoria histórica.

3.- Denunciamos el aprovechamiento de empresas privadas e instituciones que lucran en torno al acceso al arte cinematográfico amparándose en el desconocimiento de la comunidad por sus derechos, así como en los vacíos de la ley de propiedad intelectual chilena. Propugnamos difundir que los cineclubes nos amparamos en las excepciones del artículo 71 de

93 Tomado de: <https://cineclub.uchile.cl/2011/10/17/carta-de-valdivia-conclusiones-de-la-2a-convencion-de-cineclubes-de-chile/>

la Ley N° 20.435 sobre Propiedad Intelectual. Emplazamos enfáticamente al Estado a multiplicar y diversificar las políticas públicas en pos del desarrollo del conocimiento y formación de ciudadanos críticos e íntegros a lo largo y ancho del país.

4.- Condenamos las medidas gubernamentales que han beneficiado económicamente a las empresas privadas que tienen como objetivo principal la comercialización, camuflándose como formadores de públicos. El Estado debe garantizar que programas sistemáticos, como los cineclubes, sigan cumpliendo esa labor.

5.- En base a estos puntos, la Red de Cineclubes de Chile plantea las siguientes acciones:

- a. Ampliar y divulgar el primer Catastro de Cineclubes Nacionales.
- b. Apropiarnos de los medios digitales en pos de fortalecer nuestra Red.
- c. Conmemoración del 10 de mayo como el Día del Público.
- d. Celebración del 30 de Agosto como el Día del Cineclubismo chileno, conmemorando el natalicio del doctor Aldo Francia, impulsor de la actividad en nuestro país.
- e. Poner en práctica un programa de creación de cineclubes en todo Chile, a través de publicaciones y capacitaciones, priorizando las comunidades que no cuentan con un sistemático y diverso acceso al cine.
- f. Generar el proyecto “Cine Itinerante” destinado a proveer a los cineclubes a lo largo del país del cine chileno que ha quedado vedado de la amplia ciudadanía, incluyendo cortometrajes, documentales y largometrajes nacionales.
- g. Realizar en 2012 la 3ª Convención de Cineclubes de Chile.

«Nosotros somos el público»

Red de Cineclubes de Chile

Carta de Cartago, 2013

HAMMAMET, TÚNEZ, 6 DE ABRIL DE 2013

Asamblea General de la Federación Internacional de Cine Clubes

Reunidos en el Centro Cultural Internacional de Hammamet del 1 al 7 de abril de 2013, representantes de cineclubes, federaciones, cinematecas, asociaciones y cineastas de 36 países que participaron de la Asamblea General de la Federación Internacional de Cine Clubes y el Fórum Mundial de Cineclubes, conmemorando el centenario del cineclubismo, lanzamos esta Carta de Cartago, con el fin de reivindicar la diversidad de cineclubes alrededor del mundo y reconocer el liderazgo de la Federación Tunecina de Cineclubes en la organización del movimiento asociativo del público en África, así como su papel en el mundo árabe como promotor de un cambio social y una revolución pacífica protagonizada por la sociedad civil. La FICC subraya el papel que ha jugado el Ministerio de Cultura de Túnez en la valoración del cineclubismo y la convicción de su rol en la vida comunitaria, acogiendo a los representantes de cineclubes de todos los continentes, reconociendo el extraordinario valor cultural en la transformación de toda la sociedad. Siendo éste un ejemplo para todos los estados para considerar a la cultura como un agente de enriquecimiento civil de la humanidad, la FICC se manifiesta reconociendo la importancia, tradición y perspectivas del cineclubismo tunecino como un motor de integración regional, cultural y a favor de pluralismo democrático religioso y civil, reivindicando el papel de las mujeres en este proceso así como la articulación de instituciones y organizaciones sociales. En adhesión a la Carta de los derechos humanos y reivindicando la Carta de Tabor los Derechos del público, reconocemos nuestro desafío de comunicar, informar y difundir el patrimonio cultural de nuestras asociaciones,

1. Nos oponemos a las formas de monopolio, exclusión y censura por medio de la digitalización de las salas de cine, así como al uso indebido del vocablo cineclub con fines comerciales.
2. Nos proponemos organizar y conducir el desarrollo de líneas editoriales y de investigación sobre la historia del movimiento cineclubista en todo el mundo.
3. Nos pronunciamos por coordinar proyectos permanentes de formación de promotores culturales y formas de convivio en torno al audiovisual que enriquezcan culturalmente a la sociedad.

4. Nos manifestamos a favor de la organización de entidades nacionales que permitan la interlocución de la sociedad con los gobiernos con el fin de garantizar el acceso a los derechos culturales a la información y al arte.
5. Reiteramos a los estados y los ministerios y agencias de educación de todo el mundo, nuestra recomendación por incluir la enseñanza del audiovisual en todos los niveles de la enseñanza y nos pronunciamos por implementar proyectos de educación visual para niños, jóvenes y adultos.

Carta de Quito, 2015

QUITO, 23 DE OCTUBRE DE 2015

Taller de Formación de cineclubes

Reunidos en la ciudad de Quito, representantes de cineclubes y gestores culturales de Ecuador, en el marco del Taller de Formación de cineclubes realizado en la Cinemateca Nacional del 19 al 23 de octubre de 2015, y considerando que el movimiento cineclubista en Ecuador está en ciernes; reconociendo el papel de los cineclubes en tanto asociaciones civiles sin fines de lucro como formadores de público y defensores del cine de autor, independiente y de calidad; y, advirtiendo que se está revisando la Ley del Cine, los abajo firmantes asumimos:

1. Impulsar la formación de públicos con sentido crítico y promover la interacción comunitaria y social.
2. Incentivar a la democratización y descentralización del cine, tomando en cuenta a diversos públicos y contenidos en todos los espacios.
3. Asumir la Carta de los Derechos del público, firmada por más de 70 federaciones de cineclubes del mundo en 1987 en Tabor, difundirla y velar por su cumplimiento.
4. Fomentar la difusión del cine ecuatoriano teniéndolo en cuenta en nuestras programaciones tal y como venimos haciendo habitualmente.
5. Consolidar los cineclubes ya constituidos y contribuir a la formación de nuevos en el ámbito nacional promoviendo su formalización. Para conseguirlo nos comprometemos a desarrollar un proyecto de mapeo nacional y a redactar un manual de cineclubes.
6. Trabajar por la formación de la red de cineclubes del Ecuador con

miras a la organización de una federación nacional que pudiera ser miembro de la Federación Internacional de Cine Clubes (FICC).

7. Solicitar a las Instancias públicas pertinentes y a los responsables políticos la presencia de los cineclubes en la nueva Ley del Cine como agentes imprescindibles para la formación del público y la difusión del cine en todo el territorio.
8. Llevar a cabo la “Semana de los cineclubes” en Quito a partir del 2016 y otras ciudades y concluir en un encuentro nacional de cineclubes.

CARTA DE QUITO DE LOS CINECLUBES DE ECUADOR

Reunidos en la ciudad de Quito, representantes de cineclubes y gestores culturales de Ecuador, en el marco del Taller de Formación de cineclubes realizado en la Cinemateca Nacional del 19 al 23 de octubre de 2015:

Considerando que el movimiento cineclubista en Ecuador está en ciernes; reconociendo el papel de los cineclubes en tanto asociaciones civiles sin fines de lucro como formadores de público y defensores del cine de autor, independiente y de calidad; y, advirtiendo que se está revisando la Ley del Cine, los abajo firmantes asumimos:

1. Impulsar la formación de públicos con sentido crítico y promover la interacción comunitaria y social.
2. Incentivar a la democratización y descentralización del cine, tomando en cuenta a diversos públicos y contenidos en todos los espacios.
3. Asumir la Carta de los Derechos del público, firmada por más de 70 federaciones de cineclubes del mundo en 1987 en Tabor, difundirla y velar por su cumplimiento.
4. Fomentar la difusión del cine ecuatoriano teniendo en cuenta en nuestras programaciones tal y como venimos haciendo habitualmente.
5. Consolidar los cineclubes ya constituidos y contribuir a la formación de nuevos en el ámbito nacional promoviendo su formalización. Para conseguirlo nos comprometemos a desarrollar un proyecto de mapeo nacional y a redactar un manual de cineclubes.
6. Trabajar por la formación de la red de cineclubes del Ecuador con miras a la organización de una federación nacional que pudiera ser miembro de la Federación Internacional de Cineclubes (FICC).
7. Solicitar a las Instancias públicas pertinentes y a los responsables políticos la presencia de los cineclubes en la nueva Ley del Cine como agentes imprescindibles para la formación del público y la difusión del cine en todo el territorio.
8. Llevar a cabo la "Semana de los cineclubes" en Quito a partir del 2016 y otras ciudades y concluir en un encuentro nacional de cineclubes.

encuentro nacional de cineclubes.

~~B~~ ~~Cultura Brez~~
180442215-4
1325222100
Cecilia Vorna
17052229530
1702198745
Jenke Jolke
170396479-9
B. de la Seta
1703527885
Jenke Jolke
8200875552

~~11913262-9~~
Jovane Carlinas
170388546-5
11913262-9
Femina Jolke
1706449959
B. de la Seta
1704223850
Jenke Jolke
11913262-9

~~11913262-9~~
Quito, a 23 de octubre de 2015
Mara Fernanda Jolke
1710443458
Jenke Jolke
1703065977
Jenke Jolke
17121081810
Lela Chamom
170665563-6

Carta de los cineclubes de Bogotá, 2016

BOGOTÁ, 30 DE JULIO 2016

1er encuentro Distrital de Cineclubes de Bogotá⁹⁴

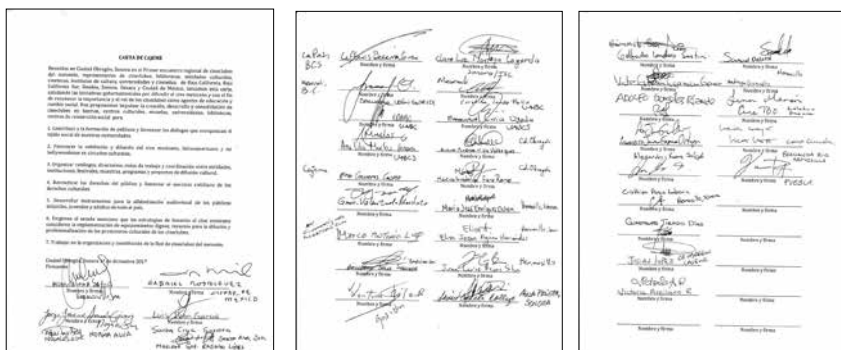
En la ciudad de Bogotá, Colombia representantes de cineclubes y gestores culturales, nos reunimos en el marco del Primer encuentro Distrital de Cineclubes de Bogotá realizado los 28, 29 y 30 de Julio de 2016 en el Nicho Cultural L'Aldea.

Reconociendo los contextos de cambios políticos, económicos y sociales por los que actualmente atraviesa Colombia y subrayando el rol de las organizaciones populares y de la sociedad civil en la transformación de un país en conflicto, reivindicamos los movimientos cineclubistas en todo el territorio nacional junto a otros sectores culturales.

Considerando que el movimiento cineclubista en Bogotá se ha reforzado en los últimos años; reconociendo el papel de los cineclubes en tanto asociaciones civiles sin fines de lucro como formadores de público y defensores del cine colombiano, de autor, independiente y de calidad, los abajo firmantes nos proponemos:

1. Conformar una red de cineclubes bogotanos que respete la independencia e identidad de cada cineclub.
2. Desarrollar y visibilizar un mapa de cineclubes distritales y de regiones cercanas.
3. Crear una agenda de trabajo que convoque y vincule a entidades y agentes del sector cinematográfico, cultural y social de Colombia, promoviendo estímulos y reconocimientos a la labor cultural que realizan los cineclubes.
4. Elaborar un diagnóstico del estado actual de los cineclubes que conforman esta red.
5. Construir y difundir una guía para la creación y gestión de cineclubes colombianos.
6. Potenciar la relación de los cineclubes con la Cinemateca Distrital de Bogotá y resaltar la importancia de sus políticas de fomento, espe-

94 Tomado de: <http://www.manguarecultural.org/2016/08/informe-del-1er-encuentro-distrital-de.html>



cialmente el de las salas asociadas y el del taller de formación de públicos.

7. Crear y desarrollar una plataforma colectiva de trabajo para proyectos comunes.
8. Reconocer la dinámica iberoamericana de cineclubes, reivindicar la presencia colombiana en la Federación Internacional de Cine Clubes (FICC) y promover la Carta de Tabor de los Derechos del Público.
9. Manifestamos nuestra voluntad de continuar estos encuentros y jornadas de trabajo y agradecemos el apoyo y participación de las entidades involucradas.

Carta de Santa Fe, 2017

SANTA FE (ARGENTINA), 7 DE OCTUBRE DE 2017

Reunidos en la ciudad de Santa Fe (Argentina) con motivo del VII Encuentro Iberoamericano de Cineclubes (EIAC), en el marco del Festival de Cine Santa Fe de Película, realizado entre el 4 y el 7 de octubre de 2017.

Considerando que el movimiento cineclubista en Iberoamérica crea impulsos concretos para su desarrollo y reconociendo el papel de los cineclubes en tanto asociaciones civiles sin fines de lucro como formadores de público, los abajo firmantes acordamos:

1. Impulsar la creación de una Red de cineclubes iberoamericanos con los objetivos principales de trabajar en la formación de nuevos públi-

- cos (especialmente los infantiles y juveniles), propiciar el intercambio tanto de contenidos audiovisuales como de profesionales del cine, y fomentar la cultura audiovisual entre los países de Iberoamérica.
2. Incentivar los vínculos con los Ministerios y Secretarías de cultura y educación, para trabajar en la formación de públicos desde los cineclubes, las escuelas y las comunidades de nuestros países.
 3. Apoyar la continuidad del Festival Santa Fe de Película a través de aportes tanto en contenidos audiovisuales como con la presencia de profesionales del cine y del movimiento cineclubista.
 4. Fortalecer los contactos con instituciones cinematográficas, distribuidores, catálogos, escuelas de cine, y Academias de cine nacionales, para vincularlas con el trabajo cineclubista internacional.
 5. Organizar y promover el uso de videotecas comunitarias en instituciones educativas y de inclusión social.
 6. Preparar una recopilación de cortometrajes realizados por niños, niñas y jóvenes para ofrecerla a los cineclubes iberoamericanos a través de la plataforma de difusión cineclubista Cinesud, Cines del sur.
 7. Difundir los Premios Don Quijote de la Federación Internacional de Cineclubs (FICC) entre los cineclubes y festivales de Iberoamérica.

Firmantes: Cristina Marchese (Argentina); Lázaro Alderete (Cuba), Julio Lamaña (Catalunya), Fernando Henríquez (Uruguay), Claudino de Jesús (Brasil), Marcela Aguilar (Colombia), João Paulo Macedo (Portugal). Con la anuencia de Laura Godoy (Ecuador), Gabriel Rodríguez (México) y los representantes de la Fundación Cinemas Luisina Agustini y Mauricio F. Gómez (Argentina).

Carta de Cajeme, 2017

CIUDAD OBREGÓN, SONORA,

1º DE DICIEMBRE DE 2017

1er encuentro regional de cineclubes del noroeste

Reunidos en Ciudad Obregón, Sonora en el Primer encuentro regional de cineclubes del noroeste, representantes de cineclubes, bibliotecas, entidades culturales, cinetecas, institutos de cultura, universidades y cineastas, de Baja California, Baja California Sur, Sinaloa, Sonora, Oaxaca y Ciudad de México, lanzamos esta carta, saludando las iniciativas guber-

namentales por difundir el cine mexicano y con el fin de reconocer la importancia y el rol de los cineclubes como agentes de educación y cambio social. Nos proponemos impulsar la creación, desarrollo y consolidación de cineclubes en barrios, centros culturales, escuelas, universidades, bibliotecas, centros de reinserción social para:

1. Contribuir a la formación de públicos y favorecer los diálogos que enriquezcan el tejido social de nuestras comunidades.
2. Favorecer la exhibición y difusión del cine mexicano, latinoamericano y no hollywoodense en circuitos culturales.
3. Organizar catálogos, directorios, redes de trabajo y coordinación entre entidades, instituciones, festivales, muestras, programas y proyectos de difusión cultural.
4. Reivindicar los derechos del público y fomentar el ejercicio cotidiano de los derechos culturales.
5. Desarrollar instrumentos para la alfabetización audiovisual de los públicos infantiles, juveniles y adultos de todo el país.
6. Exigimos al estado mexicano que las estrategias de fomento al cine mexicano consideren la implementación de equipamientos dignos, recursos para la difusión y profesionalización de los promotores culturales de los cineclubes.
7. Trabajar en la organización y constitución de la Red de cineclubes del noroeste.

Firmantes

Sonora: Mónica Luna, Victoria Arellano, Gilberto Landero, Crithian Ponce Laborin, Gilberto Landero Santini, Samuel Delerd, Victor Esteban Espinoza Espinoza, Andraga González, Adolfo González Riande, Guadalupe Tirado, María José Enríquez Ochoa, Alejandro Rosas Salcedo, Elizat Jazzen Aguirre Hernández, Guillermo Valenzuela (Hermosillo), Lefteris Becerra, Ana Lilia Merlos Gínera y Emmanuel Loría Ojeda (La Paz, B.C.S), Salvador León Guridi (Mexicali, B.C), Guillermo Solís Segura (Empalme), Clara Luz Montoya (Mexicali), Jorge Juvenal Arreola Gómez y Norma Alva (Nogales), Luis Iván García (Santa Cruz), Marlene Guadalupe Rábago López (Santa Ana), Josián López, Eunice Andrea Villa Velásquez, Francisco Javier Espinoza Ortega, Mónica Guadalupe Zara Ramos y Diego Contreras Castell (Ciudad Obregón), Jesús Caneda Collazo (Agua Prieta); Marco Antonio Lugo (Mazatlán), Fernanda Río Armesilla (Puebla), Luna Marán (Oaxaca), Lucía Gajá y Gabriel Rodríguez (Ciudad de México).

Carta de Churubusco, 2018

CIUDAD DE MÉXICO, 20 DE ABRIL DE 2018

1er Encuentro Nacional de Espacios Alternativos de Exhibición Cinematográfica

Reunidos en la Ciudad de México con motivo del 1er Encuentro Nacional de Espacios Alternativos de Exhibición Cinematográfica en el marco del X Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Contra el Silencio Todas las Voces/IMCINE, realizado entre el 18 y el 20 de abril de 2018, entre representantes de cineclubes, festivales, salas alternativas, videotecas, cinetecas, filmotecas y productores de los estados de: Aguascalientes, Baja California, Baja California Sur, Ciudad de México, Campeche, Coahuila, Colima, Chiapas, Chihuahua, Durango, Estado de México, Guanajuato, Guerrero, Hidalgo, Jalisco, Michoacán, Morelos, Nayarit, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora, Tamaulipas, Tlaxcala, Veracruz y Zacatecas, lanzamos este manifiesto, reconociendo que el cine mexicano necesita pantallas para encontrarse con el público, considerando el papel de los cineclubes y los espacios alternativos de exhibición cinematográfica en nuestro país, los de abajo firmantes acordamos:

1. Impulsar la creación y consolidación de una Red Nacional de Espacios Alternativos de Exhibición Cinematográfica, con los objetivos principales de difundir la diversidad de nuestros proyectos y trabajar en la formación de públicos a través de cine-debates, ciclos, publicaciones, circuitos de exhibición, exposiciones, muestras, festivales y talleres.
2. Incentivar los vínculos con bibliotecas, casas de la cultura, escuelas, universidades y secretarías de cultura y educación, para trabajar en la formación de públicos desde los cineclubes, las aulas escolares, los centros culturales y de reinserción social, y las comunidades de nuestros estados.
3. Consolidar la Red como una opción viable ante los circuitos de exhibición y distribución existentes, fortaleciendo los contactos con distribuidores, productores y escuelas de cine, instituciones cinematográficas, academias de cine y otras organizaciones en todo el mundo.
4. Preparar selecciones de ciclos para ofrecerlos a través de acciones unitarias, redes y circuitos regionales en todo el país.
5. Fomentar la profesionalización del exhibidor, distribuidor, crítico e investigador cinematográficos, y promover el registro de la memoria

histórica sobre espacios y proyectos de exhibición audiovisual, para dar a conocer la riqueza cultural de nuestras regiones y documentar la enorme aportación que han hecho a la cultura y la sociedad.

6. Asimismo manifestamos nuestra intención de trabajar en pro del medio ambiente a través del uso de energías renovables.

Firmantes

Ana Elia Rodríguez Mendívil (Secretaría de Cultura Coahuila), Silvia Gabriel Marcial Reyes (Cineteca Zacatecas), Luis Manuel Hernández Rodríguez (Sala Colectiva, Aguascalientes), Benny Contreras Cabrera (Martes de cine debate: documental y ficción, Zacatecas), Pablo Romo Álvarez (Oftálmica Muestra Internacional de Cine Independiente, Xalapa, Ver.), Lucía Antares Alfaro Hernández (Creadores en Red: Muestra de cine feminista, Ciudad Obregón, Son.), Alejandro Rosas (Cinema Vagabundo, B.C.S), Abel Escalante Terán (Cine al aire libre, B.C.S), Germán Torres Sierra (La Azotea, Sinaloa), Hibrihín Bañuelos y L. Anahí Estudillo (ProyectoR Cine, Nayarit), Luna Marán (Aquí Cine/ Cine Too, Oaxaca), Héctor Aguilar Herrera (Laberinto Cineclub, Oaxaca) Octavio Gasca (Alucine-mas, Chihuahua), Adalberto Romero Rojas (Festival Todos Somos Otros CDMX), Jesús Yépez Martínez y Susana Silvia Ramírez (Riachuelo Serpentino, CDMX), Guillermo Trejo Camacho (Productora Calles, CDMX), Orlando Jiménez Ruiz y Gabriel Rodríguez (Cineclub Bravo, CDMX), Yuli Rodríguez (Cineclub 43, CDMX), Fernanda Río Armesilla (Faro Aragón, CDMX), Dalia Rosas Peña Flores (Procine DF, CDMX), Arturo Tay (SineClub/Cholula Film Fest, Puebla), Christian Ramón Hernández Figueroa (Cine Morelos, Cuernavaca, Mor.), Viktor Boga (Documentarte, Guadalajara), Rodrigo Miguel Verazaluce Lugo (Caleidoscopio Taller de video participativo con niños y niñas, Tamaulipas), Fabián Ramos Covarrubias (Sociedades Fílmicas de Tamaulipas), Ana Isabel León Fernández y Salvador Ponce Avalos (Cinema Colecta, Xalapa, Ver.), Mario Alberto Martínez López (Casa de Arte y Cultura para la vida, CDMX), Mónica Luna Sayós (El cine de la casa/ Red de Cineclubes de Sonora, Hermosillo), Miguel Ángel Mendoza Barrón (Ecocinema, Morelos), Leslie Borsani Fernández (Cine La Mina, Guanajuato), Wiktoria Gajewska (Amondo Films, CDMX), Jazmín Ramírez Medina (Chito Cine Club Comunitario, Campeche), Sergio A. Contreras Valdovinos (Centro Cultural Salagua, Manzanillo), Cristina Bringas Vélez (Doqumenta, Querétaro), Gabriel Hörner García (Cineteca Rosalío Solano, Querétaro), Javier Morales Hernández (Imagenario, Nopantla Edo Mx), Ariadna Chávez Lara (Muestra Inter-

nacional de Cine Documental Central-Doc, Tlaxcala), Paola Díaz Salazar (Cineclub Jarillas, CDMX), Fernando Gutiérrez Uzarraga, Festival de Cine, Guadalajara, Estrellita Uruga Serratos (Filmoteca UNAM), Yamilet García Andrade, Francisco P. Moreno Cid y Mauricio Toledo García Bonilla (Videoteca Bengala, Cd. Mendoza Veracruz), Bianca Salles Pires (UFRJ-UAM Iztapalapa, CDMX), Mireya Torres García (Casa Buendía, Colima), Adriana Vázquez Islas, Yazhu García Guzmán, Ana Paulina Mariscal Reyes y Vanessa Ceja Villegas (Otro Cine, Puebla), Yovana Camal Ríos (El Brazo Fuerte, Campeche), Iván Contreras (Cinefilia, Puebla), Daniel A. Jiménez Silva (Conjunto Cultural Tepalcatlalpan, CDMX), Cristhian Ponce Laborin (Cinegoga/ Red Cineclubes Unison, Hermosillo, Son.), José Axel García Ancira Astudillo (Cineclub UAM-C, CDMX), Sergio Barrientos (Foro Arteria, Tláhuac CDMX), Cristian Calónico (Voces contra el silencio CDMX), José Rodríguez (Polos Audiovisuales-IMCINE), Mara Spitia (Casa Banen, S.L.P), Nicté Hernández Lozano (El Cineclub Tlalpan, CDMX), Elena Noriega García (Cineclub Casa Cultura Jarillas, Iztacalco CDMX), Arturo León Velasco (Cineclub Audiencia Soñada, UAM-X CDMX), Carlos Alberto Rodríguez Gómez (CDMX-Gto), Francisco Noriega Ortega (Cineclub Trotamundos, Durango), Alain Arian Santiago (Cine Too, Guelatao de Juárez, Oaxaca), Emmanuel Antonio López (La iguana nómada, Oaxaca), Rodolfo J. Carranza Espinoza (Galería Cinema-Café/ Cinema Terraza, Monterrey), Patricia Carrillo (Festival Emilio Indio Fernández, Saltillo), Georgina Rivera Ruelas (Cineteca Tamaulipas, Cd. Victoria), Kirely Belén Macedo Vite (Everarth, Pachuca, Hgo), Guillermo Cabrera Vidal (Cine Club Sandwich, Puebla), Virginia Rico Meneses (Ojo Libre, Michoacán), Jorge J. Arreola Gámez (Arte Cinema Club, Nogales, Son) y Jesús Armenta Peredo (Cineclub B.22, Acapulco).

CARTA DE CHURUBUSCO

Reunidos en la ciudad de México con motivo del Ier Encuentro Nacional de Espacios Alternativos de Exhibición Cinematográfica, en el marco del X Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Contra el Silencio Todas las Voces! (MC2NE, realizado entre el 18 y el 20 de abril de 2018, entre representantes de cineclubes, festivales, salas alternativas, videotecas, cineotecas, filmotecas y productores de los estados de: Aguascalientes, Baja California, Baja California Sur, Ciudad de México, Campeche, Coahuila, Colima, Chiapas, Chihuahua, Durango, Estado de México, Guanajuato, Guerrero, Hidalgo, Jalisco, Michoacán, Morelos, Nayarit, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora, Tamaulipas, Tlaxcala, Veracruz, y Zacatecas,

lanzamos este manifiesto, reconociendo que el cine mexicano necesita pantallas para encontrarse con el público, considerando el papel de los cineclubes y los espacios alternativos de exhibición cinematográfica, como formadores de público, y manifestando que este movimiento en México necesita de una agenda para su desarrollo y para revertir la inequidad existente en la distribución y exhibición cinematográfica en nuestro país, los abajo firmantes acordamos:

1. Impulsar la creación y consolidación de una Red Nacional de Espacios Alternativos de Exhibición Cinematográfica, con los objetivos principales de difundir la diversidad de nuestros proyectos y trabajar en la formación de públicos a través de cine-debates, ciclos, publicaciones, circuitos de exhibición, exposiciones, muestras, festivales y talleres.
2. Incentivar los vínculos con bibliotecas, casas de la cultura, escuelas, universidades y secretarías de cultura y educación, para trabajar en la formación de públicos desde los cineclubes, las aulas escolares, los centros culturales y de reinserción social, y las comunidades de nuestros estados.
3. Conectar a la Red como una opción viable ante los circuitos de exhibición y distribución existentes, fortaleciendo los contactos con distribuidores, productores y escuelas de cine, instituciones cinematográficas, academias de cine y otras organizaciones en todo el mundo.
4. Preparar selecciones de ciclos para ofrecerse a través de acciones unitarias, redes y circuitos regionales en todo el país.
5. Fomentar la profesionalización del exhibidor, distribuidor, crítico e investigador cinematográfico, y promover el registro de la memoria histórica sobre espacios y proyectos de exhibición audiovisual, para dar a conocer la riqueza cultural de nuestras regiones y documentar la enorme aportación que han hecho a la cultura y la sociedad.
6. Asimismo manifestamos nuestra intención de trabajar en pro del medio ambiente través del uso de energías renovables.

Ciudad de México, a 20 de abril de 2018

Manifiesto de la Red de Cineclubes del Instituto de Educación Media Superior

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE 2019

He visto con mis ojos cambiar el rostro de un pueblo con el nacimiento de un cineclub, jóvenes y ancianos se animaban improvisadamente y comenzaban a discutir.

Cesare Zavattini, ca. 1967.

Los abajo firmantes, Docentes-Tutores-Investigadores del Instituto de Educación Media Superior de la Ciudad de México, consideramos que:

El cine es una experiencia estética y herramienta didáctica que es parte de nuestra práctica, pues abre una forma de pensamiento a través de la mirada y la oscuridad, se vuelve un cómplice para reunirnos en la experiencia del conocimiento para que nuestra comunidad se acerque, conozca y aprecie obras que no suelen proyectarse en las salas comerciales ni en la televisión, así como generar debates y reforzar contenidos de nuestras asignaturas.

Por tanto, implementamos cineclubes en algunos de nuestros planteles con el fin de que los docentes trabajemos juntos, proponiendo obras y temas e incluso aportando el equipo tecnológico necesario. Somos conscientes de que la existencia de los cineclubes favorece el pensamiento crítico, científico, humanístico, el trabajo en equipo, la educación popular y la difusión artística.

Para ello, formamos una Red de Cineclubes en el IEMS que abreva de la tradición cineclubista que permita intercambiar opiniones, gestionar recursos y actividades para fortalecernos como comunidad que incluye estudiantes, trabajadores y padres de familia. Dicha red cuenta con personas creativas del ámbito de la ciencia, de las artes y de la cultura.

Nuestra Red de Cineclubes del IEMS exige/demanda/propone con este manifiesto:

1. Abrir espacios de encuentro entre docentes, estudiantes y padres de familia, haciendo de la escuela un lugar para el diálogo, la resiliencia, la sororidad y un motor de cambio incluyente en la sociedad.
2. Utilizar el cine como una fuente de conocimiento, reflexión, análisis y aprendizaje, para aprovechar sus elementos narrativos, temáticos y estéticos.

3. Desarrollar herramientas escolares para ensanchar la convivencia comunitaria en las escuelas y nutrir las relaciones y la comunicación del estudiantado y sus familias.
4. Fomentar el cineclub como un referente de las preocupaciones, ideas, visiones y opiniones frente a la realidad actual.
5. Establecer líneas de trabajo y puentes de comunicación con entidades públicas y privadas de educación, de promoción, preservación y difusión cinematográfica, para enriquecer la vida cultural en nuestros planteles.
6. Generar y estimular la formación de públicos a través de talleres y encuentros entre creadores, investigadores, estudiantes y cineastas.
7. Fortalecer las alternativas para la producción, distribución y exhibición principalmente del cine mexicano de todos sus géneros, épocas y formatos.
8. Exigir y ampliar el reconocimiento, apoyo y soporte técnico a las iniciativas de la Red de Cineclubes del IEMS, para la creación y desarrollo de videotecas escolares y el mejoramiento de nuestros espacios de exhibición.
9. Reconocer al cine como intersección de todas las disciplinas, como elemento didáctico.
10. Fomentar la actitud crítica, científica y humanista como valores primordiales de la educación a través de las pantallas.

Firmantes

César Augusto Vázquez Peredo (IEMS-Miravalle)

Claudia Medina Ramírez (IEMS-Bernardino de Sahagún, Xochimilco)

Gudelia Marilú González Licona (IEMS- Gustavo A. Madero 2)

Luis Manuel Serrano Orozco (IEMS-Iztapalapa 2)

María Angélica Ríos Becerril (IEMS-Cuajimalpa)

María Mónica Ramírez Vázquez, (IEMS-Iztapalapa 2)

Miguel González Uribe (IEMS-Miravalle)

Maya Lol Sosa Salas (IEMS-Miravalle)

Olga Lidia Rodríguez Nava (IEMS- Gustavo A. Madero 2)

Raúl Luna Hinojosa (IEMS- Gustavo A. Madero 2)

Rosa María Becerril Quiroz (IEMS-Venustiano Carranza)

Susana Rangel Albarrán (IEMS- Venustiano Carranza)

Gabriel Rodríguez Álvarez (FCPyS-UNAM)

Aprender de las imágenes, reimaginar la vida.

Ciudad de México, septiembre 2019

Glosario técnico

La historia de las máquinas audiovisuales y procesadoras de datos se desarrolló de forma paralela durante los últimos dos siglos, a través de recorridos del hombre relacionando las finalidades místicas e ideológicas de un imaginario vinculado a los descubrimientos científicos.

Jorge La Ferla, 2009

Atenuador

El *dimmer*, es un dispositivo diseñado para reducir la potencia de una señal óptica, acústica o electrónica. Circuito eléctrico o electrónico para disminuir la intensidad de una lámpara. En una sala se consigue modular el ambiente creando diversas fases de luminosidad, penumbra y oscuridad.

Audio

Concerniente a la grabación y reproducción de sonidos, específicamente en lo que se refiere a la cadena portadora de la información acústica.

Audiovisual

Adjetivo que involucra el equipo, productos y presentaciones que combinan sonidos e imágenes.

CINESTUDIOS 10



Empuñamos Cine-Debates para derribar Tele-Murallas.
Construimos Cine-Catapultas, para Volarlas.
Abrimos los cine-sarcófagos que son las latas,
algunas huellas digitalizadas.
Destapamos frascos de nitratos de plata
con el riesgo del rife del albur y la lata.
Cinestudios fabricamos, imágenes reciclamos;
adaptamos e inventamos choros nuevos refrescamos.



Cine Club Políticas

SHOCKCOLLAGE-CINECHORIZO: PATO GROOVY-PERICO FUNKINOCK

Politikon Kinocks.



Barras de color

Onda de vídeo para calibración de color.

Bobina/ Núcleo

Cilindro, generalmente de plástico moldeado, sobre el que se rebobinan las películas o cintas.

DCP

El *Digital Cinema Package* (Paquete Digital Para Cine, DCP por sus siglas en inglés) es una colección de archivos digitales que se usan para almacenar y transmitir cine digital, audio, imagen y flujos de datos. El término ha sido definido por Digital Cinema Initiatives en sus recomendaciones para la compilación de contenidos de cine digital. La práctica habitual adopta una estructura de archivos organizada en varios de gran tamaño (generalmente muchos gigabytes) en formato MXF (Material Exchange Format), utilizados por separado para almacenar flujos de audio y vídeo, y archivos auxiliares de índice

en formato XML. Los archivos MXF contienen secuencias que están comprimidas, codificadas, y cifradas, con el fin de reducir la gran cantidad de almacenamiento requerido y para proteger contra el uso no autorizado. La parte de imagen está comprimida en JPEG 2000, mientras que la parte de audio es PCM lineal. El estándar de cifrado adoptado (opcional) es el AES de 128 bits en modo CBC.**

DVD

Tipo de disco óptico para almacenamiento de datos. Las siglas DVD corresponden a Digital Versatile Disc (Disco Versátil Digital), de modo que ambos acrónimos (en español e inglés) coinciden. En sus inicios, la "V" intermedia hacía referencia a video (digital videodisc), debido a su desarrollo como reemplazo del formato VHS para la distribución de vídeo a los hogares. El estándar del DVD surgió en 1995 Consorcio (DVD Consortium).**

Foco

(*focus modal point*) 1. Centro óptico efectivo de un objetivo, hacia el cual puede considerarse que convergen todos los rayos. 2. Posición entre el centro óptico de un objetivo y el plano focal en que se forma la imagen más nítida.

HDMI

En informática, recibe el nombre de “cable HDMI” aquel que conecta interfaces multimedia de alta definición, puesto que su nombre procede del inglés “High-Definition Multimedia Interface” (interfaz para la conexión de dispositivos multimedia de alta definición). Desde la industria, se ha apoyado este soporte de audio y de vídeo digital que sustituye a los tradicionales euro conectores. Gracias a la interfaz promovida por HDMI, este soporte puede funcionar de manera versátil como sintonizador de la TDT, reproductor de formato Blu-ray, tablet PC, ordenador o receptor y monitor de audio y vídeo digital. *

IMAX

Sistema cinematográfico de pantalla ancha, que utiliza película de 70mm que corre horizontalmente, con un intervalo de 15 perforaciones y un fotograma de 70 x 46 mm.

Lavalier

Microfono que pende del cuello.

LCD

Siglas y abreviaturas de liquid crystal display (display de cuarzo líquido), display alfanumérico, reflectivo o transmisor de muy bajo consumo de potencia.

LED

Siglas y abreviaturas de light-emitting diode.

Luminancia

(*luminance*) (1) Brillo de una superficie que emite o refleja luz. (2) Señal de video que determina el brillo de la imagen, en contraposición a la crominancia, que determina la gama de colores.

(Angl.) literalmente, rizo o bucle; tiene distintas acepciones: (1) Tramo de cine empalmada extremo con extremo para formar una banda continua. (2) En un mecanismo de transporte

JPEG

Tipo de archivo de imágenes. En alta resolución, se recomienda que sean de 300 dpi.

MPEG

Siglas de Motion Picture Experts Group, ISO/CCITT. Empresa asesora de operaciones foto cinematográficas.

Pantalla

(*Screen*) Genéricamente, superficie sobre la cual se proyecta una imagen.

Pantalla ancha

(*Widescreen*) Genéricamente, imágenes presentadas con una relación ancho-alto mayor a 1, 4:1. Estándar utilizado por la televisión analógica.

PDF

Sigla del inglés Portable Document Format, «formato de documento portátil») es un formato de almacenamiento para documentos digitales independiente de plataformas de software o hardware. Este formato es de tipo compuesto (imagen vectorial, mapa de bits y texto). **

USB

El Bus Universal en Serie (BUS) (en inglés: Universal Serial Bus), más conocido por la sigla USB, es un bus estándar industrial que define los cables, conectores y protocolos usados en un bus para

conectar, comunicar y proveer de alimentación eléctrica entre computadoras, periféricos y dispositivos electrónicos. **

Vídeo

Medio electrónico para la grabación, almacenamiento y reproducción de imágenes visuales.

Videocasete

Envase que contiene una cinta magnética para grabación de vídeo, con carretes separados para alimentación y bobinado. En el grabador o reproductor, la cinta es enhebrada automáticamente y luego retornada al casete, a diferencia del cartucho o sistema de cinta abierta.

Videoconferencia

Utilización de contactos bidireccionales de imagen y sonido para permitir una conferencia entre dos o más participantes.

Fuentes de consulta

Diccionario de las tecnologías de la imagen, British Kinematograph Sound & Television Society, Gedisa editorial, Barcelona, 1998

* <http://www.cablehdm.com.es/>

** <https://es.wikipedia.org>

Algunas fuentes de información

El método de nuestro tiempo consiste en usar no uno, sino múltiples modelos de exploración: la técnica del juicio diferido es el descubrimiento del siglo XX, así como la técnica de la invención fue el descubrimiento del siglo XIX.

Marshall Mc Luhan y Quentin Fiore, 1967

DICCIONARIOS

Diccionario del cine, Georges Sadoul (Madrid: Ediciones Istmo, 1977)

Diccionario de cine, Eduardo A. Russo (Argentina: Paidós, 2005)

The movie book (USA: Phaidon, 1999)

HISTORIA

Akal-Atlas del cine, André Z. Labarrère (Madrid, Akal, 2009)

Guía del espectador de cine, José María Caparrós Lera, (Madrid: Alianza Editorial, 2007)



CINE CLUB

U. V.

I Y II CICLOS

CINE ESTUDIANTIL

OLAJUNK

ENERO 1973

MARTES 16

Cuchillo al Agua (1961)

MARTES 23

Repulsión (1964)

FEBRERO

VIERNES 2

Macbeth (1971)*

VIERNES 9

Punto Muerto (1965)

* Estreno en Xalapa

Aula Clavijero: 17, 19 y 21 horas Estudiantes \$ 3.00 General \$ 4.00

Cine ismos...para entender el cine, Ronald Bergan (Madrid: Turner, 2011)
Historia del cine, Román Gubern (Barcelona: Lumen, 2000)
El cine y el siglo XX, José Ángel Hueso, Ariel,
El cine, guía para su estudio, Javier Herrera (España: Ariel, 1998) (Madrid: Alianza editorial, 2005)
El cine y su público, Emilio García Riera (México: Fondo de Cultura Económica, 1974)

TEORÍA

Textos y manifiestos del cine, Homero Alsina y Joaquim Romaguera comp. (Madrid: Editorial Cátedra, 1993)
Estética y psicología del cine, Jean Mitry (México: Siglo XXI editores, 1998)
Desconfiar de las imágenes, Harun Farocki (Buenos Aires: Caja Negra, 2013)
Las principales teorías cinematográficas, J. Dudley Andrew (Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978)
Cine (y) digital, Jorge La Ferla (Buenos Aires: Editorial Manantial, 2009)
El lenguaje cinematográfico, Robert Edgar-Hunt, John Marland y Steven Rawle (Barcelona: Parramón Audiovisual, 2011)

CINE MEXICANO

Derivas de un cine en femenino, *Cine mexicano*, Jorge Alberto Lozoya (coord.), (México: Conaculta, IMCINE, Lunwerg editores, 2006)
Márgara Millán (México: UNAM, PUEG, CUEC, FCPyS, Miguel Ángel Porrua, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1999)
Medio siglo de cine mexicano (1896-1947), Aurelio de los Reyes (México: Trillas, 1987)
Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del estado en México, 1895-1940, Rosario Vidal Bonifaz (México: Ed. Miguel Ángel Porrúa, 2011) Moisés Viñas (México: Conaculta, 2005)
Índice general del cine mexicano, Moisés Viñas (México: Conaculta, 2005)
Luces, cámara, acción, cinefotografos del cine mexicano 1931-2011, Hugo

Lara Chávez y Elisa Lozano (México: Cineteca Nacional, IMCINE, 2011)
La ciudad que el cine nos dejó, Carlos Martínez Assad (México: Secretaría de cultura del Gobierno de la ciudad de México, 2008)
¿Qué es el cine?, Alejandro Galindo (México: Editorial Nuestro tiempo, 1973)
La generación de la crisis, el cine independiente mexicano de los años ochenta, Alejandro Pelayo, (México: CONACULTA, IMCINE, 2012)
Diccionario del cine mexicano 1970-2000, Mario A. Quezada, comp. México: UNAM, CUEC, 2005)
El viaje...rutas y caminos andados para llegar a otro planeta, Tatiana Huezo (editora) (España: Ayuntamiento de Madrid 2012)
Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo, Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin (coord.), (México: Cineteca Nacional, 2012)
Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo- documental, Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin (coord.), (México: Cineteca Nacional, 2014)

CINECLUBISMO

Proyector de luna, la generación del 27 y el cine, Román Gubern (España: Anagrama, 1999)
La pel·lícula del Cineclub, un capítol de la història de Vic (1958-2000), Josep Ylla Català (Barcelona: Santi Ponce Universitat de Vic, 2001)
Louis Delluc et le cinéma français, Pierre Lherminier (France: Ramsay Poche Cinéma, 2008)
Manuel González Casanova, pionero del cine universitario, Gabriel Rodríguez Álvarez (México: Universidad de Guadalajara, 2009)
El mundo a través del cine, Cine Club de la Universidad de Guanajuato, cincuenta años de trayectoria, (México: Universidad de Guanajuato, 2008)
Fabio Masala, una vita per il nuovo pubblico, (Italia: Federazione Italiana Circoli del Cinema, 2005)
Cineclube, Cinema & Educação, Giovanni Alves y Felipe Macedo (Coord.) (Brasil: Editora Praxis, 2010)
Cineclubismo, memórias dos anos de chumbo, Rose Clair (Brasil: Editora Multifoco, 2008)

Quando il cinema era un circolo, la stagione d'oro dei cineclub (1945-1956), Virgilio Tosi (Italia: Biblioteca di Bianco & Nero, Federazione Italiana de Circoli de Cinema, 1999)

The film society movement in India, H.N. Narahari Rao (comp.), (Mumbai: The Asian Film Foundation, 2009)

“Raíces y metamorfosis del cineclubismo universitario”, Gabriel Rodríguez Álvarez, *Cine TOMA* 32, enero-febrero 2014

“Cineclubismo y formación de públicos”, Gabriel Rodríguez Álvarez en *Formación de públicos en espacios culturales alternativos*, Benjamín González (coord.), (México: Conaculta, 2015)

Reflexões meio pessoais sobre cineclubismo e organização do público do audiovisual:

<http://felipemacedocineclubes.blogspot.com/>

croniquescineclubistes.blogspot.com

flickr.com/photos/mundokino

VIDEOS



Historia del cine: una odisea

Mark Cousins, Gran Bretaña, 2011 (Serie de TV)

En 15 episodios relata una vibrante historia con archivos fílmicos, secuencias de películas de todo el mundo, entrevistas y vistas en numerosos países. El autor argumenta que el motor es la imaginación, caracteriza las industrias del mercado internacional y se sumerge en los estilos y las relaciones de las ideas fílmicas que inspiran nuevas creaciones.



Orígenes de un vocablo

Gabriel Rodríguez, México, 2009, 1 min. 49 seg.

A través de documentos fotográficos y de la prensa se relata el surgimiento del vocablo cineclub en México a finales del Porfiriato.



Noticiero del cineclub

Ernesto Giménez Caballero, España, 1929, 10 min

Una producción del Cine Club Español que presenta a sus integrantes en un cortometraje lleno de frescura, que retrató a varios de los escritores de la Generación del 27 que modernizó las artes en España.



Por primera vez

Octavio Cortázar, Cuba, 1969, 9 min. 10 seg.

Un documentalista sigue la llegada del cine a una comunidad muy alejada en la sierra cubana y con el poder de la imagen fílmica, participa en la construcción de públicos y la educación popular.



Cineclubes en Brasil

Agustín Martínez, México, 2005, 9 min 20 seg.

En un encuentro iberoamericano de cineclubes, diversos promotores responden a la pregunta qué es un cine club, y caracterizan su esencia, reivindican su tradición y alientan su transformación en el umbral del cine digital.



Toda forma es cinema

Pão com ovo Filmes, Brasil, 2007, 14 min.

Entrevistas con cineclubistas latinoamericanos reunidos en un encuentro iberoamericano al sur de Brasil en 2006 y que desde sus experiencias particulares, argumentan a favor del empeño por mejorar la sociedad al abrir pantallas a la diversidad del cine, valorando la experiencia colectiva de la pantalla.

Útiles

Fotocopia y comparte estas herramientas

mesa directiva

- coordinación y protocolo
 - producción y vinculación
 - programación y textos
 - diseño gráfico y difusión
 - bitácora y archivo
- coordinar
- conseguir
- editar
- diseñar
- preservar

Agenda	Consulta videoteca y libros			Solicitud y revisión			Diseño y difusión			Proyección y debate		
enero												
febrero												
marzo												
abril												
mayo												
junio												
julio												
agosto												
septiembre												
octubre												
noviembre												
diciembre												



Guías y claves

estéticas	{	formas y estilos
históricas		contextos, momentos
poéticas		narrativa, metáforas
políticas		ideologías
filosóficas		sentido de la vida
lenguas		idiomas

Protocolo

1. Bienvenida

público asistente
autoridades
participantes
aliados
invitados

2. Agradecimientos

3. La película que se verá

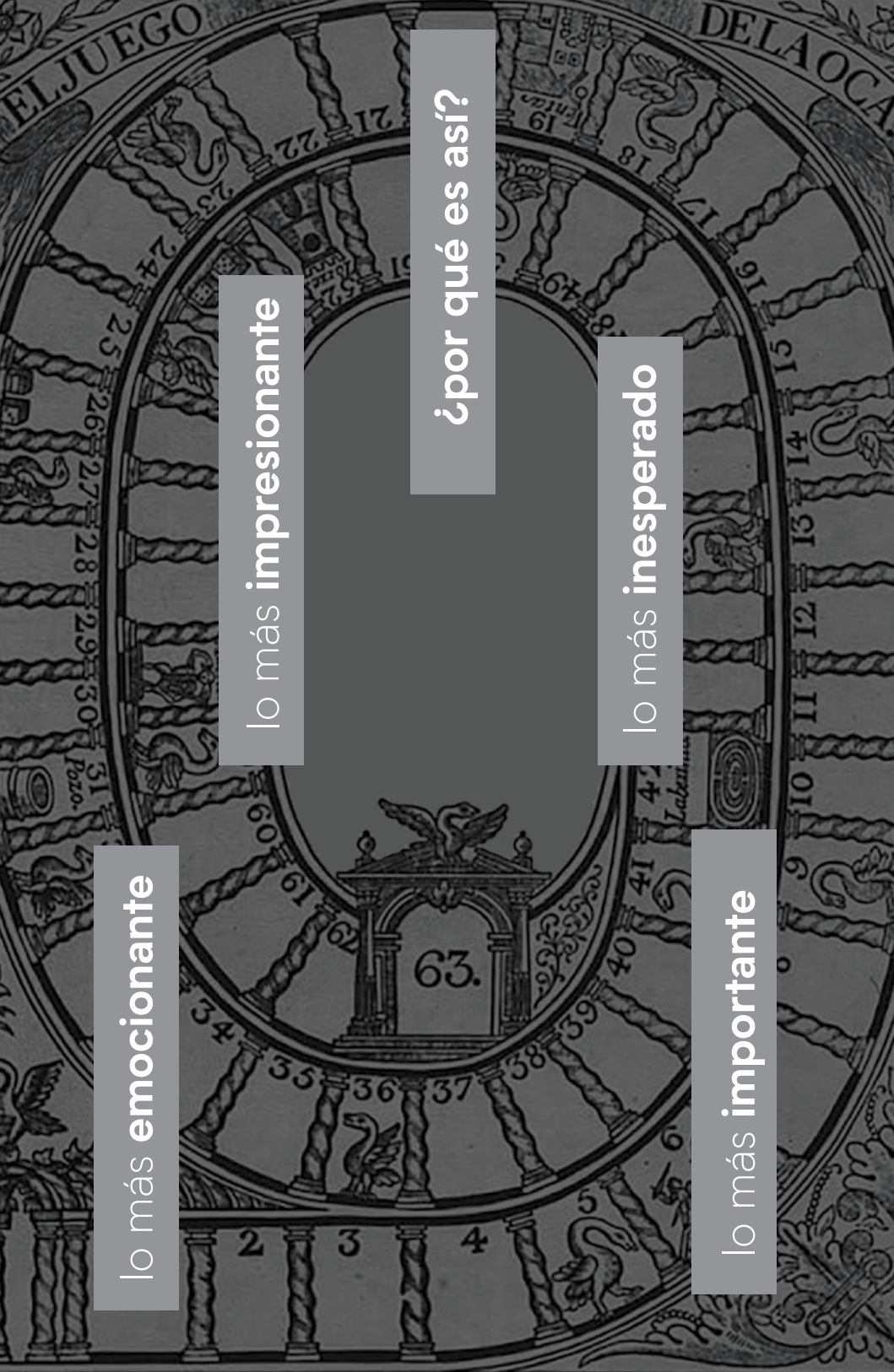
título, director,
país, año,
género,
duración

4. El contexto en el que fue hecha

importancia
acentos
claves

5. Invitación al debate

lo más emocionante
lo más impresionante
lo más importante
lo más inesperado
¿por qué es así?



lo más **emocionante**

lo más **impresionante**

¿por qué es así?

lo más **inesperado**

lo más **importante**



Construya una pirinola y coloque las siguientes etiquetas en cada uno de sus lados:

Experiencia personal
¿qué te conmovió?
¿qué te recordó?
¿qué te impresionó?
¿qué te enseñó?
¿qué te sorprendió?

Claves del cineclubismo en línea

La contingencia provocada por la pandemia Covid19 en 2020 cambió la vida humana en todo el mundo y la irrupción del Coronavirus, ha trastocado hábitos de reunión, convivio y encuentro social. El cineclub no ha sido la excepción, y ha hecho que personas, colectivos, entidades e instituciones, tomen medidas para adaptarse a las nuevas circunstancias. Si bien nos encontramos en un tránsito hacia prometedoras vacunas, que eventualmente nos permitirá regresar a la vida pública escalonadamente, lo que hemos aprendido durante esta prolongada cuarentena no es para descartarse entre las estrategias de vinculación, la participación especial a través de Internet y la transmisión de los eventos que podrán ser consultados y vistos por una creciente número de internautas. A contracorriente y siempre con las fronteras del acceso a la banda ancha de Internet como un derecho humano, se van reduciendo las fronteras y acercando a individuos y organismos en todos los continentes.

Lo ideal es hacer posible el trabajo en casa y mantener las estrategias de colaboración que facilitan la comunicación. Como todo convivio colectivo que detona ideas, comentarios y contextos, amerita además la retroalimentación, el diálogo, la escritura y las imágenes. En la Nueva Normalidad será común el cineclubismo virtual, a través de videoconferencias que pueden ser transmitidas en vivo, grabadas y disponibles en diversas plataformas. El protocolo y la logística, debe procurar la sana distancia y la higiene de los asistentes. Cuando sea necesario llevar la práctica en línea, es recomendable diseñar y difundir publicaciones en formato PDF, de manera que no se pierda la reflexión y documentación de las proyecciones, los ciclos y las temporadas.

GUÍA MÍNIMA PARA CONECTARSE, TRANSMITIR Y DIFUNDIR GLOBALMENTE

- Acordar la fecha de la sesión (día y hora) y considerar los husos horarios para invitaciones a diversas partes del país y del mundo.
- Delegar responsabilidades y roles para la redacción del anuncio y la bitácora, el diseño y la difusión de poster y la vinculación de participantes.
- Conocer y realizar pruebas de las plataformas de transmisión, a las que se ingresa creando una cuenta de usuario o vinculando con cuentas de correo electrónico y con vínculos de invitación que permiten el acceso a los participantes.
- El día de la sesión: actuar en la moderación, la producción audiovisual, entrevista.
- OBS (Open Broadcasting System) es un software libre y de código abierto para grabación de video y transmisión en vivo.
- Descargable para Windows, Mac o Linux: <https://obsproject.com/es>
- Stream Yard también permite realizar entrevistas, switchear las cámaras, organizar el montaje de secuencias y organizar la galería de los participantes, en transmisión directa a Facebook, YouTube, LinkedIn y otras plataformas.
- Disponible en línea: <https://streamyard.com/>

Agradecimientos

A mamá y papá, los primeros cineclubistas en mi vida con sus funciones de cine-fórum en León Gto. en los años 70s.

Este libro, también está dedicado para

Almudena, Simón y Cecilia

Nil, Maya y Nina

Elías, Camilo, Elian, Santino, Maura, Luciano, Flavia y Darío Camilo

Aurelio y Jonás

Maia y Aurelio

AGRADECIMIENTOS

Abril Alzaga, Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC), Adriana Fresquet, Agustín Martínez Monterrubio, Aída Palomo,

Albino Álvarez, Alejandro Álvarez Béjar, Alejandro Encinas, Alejandro Pelayo, Alexa Moreno Buendía, Alexis Bag, Alfonso Morales, Alfonso Suárez del Real, Alfredo Scaglia, Ambulante, Ana Álvarez Velasco, Ana Lilian Rodríguez Villafuerte, Andrés Manuel López Obrador, André Gatti, Andrés García Franco, Angel Francisco Velázquez, Ángel Miquel, Anthony Groussard, Antonia Rojas, Antonio Claudino de Jesús, Argel Gómez Concheiro, Ariadna Mogollón, Armando Casas, Arturo Zavattini, Aurelio de los Reyes, Bárbara Ruelas, Benjamín González, Carlos González Morantes, Carlos Narro, Carlos Rodríguez, Carlos Rodríguez Ajenjo (†), Carlos Rodríguez Loría, Carolina Elias, Carmen Alegría, Carmen Álvarez Béjar, Carmen Carrara, Cátedra Ingmar Bergman en cine y teatro UNAM, Cecilia Álvarez Béjar, Cecilia Loría (†), Cecilia Rodríguez Loría, Cedecine, Celia Barrientos, César Flores, César Augusto Vázquez Peredo, Cineclub Bravo, Cineclub Políticas, Cinematógrafo del Chopo, Cineteca Nacional, Cipers, Claudia Cantú Álvarez, Claudia Loredó, Claudia Medina Ramírez, Claudia Sheinbaum, Clément Paillet, Cristina Marchese, Christian Trujillo Dávila, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, Colectivo Agua y Miel, Colegio de Bachilleres, Conselho Nacional de Cineclubes de Brasil, Contra el silencio todas las voces, Cristian Calónico, Cristina Marchese, Cuenca/ Formación Continua Comunitar-

ia, Daniela Díaz, David Cenek, Delia Selene de Dios, Eduardo de la Vega, Edna Reta, Elías Morado, Elisabetta Randaccio, Emilio Casas, Enrique Arroyo, Enrique Singer, Erasmo Cervantes Méndez, Ernesto Contreras, Familia Álvarez Béjar, Familia Rodríguez Ajenjo, FCPyS UNAM, Feciba, Federación Catalana de Cineclubs, Federación Internacional de Cine Clubes, Federación Italiana de Cine Clubes, Felipe Macedo, Fernando Chamizo, Fernando Macotela, Fernando Osorio, Fernando Serrano, FICUNAM, Francisco Gama, Francisco Gaytán, Francisco Ohem, Francisco Rodríguez Ajenjo, Frank Ferreira (†), Filmoteca de la UNAM, Gabriel Dombek, Gabriela Zepeda, Gerardo Gutiérrez Rodríguez, Gerardo Tovar, Germán Chacón, Gisely Cesconetto, Guadalupe Frago García, Guadalupe Ferrer, Guadalupe Rábago, Gudelia Marilú González Licon, Héctor Zubieta, Hugo López-Gattel, Hugo Villa, Ícaro Espacio, Imagen Viajera, Inti Muñoz, Instituto Sonorense de Cultura, Isa Catarina Mateus, Itala Schmelz, Itzel Martínez del Cañizo, Itzmalin Benitez, Iván Trujillo, Jesús Brito, Jesús Rodríguez Loría, Jesús Vázquez Contreras, Jinetes Sampleadores de Imágenes, Joaquín Cruz, João Paulo Macedo, Jorge Ayala Blanco, Jorge Dubatti, Jorge Sánchez, José Luis Alomía, José María Serralde, José Rolo Rodríguez López, Juan Carlos Arch (†), Juan Jiménez Patiño, Juan Manuel Sepúlveda, Julio Lamaña, Karina Guzmán Tenorio, Khalid K, Kirely Beltrán, La Matatena A.C., Laura Godoy, Lauro Zavala, Lazlo Moussong, Lefteris Becerra, León Muñoz Santini, Liset Cotera, Lorenza Manrique, Lucía Gajá, Ludovic Bonleux, Luis Alberto Cassol, Luis Horta, Luis Manuel Serrano Orozco, Luis Martínez Tato, Luis Reffreger, Luis René Quintero Nájera, Luis Soto Villa, Luna Córnea, Luna Marán, Magrit Gajá Millán, Manuel González Casanova (†), Manuel R. Ajenjo, María Angélica Ríos Becerril, María Mónica Ramírez Vázquez, Marcela Aguilar, Marcela Encinas, Marcelino Perelló (†), Marcelo Engster, Marco Asunis, Margara Millán, María Emilia Caballero, Mariana Zepeda, Mario Aguiñaga, Martha Báez Jarquín, Martha Saslavsky, Maru Tamés,

Mauricio Rodríguez Álvarez, Maya Lol Sosa Salas, Mercedes Álvarez Béjar, Miguel Ángel Quemain, Miguel González Uribe, Milena Machado, Moisés Linarez, Mónica Pacheco Román, Mónica Espinosa Torres, Mónica Luna, Monserrat Algarabel, Museo de la Memoria Indómita, Museo Nacional de Arte, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Nadia García, Nadina Illescas, Nahún Calleros, Natalia Jonard, Nelson Carro, Nerio Barberis, Noé Granados, Nuria Ibáñez, Olga Lidia Rodríguez Nava, Olivier Debroise (†), Orlando Jiménez Ruiz, Óscar Alexanderson, Óscar Zárraga, Paolo Minuto, Paola González Dávila, Paola Iturbide, Paola Morales, Patricia Gamboa, Patricia Gola, Premendra Mazumder, PROCINECDMX, Promotora Cultural Fernando Gamboa, Radio UNAM, Raquel Salinas Madrigal, Raúl Luna Hinojosa, Recinto Escandón, Red de Cineclubes del IEMS, Ricardo Bautista, Ricardo Cortés, Roberto Uriel Torres, Rodrigo Flores, Román Álvarez Béjar, Román Álvarez Varea, Román Gubern, Rosa María Becerril Quiroz, Rosa Beltrán Pedrín, Rosario Ortiz Magallón, Salvador Camarena, Salvador Plancarte, Salvador Sammaritano (†), Samuel González Contreras, Sandra Ortega Tamés, Santiago Gajá Ferrer, Santiago Nieto, Sejen Luna, Sergio I. Gaytán, Sergio Ortiz Hernán, Servando Gajá, Silvestre Zepeda Ferrer, Simona Schaffer, Sonido Duende (†), Shula Erenberg, Susana Rangel Albarrán, Salvador Camarena, Tair Dolores Terán Guerrero, Travis Beard, TVUNAM, Valentina Ávila Durán, Valeria Jonard, Victor Gaviria, Vanessa Villegas López, Vannesa Bohorquez, Virgilio Tosi, Virginia García Cruz, Virginia Rico, Volker Schlöndorff, UACM, UAM-X, Ylenia Escogido Clausen, Yovana Camal, Yolanda Velázquez Carranza, Yuli Rodríguez, Ximena Bache y Ximena Perujo.

A la UNAM, a mis maestros, colegas, estudiantes y talleristas.

ATLAS DEL CINECLUB

Metodologías, estrategias y herramientas

se imprimió en la Ciudad de México.

Editado por PROCINECDMX, esta obra se terminó
de imprimir en el mes de diciembre de 2020 en

Litográfica Pixel.

Se utilizaron fuentes tipográficas Avenir Serif
y Biotif, en un tiraje de 1000 ejemplares,
sobre papel de 90 gramos.

Serie Cine, pantallas y públicos. Tomo 1

Coordinación: **Cristián Calónico**

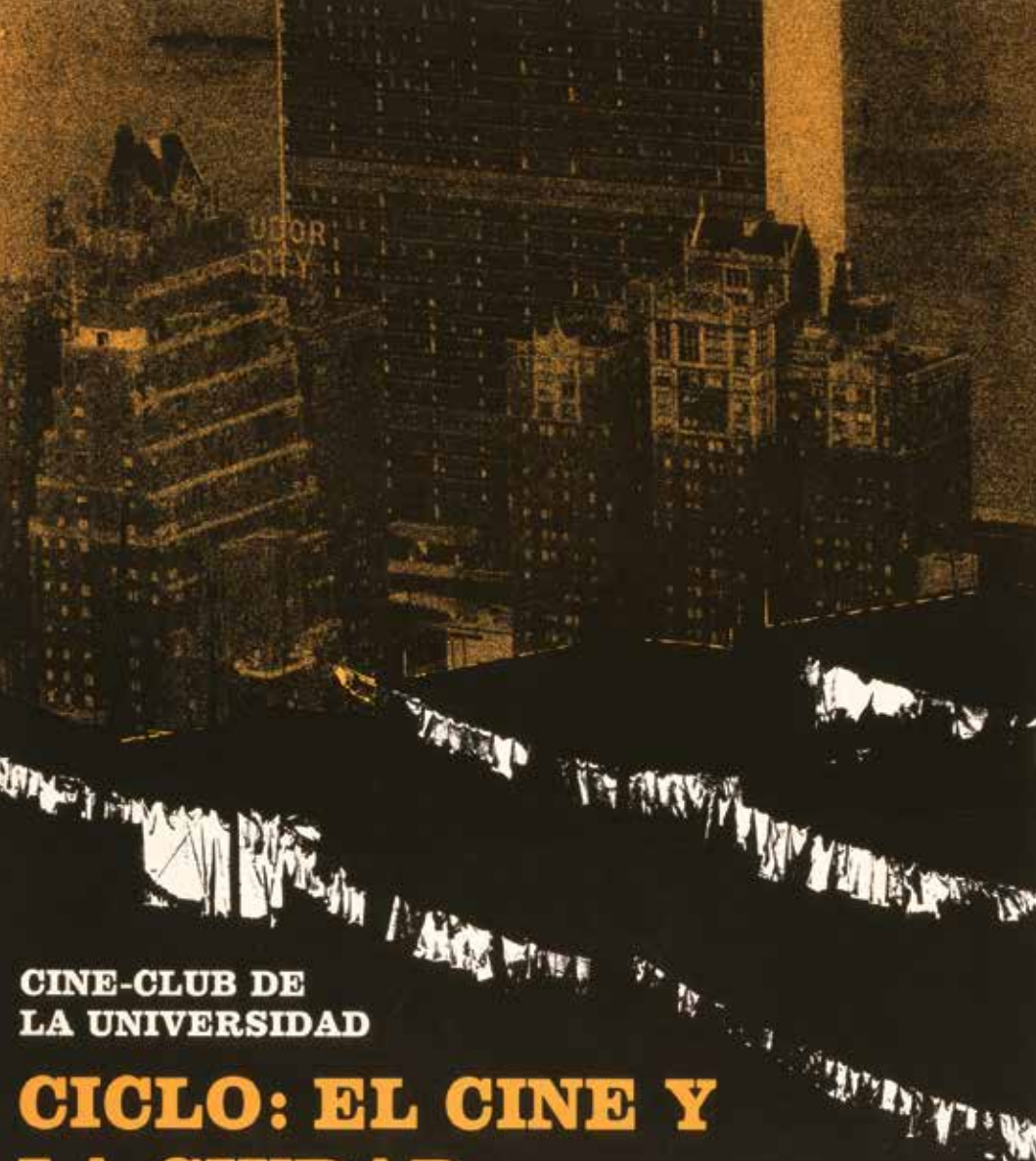
Edición y cuidado: **Gabriel Rodríguez Álvarez**

Diseño editorial: **Agustín Martínez Monterrubio**

México 2020

Año de la pandemia

De estas gotas, surgirán nuevas nubes



**CINE-CLUB DE
LA UNIVERSIDAD**

CICLO: EL CINE Y LA CIUDAD

(19 TEMPORADA / 2o. CICLO)

CAPITULO I: LA HISTORIA

Junio 12: "Faraón" (1964-1965), Jerzy Kawalerowicz
Junio 19: "La leyenda de la ciudad sin nombre" (1968),
Joshua Lockwood Logan

CAPITULO II: LA INDUSTRIALIZACION

Junio 26: "Oliver" (1968), Carol Reed

CAPITULO III: LA EMIGRACION A LA CIUDAD

Julio 3: "Rocco y sus hermanos" (1960), Luchino Visconti

CAPITULO IV: LA MARGINALIDAD URBANA

Julio 10: "Camino de la vida" (1971), Akira Kurosawa
Julio 17: "En el Bowery" (1965), Lionel Rogosin

CAPITULO V: LA NEUROSIS CITADINA

Julio 24: "Taxi Driver" (1972), Martin Scorsese
Julio 31: "Traffic" (1971), Jacques Tati

CAPITULO VI: EL PODER ECONOMICO-POLITICO

Agosto 7: "Martillo para las brujas" (1973), Otakar Vavra
Agosto 14: "Manos sobre la ciudad" (1963), Francesco Rosi

CAPITULO VII: LA UTOPIA FUTURISTA

Agosto 21: "Cuando el destino nos alcance" (1972),
Richard Fleischer

CAPITULO VIII: LOS MOVIMIENTOS SOCIALES URBANOS

Agosto 28: "Chihuahua un pueblo en lucha" (1975), Taller Octubre

Junio 12, 19, 26. Julio 3, 10, 17, 24, 31.

Agosto 7, 14, 21 y 28

Auditorio Justo Sierra de Humanidades, C. U.

Funciones: 12:00, 17:00, 20:00 horas / Abono (3
funciones) obligatorio: \$ 10.00

Dirección General de Difusión Cultural / Departamento de
Actividades Cinematográficas / 1978

CINE CLUB DE LA CASA DEL LAGO



BOSQUE DE CHAPULTEPEC

CICLO LOS COMICOS

BEN TURPIN

EL INGENIERO LOCO / LOS AFORTUNADOS
GOLPE TRAS GOLPE / LOS DEL TAXI ● OCT. 8

CANTINFLAS

SI YO FUERA DIPUTADO ● OCT. 15

FERNANDEL

EL HOMBRE DEL IMPERMEABLE ● OCT. 22

CHARLES CHAPLIN

EL GRAN DICTADOR ● OCT. 29

STAN LAUREL / OLIVER HARDY

TONTOS DE ALTURA ● NOV. 5

HAROLD LLOYD

EL HIJO DE SU ABUELA ● NOV. 12

DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL

DOMINGOS A LAS 12 HRS. Y 17 HRS. ● ABONO A 6 FUNCIONES \$ 10.00 ●

CINE CLUB

**DE LA
UNIVERSIDAD**

CINE FRANCES

- Septiembre 4 **UN DIA DE CAMPO**
(Une partie de campagne) de Jean Renoir
- Septiembre 11 **UN CERDO A TRAVES DE PARIS**
(La traversée de Paris) de Claude Autant-Lara
- Septiembre 18 **LA REGLA DEL JUEGO**
(La règle du jeu) de Jean Renoir
- Septiembre 25 **CLEO de 5 a 7** (Cléo du 5 a 7)
de Agnès Varda

LUNES A LAS 20.00 HORAS
ABONO PERSONAL OBLIGATORIO: \$10.00
AUDITORIO (JUSTO SIERRA) HUMANIDADES
CIUDAD UNIVERSITARIA

Departamento de Actividades Cinematográficas
Dirección General de Difusión Cultural

Tercer ciclo

1967

CINE CLUB IPN

1967

DEPARTAMENTO DE DIFUSION CULTURAL
ASOCIACION DE ATENEOS Y SEMINARIOS

Sábados 17 y 20 horas

SAMUEL FULLER

- ABRIL 8 EL VUELVO DE LA FLECHA
Con Red Steiger y Anita Mendl
- ABRIL 15 EL EMPONO ESCARLATA
Con Verónica Shaw y James Shapiro
- ABRIL 22 DRAGONES DE LA VIOLENCIA
Con Barbara Bouchey y Russ Sullivan
- ABRIL 29 LA LEY DEL HAMBRA
Con Chlo Robertson y Dolores Dorn
- MAYO 6 DELIRIO DE PASIONES
Con Catherine Towner y Peter Stock

Domingos 19.30 horas

CINCO MITOS

- ABRIL 8 CLARE GABLE - MARES DE CHINA de Tay Garnett
Con Joan MarCUS y William Broun
- ABRIL 15 ENRIK FLINN - SANGRE Y PLATA de Russ Walsh
Con Ann Sheridan y Thomas Mitchell
- ABRIL 22 GARY COOPER - HOMBRE DEL OESTE de Andrew Stone
Con John Linder y Lee J. Cobb
- ABRIL 29 HUMPHREY BOGART - CASABLANCA de Michael Curtiz
Con Ingrid Bergman y Peter Lorre
- MAYO 6 MONTGOMERY CLIFT - RIO SALVARE de Elio Rosati
Con Lee Remick y de Van Pelt

Miércoles 20.30 horas

CINE ITALIANO

- ABRIL 15 UN ITALIANO EN LA ARGENTINA de Otto Risi
Con Vittorio Gassman y Annette Nucci
- ABRIL 22 DOS HERMANOS, DOS DESTINOS de Valerio Zurlini
Con Marcello Mastroianni y Jacques Perrin
- ABRIL 29 ORO DE NAPOLIS de Vittorio de Sica
Con Sophia Loren y Silvana Mangano
- MAYO 6 KAPO de Gillo Pontecorvo
Con Jean Seberg y Laurence Harvey
- MAYO 13 CUATRO FANGOS POR LAS NUDES de Alessandro Blasetti
Con Gina Lollobrigida y Adriano Panzi

AUDITORIO DE LA ESCUELA SUPERIOR DE MEDICINA
(Plan de San Luis y Díaz Mirón)

CINE CLUB DE LA CASA DEL LAGO



UN AUTOR DE CINE JAPONES

AKIRA KUROSAWA

DOMINGOS A LAS 13 Y 17 HS.

agosto 7

EL BRAVO (YOJIMBO)

de Akira Kurosawa
con Toshiro Mifune

agosto 14

LOS SIETE SAMURAI (SHISHININ NO SAMURAI)

de Akira Kurosawa
con Toshiro Mifune

agosto 21

LA FORTALEZA ESCONDIDA (KAKUSHI TO SAN AKUNIN)

de Akira Kurosawa
con Toshiro Mifune

agosto 28

***LA LEYENDA DEL JUDO (SUGATA SANSHIRO)**

de Akira Kurosawa
con Susumu Fujita

septiembre 4

***HISTORIA DE UN AMOR (JUN'AI MONOGATARI)**

de Tadashi Imai
con Shinjiro Ehara

septiembre 11

***LOS MALDITOS DUERMEN EN PAZ
(WARUI YATSUHODO YOKU NEMURO)**

de Akira Kurosawa
con Toshiro Mifune

Presentaciones de Juan Guerrero
* Estreno en México.
Abono obligatorio.



DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL / UNAM BOSQUE DE CHAPULTEPEC



CINE CLUB

ESCUELA NACIONAL DE ARQUITECTURA

III ciclo, 1969
EL CINE,
LA GUERRA
Y LA POLITICA

MARTES A LAS 12 Y 19:30 HRS.

17 de junio
tormenta sobre washington

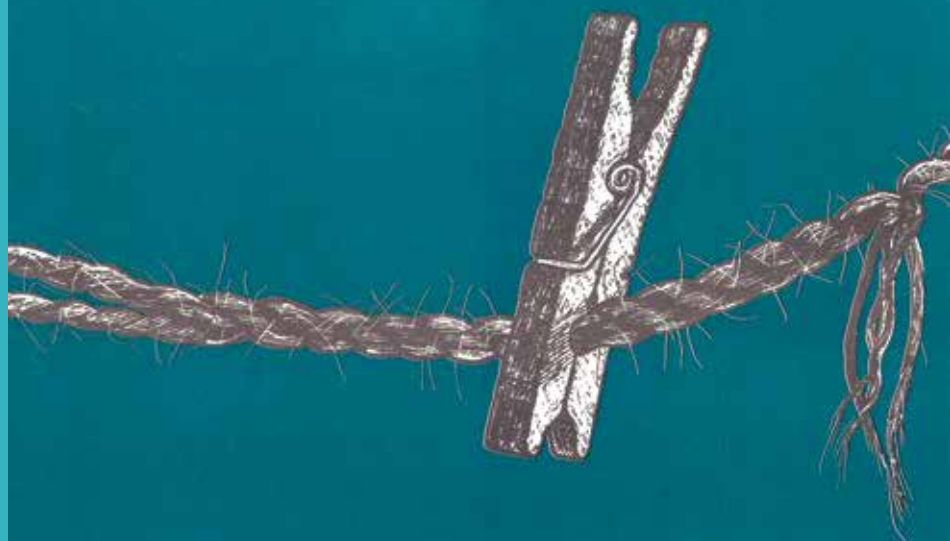
24 de junio
el acorazado potiomkin

1. de julio
proceso de nuremberg

8 de julio
patrulla infernal

abono personal obligatorio: \$ 10.00

auditorio de arquitectura, C. U.



BUÑUEL

una realidad aparte...

*..él
un perro andaluz
..los olvidados
tierra sin pan*

martes 26

jueves 28

*funciones: 12:00 y 18:00 hrs.
..dono \$ 100 ..boleto \$ 60*



INSTITUTO DE LA CINEMATOGRAFIA Y DE LAS ARTES AUDIOVISUALES



cine club

*auditorio "francisco gaita"
escuela nacional de artes plásticas
constitución no. 600
bo. de la cuncho, xochimilco*

**ASOCIACION
DE CINE CLUBES
DE LA UNAM**



**EL
CORAJE
DEL
PUEBLO**

de Jorge Sanjinés

FUNCION ESPECIAL

ESTRENO EN MEXICO

AGOSTO 1973

AUDITORIO "JUSTO SIERRA"
HUMANIDADES, C. U.

Domingo 6	17.00 Hrs.
Lunes 6	12.00 Hrs. y 20.00 Hrs.
Miércoles 6	12.00 Hrs. y 20.00 Hrs.

AUDITORIO DE CIENCIAS
C. U.

Martes 7	12.00 Hrs. y 20.00 Hrs.
Jueves 9	12.00 Hrs. y 20.00 Hrs.

AUDITORIO DE MEDICINA
C. U.

Viernes 10	12.00 Hrs. y 20.00 Hrs.
------------	-------------------------------

COOPERACION: \$5.00

Dirección General de Difusión
Cultural
Departamento de Actividades
Cinematográficas

EL AMOR



EN EL CINE

Febrero 28

MADRE JUANA DE LOS ANGELES

DE JERZY KAWALEROWICZ
[TITULO EN ITALIANO]

ORFEBRE DE LA FUNCIÓN DE ENTUSIASMO UN
ORFEBRE ENTUSIASMO POR MEMORIAS DE NUESTRO CINE

Marzo 7

LA RONDA

DE MAX OPHULS

Marzo 14

LIVIA

DE LUCHINO VISCONTI

Marzo 28

LOS AMANTES DE PARIS

DE RENE CLEMENT

Abril 4

SECRETO DE MUJERES

DE INGMAR BERGMAN

Abril 11

HIROSHIMA MI AMOR

DE ALAIN RESNAIS

MIÉRCOLES A LAS 7.30 / AUDITORIO DE HUMANIDADES

ABONO PARA 4 FUNCIONES \$ 10.00

NOTA: Para tener una visión más completa del amor en el cine, recomendamos el "Homage to Nicholas Ray" que propone el Cine Estudio de Arquitectura.

CINE CLUB DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PRÓXIMO CICLO: LO FANTÁSTICO EN EL CINE

CINE CLUB DE LA UNIVERSIDAD 1er. Ciclo, 17a. Temporada, 1974

Ciclo:

S.M. EISENSTEIN

1898-1948

FEBRERO

(2) LA HUELGA 1934

(9) EL ACOMPAÑADO POTEMKIN 1925

(16) OCTUBRE 1928

(23) LO VIEJO Y LO NUEVO 1929

MARZO

(1) TIEMPO EN EL SOL 1931-1933

(8) PRADO DE BEZIN 1935-1937 Y CARTA SOBRE EISENSTEIN

(15) ALEJANDRO NEVSKY 1938

(22) IVAN EL TERRIBLE, I 1943-1945

(29) IVAN EL TERRIBLE, II 1943-1945

(36) LA CONSPIRACION DE LOS BOYARDO

Auditorio Humanidades, C.U.

12 y 20 Hrs.

Abono Personal

(3 funciones) \$ 10.00

Universidad Autónoma de Baja California
Dirección General de Extensión Universitaria

CINE CLUB:
DEL
EXPRE
SION
ISMO

CINE CLUB UNIVERSITARIO
de la Filmoteca de la U.N.A.M.

1) *El gabinete del doctor Caligari* (1919),
de Robert Wiene.

La esfinge (1919), de Mabius.

2) *El circo del matrimonio* (1924), de
Lubitsch.

3) *El conde de Petroulin* (1925), de
Sergei Eisenstein.

Carmenalesca (1917), de Pálarmi.

4) *El perro andaluz* (1928), de Luis

Buñuel.

La edad de oro (1930), de Luis Buñuel.

ENSEÑADA: martes 16 y 23 de febrero, 1ª
y 8 de marzo - 13:00 horas en la Escuela
Superior de Ciencias.

20:15 horas en la sala del Centro de
Extensión Universitaria.

TIJUANA: miércoles 17 y 24 de febrero, 2
y 9 de marzo - 12:00 horas en la Sala de
conferencias del Teatro Universitario.
20:15 horas en el teatro de la Esc. de
Humanidades.

MEXICALI: viernes 19 y 26 de febrero, 3 y 4
y 11 de marzo - 12:00 y 18:00 horas en la
sala de cine del Centro de Extensión
Universitaria.



AL SURREALISMO

UABC

LA RELIGIÓN ES UNA MALDICIÓN



System



DOS NUEVOS CINE - CLUBS

CINE-CLUB GEORGES SADOUL

Cine: Cine Silencio Frances

NOVIEMBRE 18
Lumière (dirección: Marc Allégret)

Gein-Maher (dirección: Georges Franju)

NOVIEMBRE 22

Guerra de Mox Lindén

Abel Gance (dirección: Neil Kopp)

La Conquête del Polo (dirección: Georges Méliès)

NOVIEMBRE 20

Benvenuto y la Revolución (primera parte)

dirección: Abel Gance

DICIEMBRE 2

Benvenuto y la Revolución (segunda parte)

dirección: Abel Gance

DICIEMBRE 14

Papa que duerme (Dirección: René Clair)

Enfermedad (dirección: René Clair)

El Pese Anabaz (dirección: Luis Buñuel)

AUDITORIO DEL CENTRO MÚDICO DE LA UNAM. C.U.

Funciones: 12.00 y 19.00 hrs.

Abono personal obligatorio: (3 funciones) \$ 20.00

CINE-CLUB DZIGA VERTOV

Cine: La Guerra Civil Española vista por los documentalistas

NOVIEMBRE 15

Fuente del Aragón y Barcelona (CNT-FAI)

Defensa de Madrid (CNT-FAI)

Muerte de Durro (CNT-FAI)

NOVIEMBRE 18

Tierra de España (dirección: José María)

NOVIEMBRE 25

García - Gobiernos (dirección: Ramón Rosal)

(*) en inglés con subtítulos en español

AUDITORIO MARCO BASOLS (ECONOMÍA). C.U.

Funciones: 12.00, 17.00 y 20.00 hrs.

Abono personal obligatorio: (3 funciones) \$ 20.00

El Festival Cultural / 1988

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

CINE CL

(ADOLFO)



Agosto

Sábado - Domingo

6

7

EL CIRCO

C. Chaplin

13

14

NOCHE DE CIRCO

I. Bergman

20

21

FENOMENOS

G. Browning

27

28

LOCA MONTES

M. Ophüls

FUNCIONES 12.00, 17.00 Y 20.00 HORAS

UB CUEC

PRIETO 721)



ADMISION \$ 20.00

CON CREDENCIAL \$ 10.00

1983

cine club
PSICOLOGIA



EL CINE CLUB PSICOLÓGICO
REUNIRÁ TRES ASPECTOS:
1. EDUCATIVO
2. PSICOLÓGICO
3. CULTURAL

CICLO
3 OBRAS MAESTRAS



En colaboración con Filmoteca UNAM

- | | |
|----------------------------|---------|
| EL ACORAZADO POTIOMKIN | 29 NOV. |
| DIR. SERGUEI M. EISENSTEIN | |
| EL CIUDADANO KANE | 6 DIC. |
| DIR. ORSON WELLES | |
| EL SEPTIMO SELLO | 13 DIC. |
| DIR. INGMAR BERGMAN | |

10.12.10.10 HRS.

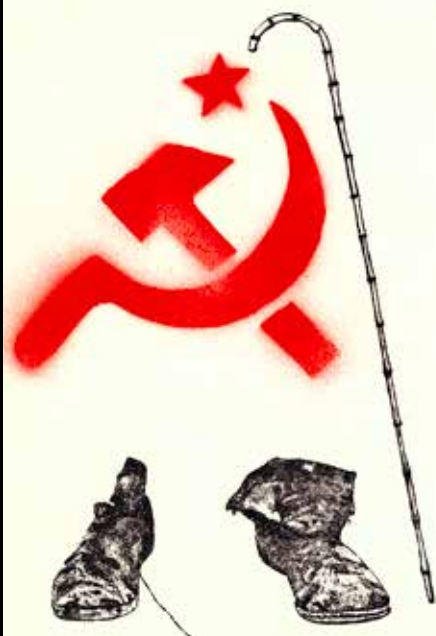
ENTRADA = \$10.000

Aula Magna



CINE CLUB
Facultad de
 Química

NUEVA
EPOCA



abrimos
con
m^{ar}atón
cinero

viernes 17 feb. 89
12-20 hrs.
auditorio 'A'
FQ UNAM C.U.

coop. Vol.

CINE CLUB U. V.
IX CICLO
HISTORIA DEL CINE

EL CINE NORTEAMERICANO

SEPTIEMBRE 1973

Sábado 1 **Ocaso de una Vida**

de Billy Wilder
con Gloria Swanson

Sábado 8 **La Diligencia**

de John Ford
con John Wayne

Sábado 15 **Unión Pacific (colores)**

de Cecil B. de Mille
con Barbara Stanwick

Sábado 22 **LA ADORABLE PEGADORA (colores)**

de Cukor
con Marilyn Monroe

Sábado 29 **Mi Bella Acusada**

de Richard Quine
con Kim Novak

Aula Clavijero 17, 19 y 21 Horas

Estudiantes \$ 3.00 General \$ 4.00





UNIVERSIDAD VERACRUZANA
DIFUSION CULTURAL

V 25 Q CINE CLUB ECONOMIA UNAM

aniversario



AUDITORIO JUSTO SIERRA (Che GUEVARA)

FAC.: Filosofía y Letras

FUNCIONES: 11:30, 13:30, 17:00

LA COMISARIO POLITIK • LA LEY DEL DESEO (P. ALMODÓVAR) • SORGO

ROJO • ADIOS PAYASO (CHAO GALUCHE) • LARGA VIDA A LA SEÑORA •

"Por una Cultura Cinematográfica"

Cine Club Políticas

presenta, dentro del ciclo:
**Antojitos Mexicanos;
probadas y pelizcos
del atascón nacional.**

presenta:

Piedad Para ellos?.....Ridículo!

Lunes 4 nov. 96

13:15.-

LOS OLVIDADOS

Dir. Luis Buñuel, 1950

El retrato doloroso de la marginalidad,
sin concesiones, ni afanes de redención.

18:15.-

EL APANDO

Dir. Felipe Cazals, 1975

De la novela de José Revueltas,
una cruda adaptación

EL DERRATE DE LOS OLVIDADOS SERÁ
DIRIGIDO POR MARGOLINO PEREZLO.

Edificio R FCPyS/UNAM

Entrada 4 pesos nomás.



Con el apoyo de la Filmoteca de la UNAM
a través de la Dirección General de Actividades Cinematográficas (DGAC)

"La huelga"

de Rosalva J. Padilla

Octubre (1926)

- Lun. 1 CSS Lázaro Cárdenas
Camino a Plaza Acá
Mar. 2 CSS Morelia
Av. Las Comedias y José Romero
Mie. 3 CSS Zacapu
Av. de los Apóstoles 101
Jue. 4 CSS Los Reyes
Arraigo No. 12

"Una y otra vez"

de Eduardo Robledo

(1974)

- Lun. 8 CSS Lázaro Cárdenas
Mar. 9 CSS Morelia
Mie. 10 CSS Zacapu
Jue. 11 CSS Los Reyes

"Mezo"

de Paul

(1974)

- Lun. 15 CSS
Mar. 16 CSS
Mie. 17 CSS
Jue. 18 CSS

efatura de Servicios de Prestaciones Sociales
del IMSS, presenta el CICLO:



EL CINE COMO TESTIMONIO SOCIAL

17:00 horas



"Guital"

(1975)

Lázaro Cárdenas

Morelia

Zacapu

Los Reyes

"Harlan county"

de Barbara Kopple

(1977)

Lun. 22 CSS Lázaro Cárdenas

Mar. 23 CSS Morelia

Mie. 24 CSS Zacapu

Jue. 25 CSS Los Reyes

"Nicaragua, patria libre o morir"

de Ernesto Sotelo

(1979)

Lun. 29 CSS Lázaro Cárdenas

Mar. 30 CSS Morelia

Mie. 31 CSS Zacapu

Noviembre

Jue. 1 CSS Los Reyes



Hacia el CCC **CINE CLUB CIENCIAS**

EL INCOMPARABLE HUMOR Y EL FINO EROTISMO DEL CINE BRASILEÑO

DOÑA FLOR Y SUS DOS MARIDOS

DE BRUNO BARRETO (1977)
CON SONIA BRAGA

LA PICANTE NOVELA DE
JORGE AMADO, LLEVADA AL
CINE CON TALENTO Y FRESCURA

MARTES 1º
11:15, 13:30 y 17:15 hrs.

AUDITORIO DE CIENCIAS

ENTRADA \$ 1,000 PESOS



**DIBUJOS INFANTILES
DEL CINE-CLUB INFANTIL
DE LA UNIVERSIDAD**

EXPOSICION
HASTA EL 30 DE MARZO
ABIERTO TODO EL DIA

CASA
DEL
LAGO

BOSQUE DE CHAPULTEPEC
UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

Dirección General
de Difusión Cultural

CINECLUB UNIVERSITARIO
PRESENTA:

18 de ENERO
EL PRINCIPE
BAMBA

de Jiri
TRNKA



25 de ENERO
LA BELLA
Y LA BESTIA!

de Jean Cocteau



EL NIÑO
Y EL CINE
— ciclo —

1 de febrero
Charles
CHAPLIN

4 centos



15 de Feb.
EL SEÑOR
DE LAS MOSCAS

de Peter
Buck



22 de FEBRERO
EL
LIMPIA
BOTAS

de Vittorio
de Sica



1 de MARZO
LOS
OLVIDADOS

de Luis Buñuel



JUEVES

Auditorio R.L. Paliza Edif. Central O.A.S. 16 h.
Auditorio Insurgencia 19 h.

VIERNES

Sala Audio Visual 2 E.S.A. 11 h. 14 h.
Auditorio R.L. Paliza Edif. Central 13 h.

CINE CLUB POLITICAS

VIERNES 7 DE NOVIEMBRE 1997

UN TRIO DE JIM JARMUSCH



13:30 **"MAS EXTRAÑO QUE EL PARAISO"** (E.U.1984)

16:30 **"BAJO LA LEY"**
(E.U.1986)

19:00 **"NOCHE EN LATIERRA"**
(FIN-E.U.-FRA-ITA1991)

EDIFICIO F/ FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

4 PESOTES nicht mehr, no more, non plus, non piú,!nomás pues;

CINE-CLUB FILOSOFIA

CICLO:

CINE **SUR**

REALISTA



LA EDAD DE ORO
L. BUÑUEL

JULIO 20

LA BELLA Y LA BESTIA
J. COCTEAU

JULIO 27

VIVA LA MUERTE
F. FERRABAL

AGST. 3

LA VIALACTEA
L. BUÑUEL

AGST. 10

8 1/2
FEL LINI

AGST. 17

MARTES 12 17 Y 20
Julio 76

CNE

222
222

2



CINE CLUB
ENCA

EL CINE Y LA AVENTURA

martes 31 de julio
SCARAMOUCHE

de George Sidney
con Stewart Granger y Elizabeth Taylor

miércoles 7 de agosto
IVANHOE

de Richard Thorpe
con Robert Taylor y Elizabeth Taylor

martes 14 de agosto
LOS TRES MOSQUETEROS

de George Sidney
con Lorne Turner y Gene Kelly

miércoles 21 de agosto
BEAU BRUMMEL

de Curtis Bernier
con Stewart Granger y Elizabeth Taylor

miércoles 28 de agosto
EL PRINCIPE ESTUDIANTE

de Richard Thorpe
con Edmund Purdom y Ann Blyth

miércoles 4 de septiembre
EL LADRON DEL REY

de Robert Z. Leonard
con Edmund Purdom y Ann Blyth

miércoles 11 de septiembre
LA CORONA Y LA ESPADA

de Richard Thorpe
con Robert Taylor y Kay Kendall

FUNCIONES
A LAS 12.00 Y 19.30 HORAS

**AUDITORIO
FACULTAD DE CIENCIAS**

ENTRADA: 8.200

**CINE CLUB
DE
CIENCIAS Y ARTES DE LA UNAM**

Teatro de la Universidad
(anexo a la Escuela Nacional de Arquitectura)
Jueves a las 19 hrs.

Abono personal
obligatorio: \$10.00



**MITOS Y AUTORES DEL CINE DE
NORTEAMERICA (1902-1952) II**

Marzo 14

MONSIEUR VERDOUX

Marzo 20

EL MANDAMIENTO SUPREMO (1940)
de Frank Capra con Gary Cooper y Barbara Stanwyck

Abril 4

HOMENAJE A DOUGLAS FAIRBANKS SR.
SU MAJESTAD, EL AMERICANO (1919)
CUANDO LAS NUBES PASAN
EL PIRATA NEGRO (1926)

Abril 18

CIVILIZACION (1916)
de Thomas Ince

Abril 25

SOLO VIVIMOS UNA VEZ (1936)
de Fritz Lang con Henry Fonda y Silvia Sydney

Presentaciones de: JUAN GUERRERO

"La información de la televisión ha en gran parte a menudo todo con patetismo. Es que todos los programas se convierten a la larga en uno, en programas con el mismo contenido. Todos los programas se convierten por lo tanto en una sola y repetitiva cosa: la televisión ha sido un paso".
Philip Winter en Aktion...
Wim Wenders.



"Cuando era niño me pregunté con frecuencia si verdaderamente existía un Dios que todo lo vea y cómo es que entonces podría no olvidar nada: ni el movimiento de cada nube en el cielo, ni todos los gestos y todos los pasos de cada uno y todos los sueños de todo el mundo..."



noedmovies

WW



¡ANDABA
PERDIDA
LA
CHAMACA!



Luego de una zambullida en las bodegas del Instituto Goethe en México, presentamos para ustedes, en pleno vigésimo aniversario, a la Alicia de Wenders, a la chiquilla primorosa que coincidió con el director alemán justo cuando levantaba el vuelo.



El recorrido que se presenta no es casual; de Alemania a Estados Unidos, de algún pueblo a la metrópoli del siglo XX; De Nueva York ahora de regreso a casa, confundiendo las imágenes y padeciendo de una brújula inexacta, casi perversa que sacude la memoria y la descarapela. No era fácil recordar los días de la postguerra, costó existencias enteras encontrarse con ese pasado remediable, sólo mediante el recuerdo.

Cine Club Pólvora



ATLAS DEL CINECLUB

El propósito del Atlas del Cineclub es fomentar el goce estético, promover la creatividad y la curiosidad por el cine, ensanchando sus posibilidades como pretexto para diseñar programaciones y publicaciones, reunirse y dialogar en torno a las imágenes en movimiento.

Su finalidad es caracterizar el trabajo colectivo como motor de integración y cambio social, ofrecer caminos, metodologías, estrategias y herramientas para la formación de públicos y acortar distancias para entablar puentes con instituciones públicas de difusión cultural del cine.

Busca brindar atajos para construir líneas de trabajo en redes y alentar la construcción de comunidades y espacios de ciudadanía a través del cine, y enriquecer las fuentes documentales y metodológicas para las innumerables prácticas que se llevan a cabo en centros culturales e institutos, aulas y auditorios, casas de la cultura, museos, galerías, cafés, bibliotecas y universidades.



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

SECRETARÍA
DE CULTURA

PRO
CINE



culturaUNAM



9 786079 884307