



Cineclubismo y educación

Red de Artes, Culturas y
Patrimonio
www.uestatales.cl



RED DE UNIVERSIDADES
DEL ESTADO DE CHILE
Universidades de todos

Cineclubismo y educación

Red de Artes, Culturas y Patrimonio de las Universidades
del Estado de Chile

Agosto 2019



◇ **EDICIÓN GENERAL:** Red de Artes, Culturas y Patrimonio de las Universidades del Estado de Chile

◇ **AGRADECIMIENTOS:**

Guillermo Jarpa, Luis Horta, Francisco Vergara, Javiera Castro.

◇ **DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES, 2019.**

◇ **DE LAS IMÁGENES: SUS AUTORES, 2019.**

◇ **IMPRESA:** Total Graphics Impresores LTDA

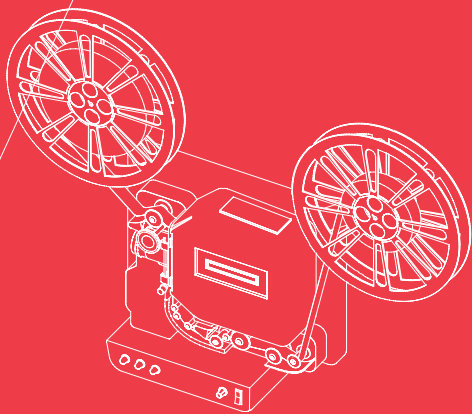
◇ **CÓMO CITAR ESTE LIBRO:** Red de Arte, Cultura y Patrimonio de las Universidades del Estado de Chile, *Cineclubismo y educación*. Santiago: Dirección de Creación Artística VID, Universidad de Chile, 2019.

The page features a decorative border of small white diamonds. In the center, the title 'Cineclubismo y educación' is written in a white, italicized serif font. A small white diamond is positioned directly below the title, with two thin white lines extending upwards and downwards from it, forming a larger diamond shape.

Cineclubismo y educación

ÍNDICE

de contenidos



1.

08

Prólogo

2.

20

Introducción

3.

24

Teoría

25 | **a.** Cinefilia y educación: ¿Qué es un Cineclub?

28 | **b.** Historia del Cineclubismo en el mundo y en Chile



4.

40 *Metodología*

41 | **a.** ¿Cómo se organiza un cineclub?

Aspectos de producción

41 | **I.** Requerimientos técnicos y de espacio

44 | **II.** Principales tareas y equipos

47 | **b.** ¿Cómo programar un cineclub?

Aspectos de programación

47 | **I.** Identificar audiencias

50 | **II.** Enmarcar el contexto

52 | **III.** ¿Cómo definimos una programación?:

Una idea general sobre curatoría audiovisual

53 | **IV.** ¿Cómo presentamos la programación?

Propuestas de organización para la presentación

54 | **V.** Recomendaciones generales



57 | **c. Pedagogía en la sesión**

57 | **I.** El debate como forma de acercamiento al cine: Elementos de contexto

58 | **II.** Apreciación audiovisual: Dimensiones, etapas y estrategias para guiar el proceso de construcción de opiniones

64 | **d. Aspectos de difusión**

64 | **I.** Comunicaciones y materiales anexos

5.

70

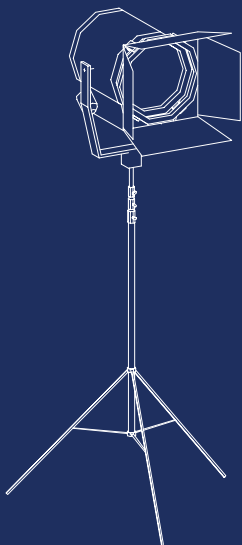
Anexos

71 | **a.** Archivos patrimoniales y materiales didácticos sugeridos



1.

PRÓLOGO



LOS CINECLUBES:

Combatiendo la domesticación del gusto (ejercida por el cine norteamericano)

Ignacio Aliaga Riquelme, cineasta.



A Salvador Sammaritano, corazón del Cine Club Núcleo de Buenos Aires, uno de los más ilustres cineclubistas de Latinoamérica (desde 1952 hasta su muerte)

El libro que nos presenta la **Red de Artes, Culturas y Patrimonio de las Universidades del Estado de Chile (CUECH)**, titulado Cineclubismo y educación, pone en valor una de las actividades de los amantes del cine que han sido más significantes en las cinematografías de casi todo el mundo, junto a antecedentes históricos en el mundo y en Chile. Revisan los aspectos conceptuales que clarifican la tarea que llevan adelante estas asociaciones, y de manera muy significativa entregan elementos que pueden guiar la organización de nuevos cineclubes en cualquier rincón del país, promoviendo especialmente que en las universidades se estimule esta actividad cultural.

Las personas que se reúnen en los cineclubes para difundir y promover el cine como arte, se definen como amantes de esta expresión, declaran su pasión por el séptimo arte. “No puedo imaginarme la vida sin cine” nos dice Bruno, uno de los personajes del filme “En el transcurso del tiempo” de Wim Wenders¹. Esta es una de las películas más notables en cuanto a declaración de amor por el cine, un viaje de un técnico en proyectoras de cine por la frontera de las dos Alemanias, una mirada plena de nostalgia y de vigencia sobre el destino de nuestro arte, una declaración de cinefilia.

El término “cinefilia” es una síntesis de las palabras cine y filia (una de las cuatro viejas palabras griegas para referirse al amor). La cinefilia es lo que nos hace amantes del cine, una especie de cultura que se alimenta de una participación que no se satisface simplemente por el entretenimiento, sino por explorar los códigos que el arte del cine ha venido desarrollando. como dice Jacques Rancière: “una manera de romper por completo las legitimidades estéticas constituidas”.

¿Cómo se ha iniciado la cinefilia en directores como Wim Wenders, Werner Herzog, Ingmar Bergman, Federico Fe-

¹ “En el transcurso del tiempo” (Im Lauf der Zeit). Director: Wim Wenders. 1976, Alemania. La muralla de Berlín que separa a la ciudad y al país en dos países, la Alemania federal occidental, y la RDA o Alemania de la órbita soviética, está plenamente vigente.

llini, Jean-Luc Godard, John Ford, Alfred Hitchcock, Sam Peckinpah, Clint Eastwood, Marguerite Duras, Carlos Saura, Luis Buñuel, Akira Kurosawa, y nuestros Silvio Caiozzi, Miguel Littin o Raúl Ruiz? ¿Cómo se ha manifestado en cada uno de nosotros?

El libro nos ha introducido en la historia de los cineclubes, los lugares donde se formaron casi todos los autores mencionados, haciéndonos descubrir que desde muy temprano en la historia de nuestro arte, específicamente en la época de entreguerras, tuvieron lugar las manifestaciones de pasión por el cine agrupándose en asociaciones llamadas cineclubes. En Argentina, entre las más antiguas de estas asociaciones, entre 1929 y 1931 funcionó el Cine Club Buenos Aires, el que contó con la activa participación de personalidades culturales argentinas, como el célebre Jorge Luis Borges (a quien sabemos aficionado a la crítica de películas), espacio donde los integrantes hicieron gala de la independencia intelectual cuando trataron de “mamarracho cubista” al largometraje alemán *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920), actitud crítica y autónoma cuyo hábito está justamente en las expectativas que cualquier cine club espera de sus miembros. Como lo señala este libro, parte fundamental de la valoración del cine y de la emergencia de creadores y estímulo a la producción audiovisual en nuestra región, proviene de esos cineclubes que desde los años 20 han desarrollado su misión de manera empecinada.

¿Qué rol pueden cumplir los cineclubes en el contexto del desarrollo actual del cine en nuestro país? Es una pregunta pertinente, toda vez que nuestra cinematografía se enfrenta a la paradoja de haber incrementado significativamente la producción de obras cada año, habiendo obtenido permanentemente premios relevantes por todo el mundo, pero que mantiene una muy baja conexión con el público nacional.

En el cine chileno actual concurren diversas generaciones de realizadores. Las películas de los creadores del Nuevo Cine Chileno de los '60 siguen resonando: Miguel Littin ha estrenado recientemente y ahora prepara el rodaje de un nuevo filme, y Raúl Ruiz, que nos ha dejado en el 2011 y de quien en estos días vemos estrenar su obra póstuma. Los que comenzaron en los '70, como Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, también siguen activos. Otra generación, de los '80, entre los cuales los formados en las escuelas en los '70 o que se prepararon en el exilio, siguen estrenando porfiadamente, como Cristián Sánchez y Gonzalo Justiniano. Los preparados en el video o en la publicidad en los '80 y que lanzan sus primeras obras en los '90, como Andrés Wood y Cristián Galaz, de la misma manera. Luego vienen las generaciones que se preparan en las escuelas chilenas, aquellos en las surgidas desde fines de los 80 y que inician su camino en los '90 y los más recientes que más de la mano del digital generan su trabajo en la década del 2000. La lista de nombres se incrementa en figuras como Jorge Olguín, Sebastián Lelio, Pablo Larraín, Matías Bize o José Luis Torres Leiva. El

surgimiento del Fondart en 1992 y la implementación de la política pública de fomento al cine, iniciada en 1998 y luego la puesta en marcha de la Ley de Cine en el 2005, generan una apuesta de los gobiernos democráticos por apoyar el desarrollo del cine nacional, que tiene efectos positivos especialmente en la producción.

Desde comienzos de la década del 2000 se incrementa la realización de películas, con una diversidad temática y de estilos, signados por estas características. Es así que la lista de películas realizadas en las últimas décadas ilusiona en la conformación de una cinematografía nacional, que por fin, supera los relumbrones fugaces de los años 20 (el cine mudo chileno), de los años 40 cuando se funda Chile Films, y del “nuevo cine chileno” de los 60. Pero quienes lean estas líneas se preguntarán dónde pueden ver estas películas. Ellas parecen existir en los comentarios de los críticos, en los resúmenes anuales de los medios, en revistas de internet, y en los medios cuando algunos títulos se transforman en pequeños sucesos de cartelera. La mayoría es obligada a abandonar las multisalas rápidamente, cuando la ortodoxa ley del mercado así lo determina. ¿De qué valió la inversión social que hizo el Estado en apoyar el proceso de creación de muchos filmes, así como la dificultosa empresa de artistas y técnicos que los hicieron posibles, si ellos no llegan a la ciudadanía?

La declaración de la diversidad cultural de las Naciones Unidas llama a los países a defender su ser di-

ferente a través de las manifestaciones de la cultura en general y del arte en particular. Los países se esfuerzan por producir diversos tipos de manifestaciones propias. En muchos lugares del mundo existen emergentes cines nacionales que llevan la impronta de sus pueblos. A los ya conocidos ejemplos del cine japonés y luego del cine iraní hace unos años, se han sucedido el cine vietnamita y el cine de diversos países africanos, como el reciente cine turco, por nombrar a algunos. Europa renueva sus esfuerzos por promover el cine de sus países. En Latinoamérica vivimos momentos de auge importante de la producción.

Vivimos en el siglo de la imagen, como se ha dicho hasta fetichizar el término. Pero los procesos de concentración de los medios de comunicación y de las salas comerciales no han favorecido la libre circulación de las obras artísticas. El mercado sigue marcando un alto porcentaje de películas norteamericanas en la cartelera de nuestros países, el cine europeo ha debido conformarse con una presencia menor en las salas y ocasionalmente vemos una película argentina, brasileña o mexicana. Este parece un hecho difícil de revertir. Lo que años atrás parecía un discurso ideológico contra el imperialismo, hoy es una razón cultural y también económica que debe importar a todos los ciudadanos. Esta situación de las salas de cine se repite con molde en la televisión por cable, satelital e internet.

En esta tarea por la diversidad audiovisual les cabe a muchos un rol importante. Disponer de salas para

la difusión de nuestras películas y para el intercambio cultural fluido con los cines latinoamericanos, así como para acceder al conocimiento del cine del mundo, es un requerimiento fundamental. La calidad de la educación tiene también en el conocimiento y el goce estético del cine, un componente muy relevante para formar ciudadanos con capacidad de discernir entre las ofertas culturales que lo intentan seducir. La utilización de nuevas tecnologías en función de esos objetivos parece abordable.

En muchos países se han puesto en práctica estrategias para abordar esta problemática. Desde hace tiempo, en Francia y otras naciones europeas las salas de cine arte, los cineclubes y los archivos filmicos cumplen parte de esta tarea. Muchas de estas experiencias han permitido que los cineclubes se desarrollen. Así lo ha sido en los “kino comunales” de Alemania (conjunción de acción pública y gestión privada), las salas de arte y ensayo francesas e italianas, y las asociaciones de salas de este tipo, la Cinemateca Francesa, el Cine Doré de la Fimoteca Española, entre tantos casos posibles de citar. En América Latina existen experiencias muy interesantes, como las salas de la Cineteca Nacional de México, la red de salas al interior de Venezuela de la Cinemateca Nacional y los llamados “Espacios INCAA”, la red de salas asociadas al Instituto de Cine de Argentina. Un caso ejemplar durante muchos años han sido las salas de la Cinemateca Uruguaya, cuya programación y cineclub son responsables del alto nivel cultural cinematográfico del movimiento audiovisual de ese país.

Es también aquel primer grupo de cinéfilos chilenos y latinoamericanos que, salidos de los cineclubes de los años '50, abiertos al goce del neorrealismo italiano y la nueva ola francesa, y motivados por la relación de la estética y la mirada sobre la sociedad de los cineastas latinoamericanos, quienes abrirán las alamedas al nuevo cine latinoamericano y chileno, especialmente a partir de los Festivales de Cine de Viña del Mar de 1967 y 1969, creados por el Cineclub de Viña del Mar. Allí se encuentra además la cuna de una cinematografía que boga por la independencia intelectual, la visión crítica del arte, la sensibilidad por la situación social de la comunidad y el amplio conocimiento de la diversidad cinematográfica del mundo.

Las experiencias enseñan también en este caso. En nuestro país la ley de cine ha destinado recursos para apoyar iniciativas de difusión de cine, como las salas de cine arte e independientes, los festivales que ya están presentes en el país, las experiencias de formación de público, entre las que incluyen a los cineclubes. La promoción de las instancias y espacios de difusión de las obras cinematográficas comentada más arriba, es una tarea que debe ser mantenida en el tiempo, de manera sistemática, para que vaya dando sus frutos, como lo muestran los casos de países europeos. Está claro que debe ser producto de una política que busque la continuidad y la sistematicidad.

En nuestro caso, además, debe abordar al país en su conjunto. Las salas independientes a lo largo de Chile

prácticamente han desaparecido, sucumbiendo ante la imposibilidad de acceder a nuevas tecnologías y a una competencia desigual. La mayoría de las localidades del interior ya no cuentan con salas de cine que funcionen continuamente y nuestras películas prácticamente no llegan hasta esos públicos. Incluso aún hay capitales regionales que no cuentan con espacios de exhibición cinematográfica. Una doble discriminación se ejerce con estas comunidades, al carecer su vida cultural del cine y del acceso a los bienes culturales que representan las películas de su propio país. A su vez, los realizadores no cuentan con la posibilidad de que sus películas puedan ser vistas por los ciudadanos de su territorio. Por ello, una política coherente por la diversidad audiovisual y el cine de los chilenos, debe contemplar una estrategia ambiciosa, sistemática, con continuidad, que abarque al país en su conjunto. Las salas de cine arte y los espacios de difusión cinematográfica a lo largo del país, como los cineclubes, deben considerarse de manera articulada y con perspectivas de largo plazo.

Pero ello requiere que la lógica de mercado no sea el común denominador de esta política. Es necesario sostenerla a pesar del mercado. ¿Alguien podría aplicar dicho principio a las salas independientes y los centros culturales de las localidades del interior, en las cuales se perdió el hábito del cine y en donde dichos espacios tratan de rehacer el tejido social del cine? Se trata por tanto, de la necesidad de implementar una inversión social pública para un fin más permanente que es el acceso de las

películas a los públicos que le son propios tanto como el derecho de esos públicos, dispersos por nuestra geografía, a acceder a los bienes culturales producidos en nuestro país y el acceso al conocimiento de las películas de todo el mundo, rasgo esencial de una cultura cosmopolita pero definida desde sí misma que será parte de los pueblos del futuro. ¿Se podrá decir que es la apelación a un rol activo del Estado o incluso estatista? Si, se trata de apelar a un rasgo esencialmente activo del Estado en cuanto a generar y mantener en el tiempo un espacio cinematográfico favorable a lo anteriormente expresado.

En ese marco, los cineclubes, en especial los asociados a las universidades, como nos propone el libro, pueden ocupar un rol importantísimo en recuperar el tejido social del cine, generar polos de pensamiento audiovisual independiente y contribuir de manera decisiva al encuentro de los ciudadanos con las películas chilenas y universales. En definitiva, constatamos que necesitamos incrementar los espectadores que ayuden al artista a cumplir su rol, al estar en condiciones de establecer una profunda relación con su obra y, por tanto, que pueda disfrutarla, discutirla, confrontarla y, sobre todo, hacerla parte de su memoria, de su patrimonio.

En palabras del investigador belga Michel Clarembeaux: “El cine es un arte. Y es, sobre todo, un arte de la memoria, tanto colectiva como individual. Educar para el cine, en cierto sentido, es también interrogarse

sobre los recuerdos transmitidos por las imágenes y los sonidos. Es volver a encontrar gestos y señales olvidados, descubrir rostros de antaño y un entorno que fue el nuestro o el de nuestros padres y antepasados. Es reencontrar el tiempo más allá de las imágenes que lo evocan”².

² Clarembeaux, M. (2010). Film Education: Memory and Heritage. [Educación en cine: memoria y patrimonio]. *Comunicar*, 35, 25-32. <https://doi.org/10.3916/C35-2010-02-02>

2.

INTRODUCCIÓN



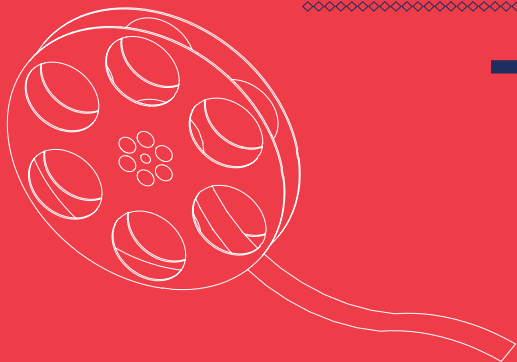
El texto que a continuación les presentamos constituye uno de los resultados del **Programa de Valoración de Archivos Patrimoniales Audiovisuales y Desarrollo de Cine Clubes, impulsado por la Red de Arte, Cultura y Patrimonio de las Universidades del Estado de Chile**, cuyo objetivo es poner en valor el patrimonio cultural de las Universidades del Estado, a través de la recuperación de los cineclubes universitarios y los archivos audiovisuales, mediante dos acciones:

- + **Fomentar y potenciar el desarrollo de espacios** para la formación de públicos en audiovisual, vinculándose con las comunidades cercanas a las universidades estatales.
- + **Visibilizar y difundir el acervo audiovisual** patrimonial de las universidades estatales.

En línea con lo anterior, el presente libro titulado Cineclubismo y educación es un aporte al desarrollo de instancias de formación de públicos en universidades estatales, desde la experiencia de los espacios que ya han estado en funcionamiento, en particular el trabajo desplegado por la Universidad de Chile en los proyectos que ha implementado durante los últimos años: el Cine Club Universidad de Chile que opera en el Campus Juan Gómez Millas, el Cine Club Sala Sazié ubicado en la Casa Central de la Universidad de Chile; y otras experiencias similares

desarrolladas en instituciones como la Universidad Tecnológica Metropolitana, la Universidad de Santiago, la Universidad de Los Lagos, etc. Junto a ello, se ha intentado también incluir información y datos que permitan levantar un marco histórico que identifique el rol que ha jugado el cine como espacio artístico, político y educativo, reforzando la noción de que el cine es un fenómeno complejo cuyo valor y efectos no acaban en la exhibición misma, sino en su rendimiento para movilizar sentidos reflexivos sobre aspectos sociales y patrimoniales. En este sentido, queremos visibilizar y fomentar en las universidades del Estado de Chile un acercamiento crítico al audiovisual, con definiciones y sugerencias que faciliten el levantamiento de estos espacios, siendo lo suficientemente flexibles también para adaptarse a las diversas condiciones en que están emplazadas las universidades en función de su ubicación geográfica, tipos y número de facultades y departamentos, cantidad y origen demográfico de sus estudiantes, etc. En esa línea, se optó en este primer libro por un acercamiento general a través de insumos teóricos y prácticos, dirigidos a ser aplicados en cualquier universidad o institución interesada en levantar un cineclub, como escuelas, centros culturales, juntas de vecinos, organizaciones civiles, etc. Por ende, este libro cumple dos funciones complementarias: ser una guía para universidades estatales, como también un aporte desde las universidades estatales, relevando la contribución que nuestras instituciones realizan desde las distintas disciplinas que cultivan, a partir de sus importantes iniciativas.

3.



TEORÍA

a. Cinefilia y educación

— ¿QUÉ ES UN CINECLUB? —



Para abordar la idea de cinefilia, se debe considerar que el cine es parte relevante de la producción cultural del siglo XX. En las imágenes en movimiento, no solo encontramos una instancia de entretenimiento, sino que se plasman las formas en que diversas comunidades ven el mundo. Por tanto, las primeras filmaciones que surgen a finales del siglo XIX, no son más que la concatenación de los procesos de representación del mundo que surgen muchos siglos atrás, pero que encuentran en la industrialización de la producción audiovisual un nuevo campo de asomo ante el mundo moderno. Así, se debe entender que el cine es una construcción de mundos subjetivos, los cuales establecen una vinculación con la masa que accede y consume dichas representaciones.

-
- ◆ En este sentido, cabe preguntarse respecto a la naturaleza de la cinefilia, para lo cual planteamos una ambivalencia: Por una parte, es la necesidad de comprender el cine en la mayor cantidad de capas posibles (estéticas, históricas, filosóficas, artísticas, sociológicas, entre muchas otras). Pero por otra parte, es la manera en que se cultiva la “cultura cinematográfica”, esto es, el reconocimiento de cinematografías diversas.

Un Cine Club (cineclub o cine-club) es un espacio de autogestión, coordinado por personas individuales o pertenecientes a un colectivo, que se reúnen para la exhibición, apreciación y discusión de obras audiovisuales, con el objetivo de educar y formar públicos a través del debate horizontal entre los participantes, así como ampliar la cultura cinematográfica habilitando el acceso a obras que generalmente no se encuentran en circuitos comerciales o tradicionalmente establecidos.

Los cineclubes responden también a la necesidad de las comunidades a organizarse para acceder libremente al arte y al conocimiento. Por ello, se trata de espacios permanentes en el tiempo, sin fines de lucro y abiertos a toda la comunidad, enfocados en la educación estética y política, fomentando así la diversidad cultural.

En el mundo digital, estos aspectos resultan importantes tanto en el acto del mirar colectivo, así como en las posibilidades evidentes del intercambio de ideas que derivan en la fundamentación de ellas, el disentir argumentativo y la toma de posiciones críticas. En un mundo hiperconectado, resulta paradójico que ciertas cinematografías se ubiquen en posiciones de fragilidad, principalmente aquellas que no se adscriben a las lógicas de mercado, tales como el cine patrimonial, el cine experimental o el documental de ensayo, solo por mencionar algunos. Así, la cinefilia puede también comprenderse como el sentido por ampliar el gusto por la diversidad del cine, lo cual solo

puede lograrse a partir del conocimiento de este.

Por tanto, un rasgo característico de un cineclub, es que además de contar con una proyección de una película, se realiza un cine foro (o cineforo). Esta es una instancia en que libremente se discute en torno a diversos aspectos de la película, generando con ello un espacio de autoeducación.

Un cine foro es muy distinto a un conversatorio, ya que no tiene como objetivo que se establezca un diálogo adscrito a las posibles explicaciones de la obra, sino por el contrario, se trata de una instancia crítica en torno a las lecturas semióticas, estéticas o discursivas de la obra. Por tanto, en sí mismo no se trata de una instancia de comunicación, sino más bien un campo de formación no tradicional, en la cual no es excluyente contar con invitados, ya sea expertos o integrantes del equipo realizador de la película, en cuanto el cine foro esté puesto a disposición de la reflexión crítica por parte de los públicos.

b. Historia del Cineclubismo

— EN EL MUNDO Y EN CHILE —



Es posible identificar el origen del cineclubismo, como práctica y experiencia cultural, en Francia durante el período de entreguerras. En ese período, el cine ya se estaba instalando en los centros urbanos de Europa y Estados Unidos como una importante forma de consumo en los albores de la industria cultural de masas, tomando distancia de su primera etapa como artilugio científico. Es en este contexto, y al calor de las vanguardias artísticas³ que se desarrollaban en Francia (cuyo objetivo era volver a pensar el arte en la naciente sociedad post-industrial), y en el marco de una sociedad que pasaba por una fuerte transformación política y económica, que un grupo de críticos comenzó a reunirse y organizar exhibiciones de películas que ya no se encontraban en cartelera, o bien nunca tuvieron espacio en ella, con el objetivo de conversar sobre ellas y validar así al cine como un arte. Es por eso que el cineclubismo es una de las primeras prácticas históricas donde emerge una visión artística sobre el cine, desde una perspectiva crítica y social, ampa-

³ Se entiende por vanguardias artísticas a corrientes como el surrealismo o el dadaísmo, quienes tensionan los soportes existentes hasta ese momento en el arte, incorporando la fotografía y el cine como campo escritural.

rada bajo el supuesto que el cine es una forma estética que requiere observación atenta y consideración patrimonial en la cual se conjugan diversas capas posibles de analizar.

Bajo estas premisas, fue natural que la práctica del cineclubismo haya encontrado promotores en los críticos de cine, un oficio también emergente en esa época. Al respecto, Louis Delluc (1890 - 1924), crítico y cineasta francés, fue una figura capital para el nacimiento de los cineclubes como espacios alternativos de exhibición, reflexión y formación cinematográfica. Así, el 14 de enero de 1920 Delluc publica el primer número de la revista *Le Journal du Ciné-club*, instaurando el nombre "cine club" a través de una de las primeras revistas dedicadas a la crítica de cine desde parámetros artísticos, con una mirada crítica sobre las condiciones de distribución del cine. Es por ende un manifiesto para la práctica del cineclub, promoviendo la discusión a la vez que visibiliza el valor del cine como arte y experiencia. Un segundo hito de la misma etapa histórica, fue la creación el año 1921 en Francia del *Club des amis du septième art* (CASA; Club de amigos del séptimo arte), por el crítico y teórico italiano-francés Ricciotto Canudo (1879 - 1923). Este espacio es considerado uno de los primeros cine clubs de la historia, referente para muchos de los que vinieron después.

⁴ Canudo publicó en 1911 el texto "Manifiesto de las Siete Artes", donde se denomina por primera vez al cine como una expresión artística, denominación que se emplea hasta el día de hoy.

HISTORIA DEL CINECLUBISMO EN EL MUNDO

*El séptimo
arte*

FRANCIA

1920

*Le Journal
du Ciné-club*
Por el francés
Louis Delluc

Origen del concepto

Cineclub

*Club des
amis du
septième art*
Por el francés
Ricciotto Canudo

1921

FRANCIA

FRANCIA

1935

*Cercle du
cinéma*
Por el francés
Henry Langlois
y Georges Franju

Base de la conformación
de la

*Cinemateca
Francesa*

*Federación
Internacional
de Cine Clubes*

1947

FRANCIA

Festival
de Cannes

No obstante, probablemente el hito que puso al cineclubismo en la palestra cultural y social, fue la fundación en 1935 en París del cineclub Cercle du cinéma, por Henry Langlois y Georges Franju. Su influencia fue tal, que sirvió como base para la creación de la Cinemateca Francesa, la primera institución en el mundo de carácter nacional, dedicada a la restauración y preservación del patrimonio fílmico. Este hito es sumamente relevante, ya que revela la relación crítica que hay entre el cine como objeto de reflexión sobre la historia cultural, estética y social; y la preservación del patrimonio audiovisual como dos ejercicios complementarios que se refuerzan. Así, lo que el cineclubismo devala es la importancia de la educación estética como entrada a la exploración de temáticas más profundas, y la relevancia de tener espacios para preservar “nuestras imágenes”, aquellas que nos interpelan y nos compelen a posicionarnos en un contexto determinado.

El siguiente hito cronológico relevante se dio en 1947, en el contexto del Festival de Cine de Cannes, durante el cual se crea la Federación Internacional de Cine Clubes, gracias a gestiones llevadas adelante por el mismo Henry Langlois. Su objetivo fundacional fue estimular el intercambio de películas a nivel internacional y relevar la función de los cineclubes como espacios comunitarios fuera de los circuitos comerciales.

A partir de la década del '50, se comienzan a desarrollar las primeras iniciativas en Chile que intentan

replicar el modelo, y sobretodo, el sentido de los cineclubes. En un contexto donde prevalecía el cine de explotación comercial, con una cultura cinematográfica adscrita a los patrones industriales, será en las universidades donde surgirán estas instancias. Es importante señalar que en ese entonces las universidades contaban con la autonomía que permitía apoyar áreas del conocimiento innovadoras, y que hasta ese entonces no habían sido suficientemente exploradas: la valoración del patrimonio, la apreciación y la formación audiovisual. Los antecedentes directos del cineclubismo chileno surgen en 1929, cuando la Universidad de Chile crea el Instituto de Cinematografía Educativa, el cual exhibía películas con fines didácticos en establecimientos educacionales de todo el país, teniendo la finalidad de emplear las nuevas tecnologías en el desarrollo social. Esta unidad inicia un proceso de declive tras su escisión de la Universidad hacia finales de la década de los cuarenta, cuando es transferida a órganos gubernamentales.

Posteriormente, en 1954 se funda el primer cineclub chileno: el Cine Club Universitario, también en la Universidad de Chile. Éste surgió como una iniciativa de un grupo de estudiantes de la casa de estudios, entre ellos Pedro Chaskel, Sergio Bravo, Daniel Urria y Enrique Rodríguez, quienes encontraron asidero en la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH) para proyectar películas en celuloide en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Chile, instancia acompañada de cineforos que permitieron la divulgación de au-

tores europeos invisibilizados por el cine comercial imperante. Promovían también la circulación de crítica y teoría cinematográfica, abordando los principales autores europeos que ya comenzaban a desarrollar nuevos paradigmas en la representación, en corrientes como el neorrealismo italiano o el cine de animación checoslovaco, viendo en el cine una posibilidad de incentivar la educación y la reflexión. En esa línea, y siguiendo los ejemplos europeos anteriormente descritos, en 1955 el Cine Club Universitario lanza la primera publicación de un cineclub en el país, la revista Séptimo Arte, que es también una de las primeras publicaciones especializadas en cine en editarse en Chile. Junto a eso, y aprovechando la gran cantidad de material y experiencias que se habían ido acumulando, el Cine Club fue importante en el nacimiento de la primera Cineteca creada en el país, también al alero de la Universidad, y también de la unidad de producción denominada Centro de Cine Experimental, responsable de la producción de algunos de los cortometrajes y largometrajes más importantes de la historia del cine chileno, siendo espacio fértil para la experimentación cinematográfica y la búsqueda de un rol social del cine como espacio para reflexionar sobre nuestras propias condiciones históricas, dando cuenta de la relación significativa entre reflexión cinematográfica y la realización audiovisual.

En 1962, Henri Langlois visitó Chile gracias a una invitación extendida por la Universidad de Chile, reuniéndose con el entonces director de la Cineteca Univer-

sitaria, Pedro Chaskel, y el secretario general de la Universidad, Álvaro Bunster, con la intención de estrechar lazos internacionales entre ambas instituciones.

En este mismo periodo comienza a surgir una seguidilla de nuevos cinesclubes en lo que se conoce el periodo más luminoso de esta disciplina en el país. El 20 de agosto de 1962, el pediatra Aldo Francia, un entusiasta cinéfilo, funda el Cine Club de Viña del Mar, cuyo equipo produce uno de los largometrajes más importantes de la historia del cine chileno, Valparaíso Mi Amor (1969) y los Festivales del Nuevo Cine Latinoamericano en 1967 y 1969; también la Universidad de Concepción inaugura su propio Cine Club, mientras que al año siguiente lo hace la Universidad Austral de Chile, en Valdivia, que funciona ininterrumpidamente hasta hoy, siendo la base del Festival Internacional de Cine de Valdivia. Paralelamente la Universidad de Chile, al ser nacional y tener numerosas sedes regionales, realiza exhibiciones en todo el país que permiten un mayor alcance del modelo cineclubista, esta vez incorporando sectores mineros, campesinos o industriales en la formación de públicos.

A partir de esto, es posible entonces ubicar el cineclubismo como un vértice importante para el desarrollo del cine en Chile durante los '60 e inicios de los '70, el cual imprimió una política y una ética en torno al arte cinematográfico que no existía anteriormente: el cine como una práctica social. Este proceso de desarrollo del ci-

neclubismo fue violentamente interrumpido con el Golpe de Estado de 1973, forzando a parte importante de los trabajadores cinematográficos a abandonar el país, mientras que los que pudieron permanecer contaron con numerosas restricciones, obligándolos en algunos casos a abandonar el cine. Algunos fueron desaparecidos por el aparato cívico-militar de la dictadura, atestando un fuerte golpe al campo cultural.

Durante la dictadura, el campo de práctica artística fue prácticamente resignificado, y el cineclubismo pudo existir únicamente gracias al esfuerzo de un grupo de personas que buscó maneras de mantener la práctica viva en condiciones adversas. Es así como en 1975 se funda el Cine Club Omega, con ex integrantes del Cine Club de Viña del Mar como Sergio Salinas, José Román, y cinéfilos de la nueva generación como Alex Doll.

A pesar de las arduas condiciones en que se desarrollaba la actividad en dictadura, ayudó mucho el desarrollo de la tecnología del VHS, que permitió por primera vez la masificación y por tanto exhibición, de largometrajes a través de cintas de video portátiles. Así, en los '80 nacen los video-cine, básicamente proyecciones en regiones de películas en VHS, exhibidas colectivamente en televisores. En esta línea, destacamos el trabajo de Enrique Eilers, quien en Temuco desarrolló una iniciativa de estas características, encargándose de inculcar la cinefilia en nuevos públicos.

HISTORIA DEL CINECLUBISMO EN CHILE

*Se funda la primera Cineteca
del país y el Centro de Cine
Experimental*

*Cine Club
Universitario*

*Formación del Cine
Club de Viña del Mar
y de Concepción*
Por Aldo Francia y la
Universidad de
Concepción
respectivamente

1929

*Se funda el primer
Cine Club chileno*
Por la Universidad
de Chile

1955

La Universidad
de Chile crea el

*Instituto de
Cinematografía
educativa*

1954

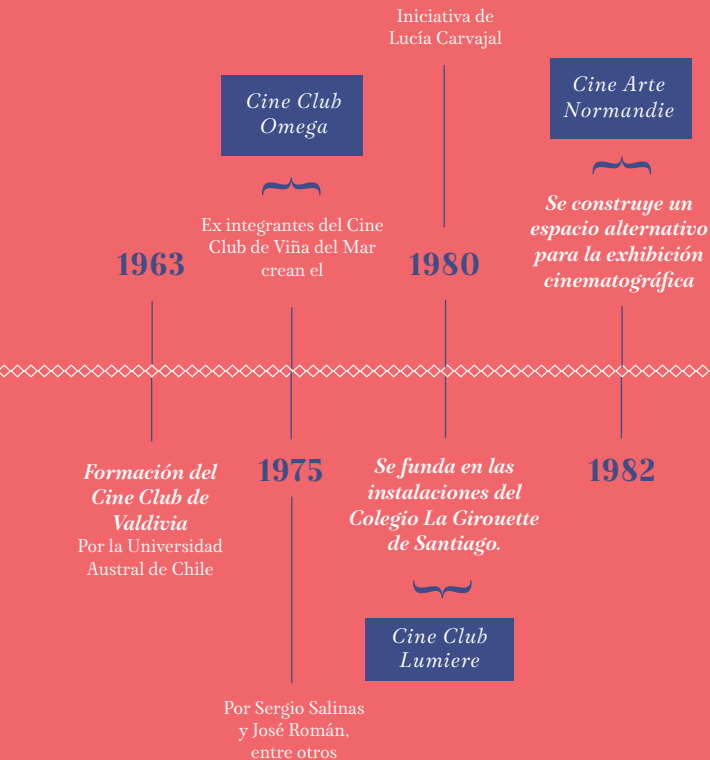
*Se crea la primera
publicación de un
Cine Club en Chile*
Por el Cineclub Universitario

*Revista
Séptimo Arte*

Iniciativa de Pedro
Chaskel, Sergio Bravo,
Daniel Urria y Enrique
Rodríguez

1962

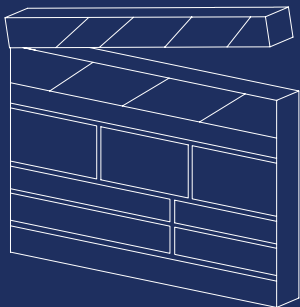
*Henry Langois
visita Chile*
invitado por la
Universidad de Chile



Durante los '80 hay tres experiencias que se destacan por la permanencia que tuvieron en el tiempo y cómo pensaron lo educativo desde esa óptica. El primero de ellos es el Cine Club Lumiere, fundado en 1980 por la crítica de cine y educadora Lucía Carvajal, bajo el alero y usando las instalaciones del Colegio La Girouette de Santiago. Esta iniciativa logró contar con 40 socios activos, principalmente de la comunidad del colegio, pero también externos que veían ahí una alternativa al ocaso cultural en que estaba sumido el país. La segunda iniciativa que nos parece relevante destacar, y que estuvo más bien centrada en el modelo de las salas de cine, aunque con un fuerte enfoque educativo, fue el Cine Arte Normandie, el que se inaugura oficialmente en agosto de 1982. El Cine Arte Normandie es un hito dentro de la construcción de espacios alternativos para la exhibición cinematográfica, el cual se mantiene activo hasta el día de hoy. Finalmente, es relevante destacar la labor realizada por el grupo ICTUS, quienes además de producir películas de ficción y documental en soporte video, exhibían en juntas de vecinos y poblaciones, con el objetivo de romper el control sobre el acceso al audiovisual impuesto por la censura militar. Estos ejemplos dan cuenta que el cineclubismo se convierte en una herramienta de apropiación cultural surgida desde las propias comunidades, permitiendo así reflexionar en torno al cine como un vehículo de toma de conciencia social.

4.

METODOLOGÍA



a. *¿Cómo se organiza un Cineclub?*

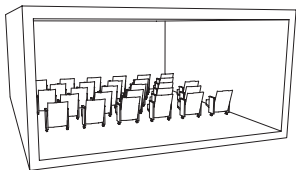
— ASPECTOS DE PRODUCCIÓN —



I. *Requerimientos técnicos y de espacio*

Un cine-club es un espacio compartido donde se discute de cine con una mirada crítica, capaz de articular un principio de debate desde un código estético y temático. Por ende, los requerimientos técnicos y de espacio deben concurrir a generar las condiciones más ideales posibles para lograr estos dos objetivos: a) una exhibición audiovisual proyectada para un grupo de personas, con estándares óptimos visuales y de sonido; b) un espacio para albergar un debate colectivo transversal, motivado por expertos(as) en el ámbito estético y/o temático donde se pretende situar la exhibición.

-
- ◆ No existe un modelo único de cómo debiese ser un cine club, ya que su objetivo es constituirse en un espacio auto-gestionado y diseñado en relación a las necesidades locales y contingentes de la comunidad en que se instala. No obstante, en términos de recomendaciones generales y básicas para la creación de un cine-club, se sugiere lo siguiente:



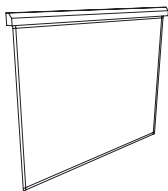
1.

• SALA CERRADA •

Una sala cerrada, aislada sonoramente y posible de ser oscurecida, sin intromisión de luz externa.

2.

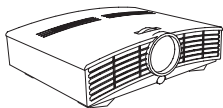
• MURALLA O TELÓN •



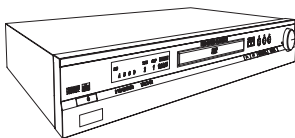
Una muralla blanca o telón blanco

3.

• PROYECTOR •



Un proyector de al menos 2000 lúmenes, instalado en un lugar fijo y seguro. Se recomienda que sea de Alta Definición (con una resolución de 1280x720 o mayor).



4.

• REPRODUCTOR •

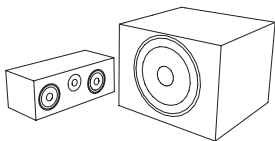
Reproductor de DVD, Blu-ray o computador conectado al proyector. Se recomienda conexión HDMI.

5.

• MICRÓFONOS •



Se recomienda sistema de amplificación para micrófonos, para la sesión de debate, especialmente en el caso de salas de mayor extensión.



6.

• AMPLIFICACIÓN •

Sistema de amplificación de la proyección audiovisual, conectado a la salida de audio del reproductor/computador, o a la salida de audio del proyector, lo suficiente para abarcar las dimensiones de la sala.

II. Principales tareas y equipos

Mantener un Cineclub de forma permanente requiere la existencia de un equipo humano coordinado a cargo de diversas tareas, que pueden requerir la ayuda de dos o más personas. En los capítulos siguientes se profundizará en estas tareas, pero en síntesis se pueden dividir en dos dimensiones: a) Coordinación General; b) Coordinación de Sala.

a. COORDINACIÓN GENERAL ————— ◆

◆ **Programación:** definir la programación es una de las tareas esenciales para la construcción de un espacio cineclubístico: seleccionar las películas y definir los ciclos que se exhibirán, obedece a necesidades estratégicas que tiene que ver con los temas que se quieren posicionar en el cine-club. Por tanto, se recomienda definir programación por ciclos temáticos, sobre temas que sean de interés y/o contingentes para la comunidad tanto universitaria, como externa que se vincula con la universidad. Esto permitirá además acercar el cine-club a la ciudadanía, el cual es uno de los objetivos principales de todo proyecto de cineclubismo. En el siguiente capítulo se detallará este proceso.

◆ **Contenidos:** la producción de contenidos refiere a la generación de todo tipo de texto que sea relevante para introducir, describir, reflexionar, etc.; sobre las obras audiovisuales mostradas. No es un área imprescindible para

la operación del cine-club, no obstante, puede apoyar la discusión introduciendo o sintetizando los principales temas y problemas que se desprenden de la obra. Junto a eso, y en conjunto con el equipo de difusión, estos materiales se pueden distribuir como también sistematizar para generar publicaciones, que recopilen estos textos y los difundan.

◇ **Producción:** esta área incluye todo tipo de tarea relativa a la producción de las sesiones de cineclubismo, tales como:

- Supervisar la correcta difusión de los ciclos en los medios y redes destinados para ese fin.
- Conseguirse las obras audiovisuales a exhibir y cerciorarse que estén en buena calidad y que el equipo técnico de la sala esté en buenas condiciones.
- Coordinar la visita de expertos para apoyar la presentación y debate de la obra audiovisual.

b. COORDINACIÓN DE SALA ————— ◇

◇ **Moderación:** la moderación de la sesión es una de las nodos más importantes de la actividad cineclubística, en tanto es el(la) encargado(a) de presentar la obra audiovisual, entregar un contexto acerca de ella, presentar a los(as) expertos(as) que acompañarán la sesión, y moderar el debate posterior a la exhibición, entre los(as) expertos(as) y la audiencia; como también cerrar la sesión con conclusiones y comunicar los ciclos siguientes.

◇ **Técnico de sala:** para asegurar una correcta visualización, es necesario que haya un técnico de sala que acompañe al(la) moderador(a) durante toda la proyección, cuidando que todos los elementos técnicos estén funcionando óptimamente.



b. *¿Cómo programar un cine club?*

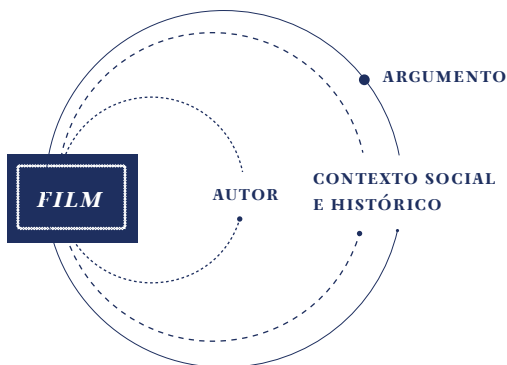
— ASPECTOS DE PROGRAMACIÓN —



Tal como se señalaba en el subcapítulo anterior, programar un cine-club constituye una de las actividades primordiales en términos de sus objetivos: la selección de las películas, y cómo se organizan en ciclos, debe resultar de una decisión reflexiva que obedezca a las necesidades de las comunidades que organizan el cine-club, como de las audiencias que asistirán. Esto implica preguntarse: ¿Cuáles son los temas que queremos relevar? ¿Por qué estos temas son relevantes en el contexto actual? ¿Qué obras audiovisuales reflejan, visibilizan o tensionan estos temas? ¿Cuáles son los elementos formales, estéticos, políticos y de contexto que la obra audiovisual utiliza para representar estos temas?

-
- ◆ El abordaje a estas preguntas también debe obedecer a un sentido de pertenencia y realidad dentro de un contexto social determinado. Dado que los cineclubes se definen como espacios autogestionados de formación, pedagogía, reflexión y preservación audiovisual, la audiencia potencial debe ser observada y comprendida. Muchas veces un film puede ser un pretexto para hablar de diversos temas, ins-


talar reflexiones particulares o comparativas, experimentar un acercamiento socio-histórico a algún país determinado o bien revisar la filmografía de un autor destacado. En todos los casos anteriores, es importante ser exhaustivo, riguroso y documentado no solamente sobre el film sino del contexto en el que se realizó y de quienes hicieron aquella obra.



El argumento de una película no es sino la capa superior de los diversos temas que la sustentan. El cine, como herramienta intercultural, canal conductor de ideas y puntos de vista, debe leerse en una profundidad mayor de la que entrega el mero hilo argumental. La obra filmica es también documento histórico, pieza artística, canal de conocimiento, divulgación pedagógica y discurso, todo simultáneamente. Para avanzar en este proceso, se recomiendan los siguientes pasos:

I. *Identificar las audiencias*

El Cine Club es una poderosa herramienta pedagógica, por lo que estudiar, comprender y observar al público al cual van destinadas las sesiones es fundamental como primer paso para establecer un puente con las audiencias. Lo primero a preguntarse es: ¿cuáles son mis audiencias potenciales? ¿Dónde están ubicadas, que espacios transitan y cuáles son sus principales necesidades y/o carencias? Hay que entender que el cineclubismo constituye una práctica que nació y se fortalece desde una mirada social que busque entregar espacios para el desarrollo humano, evitando caer en estrategias asistencialistas y esporádicas, sino más bien generando condiciones permanentes para la formación de audiencias y la construcción de modos distintos de crear y pensar en comunidad.

Por tanto, es necesario identificar  qué necesidades audiovisuales hay en la zona donde se ubica el cine club, cuáles son los intereses de los asistentes, que permita sobretodo potenciar el diálogo transversal y horizontal, contribuyendo a la educación de quien asiste a la función. Los tipos de carencias pueden identificarse en varios niveles, tanto a nivel de manejo de herramientas teóricas, reflexivas y/o conceptuales; cultura audiovisual (como cultura cinematográfica pero también manejo de recursos propios del lenguaje audiovisual)

y calidad del acceso a distintas cinematografías. Por ello es importante entender cuál es el receptor, cómo leería aquella película y qué detonaría como reflexión.

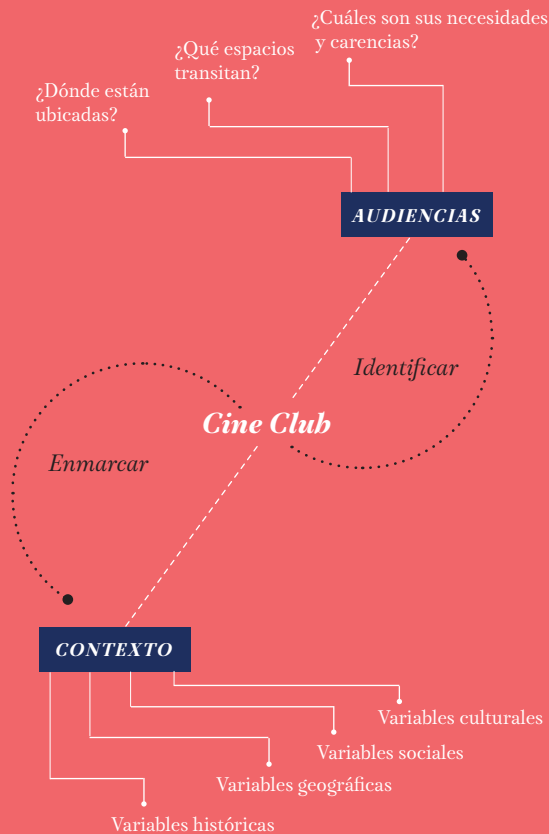
II. *Enmarcar el contexto*

En línea con lo anterior, observar y comprender el contexto en que se ubica el cine club permite trabajar la programación con una mirada situada, o sea, que integre las variables históricas, geográficas, sociales, culturales y educacionales donde se integra el espacio. Esto significa no solamente identificar los públicos más visibles, sino reconocer los diversos colectivos que la componen, y sus relaciones con el entorno por el que viven o transitan. Este ejercicio es especialmente necesario durante las primeras etapas de diseño e implementación del Cineclub, ya que a medida que los públicos van apropiándose del espacio y generando fidelidad con el espacio, se comienzan a configurar públicos más específicos. Este proceso, no obstante, toma tiempo y requiere perseverancia y una difusión que permita una presencia permanente en medios.

Si corresponde y es necesario, para ambas tareas (identificar audiencias y enmarcar el contexto) se sugiere utilizar metodologías participativas o consultivas, las que, en el caso de instituciones universitarias con carreras relativas al campo de las ciencias sociales o similares, podrían ser desarrolladas con métodos interdisciplinarios a través de programas académicos interesados en indagar en formación de públicos.

◆ **DIAGRAMA RESUMEN**

¿Cómo programar un cine club?



III. ¿Cómo definimos una programación?: Una idea general sobre curatoría audiovisual

El cineclub es un espacio horizontal de organización en torno a la práctica de exhibir y discutir obras audiovisuales. Su razón de ser está fuertemente emparentada con el sentido de organizarse, de conformar equipos de trabajo y llevar adelante un trabajo empático y transversal de formación en torno al acto de ver una obra audiovisual. Así también, programar es una tarea que se enriquece cuando es debatida en conjunto, cuando las distintas perspectivas sobre un problema son puestas en común mediante la conversación.

En general, determinar cómo se definirá la programación depende de aquello que sea más óptimo para las personas que componen el cineclub, y en relación a sus posibilidades de gestión. Para el caso de las universidades, se podría generar un comité de programación, que dialogue con otros estamentos de la universidad (por ejemplo, asesorado por académicos(as), estudiantes o profesionales de la unidad donde está inserto el cineclub, o de la universidad en general), y que se guíe por una pauta de reuniones internas, como también externas con centros culturales, espacios de formación, escuelas, otras universidades, etc. Como en toda práctica del cineclub, la perseverancia y la asociatividad son clave.

IV. *¿Cómo presentamos la programación?:* **Propuestas de organización para la presentación**

Una programación puede organizarse de distintas formas durante un semestre, un año u otros periodos de tiempo que se considere pertinente. Lo que si es necesario tener en cuenta, es que esta decisión debe obedecer a objetivos determinados, ya sea de orden curatorial (selección de obras en razón de un criterio externo, ya sea estético, cultural, histórico, etc.), conmemorativo (para celebrar fechas importantes del año, tanto a nivel institucional como de la historia social y cultural de la región y/o país), homenaje a realizadores(as) y/o agentes importantes de la historia del cine nacional, para difusión de obras audiovisuales independientes locales o nacionales con ventanas de exhibición limitadas, como también funciones especiales que se articulen con otras actividades ya agendadas por la universidad o institución donde se enmarca el cineclub. En general, una programación anual de cineclub se conforma a partir de varias de esas instancias. Nuevamente, ayuda mucho articularse y recibir retroalimentación de otras unidades o instituciones con las cuales se pueda trabajar, para armar una programación que pueda responder a distintos fines, reforzando el posicionamiento del cineclub como un espacio colectivo, social y cultural, sin que sea necesaria la dependencia de aspectos comerciales para definir estos elementos.

V. Recomendaciones generales

LA CURATORÍA en un cineclub debe tener como foco la formación de públicos.

LA CALIDAD de una obra no necesariamente condiciona su proyección. Una película técnicamente irregular puede ser importante para generar debate, mientras que una película denominada “obra de arte” puede alejar a un público no acostumbrado a esas obras.

UNA PELÍCULA puede leerse en muchas dimensiones. Por ejemplo, un “film B” de industria norteamericana puede abrir un debate sobre la alienación en los medios de comunicación, o un film de abierta tendencia artística puede gatillar reflexiones sobre el rol del autor y el público. Nunca deben restringirse las posibilidades de una obra cinematográfica, y mucho menos reducirla o prejuiciar.

LA PROYECCIÓN no es lo que hace al cineclub, es lo que lo detona. La esencia del cineclub es la discusión, la reflexión, la escritura, la divulgación, la pedagogía implícita y el trabajo en equipo.

PRIVILEGIAR EL DIÁLOGO INTERDISCIPLINARIO.

Un film puede leerse desde la filosofía, la economía, la antropología, la historia, la estética o la literatura. Pero un asistente también puede relacionarla con su entorno, con los problemas de su comunidad o en relación a su vida. En este sentido, el debate debe abrirse y no cerrarse sobre ámbitos específicos.

DAR EL PÚBLICO LA INFORMACIÓN

PERTINENTE que posibilite la amplia lectura del film. Contexto histórico, datos biográficos del director o equipo realizador, locaciones, elementos del argumento, aspectos estéticos y formales, referentes, entre otros.

ES IMPORTANTE ESTUDIAR SOBRE LA

PELÍCULA a exhibir, y entregar generosamente aquellos conocimientos. Una mayor formación permitirá que las libertades se manifiesten no sólo en el discurso, sino en las acciones.

EN LO POSIBLE, IMPULSAR LA EXHIBICIÓN DE PELÍCULAS LOCALES, o que se emparenten con las problemáticas que el público vive en su cotidiano. Ello permitirá no sólo un estudio del cine como una expresión abstracta o la construcción de un mundo imaginario, también instalará la reflexión de que el cine es una herramienta de expresión de las comunidades, ampliará las dimensiones de acceso al cine y permitirá repensar el patrimonio audiovisual como algo vivo e inherente a las comunidades.

- **EL CINE DEBE SER LEÍDO AMPLIAMENTE.** Esto quiere decir que se debe inculcar a los públicos que el fin de una obra no es “entretener”, sino más bien transmitir ideas, discursos y estéticas, se trate del film que sea. Se sugiere incorporar en las proyecciones aquellos films independientes que no llegan a grandes públicos o aquellas películas, ya sean contemporáneas o de otras épocas, que pueden ser un canal en que fluyan de forma más precisa los conocimientos.

NUNCA OLVIDAR que el cine es arte, filosofía, poesía, arquitectura, diseño, danza, representación, movimiento, historia, cuestionamiento, documento y discurso. La síntesis que propone el cine hace que éste pueda leerse en muchas dimensiones.

c. *Pedagogía en la sesión*



I. *El debate como forma de acercamiento al cine:* **Elementos de contexto**

El debate es el corazón del cineclub, por ende toda la producción de la actividad debe ir enfocada a generar un espacio que fomente y oriente la participación del público en su propio proceso formativo. El desafío es cómo crear estas condiciones, de manera que las opiniones sobre la obra puedan emerger y ser canalizadas a través de la moderación del cine foro. Es por tanto imprescindible que la moderación ejerza un rol provocativo que fomente participación, encauzando a su vez las lecturas que van surgiendo. Todo público tiene conocimiento, y por tanto corresponde ser respetuoso y receptivo de las perspectivas que sugiera cada persona en sus comentarios.

- ◆ Entonces, un punto crucial a considerar es la participación activa del moderador(a) como agente facilitador y guía para la apreciación audiovisual. Un primer requisito es que el(la) moderador(a) posea un conocimiento previo sobre la obra audiovisual a exhibir: aspectos técnicos y artísticos, contexto histórico, corrientes estéticas en que se enmarca o tributa

la obra, filmografía y biografía de los principales realizadores, etc. Esta información debe ser utilizada a modo de introducción para nutrir el debate posterior a la exhibición, ligando antecedentes y fundamentos, y no con la perspectiva de utilizarlos como dato aislado o trivía. Es responsabilidad del moderador(a) producir un relato introductorio, antes de la exhibición, que sea coherente y cohesionado, que entregue el contexto necesario para una apreciación general del público y que permita, posterior a la exhibición, generar un espacio de discusión abierto. Complementario a esto, se sugiere repartir información impresa, tales como folletos, programas de mano, trípticos o similares, que contengan una crítica o ensayos sobre el film a exhibir, proponiendo así una visión que posteriormente puede ser complementada o rebatida. Asimismo, se sugiere durante esta introducción recordar a los(as) asistentes permanecer en la sala luego de la exhibición, incentivando la participación del cine foro.

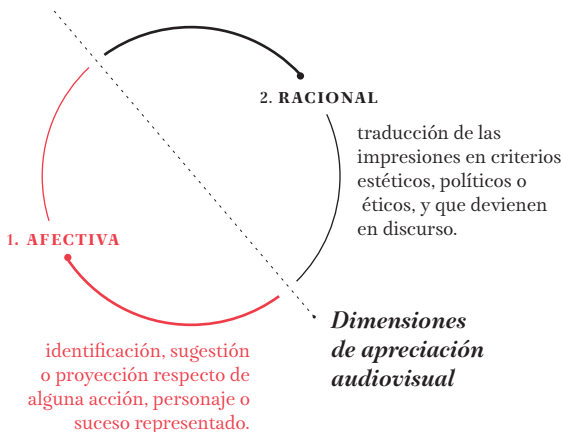
II. *Apreciación audiovisual:*

Dimensiones, etapas y estrategias para guiar el proceso de construcción de opiniones.

Una vez que la proyección finaliza (incluyendo los créditos finales), se da paso al debate moderado. En el caso que se cuente con un(a) experto(a) invitado(a) a comentar la obra audiovisual, se recomienda que la ronda de opiniones la

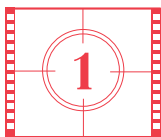
comience esa persona, complementando la información que ya se entregó durante la introducción (o a través de los folletos), y abriendo otras líneas de argumentación, que dialoguen con lo visto y estimulen la participación de los(as) asistentes. Aunque parezca obvio, este momento es vital porque establece un estado de disposición a participar: es labor del moderador(a) y experto(a) generar esta complicidad.

A modo de orientación sobre el proceso de recepción de una obra audiovisual, podemos dividir su apreciación en dos dimensiones, en primera instancia temporalmente progresiva pero también simultáneas:



En general, cualquier ejercicio de interpretación está sujeto a una tensión entre ambas dimensiones, en tanto se re-actualizan y desarrollan en permanente comunicación. No obstante, es importante dar cuenta de su progresión, en tanto la asimilación y expresión emocional (de naturaleza principalmente afectiva) abre paso a la reflexión, desde donde comienzan a emerger distintas capas de lectura: más complejas, que van integrando criterios formales y valóricos. En síntesis, el cineclub utiliza la reflexión en voz alta y colectiva como un medio para el desarrollo del pensamiento estético.

En resumen, las observaciones que van emergiendo posterior a la exhibición audiovisual, pueden clasificarse, de acuerdo al momento perceptivo en que van surgiendo, de la siguiente manera:



Evocación:

Recolección de imágenes que más recuerda el público, por considerar las más importantes, impresionantes o emocionantes. Establece un primer vínculo afectivo con lo exhibido. Por lo general tienen relación con momentos relevantes de la exposición audiovisual o de la trama narrativa, y son por ende ejes desde donde desplegar primeras impresiones.



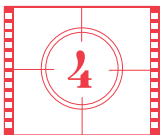
Clasificación:

A partir de las primeras impresiones, y con apoyo de datos relativos al contexto de producción y exhibición de la obra, se comienzan a generar vínculos entre lo observado y criterios de distinto orden, que pueden ser técnicos, psicológicos, morales, sociales, etc.; todo aquello que haga sentido dentro de la estructura general de lo exhibido. Es labor del moderador(a) ir ordenando la discusión de acuerdo a esta primera categorización.



Comprensión

Una vez que se hayan identificado los criterios, estas observaciones (que ya están “puestas en contexto”) son analizadas y comprendidas desde determinadas visiones filosóficas, morales y estéticas. Acá comienza a aparecer el orden discursivo, donde además de las impresiones emocionales y los argumentos lógicos, emerge la opinión personal como contrapeso a lo observado.



Apreciación

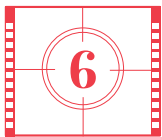
Para que el orden discursivo encuentre asidero más allá de la obra audiovisual, es importante que la apreciación no se quede solamente en el terreno de lo textual. Esta etapa intenta establecer puentes entre la obra audiovisual y el contexto, o sea, comparar los elementos discursivos que emergen de la apreciación con

elementos de la realidad, tanto a nivel de noticias y/o hechos históricos, como otros textos: libros, películas, o cualquier otro producto cultural que permita articular un pensamiento general en torno a lo observado.



Explicación:

El objetivo del proceso es llegar a plantear la pregunta “¿Qué quiso decir el(la) realizador(a) al hacer su película?” y ensayar respuestas a esta pregunta. Es importante reiterar que la intención es llegar a distintas respuestas, de forma dialógica y argumentada. En ese sentido, lo que cuenta es el proceso a partir del cual se llega a la(s) respuesta(s), apoyando la elaboración lógica de un discurso crítico construido socialmente.



Conclusión:

En esta última etapa, el objetivo es apoyar la elaboración de opiniones formadas, esto es, que sigan un derrotero lógico-argumentativo, construido desde la obra audiovisual y su relación con los distintos parámetros sometidos a discusión, pero que derivan en una visión personal sobre lo representado.

Esta propuesta de clasificación busca servir al moderador(a) como una guía para abarcar sistemáticamente las distintas capas de sentido que comienzan a aparecer cuando una obra audiovisual es puesta “a conversar”

con un público. Esta modalidad de trabajo se adecua muy bien cuando hay un experto(a) invitado(a) por el cineclub a comentar una película, sumando otras lecturas desde distintos campos disciplinarios que permiten elevar el sentido de la obra, y producir nuevas conexiones.

Aunque esta propuesta es general, a partir de la experiencia es posible identificar una modalidad diferente de exposición, análisis, interpretación y conclusión cuando se invita a un(a) realizador(a) audiovisual a presentar su obra. En este caso, el proceso no solamente toma la forma de un viaje interpretativo personal y colectivo de la audiencia, sino además una contrastación (entre el/los discurso/s del público) y la experiencia del realizador(a), que puede derivar en una especial retroalimentación para el(la) realizador(a): los cineclubes permiten la libre comunicación entre realizadores y públicos que no necesariamente son especializados, democratizando el ejercicio de análisis y crítica audiovisual, transformándolo en un acto social que no tiene la finalidad de ser complaciente con el invitado ni con la obra, sino por el contrario, estimula la toma de posiciones críticas por parte de lo que conceptualmente denominamos como “público activo”, un término muy distinto al de “audiencias” o “espectadores”. En estos casos, la sesión toma la forma de un diálogo abierto, donde el(la) moderador(a) es interlocutor entre público e invitado(a), acercando las visiones de ambos y sintetizando conclusiones. Así, el ejercicio de cineclubismo existe no solamente como una experiencia de análisis e interpreta-

ción audiovisual, sino también como un modo de acercar a públicos al proceso de creación artística, derivando en un proceso integral de conocimiento del arte audiovisual.

d. Aspectos de difusión



I. Comunicaciones y materiales anexos

El trabajo de comunicaciones y difusión del cineclub es el complemento necesario para asegurar un buen desarrollo de las sesiones, especialmente cuando éste se encuentra en proceso de gestación. Esto permite abordar distintos frentes de acción, que le dan orden y sistematicidad al trabajo de coordinación general. En términos globales, observamos tres aportes sustantivos:

- ◆ En primer lugar, un plan de comunicaciones elaborado a un plazo determinado (nuevamente, al igual que la programación, se recomienda avanzar con planes semestrales o anuales, que vayan al ritmo del equipo de programación) permitirá comenzar a posicionar al cineclub en las redes y medios que se hayan destinado para eso.

También, tener un plan permanente y estratégico de comunicaciones permite ordenar el trabajo interno del cineclub, ya que actúa como una hoja de ruta de tareas y plazos a cumplir, siendo un apoyo para los equipos de programación y producción.

Finalmente, tener planes de difusión y comunicaciones constituye un primer paso para generar vinculaciones con instituciones externas, tanto a nivel de aliados específicos para difundir la actividad (medios asociados, etc.), pero también como una oportunidad para proyectar alianzas estratégicas que pueden ampliarse hacia el desarrollo de contenidos y programación: ciclos conjuntos, desarrollo de material de difusión escrito, funciones especiales de conmemoración, etc.

Al igual que para la planificación de la programación, uno de los primeros objetivos que debe tenerse en cuenta para elaborar un plan de comunicaciones y una estrategia de difusión, es identificar el público objetivo potencial del cineclub. Esta tarea resulta especialmente difícil cuando no existen antecedentes de otros espacios similares en el área donde se ubica, ya sea en el espacio universitario u otro que se destine para el cineclub. Por tanto, lo primero que se recomienda es indagar los intereses de los posibles asistentes: ¿quiénes estarían interesados en asistir? ¿Por qué asistirían y qué ciclos les llamaría la atención? ¿Cómo hacer del cine un espacio complementario, y por extensión necesario, a sus actividades diarias?

Para el caso de cineclubes universitarios, la comunidad académica, de funcionarios y estudiantes es un primer círculo de potenciales públicos a sondear. En ese caso, una manera de iniciar el trabajo es reunirse con centros, federaciones o asociaciones de estudiantes; organizaciones académicas (centros de investigación, núcleos de estudio, etc.) que desarrollen una labor de investigación, creación y/o extensión y que esté posicionada dentro de la universidad; o asociaciones de funcionarios y funcionarias que quieran articular actividades en conjunto. Todo esto con el fin de conocer sus necesidades e intereses.

Un camino adicional para aproximarse a este objetivo, en los casos que sea posible y pertinente, es contactar a las unidades encargadas de comunicaciones en la universidad o que estén en vínculo con la institución, y consultar con ellos posibles colectivos, grupos o comunidades con las cuales trabajan; o bien, junto con comunicaciones identificar posibles públicos.

Por último, una estrategia de identificación de públicos importante, es objetivarla a través de una encuesta a los asistentes, que permita registrar datos de relevancia que guíen la construcción de perfiles: cantidad de asistentes, edades, oficios, profesiones, intereses, etc.

A continuación, se listan y describen distintos medios a través de los cuales se puede difundir el cine club:



GRÁFICA IMPRESA



Relativo a folletos, volantes, panfletos, carteles o afiches. Es importante que éstos no estén saturados de información, que lo que se dice esté ordenado, tenga coherencia e invite a tomar parte de la actividad. Los contenidos fundamentales son: imagen (fotografía, dibujo de la película o el ciclo), título del evento, fecha, lugar, horario, logotipos de los organizadores y patrocinadores; y direcciones electrónicas, teléfonos, páginas web u otras formas de contacto. Es importante notar que para este ítem requiere atención en el diseño, impresión y distribución de la información, lo cual debe estar considerado estratégicamente pensando en el público que recogerá dicha información.



REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS



Una revista es uno de los medios más eficaces para tanto generar identidad con el cineclub, como para difundir las actividades y contenidos que se desarrollan ahí. La revista permite la sistematización de actividades, la publicación de críticas, entrevistas, crónicas, informes, etc. Puede ser tanto física como digital, pero se recomienda tener de todas formas una versión en línea para rápida referencia. Lo importante es que tenga una periodicidad que permita generar lectores.



REDES SOCIALES



Facebook, Twitter, Instagram u otros similares, se han convertido en las principales herramientas para la difusión de actividades. Cada una se identifica con públicos distintos, por ende se recomienda utilizarlas simultáneamente y enfocadas en llamar la atención de cada segmento públicos potenciales. En general, Facebook se utiliza para difundir e invitar a los eventos públicos, y Twitter e Instagram para dar aviso instantáneo de noticias e información, acompañadas de imágenes. Sin embargo, dependiendo de la orientación del cineclub, se debe considerar a los públicos que no tienen acceso a internet o a redes sociales, para lo cual se hace muy importante estudiar previamente el alcance y las estrategias de los mecanismos de comunicación.



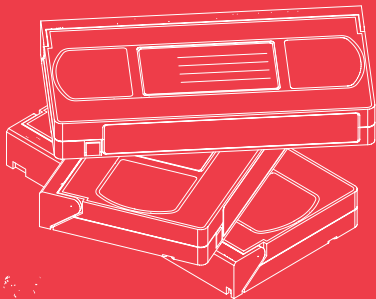
MEDIOS DE COMUNICACIÓN COLABORADORES



En el entorno donde se emplaza el cineclub, sirve mucho tener contactos con los periodistas culturales de medios de comunicación, especializados o no, que puedan poner en agenda las actividades del cineclub. Como muchas otras tareas descritas aquí, lo importante es la constancia y el orden: mantener un calendario de envío de información a

medios y estar en permanente contacto con los periodistas, ayudará a generar alianzas estratégicas y una publicación permanente de los eventos en medios de comunicación escritos, radiales, audiovisuales y multimediales. Así también, los medios comunitarios son los aliados por excelencia de los cineclubes, puesto que se desarrollan en condiciones similares y tienen una misión social similar, que es empoderar a la ciudadanía a través de las comunicaciones.

5.



ANEXOS

a. Archivos patrimoniales y materiales didácticos sugeridos



Cineteca de la Universidad de Chile

Instituto de la Comunicación e Imagen, Campus Juan Gómez Millas Ignacio Carrera Pinto 1045, Ñuñoa, Chile.

cineteca@uchile.cl

www.cinetecavirtual.uchile.cl

<https://www.facebook.com/cinetecaudechile>

- ◆ La Cineteca de la Universidad de Chile es un archivo estatal y público fundado en 1960, alberga películas chilenas, latinoamericanas y clásicos del cine mundial, además de realizar procesos de restauración fílmica, investigación, documentación y educación del patrimonio audiovisual.



Cineteca Nacional

Centro Cultural Palacio La Moneda

Plaza de la Ciudadanía 26, Santiago, Chile

info@cinetecanacional.cl

www.ccplm.cl/sitio/secciones/cineteca-nacional/

<https://www.facebook.com/CinetecaNacionalChile/>

- ◆ La Cineteca Nacional de Chile forma parte de la Fundación Centro Cultural Palacio de La Moneda. Preserva, conserva y difunde el patrimonio cinematográfico y audiovisual del país.



Cinematheca Goethe Institut

Av. Holanda 100, 2° piso, Providencia, Chile

cinematheca@santiago.goethe.org

<https://www.goethe.de/ins/cl/es/kul/ser/flm.html>

<https://www.facebook.com/goethe.chile/>

- ◆ Cuenta con una variada gama de más de 250 películas alemanas (largometrajes, cortometrajes, documentales), tanto en cine 16mm como en video, que ilustran la historia del cine alemán desde las películas mudas de principios del siglo XX hasta las obras más contemporáneas del cine actual. Casi todas las películas son en alemán con subtítulos en español.



Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Matucana 501, Santiago, Chile.

info@museodelamemoria.cl

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

<https://www.facebook.com/MuseodelaMemoriaChile/>

- ◆ Archivos audiovisuales relativos a las violaciones a los derechos humanos, cualquiera sea su género y fecha de producción. Representan la multiplicidad de relatos que componen la memoria histórica, en su diversidad y particularidad, que dan testimonio de la vida durante el período de dictadura.



Archivo Audiovisual Precolombino

Museo Chileno de Arte Precolombino

Bandera 361, Santiago, Chile

mercado@museoprecolombino.cl

<http://www.precolombino.cl/recursos-educativos/archivo-audiovisual/>

<https://www.facebook.com/museochilenodearteprecolombino/>

- ◆ El Archivo Audiovisual del Museo está formado por videos etnográficos, música Indígena, grabaciones de video de terreno de ritualidad campesina de Chile central, entre otros. Funciona en la biblioteca del Museo, donde a través de una plataforma digital se pueden ver y escuchar más de 10.000 archivos audiovisuales relacionados a los pueblos originarios y mestizos de Chile.



Archivo Patrimonial Universidad de Santiago

Fanor Velasco 43, depto. C, Santiago Centro

archivopatrimonial@usach.cl

<http://archivopatrimonial.usach.cl/audiovisual>

<https://www.facebook.com/archivopatrimonialusach/>

- ◆ El archivo audiovisual está compuesto por 728 cintas en 16 y 35 mm, 200 videos en U-matic y más de 500 horas de material digital. Todo este archivo da cuenta de la producción de unidades como el Departamento de Cine y TV de la Universidad Técnica del Estado (UTE), el Laboratorio Central de Televisión Educativa de la U. de Santiago de Chile, además de material chileno y extranjero custodiado por la ex Cinemateca UTE.





Cineclubismo y educación

Red de Artes, Culturas y
Patrimonio
www.uestatales.cl