
Fernando Ramos Arenas

fernando.ramos@uni-leipzig.de
Profesor. Instituto de Ciencias
de Comunicación y de los
Medios. Universidad de Leipzig,
Alemania

Recibido

19 de abril de 2016

Aprobado

29 de septiembre de 2016

© 2017

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.30.1.1-15

www.communication-society.com

2017 – Vol. 30(1)

pp. 1-15

Cómo citar este artículo:

Ramos Arenas, F. (2017).

Cineclubs y las políticas de la
cultura cinematográfica en España
y la RDA en torno a 1960.

Communication & Society 30(1), 1-
15.

Cineclubs y las políticas de la cultura cinematográfica en España y la RDA en torno a 1960

Resumen

Este texto proporciona un análisis contrastivo de las culturas cinematográficas en la España franquista y la República Democrática Alemana a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Dentro de este periodo de cinefilia clásica, el artículo se concentra esencialmente en la posición institucional de los cineclubs y en su función como 'lugares de negociación' en los que colisionaron diferentes fuerzas e intereses: activistas cinéfilos más o menos independientes desarrollaron su labor integrados, enfrentados o de forma paralela a organizaciones estatales interesadas en poner en práctica determinadas actividades culturales y promover ciertos discursos. Las tesis que aquí se defienden están basadas en una amplia base documental proveniente tanto de Alemania como de España (Archivo General de la Administración, Bundesarchiv en Berlín, etc.) y, específicamente, en el análisis de dos cineclubs en Barcelona y Leipzig. La hipótesis de partida defiende que en la reacción a la aparición de los cineclubs se ven reflejadas dos concepciones distintas de las políticas culturales estatales (autoritaria – en el caso español – y totalitaria – en el caso de la RDA –). Al mismo tiempo, las actividades desarrolladas dentro de los cineclubs (las proyecciones, discusiones, edición de revistas) han de ser interpretadas como parte de un intento mucho más amplio de redefinir el campo cultural cinéfilo en torno a tres ejes (tiempo, espacio y estatus); un fenómeno que conecta los dos países aquí analizados con otros ejemplos europeos, permitiéndonos así ampliar y al mismo tiempo concretar el análisis de este periodo de cinefilia clásica dentro del contexto internacional.

Palabras clave

Cultura cinematográfica, cinefilia, cineclubs, España, RDA, políticas culturales

1. Introducción¹

Este texto analiza de forma contrastiva las culturas cinematográficas en las dictaduras Española y de la República Democrática Alemana (RDA) a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Se centra esencialmente en la posición institucional y la labor de los cineclubs dentro del ‘espacio de negociación’ de actividades culturales aparecido entre la colisión de la iniciativa de grupos de aficionados más o menos independientes y las estructuras de la política cultural en cada uno de estos dos países.

Ambos ejemplos han de permitirnos, tal es una de las hipótesis de partida de este escrito, ilustrar y concretizar las tradicionales diferencias entre una concepción *totalitaria* y *autoritaria* de la política cultural. Mientras que en el caso de la RDA esta está en un principio claramente jerarquizada y basada en un discurso cultural de gran homogeneidad (en torno al “nuevo hombre” socialista, el “héroe positivo” o el Realismo Socialista como doctrina y ‘método’ de creación artística), en el caso español la política cultural parte de una concepción autoritaria del control e influencia, que censura y castiga, marca temas y prácticas tabú, pero que no está interesada en (o es simplemente incapaz de) proponer un relato cultural homogeneizador y ampliamente aceptado – sobre todo entre las jóvenes generaciones. La labor de los cineclubs y su integración en el ámbito cultural en los dos países son aquí solo dos ejemplos entre otros en distintos niveles del campo cinematográfico (el discurso de las publicaciones especializadas o las formas de control en instituciones como las escuelas de cine o festivales, etc.) que habrían de sustentar dicha diferenciación.

Con esta historia del cine escrita desde la perspectiva de la recepción este texto se sitúa dentro de las líneas de investigación que desde mediados de los años 80 (en el mundo académico anglosajón) vienen proponiendo, dentro de la *New Film / Cinema History*,² la necesidad de plantear una historia del medio más allá de la historia de las películas o sus autores, abierta a nuevas fuentes y nuevos enfoques metodológicos y manifiestamente interdisciplinar. Con la vista puesta en la RDA y España se plantea inevitablemente la cuestión del enfoque comparativo en el estudio de esta ‘historia de las culturas cinematográficas’. El relato aquí propuesto parte de un marco interpretativo nacional pero gana verdadera relevancia dentro de un contexto internacional. En este punto, a este estudio le interesan sobre todo los procesos de circulación y recepción, la relectura e interpretación que se da de fenómenos generales (el cambio en la forma de consumir cine, generar discursos, etc.) en los nuevos contextos, situándose pues cerca de los estudios sobre “transferencia cultural”³. La interacción cultural en ambas direcciones con otros países – por ejemplo con Francia – no es parte esencial del artículo. Tampoco lo son las relaciones cinematográficas entre España y la RDA – raquílicas en el periodo aquí estudiado.

En una primera parte se analizará pues la posición de los cineclubs dentro de la política cultural de los dos países. Si bien las reflexiones referidas a su posición y función tienen un carácter general, serán puntualmente ilustradas en la segunda y tercera parte del texto con los ejemplos de dos de los cineclubs universitarios más importantes en ambos estados, aparecidos en Barcelona en 1951 y en Leipzig en 1956. Un último bloque plantea una sistematización de la labor de los clubes y su contextualización teniendo en cuenta los

¹ Una primera versión de este texto fue discutida dentro del Seminario de Historia del Instituto Ortega y Gasset en Madrid, a cuyos asistentes agradezco su interés, comentarios y sugerencias.

² Véanse, por ejemplo, como primer artículo sistematizador de esta corriente, Elsaesser (1986). Una visión de conjunto de la evolución historiográfica en las últimas décadas y del cambio de una *New Film* a una *New Cinema History* los ofrece Richard Maltby (2011). Para una sistematización de los principios de la *New Film History*, interpretando su aparición como cambio de paradigma *kuhniiano* en la historiografía cinematográfica, ver Kusters (1996).

³ Véase Middell (2000).

discursos en publicaciones especializadas⁴ con respecto a tres ejes (status, tiempo y espacio); ejes que, tal es la tesis esencial de este artículo, estructuran el proceso de diferenciación de la cultura cinéfila en los años analizados.

2. Cinefilia y cineclubs

La de los cincuenta fue la década del asentamiento de una fuerte cultura cinematográfica en diversos países europeos, un episodio tradicionalmente denominado cinefilia clásica. Implicó una nueva manera de ver películas, hablar sobre ellas y extender este discurso, de acuerdo con la imprecisa definición que proporciona Antoine de Baecque de un fenómeno que él extiende, en el caso francés, al periodo que va desde 1944 a 1968.⁵ Intentando categorizar esta afirmación vemos que el renacimiento de una cultura cinematográfica incluye una serie de cambios generacionales (protagonizados en su núcleo por los conocidos como *enfants de la cinémathèque* parisina de Henri Langlois, aunque bien podría extenderse a aquellos entusiastas del cine nacidos en torno a 1930), institucionales (expansión del movimiento cineclubista o la aparición de nuevas publicaciones periódicas de carácter especializado)⁶, discursivos (caracterizados por una creciente sistematización, politización y teorización del debate cinematográfico) o incluso jurídicos (encaminados a potenciar las primeras obras de nuevos cineastas). Cambios que en su conjunto habrían de modificar la consideración social y artística del cine: estos son los años en los que se formula la “política de los autores” que pretende equiparar a los directores de cine con artistas. Es también el periodo en el que el cine gana relevancia como campo de reflexión política y en el que se fijan las bases de su reconocimiento académico. Este “coup de force idéologique” (Mary, 2006: 16f.) cinematográfico sirve para cimentar las modificaciones que habrían de preparar el camino y acompañar la aparición de un nuevo renacimiento del medio, los Nuevos Cines: en Francia, el fruto más claro de esta *modernidad* cinematográfica sería la aparición de la *Nouvelle Vague*.

Como muestran estos ejemplos y referencias de manera somera, el análisis de este fenómeno ha tendido a concentrarse en Francia, paradigma cinéfilo. No obstante, prácticas culturales cinéfilas fueron en estos años parte de un fenómeno transnacional, que, con sus ajustes, adaptaciones y modificaciones, podemos observar en diversos países europeos. Al poner el foco en España y la República Democrática Alemana tenemos un doble objetivo: por un lado nos interesa contrastar dos ejemplos alejados del ejemplo francés, dos países en los que existía una fuerte censura y en los que el intercambio cultural con el exterior estaba fuertemente limitado y controlado; por otro lado nos interesa tematizar las diferencias en el modo en que la política cultural de cada uno de los países reacciona ante el renacimiento cinéfilo.

⁴ Como buena muestra del renacimiento cinéfilo en estos años se fundan *Die Deutsche Filmkunst* (1953), *Der Filmagitor* (1952), *Der Filmkurier* (1957), *Der Filmspiegel* (1954), *Materialien zur Filmwissenschaft* posteriormente llamados *film-wissenschaftlichen mitteilungen* (1960) así como *Film* (1964) en la RDA. En España *Objetivo* (1953), *Cinema Universitario* (1955), *Cine-Club* (1956), *Documentos Cinematográficos* (1960), *Cinestudio* (1961) y *Nuestro Cine* (1961).

⁵ De Baecque (2003: 11). En el campo de la historia y teoría cinematográfica, el estudio de la cinefilia ha venido formulado esencialmente desde dos perspectivas: por un lado, aquella centrada en la propia fascinación por el cine, independientemente de barreras históricas o geográficas (posición defendida por autores como J. Rosenbaum y A. Martín (2003) y que puede por tanto remitir a fenómenos tan distintos como los cineclubs parisinos de los años cincuenta o una video-instalación actual. Por otro, una mucho más concreta, tanto geográfica como temporalmente, pero al mismo tiempo más poliédrica, pues entiende la cinefilia como amplio fenómeno cultural. El enfoque de de Baecque es un buen ejemplo de esta segunda perspectiva, que es también el punto de partida de este texto.

⁶ En Francia se pasa de 83 cineclubs en 1947 y 180 a mediados de los años 50 (Neupert, 2002: 34); en 1951 se fundan los *Cahiers du cinéma*, un año después *Positif*, las dos publicaciones más relevantes de esta cinefilia clásica.

La piedra de toque será en este caso la situación del movimiento cineclubista en torno a 1960, periodo en el que ya han alcanzado una cierta madurez en cada uno de los dos contextos. Si bien la aparición de cineclubs (en sus diferentes acepciones *ciné-clubs*, *Filmklubs*, *film societies*) se encuadra dentro de una primera etapa (proto) cinéfila en el ámbito de las vanguardias clásicas a lo largo de los años 1920, su edad de oro vendría con el ya mencionado renacimiento de la cultura cinematográfica tras la Segunda Guerra Mundial. Aparecen como instituciones con el objetivo de crear un lugar de proyección para obras orilladas por la distribución comercial, como espacio de discusión y diálogo y con una clara labor formativa. Al mismo tiempo, los cineclubs fueron desde sus inicios organizaciones centrales en el proceso de institucionalización de la cultura cinematográfica. Reclamaron un estatus especial, tradicionalmente basado en la acumulación de capital cultural, y que, sobre todo en un régimen dictatorial, habrá de ganar en relevancia política. Estructuralmente, los cineclubs son en general resultado de la articulación de iniciativas individuales (*bottom up*), a la vez que son objeto – y más en los contextos políticos aquí analizados – de un interés estatal, bien dirigido a su control o a su instrumentalización (*top down*). Esta doble dinámica nos ha de permitir, tal es uno de los puntos de partida, dirigir nuestra atención tanto a sus variaciones nacionales de esta ‘cinefilia institucional’ como a las particularidades de la política cultural en dos dictaduras.

En España, la tradición cineclubista, iniciada a finales de los años veinte y que había vivido un corto apogeo durante la II República, sobrevive a lo largo de los primeros años de la dictadura principalmente en torno a instituciones afines al régimen o directamente promovidas por este en Madrid⁷ y en algunas capitales de provincia como Valladolid, Salamanca o Zaragoza.⁸ Cuando a principio de los años cincuenta se puede constatar una primera ola, renovadora, de fundaciones dentro del renacimiento cinéfilo, la mayoría de ellas acaba integrándose en torno a las dos instituciones que habrían de estructurar la actividad cineclubista durante los siguientes quince años: la Iglesia Católica y el Sindicato Español Universitario (Palacio, 2006). Una serie de cambios en estas dos organizaciones serán decisivos para el rápido crecimiento de los cineclubs (en una primera reunión nacional celebrada en el Ateneo madrileño en 1952 se darían cita 24; su número aumentaría a partir de ese momento con gran rapidez).

Por un lado, es muy relevante un fenómeno con origen en una institución no especialmente cinéfila: la reorientación católica con respecto al cine a partir del congreso de la Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC) organizado en Bruselas en 1947, congreso en el que se plantea la necesidad de una participación de la Iglesia en distintas actividades cinematográficas. A lo largo de los siguientes años, producción, distribución, exhibición, ensayismo y periodismo se transformarían en campos esenciales de la labor propagandística católica.⁹ Por otro lado, mientras que la mayoría de las competencias cinematográficas recaen desde 1951 en una Dirección General de Cinematografía y Teatro bajo el control del *hardliner* Gabriel Arias-Salgado y su Ministerio de Información y Turismo, una importante cultura cinematográfica florecería en torno al Sindicato Español Universitario (SEU), que se beneficia de un cierto reformismo cultural promovido por Joaquín Ruiz-Giménez en el Ministerio de Educación entre 1951 y 1956. Algunos clubs del SEU aparecidos en esta época (Salamanca, Barcelona, Zaragoza o Madrid) habrán de convertirse en los protagonistas esenciales del movimiento cineclubista español durante los próximos quince años. Desde 1955 estos centros están además liberados de la censura centralizada, siempre y cuando el

⁷ Por ejemplo, el cineclub del SEU, el del Círculo Cinematográfico Español CIRCE o el del Círculo de Escritores Cinematográficos.

⁸ De acuerdo con el testimonio de Hernández Marcos y Ruiz Butrón (1978: 33), autores de la única monografía existente sobre el fenómeno cineclubista en España.

⁹ En el caso español, véase Heredero (1993: 50f.) o Martínez-Bretón (1987).

delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo hubiese controlado las obras proyectadas; el SEU se encargará de proporcionar películas además de crear una revista *ex profeso* entre 1956 y 1958: *Cine-Club*. En cuanto a la financiación, aunque esta nunca suficiente a ojos de los activistas, tampoco es desdeñable dentro de un ámbito en el que a la mayoría de los cineclubs fuera del SEU les falta lo mínimo para poder ofrecer un programa en condiciones. Fijándonos en el curso 1957-58, el cineclub del SEU en la Universidad de Salamanca, uno de los más importantes del país, recibe financiación de la Dirección General de Información (8.000 Pesetas), de la Jefatura Nacional del SEU (8.000) así como de la Jefatura del Distrito Universitario del SEU (10.000). En total 26.000 Pesetas, aproximadamente un cuarto de los ingresos totales de la institución (110.433 Pesetas).¹⁰

El SEU también abrirá sus publicaciones (*Juventud, La Hora*) a gente que viene de esta subcultura y propiciará la aparición de publicaciones como *Cine-Club* (1956) o *Cinema Universitario*, surgida en 1955 en el cineclub de Salamanca y que se convertirá hasta 1963 en referente entre los aficionados españoles. A la vez que el Falangismo va perdiendo peso,¹¹ los cineclubs pasarán a ser instituciones desde las que las nuevas generaciones planteen, dentro de las limitaciones materiales e ideológicas evidentes, una alternativa cultural disidente. A modo de ejemplo: Manuel Rabanal Taylor, miembro del Partido Comunista de España (PCE), fue subdirector del cineclub del SEU en Barcelona a principio de los años cincuenta antes de hacerse cargo en 1953 del cineclub del SEU en Madrid. Un año después estaba ya dirigiendo el *Servicio Nacional de Cine* del SEU, desde donde se coordinaba la actividad cineclubista del sindicato universitario. En este sentido, el cambio de orientación en las actividades del PCE a partir de 1953 y su creciente interés en el ámbito cultural e intelectual habría de impregnar la trayectoria de sujetos individuales dentro de la industria cinematográfica (sobre todo en torno a la productora UNINCI), en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, en las publicaciones especializadas (revistas culturales como *Índice* o cinematográficas como *Objetivo, Cinema Universitario* o, ya a partir de 1961, *Nuestro Cine*) o en los propios cineclubs. No obstante, y aparte del caso de *Objetivo*, creada en 1953 a propuesta del partido, parece que si bien el PCE será la fuerza política de referencia en el ámbito cinematográfico (véase en este sentido la labor de Ricardo Muñoz-Suay desde principio de los años cincuenta en Rimbau, 2007), no existió una estrategia coordinada entre los distintos ámbitos.¹²

Pese a esta afiliación institucional mayoritaria en torno a Iglesia y SEU, desde la Administración no hay una política cultural estatal encaminada a instrumentalizar su existencia. Será solo tras la creación, con el apoyo del que había sido (1951-52) y volvería a ser (1962-67) Director General de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero, de la Federación Nacional en 1957 – cuya constitución se alarga durante más de un año por los conflictos entre los clubs católicos y del SEU – cuando la Dirección General de Cinematografía y Teatro se decida a plantear un Registro Oficial de Cineclubs; registro que por cierto muchas de estas organizaciones ignorarán hasta bien entrados los años sesenta.¹³ Independientemente del registro, la DGCT intenta así mismo conocer el número de los cineclubs y manda varios “Oficios Circulares” a los delegados regionales del Ministerio intentando hacerse una idea del número real de estas instituciones. Los resultados son sorprendentemente altos: se habla de 346 clubs, si bien es difícil determinar cuántas de

¹⁰ Resumen de actividades de la VI Temporada del Cine-Club en AGA Box 20941 TOP. 22/79-74 Fomento Cine.

¹¹ Rodríguez Tejada (2015: 85f.). Para una visión más de conjunto del papel y evolución del SEU, véase Ruíz Carnicer, 1998.

¹² El Archivo Histórico del PCE no recoge información acerca de directrices en el campo cultural-cinematográfico. Entrevistas a algunos miembros del partido como Eduardo Ducay o Manuel Gutiérrez Aragón han confirmado esta aparente inexistencia de acción coordinada en este sentido. Ver también Prieto Souto, 2013.

¹³ AGA Caja 20941 TOP. 22/79-74 Fomento Cine.

estas instituciones están verdaderamente activas¹⁴. Estos números nos muestran además una realidad cineclubista compleja: bajo la denominación de ‘cineclubs’ se esconden en muchas ocasiones iniciativas intermitentes, sin constancia ni propósito claro junto a otras de carácter casi paraoficial (por ejemplo, el Cine-Club Madrid, en el que se da cita la *intelligentsia* cinematográfica del régimen) así como cineclubs ideológicamente disidentes junto a otros lejos de cualquier aspiración política.

La tradición cineclubista alemana se remonta igualmente a los años 1920, periodo durante el cual presenta una clara ideologización: el partido socialista y comunista así como las instituciones cercanas estarán detrás de las iniciativas más relevantes de este periodo. No obstante, cuando a principios de los años cincuenta la cultura cinematográfica empieza a hacerse fuerte en el estado recién creado (1949), esta tiene que empezar casi de cero. Será en 1956 cuando se produzca una primera ola de fundaciones de cineclubs, si bien en torno a 1951–52 ya se había dado un primer intento de influir en la recepción a través de los *Filmaktivs*, proyecto de agitación cultural de corta vida y que entronca con las pautas de una política cultural centralizada que llevaba tomando forma desde 1946 (véase Bathrick, 2015). La aparición de los *Filmaktivs* puede leerse, tras los procesos de nacionalización de la producción, distribución y gran parte de la exhibición, como un intento de controlar también la recepción cinematográfica. Los cineclubs habrían de poner en cuestión esta concepción totalitaria de la cultura cinematográfica.

Hasta 1956 las autoridades comunistas en torno al SED (Partido Socialista Unificado) habían contemplado con recelo la posibilidad de una forma de recepción organizada pero independiente a las directrices estatales. Así, cuando quisieron poner en práctica sus proyecciones y discusiones, los cineclubs tuvieron que hacerlo dentro de un marco institucional previamente dado: asociaciones autónomas, que existían ya en otros países del bloque soviético como Polonia y que servirían de modelo a los jóvenes cinéfilos locales, no estaban permitidas en la RDA. Instituciones como las universidades, la Asociación Juvenil del Partido (FDJ), la Sociedad para la Amistad Germano-Soviética (*Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft*) o la Liga Cultural (*Kulturbund*) habrían de convertirse durante los próximos años en los principales proveedores del espacio institucional (y no en pocas ocasiones físico) para las actividades cineclubistas. La prohibición expresa de fundaciones independientes marca, al menos *de jura*, una clara diferencia con respecto al caso español. No obstante, con la integración de los clubs en estructuras (para)estatales ya existentes (Iglesia Católica, SEU, FDJ, Universidades) estas diferencias entre los dos países apenas serán significativas en la práctica.

Pero es que más allá de su filiación administrativa – y a diferencia del caso español – los cineclubs plantean en la RDA un problema en el ámbito meramente ideológico, pues señalaban ciertas carencias (por ejemplo, de un cierto tipo de cine con aspiraciones artísticas inexistente en las pantallas comerciales) que los representantes de la política cultural del SED no estaban dispuestos a aceptar. A ojos de las autoridades, los cineclubs (especialmente aquellos creados en torno a las universidades) representaban un enfoque elitista e incontrolable de la recepción y consumo; eran organizaciones reacias a aceptar la estética proletaria del nuevo estado (resumida en torno a ese popurrí estético-ideológico de imprecisa definición pero probada utilidad propagandística llamado “Realismo Socialista”) debido a su preferencia por formas culturales tradicionales, burguesas. Eberhard Richter,

¹⁴ La revista *Film Ideal* (Nr. 43) habla de 250 clubs en 1960. Hernández Marcos y Ruiz Butrón (1978: 89), basándose en los datos de la Federación rebajan la cifra a 107 al acabar ese año; de acuerdo con las memorias de actividades recibidas por la Dirección General de Cinematografía y Teatro en los primeros años sesenta, la cifra es claramente superior a estos 107, si bien es difícil de determinar cuántos están activos. Ver las cajas del AGA 20940, 20941, 20943 y, sobre todo, 15596. La estimación de 244 a finales de la década de los 60 es igualmente de Hernández Marcos y Rodríguez Brutón.

encargado de prensa del Ministerio de Cultura, explicaba en un artículo en el semanario cultural *Forum* cuál era la posición del gobierno en esta cuestión en los meses previos a la fundación de los clubs:

Somos de la opinión que un cineclub estudiantil como organización independiente no es necesario. La labor de los cineclubs en los países occidentales es presentar al público obras de valor artístico. En la República Democrática Alemana no hay ningún impedimento para la proyección de películas artísticas. (Richter, 1956)

Pese a esta negativa, dentro del comité central del SED celebrado en octubre de 1955, la asociación juvenil FDJ ya había expresado su crítica a las estructuras burocráticas del partido a la vez que lamentaba un distanciamiento cada vez mayor de los problemas e intereses de la juventud. La solución propuesta por la FDJ para ganarse de nuevo a los jóvenes pasaba por crear asociaciones y grupos de interés que permitiesen una canalización más efectiva de la política cultural. Serán en estos intersticios entre diferentes 'sensibilidades' dentro de la monolítica política cultural donde los clubs encuentren acomodo. Solo unos meses después, en febrero de 1956, la FDJ decide en su decimosegunda conferencia aumentar la cooperación con las organizaciones culturales y deportivas. La fundación de seis cineclubs en los siguientes meses y otros doce hasta 1960 responde a este interés de fomentar las relaciones con la juventud en general y los estudiantes en particular (Becker y Petzold, 2001: 396).¹⁵ Ideológicamente, el estatus especial al que aspiran sus miembros (que buscan excepciones censoras en las películas mostradas) planteará continuamente problemas a lo largo de los siguientes años. La posición del gobierno es clara en este respecto: conceder privilegios a los clubs implica cuestionar las aspiraciones igualitarias del nuevo estado. Lo cual no quita que a lo largo de los años se haga la vista gorda ante la proyección de obras fuera del canon socialista. El estado, a través de la FDJ, se encargará del mantenimiento de los clubs en las universidades: facilitará su financiación y, como podemos ver en ejemplos puntuales (Ramos Arenas, 2015: 327), ejercerá control sobre la rectitud ideológica de sus miembros.

Pese a la diferente posición de partida, en ambos países nos encontramos pues, a principios de los años sesenta, con una red de cineclubs que se mueve en una indeterminada 'zona gris': son instituciones legales, más o menos toleradas pero no directamente promovidas por el estado. Tampoco existe ningún plan para instrumentalizarlas políticamente – si bien serán aquellos clubs situados en torno a unas universidades en las que ambos estados creen (aún) educar a las futuras élites (bien preparadas y fieles), los que gocen de mayores privilegios. Su relevancia dentro de esta zona indeterminada del campo cultural habrá de depender de la posibilidad de aprovechar las oportunidades que ofrecen las diferentes organizaciones (para)estatales competidoras entre sí por un lugar dentro de este campo.

3. De Barcelona a Leipzig: Ejemplos de trabajo cineclubista

Ya hemos visto cómo los cineclubs universitarios disfrutaban desde mediados de los años cincuenta de ciertas excepciones censoras así como acceso a publicaciones. Quizás sea el cineclub Monterols, fundado en 1951 por los estudiantes del Colegio Mayor Universitario del mismo nombre en Barcelona y sin relación con el SEU, el que ilustre este fenómeno de forma más clara. El cineclub organiza desde sus primeros años ciclos y conferencias a las que se invita a directores o investigadores y en las que es capaz de ofrecer un programa

¹⁵ Véase también los documentos en el Bundesarchiv Berlin: BArch DY 24/24355 y BArch DY 24 Zentralrat der Freien Deutschen Jugend sobre la creación de cineclubs juveniles.

novedoso y de calidad¹⁶, superior al de la mayoría de cineclubs nacionales. En 1957 organiza además un *Curso de iniciación cinematográfica*, que extiende su influencia a colegios barceloneses como las Escuelas Pías y San Miguel (Caparrós Lera, 2000: 50). Ese mismo año el cineclub estará además detrás de la creación de la primera colección de libros de cine de cierta relevancia publicada en España en la editorial Rialp. Todas estas actividades, significativas en sí mismas, ganan además notabilidad si tenemos en cuenta que tanto el Colegio Mayor como, evidentemente, el cineclub o Rialp pertenecen al Opus Dei y pueden ser interpretadas dentro del proceso de posicionamiento de esta organización desde mediados de los años cincuenta en distintos sectores de la vida cultural, política y económica española. El Ateneo de Madrid, del que desde 1951 era director un destacado miembro de la Administración cultural franquista Florentino Pérez Embid, igualmente en el Opus, ofrecerá desde mediados de la década las páginas de cine de su publicación *La Estafeta Literaria* a los miembros de Monterols: en ellas escribirán gente como José María Otero o Jorge Grau crítica cinematográfica, autores que pondrán las bases de un discurso estético (reivindicación del color, defensa *cahierista* de la puesta en escena y del *auteur* como principios rectores del juicio crítico) que tendría su continuación más coherente en la aparición de *Documentos Cinematográficos* en 1960, revista de corta trayectoria (solamente tres años) pero de gran importancia dentro de la cinefilia nacional (véase Nieto Ferrando, 2009).

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

En la RDA, la primacía del SED en el ámbito cultural, canalizada a través de asociaciones tales como la FDJ, hará iniciativas similares mucho más complicadas. Incluso el cineclub Universitario de Leipzig, perteneciente a esa primera ola de fundaciones a lo largo de 1956 y una de las instituciones centrales en el campo cinematográfico de la RDA – será uno de los principales promotores en la formación de la primera asociación nacional de cineclubs (*AG Filmclubs*) y de la publicación de una revista (*Film*) a partir de 1964 –, habría de moverse dentro del espacio institucional establecido por el partido en el gobierno. Bien es cierto que a partir de 1962, reactivado el cineclub con un nuevo equipo directivo, se fomenta un programa más contestatario y se ponen en marcha iniciativas como las ya señaladas: estas habrán de funcionar no obstante en el ámbito individual (redes de contactos a través de sus miembros) y en un estado de (semi)clandestinidad.

Al mismo tiempo, y pese a la señalada falta de interés en una instrumentalización de sus actividades, el poder político está reconociendo a los cineclubs un estatus especial que sustenta su autonomía. En ellos cristaliza la actitud paternalista que en ambos regímenes estructura la actividad censora y que pone en cuestión la idea de la censura como sistema monolítico de control. Encontramos en vez de esto una adaptación cuantitativa y cualitativa de las prácticas censoras a su público de la que se beneficiarán especialmente los cineclubs

¹⁶ Sin poder entrar aquí en un análisis de los programas de Monterols (conservados en gran número en la caja AGA 15590), cabe señalar, como prueba de la calidad y criterio de esta institución, la lista de películas mostrada durante el *Primer Curso Cinematográfico* celebrado entre el 30 de enero y el 8 de abril de 1956. Incluía, entre otras: *Juegos prohibidos* (R. Clement, 1952), *Europa 51* (R. Rossellini, 1952), *Rashomon* (A. Kurosawa, 1950), *El río* (J. Renoir, 1951), *El ladrón de bicicletas* (V. de Sica, 1948), *Metrópolis* (F. Lang, 1927), *Bienvenido Mr. Marshall* (L. G. Berlanga, 1953) o incluso algunas escenas de *Octubre* de S. Eisenstein (1928)

universitarios: pequeños grupos de espectadores en cineclubs, escuelas de cine o festivales tendrán acceso a películas en mejores condiciones que las masas de espectadores en los cines comerciales.¹⁷ Además, determinados públicos (mejores por mejor formados y/o leales a ojos de las autoridades, como pueden ser los universitarios) disfrutarán del acceso a contenidos que a la mayoría de la población le están siendo negados.

Los cineclubs universitarios son una minoría en ambos países (frente a aquellos creados en torno a la Iglesia Católica en España o en fábricas, talleres u organismos culturales en la RDA); no obstante, viendo sus programas, actividades o sus posibilidades de publicación se trata de los más relevantes. En este periodo se entienden – y así son tratados por el estado – como la vanguardia juvenil: en ellos confluye la parte más apasionada de la cultura cinematográfica (joven, urbana, apasionada, activa y también mayoritariamente masculina) con la política cultural de un estado que intenta canalizar las actividades de las que considera sus futuras élites.

Aparte de la labor de los cineclubs, esta doble diferenciación (cuantitativa y cualitativa) basada en el público potencial fundamentará a nivel institucional también la labor de los “cines de arte” (Filmkunsttheater, en la RDA, desde 1959) así como en España, a partir de 1967, la de las *Salas de Arte y Ensayo* y *Salas Especiales*. Si ampliamos el foco analítico – incluyendo también otro de los pilares de la vida cinéfila, las publicaciones –, esto nos lleva a interesantes consideraciones: el discurso especializado, sobre todo cuando este se desarrolla en publicaciones dirigidas a un público cultivado y minoritario, como por ejemplo *Cinema Universitario*, que publica el Cineclub del SEU de Salamanca a partir de 1955 y *Film*, el órgano de difusión “medio-ilegal” (Gehler, 2012: 27) de la asociación de cineclubs de la DDR a partir de 1964 (ambas tiran en torno a los dos mil ejemplares de cada número) podrá poner el acento en la crítica a la censura, en las películas no vistas, en la desconexión con corrientes internacionales contemporáneas o en los problemas de abastecimiento cultural. Este tipo de publicaciones entroncan en muchas ocasiones, por su discurso, colaboradores, etc. más con las publicaciones culturales minoritarias y especializadas que con el clásico magazine cinematográfico. Aquí, la autonomía del discurso se negocia a cambio de una posición esquinada, por minoritaria, en el campo cultural general. No obstante, que esta libertad era una libertad vigilada, y que sus fronteras eran mucho más rígidas que lo que algunos de sus protagonistas podrían haber llegado a pensar, lo muestra la prohibición de estas dos publicaciones en 1963 y 1968 respectivamente.

4. Películas, elaboración de un programa: Talón de Aquiles cineclubista

La colaboración con otro tipo de instituciones no es solo una necesidad de afiliación institucional: las actividades cineclubistas dependían en gran medida de contactos con organismos culturales capaces de proporcionar las películas para las proyecciones. El Archivo Cinematográfico Estatal, fundado en el Berlín oriental en 1955 con copias provenientes del *Reichsfilmarchiv*, obras que habían pasado diez años en Moscú como parte del botín de guerra confiscado por el Ejército Rojo en 1945, será el principal proveedor de películas en la red cineclubista de la RDA, lo que dará lugar a una gran homogeneidad de sus programas, al menos hasta principios de los sesenta. A la búsqueda de alternativas, cineclubs de cierto peso recurrirán también a institutos culturales de países extranjeros o embajadas, cuyos títulos disfrutaban en parte de excepciones censoras.¹⁸

¹⁷ A estos grupos (certámenes de cine, círculos cineclubistas y la red institucional tendida por los institutos culturales de países extranjeros) dedica su atención el volumen recién publicado (Monterde & Piñol, 2015) sobre la recepción de los Nuevos Cines.

¹⁸ Las proyecciones de las películas donadas por las Casas Culturales de la República Checoslovaca, Polonia o Hungría se presentaban por ejemplo en Leipzig como “actividades extraterritoriales” de estas instituciones, lo cual le concernía un estatus especial a ojos censores.

Esto no es distinto a lo que sucede en España, donde desde 1957 los cineclubs registrados oficialmente pueden exhibir las películas de su propia Federación y de la Filmoteca Nacional, fundada en 1953: algunos harán uso de esta oferta, pero tras los primeros meses esta pierde rápidamente atractivo (tras casi diez años de actividades, a principios de 1963 la Filmoteca posee poco más de 300 copias y estas casi no han sido renovadas desde 1953).¹⁹ Instituciones tales como el Instituto Italiano de Cultura, la Casa Americana en la Embajada de los E.E.U.U. el *British Institute* o el *Cerclé Lumière* en Barcelona pasarán a ser imprescindibles: los cineclubs recurrirán a ellas para completar un programa verdaderamente alternativo (con especial atención por ejemplo al cine documental, películas industriales o vanguardistas), barato – en muchas ocasiones gratis – y con excedencias censoras; colaboraciones estas que vendrían a marcar una clara diferencia entre los cineclubs en grandes centros urbanos y el resto, condenados en general a un programa uniforme y poco relevante.

La homogeneidad en el programa de la mayoría de los clubs devendría a menudo en aburrimiento y hartazgo de sus miembros. Bien es cierto que siempre es necesario hacer las pertinentes excepciones (el Monterols anteriormente indicado o algunos cineclubs del SEU en España; el *Club der Filmschaffenden* (Kötzing, 2015) en Berlín Oriental, en el que se encuentra la *intelligentsia* de la RDA) pero, en general, la mayoría de los ellos tendrán un problema para mantener una oferta variada más allá de unos primeros y entusiastas meses. Y es que, como comentaba en la revista del SEU *La Hora* en 1957 Basilio Martín Patino, fundador en marzo de 1953 de uno de los cineclubs más importantes en España (SEU-Salamanca) y estudiante en esos momentos en el madrileño Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas:

En España amar el cine es devanarse en el vacío de lo imposible, es casi añorar lo desconocido. [...]Ni literatura cinematográfica, ni revistas, ni hombres preparados. Vivimos ignorantes e ignorados pretendiendo construir a cada paso lo que los demás ya tienen olvidado. No sé si tendremos derecho a hablar de cine. (Martín Patino, 1957)

Con la aparición de los Nuevos Cines a partir de finales de los años cincuenta se hace además cada vez más patente una de las lacras que habría de lastrar el desarrollo de un ámbito cultural cinéfilo de cierto peso: el corazón de la cinefilia, el cine moderno, llegaba con retraso, mutilado, a pequeños círculos o bien no llegaba en absoluto (Monterde y Piñol, 2015).

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

[E]l cine francés y americano de posguerra es una leyenda entre nosotros, [...] las películas esenciales del Neorrealismo italiano [...] no han podido ser vistas, [...] el cine japonés, escandinavo, latino-americano apenas existe en nuestros teatros, [...] un análisis de la obra de directores tales como Buñuel, Bergman, Wajda, Fellini, Antonioni, Ichikawa, Resnais, Munk ha sido totalmente imposible o, en el mejor de los casos, está empezando ahora. (Gehler, 1965)

¹⁹ De acuerdo con una entrevista realizada a su director Carlos Fernández Cuenca en el número 111 en *Film Ideal* (1963). Si bien la Filmoteca había sido fundada oficialmente en 1953, aún carecía de sede oficial y sus actividades, salvo la organización puntual de ciclos cinematográficos en el festival de San Sebastián o el préstamo de algunos títulos, eran mínimas. A partir de 1959 la Federación podrá ofrecer a sus miembros igualmente una serie de títulos como *Orfeo* de Jean Cocteau o *El ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica, que en los próximos años no faltarán en las programaciones de la mayoría de los clubs.

Dos años después, con motivo de la apertura de las *Salas de Arte y Ensayo*, Jesús García de Dueñas, a la sazón estudiante en la EOC y crítico en la revista especializada *Nuestro Cine*, ofrece un lamento similar al de Gehler dentro del contexto español en un artículo para la revista cultural *Triunfo*:

Por unas u otras causas, el aficionado al cine en España desconoce prácticamente la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* inglés, la *New Wave* americana, el resurgimiento del cine italiano, las escuelas polacas y checoslovacas...; es decir, desconocen los movimientos que han configurado el cine contemporáneo. (1967)

Bien es cierto que las afirmaciones de ambos críticos ignoran la recepción de muchas de las obras referidas en ambientes más o menos especializados como los festivales, escuelas de cine o algunos cineclubs; ambas son no obstante un ejemplo de una sensación compartida por cinéfilos en ambos países: el cine moderno ha pasado de largo por sus pantallas.

5. Los tres ejes de la cinefilia: status, espacio y tiempo

¿Qué conclusiones podemos sacar de estos y otros ejemplos? ¿De los títulos y directores recurrentes en la mayoría de los cineclubs, programas homogéneos y solo puntualmente salpicados de excepciones (copias de procedencia privada, importadas ilegalmente)? ¿Y de aquellos referentes *in absentia*, objetos de deseo cinéfilo como el *Acorazado Potemkin*, (santo grial de la cinefilia española) o del Neorrealismo, ampliamente ‘leído’ en las publicaciones más importantes de los dos países pero apenas visto?²⁰ Sin querer entrar ahora en un análisis minucioso de los programas durante estos años (finales de los 50, principio de los 60), me gustaría, partiendo de ellos²¹ y de los debates en publicaciones especializadas, plantear una serie de reflexiones de carácter más general con respecto a la propia labor cineclubista. Los programas de los cineclubs, tal es la tesis subyacente en estas consideraciones, participan junto con el discurso especializado en una redefinición diferenciadora de una subcultura cinéfila en torno a tres ejes (estatus, espacio y tiempo) fuertemente entrelazados.²²

Empecemos por el más obvio: como ya ha sido apuntado, la búsqueda de un ‘estatus’ especial, en tanto que fundamentado en una diferenciación cultural de sus actividades, fue la base de la labor cineclubista y de la importancia que habrían de tener estos espacios como lugares de discusión en las décadas siguientes. Esta consideración se encuadra además dentro de un proceso más amplio de reconsideración de la legitimidad cultural del cine durante estos años (en los esfuerzos que, como mínimo desde la aparición de la “política de los autores” intentan presentar el cine popular²³ como una rama más de las artes) así como

²⁰ José Luis Guarnier figura central en el cineclub Monterols e importante crítico cinematográfico desde los años cincuenta, plantearía incluso „si esa proliferación [de la crítica cinematográfica especializada] que hubo no fue un poco la consecuencia de que, como no había películas había que inventarlas por escrito.“ José Luis Guarnier en Tubau (1979: 481-482).

²¹ Me baso para ello en las memorias de actividades remitidas por los cineclubs a la Dirección General de Cinematografía y Teatro a lo largo de los primeros años sesenta como paso previo a su admisión en el Registro Oficial de Cineclubs. Véase en este sentido los archivos del Ministerio de Información y Turismo en el AGA, esencialmente las Cajas 15596, 19760 y 20941. En el caso alemán, al no existir registro centralizado, los ejemplos concretos de cineclubs son menores (Leipzig y Halle). No obstante, estos se complementan con las listas de las películas del en préstamo en el Archivo Cinematográfico Estatal desde 1956. Las fuentes utilizadas están en el Bundesarchiv Berlin, el Universitätsarchiv Halle y el Universitätsarchiv Leipzig.

²² La relevancia de estos tres planos en el fenómeno de la cinefilia clásica la apunta primeramente Th. Elsaesser (2005).

²³ El objeto tradicional de la canonización cinéfila francesa, el cine clásico de Hollywood, supone uno de los diferencias más claras entre el caso español (donde copaba las pantallas comerciales y era referente de buena parte

en su creciente relevancia como medio de reflexión política. Institucionalmente, este cambio en la apreciación estaba dando lugar, más allá de la aparición de una tupida red de cineclubs en estos años, a programas de fomento o financiación de un cine de calidad, la creación de archivos, escuelas de cine, o de cátedras universitarias.²⁴

La referencia a un eje ‘espacial’ nos remite en primer lugar una tensión entre el ámbito de referencia nacional e internacional como una de las constantes que encontramos en la renovación que plantean los programas cineclubistas o los discursos de las publicaciones especializadas: los ejemplos concretos podrán variar (mientras que el cine francés e italiano serán esenciales en España, la cinefilia de la RDA buscará sus modelos en las obras provenientes de Polonia o Checoslovaquia), pero la función permanece. La mirada al exterior plantea la búsqueda de referentes que ofrezcan una alternativa y diferenciación con respecto a la mayoría del cine nacional que se puede observar en las pantallas comerciales. La apertura a este tipo de cines se dará también en la siguiente década a través de organismos internacionales (como la *Fédération Internationale des Ciné-Clubs*, de la que ambas asociaciones nacionales pasan a formar parte en 1965 y que celebra su reunión anual en 1968 en Madrid, reunión a la que asiste Claus Küchenmeister como representante de los clubs de la RDA), viajes privados, a Praga o Varsovia, París o Roma, según el caso, para aprovisionarse de películas que circularán de redes de contactos más o menos oficiales hasta que se caigan literalmente a pedazos, o gracias a la recepción de discursos – a menudo deficitaria, pero no por ello menos entusiasta – que en esos momentos ocupan las cabeceras punteras en el continente (las francesas *Cahiers du cinéma* o *Les Lettres françaises* o la italiana *Cinema Nuovo*).

Un tercer eje, ‘temporal’, remite al creciente interés en los dos países por el pasado, por una historia del cine que en estos años empieza a ser estudiada y al mismo tiempo analizada a la búsqueda de nuevos referentes para las nuevas generaciones. Este interés en rescatar un cierta tradición, plantear determinadas genealogías, redescubrir nombres y títulos o marcar la diferencia con respecto al *mainstream*, viene apoyado en el discurso de las publicaciones especializadas. y en las diferentes historias del cine que aparecen en este periodo), en las retrospectivas organizadas por los nuevos festivales de cine, en las actividades de los archivos o en el desarrollo de un nuevo relato canónico de la historia del medio.” Esta frase sustituye el resto de palabras hasta el final del párrafo (“...de la historia del medio).

Mirar al pasado implica en estos años una doble forma de participación, pues por un lado es una forma de tomar parte en un discurso contemporáneo de carácter transnacional y, al mismo tiempo, lleva a dirigir la mirada a una historia cultural común, al redescubrimiento de una serie de referentes que remiten a un relato histórico en proceso de canonización y con el que cinéfilos españoles, alemanes, franceses o italianos se pueden fácilmente identificar. Un relato que tiene en los siguientes ejemplos sus episodios principales: los pioneros franceses e italianos, las vanguardias rusas (Montaje), alemanas (Expresionismo) y francesas (Impresionismo) de los años veinte, la escuela documental británica y el Realismo Poético francés de los treinta. O lo que es lo mismo: Georges Méliès,

del discurso cinéfilo, sobre todo en la revista *Film Ideal* durante la primera mitad de los sesenta) y alemán (donde las películas norteamericanas llegarían con cuentagotas, a un ritmo de una o dos por año, solamente a partir de 1955).

²⁴ En este caso es el ejemplo español uno de los primeros: en 1962, solamente tres años después de la primera cátedra europea en Pisa, se funda en la Universidad de Valladolid la primera *Cátedra de Historia y Estética Cinematográfica*. El estudio teórico del cine empezará a tomar forma en la RDA desde finales de los años cincuenta en la *Deutsche Zentralstelle für Filmforschung* (1960) y, a partir de 1963, un Instituto para la Ciencia Cinematográfica (*Institut für Filmwissenschaft*) en la Escuela Superior de Cinematografía (*Deutsche Hochschule für Filmkunst*) de Potsdam.

Friedrich W. Murnau, Fritz Lang, René Clair, Vsevolod Pudovkin, Robert Flaherty, Joris Ivens, Sergei M. Eisenstein, Jean Renoir, Charlie Chaplin...

Pero es que mirar hacia atrás, a los primeros cincuenta años de la historia del medio, es en el caso español y alemán oriental no solo una opción, sino en muchas ocasiones también una necesidad. El objetivo es educar con películas del pasado al público del futuro – y es que en muchos casos las producciones del presente (sobre todo los Nuevos Cines, a partir de finales de los cincuenta) no están accesibles, lo que lleva a que el visionado de muchos de estos títulos se produzca en los dos países desde una perspectiva histórica, desactivando así su carácter innovador (Monterde y Piñol, 2015: 9); las producciones más antiguas están no obstante en mayor o menor medida disponibles gracias a las viejas copias que aparecen en las distribuidoras, contactos informales o la ya señalada labor de los archivos.

6. Conclusiones y perspectivas

Planteaba este artículo en sus primeras páginas el estudio de un fenómeno cultural de límites ciertamente imprecisos como la cinefilia, centrándose el análisis del proceso de creación y asimilación institucional los cineclubs. Esta concentración implica ciertas limitaciones a la hora de plantear conclusiones generales con respecto a la cinefilia como práctica cultural (un análisis más sistemático de fenómeno habría de ser completado al menos con un estudio pormenorizado de discursos y prácticas o del ‘habitus’ de los actores); nos ha permitido no obstante mostrar las particularidades de las alternativas nacionales, plantear diferencias significativas en su asimilación pero también sus similitudes (en torno a los tres ejes de estatus, espacial y temporal), las cuales remiten al proceso general de renacimiento de las culturas cinematográficas observado en otros países europeos a lo largo de los años cincuenta y sesenta.

Volviendo a los cineclubs, en ellos cristalizan las variedades nacionales del reverdecimiento de la cultura cinematográfica en diversos países europeos en las dos primeras décadas de la segunda postguerra, el interés por crear espacios de proyección y discusión alejados de los cines comerciales así como los intentos de ambos estados de acaparar sus actividades y ganarse a la juventud, sobre todo la universitaria. Pese a esta disponibilidad estatal, la diferenciación cultural que plantean los cineclubs será continuamente un obstáculo para su integración dentro de estas estructuras. Si bien parten de dos contextos bien distintos, tanto sus ejemplos de la RDA como en España se encuentran en torno a 1960 en una tierra de nadie, más o menos reconocidos oficialmente pero sin ser plenamente integrados en la política cultural estatal. Este es un fenómeno que llama especialmente la atención en el caso alemán, donde existían instituciones, grupos de agitación, así como una doctrina cultural encargados de esta labor y donde, al menos durante los primeros años, sí que había habido un intento de control a través de entidades culturales. La aspiración homogeneizadora en el discurso cultural tendrá en la práctica cineclubista sus límites. En el ejemplo español, donde (al menos en el caso del cine y en el periodo de tiempo aquí analizado) la mera existencia de una política cultural unitaria y afirmativa es cuestionable, la historia de los cineclubs sirve también como reflejo de la labor de instituciones con importante presencia en el ámbito educativo y cultural durante los años cincuenta y sesenta tales como la Iglesia Católica, el SEU, el propio PCE o, como hemos visto en el caso del cineclub Monterols, el Opus Dei.

El proceso de asimilación institucional de los cineclubs se habría de incrementar en ambos países a lo largo de los años sesenta. En España, amparados por nuevas normas de censura e importación de películas (1963) los cineclubs ganarían relevancia como lugar de disidencia política y cultural a lo largo de la década; esto sucede forma paralela a un paulatino desinterés estatal en sus actividades (el SEU, tan importante en la década anterior, es suprimido en 1965).

En la RDA serán los sesenta el periodo en el que se asienten institucionalmente (en diciembre de 1963 se crea una asociación nacional, *AG Filmclubs*), en el que busquen una independencia en sus actividades (con el apoyo del Archivo Cinematográfico Estatal), pero también los años en los que empiecen a sentir de nuevo las estrecheces de la política cultural (sobre todo a partir de 1965). Esto culminaría con la prohibición de su seminario anual en Meißen en 1968. Solo unas semanas de la invasión soviética de Checoslovaquia este episodio dejó claro que las relativamente liberales políticas culturales que habían hecho posible un cierto desarrollo institucional en la primera mitad de la década habían llegado a su fin.

Referencias

- De Baecque, A. (2003). *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*. Paris: Fayard.
- Bathrick, D. (2015). From Soviet Zone to Volksdemokratie. The Politics of Film Culture in the GDR, 1945-1960. En L. Karl & P. Skopal (ed.), *Film Industry and Cultural Policy in GDR and Czechoslovakia, 1945-1960* (15-38). New York: Berghahn Books.
- Becker, W. and Petzold, V. (2001). *Tarkowski trifft King Kong. Geschichte der Filmklubbewegung der DDR*. Berlin: Vistas Verlag.
- Caparrós Lera, J. M. (2000). *Cinema y Vanguardismo. Documentos Cinematográficos y el Cine-Club Monterols*. Barcelona: Flor de Viento Editores.
- Elsaesser, Th. (1986). The New Film History. *Sight and Sound*, vol. 55, no. 4, 246-251.
- Elsaesser, Th. (2005). Cinephilia or the Uses of Disenchantment. En M. de Valk & M. Hagener, (ed.), *Cinephilia. Movies Love and Memory* (27-43). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fernández Cuenca, C. (1963). Diez años de Filmoteca y ninguna proyección. *Film Ideal*, 111, 23-25.
- García de Dueñas, J. (1967). Salas especializadas. *Triunfo*. Nos. 21, 14.
- Gehler, F. (1965). Die Nachkömmlinge. *Sonntag*, no. 8, 21.01.1965.
- Gehler, F. (2012). *Cui bono, Fred Gehler? Texte und Kritiken aus fünf Jahrzehnten* (ed. R. Schenk). Berlin: Schriftenreihe DEFA Stiftung.
- Herederó, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Hernández Marcos, J. L. & Ruiz Butrón, E. A. (1978). *Historia de los Cine Clubs en España*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Kötzing, A. (2015). "Wir sehen uns in der Möwe..." Der Club der Filmschaffenden der DDR und die "Berliner Filmwochenenden" (1963-1965)". *Augenblick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. No. 64 (Special Issue *Cinéphilie*, ed. Fernando Ramos Arenas), 8-19.
- Kusters, P. (1996). New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft. *montage/av* 5/1/1996, 39-60.
- Maltby, R. (2011). New Cinema Histories. En R. Maltby, D. Biltereyst & P. Meers (eds.), *Explorations in New Cinema History*, 101-124. Malden: Wiley-Blackwell.
- Martínez-Bretón, J. A. (1987). *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid: Harofarma S.A.
- Martínez Patino, B. (1957). El desconocido cine. *La Hora*, 26.
- Mary, Ph. (2006). *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*. Paris: Seuil.

- Middell, M. (2000). Kulturtransfer und historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis. En M. Middell (ed.): *Kulturtransfer & Vergleich* (7–41). Leipzig: Leipzig Universitätsverlag.
- Monterde, J. E. & Piñol, M. (Ed.) (2015). *Crónica de un desencuentro. La recepción del cine moderno en España*. Valencia: Publicaciones de la Filmoteca.
- Neupert, R. (2002). *A History of the French New Wave Cinema*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Nieto Ferrando, J. (2009). Entre dos épocas. Documentos Cinematográficos. En J. Pérez Perucha, F. J. Gomez Tarín & F. J. Rubio Alcover (eds.) *Olas Rotas. El cine español y las rupturas de la modernidad* (87–106). Madrid: Ediciones del Imán.
- Palacio, M. (2006). Cineclubs y cinefilia: Afinidades electivas. En J. Nieto Ferrando J. & J. M. Company Ramón, (coord.), *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las 'Conversaciones de Salamanca'* (109–118). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Prieto Souto, X. (2013). Reflexiones sobre los medios audiovisuales en las publicaciones clandestinas del PCE y de las comisiones de trabajadores y trabajadoras del cine y la televisión. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 2(2), 181–185.
- Ramos Arenas, F. (2015). A Decade between Resistance and Adaptation. The Leipzig University Film Club (1956–1966). En L. Karl & P. Skopal (eds.), *Film Industry and Cultural Policy in GDR and Czechoslovakia, 1945–1960* (315–340). New York: Berghahn Books.
- Riambau, E. (2007). *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Richter, E (1956). Immer noch zum Problem. Studentenfilmklub. *Forum*. 12, 9.
- Rodríguez Tejada, S. (2015). The anti-Franco student movement's contribution to the return of democracy in Spain. *Espacio, Tiempo y Educación* 2(2), July–December 2015, 77–106.
- Rosenbaum, J. & Martin, A. (2003). *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*. London: BFI Publishing.
- Ruíz Carnicer, M. Á. (1998). *El Sindicato Español Universitario (SEU) 1939–1965. La socialización política de la juventud universitaria en el Franquismo*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Tubau, I. (1979). *Cine Ideal y Nuestro Cine. Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años sesenta*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona.