

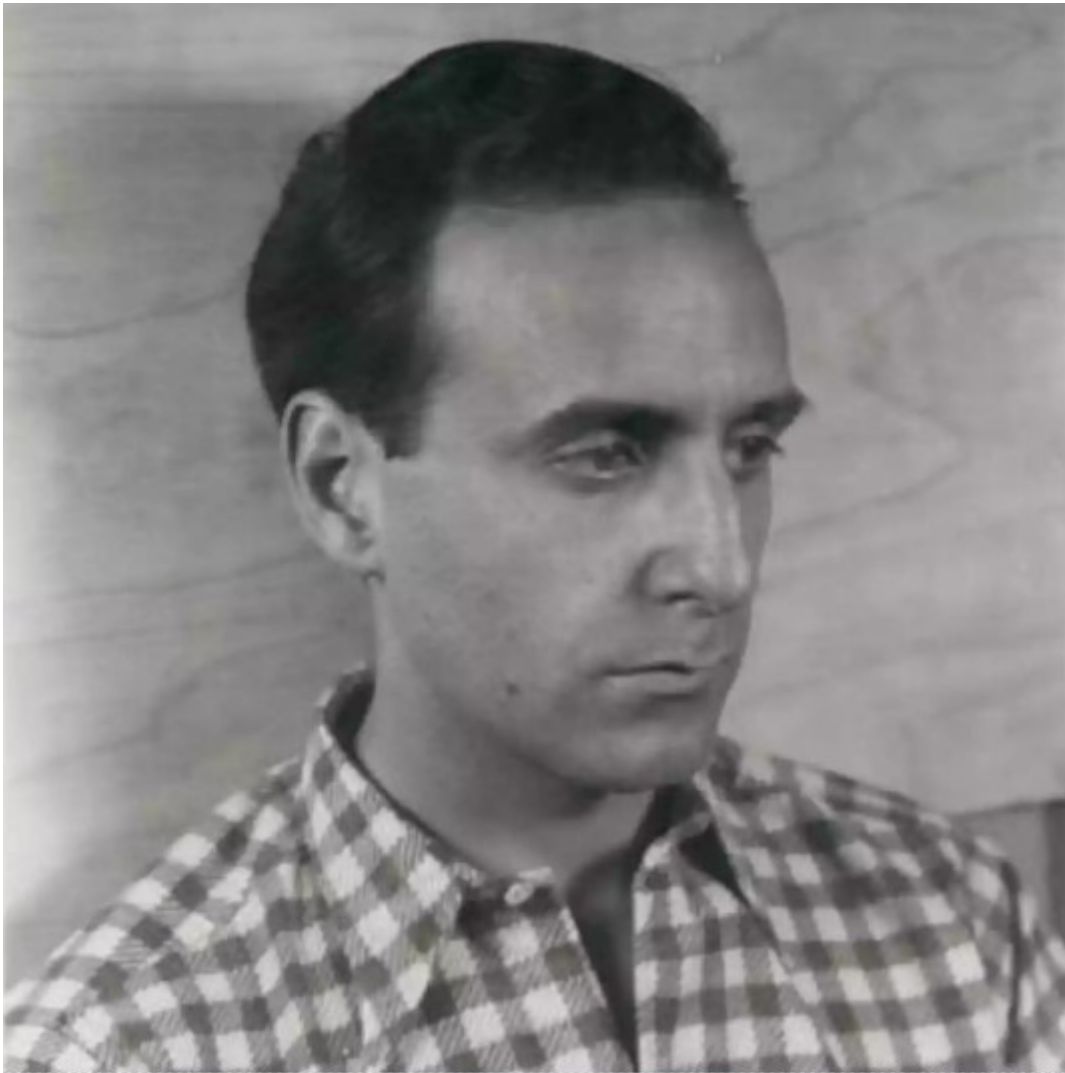
LOS PRIMEROS CINECLUBISTAS: EL JOVEN JOSÉ LUIS ROMERO

Posted on 02/03/2024 by Joaquin Rodriguez Cordeu



CLARA KRIGER*

Universidad de Buenos Aires



Horacio Coppola

En muchos de los textos de José Luis Romero se vislumbra un interés muy especial por las producciones artísticas. Como sostiene José Emilio Burucúa (2013) "no solo reconoció el valor y el peso de la historiografía del arte para lograr una reconstrucción acabada de lo que él mismo definía como "vida histórica", sino que comprendió hasta qué punto esa historiografía específica había abierto, a partir del siglo XVIII, el campo de acción y de búsqueda de los historiadores hacia los problemas culturales y sociales, bastante más allá de la mera política o del relato bélico."

El cine sin embargo fue advertido por el radar de los historiadores bastante avanzado el siglo XX. Recién en 1976 Marc Ferro publicó un texto pionero que proponía considerar a las películas como agentes y como fuentes para la investigación histórica. Por ello, no es sorprendente encontrar muy pocas referencias al cine en los textos y clases de José Luis Romero, aunque, como veremos, canalizó su interés en este arte por una vía diferente: la del cineclubismo.

En 1929 un grupo de intelectuales decidió la formación del Cine Club de Buenos Aires. Por entonces, José Luis Romero tenía 20 años y se interesaba, junto a su grupo íntimo -Jorge Romero Brest, Isidro Maiztegui, Horacio Coppola- por diferentes expresiones culturales, artísticas y políticas. En las cartas entonces intercambiadas, se lee que se juntaban a caminar y conversar, y luego se escribían cartas sobre lo conversado, tratándose de usted. "Muy de época".

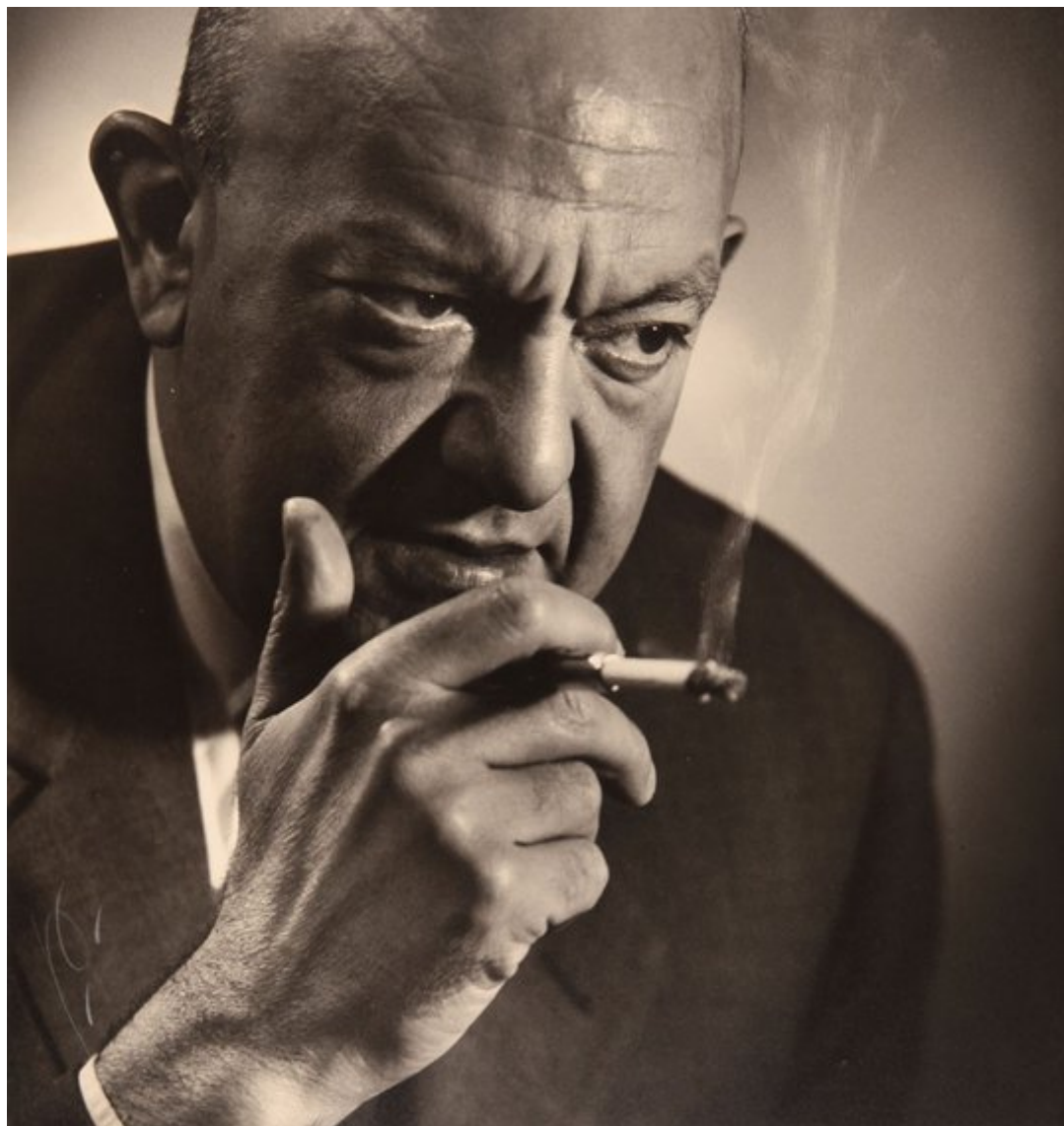
Uno de esos puntos de reunión se orientaba hacia el cine. El Cine Club fue dirigido por una comisión compuesta por Horacio I. Coppola como secretario, Marino Casano como tesorero, y un grupo de vocales: José Luis Romero, Néstor Ibarra, Leopoldo Hurtado, Jorge A. Romero Brest y León Klimovsky.

Para esa época en Buenos Aires ya se tenían noticias del funcionamiento del Ciné-Club de France en París o la Film Society en Londres, instituciones que funcionaron como referencia obligada. Los cine clubs aparecieron como una alternativa a la oferta de entretenimiento del cine de masas, y se propusieron la formación de públicos a partir de la exhibición de películas consideradas no comerciales o de arte, y de la oferta de información sobre las mismas y su contexto.

A pesar de ello, la programación del cine club local también contemplaba algunas películas de género y populares que parecían definir lo que entendían como esencialmente cinematográfico. Así las sesiones del Cine Club Buenos Aires cumplieron con objetivos de divulgación y pedagógicos, promoviendo series temáticas como "La evolución del cine", "Antología de lo cómico", "Homenaje a Paul Leni", "Deporte y cinematógrafo", "Film documental" y "Antología del dibujo animado". Las exhibiciones se acompañaron con conferencias informativas sobre el desarrollo productivo y estético de distintas cinematografías nacionales, sobre géneros narrativos o elementos técnicos.

Algunas de estas conferencias fueron publicadas, pero no contamos con el texto de la que ofreció José Luis Romero sobre la cinematografía rusa. Es llamativo el fuerte interés que despertó esta cinematografía que era censurada en Europa, mientras en Buenos Aires se proyectaba en "abundancia (...) públicamente y sin mayor asombro." (G. de Torre, 1930)

Pero no todo está perdido. Sobrevivieron dos textos que reseñaré seguidamente. Uno de ellos, es un texto introductorio en el programa de mano diseñado para la sesión organizada por el Cine Club y la Asociación de las Artes de La Plata. El otro, se incluye en la revista *Clave de sol*, fundada por el núcleo más activo del cineclub. Fue una revista de corta vida (dos números, en 1930 y 1931), y se la considera la primera en la que escritores y artistas de la alta cultura le dieron un espacio privilegiado al cine (Aguilar y Jelicié, 2010).



Jorge Romero Brest. Foto A. Wolk

La vida del Cine Club de Buenos Aires fue breve, pero intensa. León Klimovsky reconocía en 1932 que fue "(i)ndudablemente (...) un ensayo prematuro: el público fue siempre muy reducido, y al cabo de cuatro años de esfuerzo hubo que suspender las sesiones. Sin embargo, la experiencia estaba

hecha y se habían recogido enseñanzas positivas y fecundas" (Couselo, 1991). Sin duda, el empuje de estos jóvenes intelectuales sentó las bases de un movimiento nacional legitimador del arte cinematográfico, que no cesó hasta la actualidad.

El cinematógrafo como arte

El primer ciclo de exhibiciones del Cine Club se realizó entre el 21 de agosto y el 27 de noviembre de 1929, en las instalaciones de Amigos del Arte, pero antes de terminar esa temporada los jóvenes impulsores de la institución decidieron trasladar la experiencia a la ciudad de La Plata, a la que el escritor dominicano Pedro Henríquez Ureña -por entonces profesor del Colegio Nacional- llamaba la "Atenas de América". Así el Cine Club y la Asociación de las Artes de La Plata organizaron una sesión a realizarse el sábado 16 de noviembre de 1929 en el Salón de Actos del Colegio Nacional.

El programa contó con una variada cantidad de cintas silentes que se reunían en cuatro subtítulos: Primitivos europeos, primitivos americanos, Charles Chaplin y cine presente. No parece extraño que para esa ocasión José Luis Romero escribiera un texto introductorio, sin firma, en el programa de mano, que indicaba las películas a proyectarse, ya que en esa ciudad había comenzado a cursar sus estudios universitarios y tramaría su red de afectos y sociabilidad.

[Cine-ClubDescarga](#)

Dado que la sesión estaba dedicada a la evolución del cinematógrafo, Romero comienza su texto intentando establecer conceptos básicos que esgrimen las instituciones organizadoras acerca del cine y el cineclubismo. Para hacerlo alude críticamente en un párrafo a sus conocimientos sobre *El manifiesto de las siete artes*, primer texto teórico sobre cine escrito por Ricciotto Canudo en 1914. Según Romero "(d)esde los comienzos del cinematógrafo se pensó que de él podría surgir un arte nuevo, 'el séptimo arte' como dicen los aficionados a clasificaciones: así lo prometían los elementos nuevos de expresión de que se disponía".

Observando estas ideas que había desarrollado Canudo, Romero plantea que este presupuesto no se dio en la realidad, sino que "el cinematógrafo nació bajo la influencia de dos formas de arte anteriores: el teatro y la pintura" y que para su desarrollo se necesitaba una independencia de toda influencia que permitiera "la expresión por sus propios medios".

Esta contraposición de ideas que Romero presenta en unas pocas líneas pone de relieve las preocupaciones de los intelectuales cinéfilos europeos de las primeras décadas del siglo XX,

centradas especialmente en la necesidad de construir teorías ontológicas que legitimen al cine como arte y que a su vez expliquen qué es el cine, cuáles son las características propias de este nuevo arte, cómo definirlo prescriptivamente.

Canudo se movía en los círculos de la vanguardia europea, que influyeron a la hora de desarrollar una perspectiva más intelectual y elitista, pero el reclamo de "independencia de todo influjo" propuesto por José Luis Romero parecía acordar con las posturas de Louis Delluc, quien consideraba que la "fotogenia" era el elemento constituyente del cine, entendiendo que "todo aspecto que no sea sugerido por las imágenes en movimiento no es fotogénico y no pertenece al arte cinematográfico".

En esta línea de pensamientos Romero deriva rápidamente sus indagaciones a los géneros cinematográficos, como si en las formas de narrar estuviera la clave de lo que puede distinguir al cine de otras artes. Una mirada que incorpora el cine popular a la arena de las definiciones. Por ello se refiere a las "cintas cómicas" y más específicamente a la aparición de Charlie (*sic*) Chaplin, a quien considera un genio "como Molière", ya que "inventa un polichinela nuevo y definitivo".

Como se observa, aparece a pesar de todo la dificultad de caracterizar a los creadores de cine sin recurrir a las comparaciones con el teatro o la literatura. La búsqueda de independencia en ese terreno se planteaba como un camino furtivo en esa época y por mucho tiempo fue un objetivo difícil de conquistar.

Una vez sentada la posición respecto de las teorías que circulaban sobre las definiciones del arte cinematográfico, José Luis Romero pasa a exponer una cartografía del negocio cinematográfico en el mundo occidental. Para ello explica que

"Hasta 1914, dominaban el campo los franceses y los italianos; de cuando en cuando aparecían creaciones alemanas y escandinavas; los Estados Unidos estaban en actividad creciente. La Gran Guerra solo deja en pie el cinematógrafo norteamericano, y desde entonces impera comercialmente en el mundo entero. (...) Terminada la guerra, Europa vuelve a ocuparse del cinematógrafo, con interés renovado, y se inicia una nueva era (...)."

La información que maneja Romero es muy actualizada y le permite deslizar un análisis de calidad que reconoce en el cine norteamericano la bondad de sus recursos técnicos (proviene de un "pueblo, dado a la invención mecánica"), pero no aprecia del mismo modo los argumentos de las películas porque considera que "permanecían, en gran parte, dentro de la época bárbara."

Para Romero la "nueva era" atrae a toda clase de artistas y escritores al cinematógrafo, posicionándolo como "uno de los temas principales de la vida intelectual europea". Y es allí en donde el autor puede empalmar sus valoraciones con la necesidad de crear y difundir el Cine Club, explicando que el público es heterogéneo y que es necesario ofrecerle, además de las "producciones vulgares, de origen meramente comercial", aquellas otras interesantes que impulsen el estudio del cinematógrafo como arte. Como afirma Ana Broitman



Sergei Eisenstein

"Al ejercer una función curatorial en la confección de la programación, se ubicaron en una intersección entre el campo artístico y el pedagógico, ya que la percepción se producía en clave estética y a la vez histórica, identificando rasgos estilísticos y relacionando los films con un conjunto de obras y trayectorias de las que formaban parte. (2020: 138).

Este texto corto, en cuya escritura participó Romero, demuestra que la cinefilia erudita llegó tempranamente a Buenos Aires de la mano de intelectuales que articularon información precisa y generaron una actitud crítica con el objetivo de ofrecer una "primicia de cultura moderna".

El tiempo como principio constructivo del cine

El segundo número de la revista *Clave de Sol*, que fue publicado en 1931, incluyó el ensayo "Tres artes inquietas" en el que José Luis Romero reflexionó acerca de las formas de construir temporalidad en la novela, el teatro y el cine: el tiempo como organización condicionante y como "armazón en donde estructurar su polifurcación de enredadera".

El autor parte de entender la vida como un acontecer en el tiempo que transcurre simultáneamente en dos sistemas: "un tiempo común, canónico, al cual (uno) se reduce y amolda, torciendo, contorsionando su íntima estructura"; y otro tiempo que cuenta con "una acentuación emocional, personal y característica". Por otro lado, señala que las tres artes a las que hace referencia han abandonado el reducto "relojeril" del tiempo para construir tres tiempos distintos "en el indeciso meditar del hombre que piensa y que siente".

Con citas a *Ideas sobre la novela* (1925), un ensayo de crítica literaria escrito por el filósofo español del "novecentismo" José Ortega y Gasset, Romero sostiene que la novela y el teatro prefirieron siempre sustentarse en la acción por lo que desarrollaban solamente un tiempo-normativo, por el contrario, la novela contemporánea generó un desconocido producto que dispone una "nueva retícula temporal". El ejemplo a exponer es Proust y sus "nuevas rutas del novelar", ya que "lo que en Proust es ocurrir, devenir, transcurre por entero fuera del tiempo". En sus novelas la acción no interesa y "su existencia se justifica solamente advirtiendo su calidad de antecedente, de referencia inexcusable para una posterior comprensión. (...) Recuerdo y meditación, hecho presente o revivido (...) y estados de alma, eso es lo que constituye en cada instante el segundo fugaz de Proust; y esa nueva entidad (...) escapa a la línea horizontal del tiempo (para imponerse) esta gravitación subjetiva del tiempo".

Por su parte, Romero observa que el teatro tradicional ofrece al espectador un desarrollo que se cumple sobre la escena, siendo la duración de lo que ocurre poco más o menos la real; mientras el teatro moderno "aparece sin esa exigencia temporal que implica la acción, esa exigencia de determinar implícitamente cuándo ocurre con relación a otro suceso, cuál es su efectiva duración. Su misma complejidad crea entonces ese ritmo retardatario, con una especie de fuerza centrífuga que intenta apartar lo sucedido de la ubicación temporal inmediata".

Es notable que tanto en la novela como en el teatro, el autor reconozca una ruptura en la construcción narrativa de la temporalidad. Hay un antes tradicional y una contemporaneidad que logra representar las nuevas sensaciones desplegadas por la modernidad en relación con un

tiempo que se bifurca. Obviamente las referencias al cine no podrían ser planteadas de esa manera, ya que no hay un aspecto tradicional con el que comparar.

Llama la atención la claridad con la que concibe que el tiempo en el cine se perciba a partir del movimiento y para ello es indispensable entender el proceso de montaje. La escuela rusa había enseñado que el principio constructivo del cine era el montaje; allí se desplegaban los sentidos y se disponía la representación del tiempo sobre el espacio. Así asegura que "(l)a imagen cinematográfica aun siendo en absoluto estática (...) está animada por su sola vertebración en el film, de un movimiento, no espacial, ya que eso apenas importa, sino temporal."

Además, el texto de Romero deja traslucir un debate que se profundiza por esos años en los que emergen las primeras películas sonoras. Por un lado, la defensa de la realidad plástica de la imagen como elemento primordial del cine, y por otro, la progresiva relevancia que toma la alusión dramática de la imagen hasta constituirse en el nudo de la evolución del cinematógrafo. Dice el autor:

"El cine de hoy tiene una exigencia dramática; el de América muy especialmente se ha volcado íntegro a cumplirla. (...) Para lograr este propósito el cine ha debido renunciar a toda finalidad esteticista, aun cuando tal renuncia sea en cierto modo específica de su contextura actual. El cine de hoy —el americano y la parte de la producción europea que responde a la influencia yanqui— ha alejado de sí la preocupación por la imagen —plasticidad, luz y sombra— para volverse decididamente a la alusión dramática."

Y es en este punto que Romero encuentra la peculiaridad dramática del cine. Cómo hacer para mostrar en la pantalla el pasado, el presente y el futuro. Mientras la novela cuenta con la conjugación de verbos y el encadenamiento de acciones, la imagen del cine es un presente constante, "su acción puede ser deslizada por distintos sistemas temporales, no solo sin desvirtuar su esencia, sino aumentando al infinito su stock de resortes emocionales."

El texto usa sus propuestas filosóficas para ilustrar ejemplos, son las películas en las que se advierten diferentes herramientas en el diseño de temporalidades tanto en el plano dramático que se interesa por sobre todo en la acción ("la gravedad dramática del tiempo ha sido sacrificada a la urgencia temporal de la acción."), como en el plano plástico que apunta al cine como medio expresivo.

La conclusión del texto señala que el tiempo del cine es de doble faz. "En el futuro no tendrá que

renunciar en absoluto a la acción para conseguir presencias auténticas, porque a poco que profundice en su elemento plástico, puede el cine llegar a construirlas en un plano superior al de la acción, tangencial en cada punto, insistente en cada eslabón de la cadena del obrar. (...) De los tres reinos que se movían en la cuadrícula del tiempo, es el cine quién podrá componer el más armonioso y cumplido además."



Charlie Chaplin, 1915

Junto a sus compañeros cineclubistas, que intentan articular la música y el ritmo con el cine, José Luis Romero no habla de los logros o fracasos de las películas, ni plantea una posición elitista frente a los espectadores generales. Hay en ello un móvil pedagógico, sin duda, pero también la necesidad de tramitar el golpe que significa la llegada del cine sonoro que parece desvanecer toda pretensión artística del medio para favorecer la rápida expansión de los films para consumo popular. El objetivo parece dirigirse a desbrozar la sensibilidad que se esconde en el arte del siglo XX, valorando su versatilidad para movilizar percepciones y generar respuestas que van mucho más allá de sus argumentos narrativos.

Historiador y espectador

La formación de Romero fue muy amplia y le permitió entretener discursos, representaciones y teorías que provenían de distintas áreas. Hacia fines de la década de 1920, cuando ya comenzaba a escribir sobre historia, también se interesaba por la ópera, el teatro, el cine, la plástica, y en otro orden de cosas, el deporte y la política. Se abría allí un conjunto de realidades que no percibía como un universo homogéneo, sino como una trama que planteaba preguntas y respuestas complejas.

Si nos limitamos a observar su experiencia cineclubista es evidente que pregnó en los discursos que sostuvo en su carrera posterior, sobre todo en aquellos que asoman al análisis de la cultura y el lenguaje de las masas. En ese sentido, son notables algunos de los puntos incluidos en las clases reunidas como *Problemas de la cultura contemporánea. 1962*, donde analiza el "fenómeno" del cine en el siglo XX pensando en sus condiciones y sus productos.

José Luis Romero entiende que el cine es un "fenómeno cultural revolucionario" porque se trata de la única forma de creación en donde existe "la posibilidad de que un creador pueda crear para iniciados y para conocedores técnicos y satisfacer a esos grupos, y satisfacer a las minorías de iniciados, y satisfacer luego a millares de personas todos los días en todas partes del mundo." Así el cine encontraría un equilibrio entre un lenguaje que contacte tanto con la emergencia de las masas como con otros sectores culturales de la sociedad. ¿Cuál es la clave de ese equilibrio? Una pregunta que Romero formula de esta manera:

¿Qué es lo que le gusta de Chaplin a Chaplin?, ¿Qué es lo que le gusta de Chaplin a los entendidos en materia de cine, y que es lo que les gusta de Chaplin a las multitudes que lo han visto, y que es lo que les gusta a los chiquilines de diez años? Este es uno de los grandes misterios. ¿Qué es lo que

gusta de Walt Disney? ¿Qué es lo que hace que de pronto algo de innegable calidad se transforme en un éxito de público? Este es el gran problema.

Me parecen muy llamativas estas reflexiones sobre los productos de la industria cultural por parte de un historiador en la década de 1960, cuando los estudios especializados en la comunicación estaban plagados de afirmaciones apocalípticas o integradas. Por esos años eran los teóricos de los estudios culturales (especialmente [Raymond Williams](#) y Stuart Hall) quienes se estaban haciendo las mismas preguntas acerca de cómo estudiar el gusto de las masas y cómo considerar la calidad de las producciones seriadas. Las respuestas a estos problemas complejos fueron abordadas posteriormente de múltiples maneras, pero es interesante señalar el aporte que hace Miriam B. Hansen en el año 2000, muy en la línea con las preocupaciones de Romero cuando piensa lo que expresa la cultura del siglo XX. Así, Hansen arguye que la hegemonía mundial del cine clásico de Hollywood se funda en su capacidad de proporcionar a las audiencias masivas un horizonte sensorio-reflexivo para la experiencia de la modernización y la modernidad, es decir una forma discursiva en donde la experiencia individual puede encontrar reconocimiento en la esfera pública, más precisamente a través de los medios audiovisuales que involucran inmediatez sensorial y afectos.

Algunas de estas cuestiones intuía Romero cuando planteaba que con el cine sucede algo que no "ocurre ni con la novela, ni con el teatro ni con la poesía", porque en el cine "se ha creado una identificación en donde el elemento aglutinante hay que buscarlo en algo que no es exactamente la calidad estética", aunque luego se dirigía a las clásicas definiciones sobre la actitud receptiva en el marco de la industria cultural que se caracterizaba por no juzgar, no decidir, sino que sencillamente consistía en enajenarse.

Otro elemento notable que sobrevive de la época cineclubista es la referencia al cine silente, especialmente a Charles Chaplin, para mostrar el valor de las representaciones audiovisuales como "testimonios eminentes de nuestro tiempo".

El personaje —el personaje único— de Chaplin parece representar arquetípicamente un hombre medio de nuestro tiempo situado en estas peculiares condiciones de vida que nos caracterizan. Es un sujeto vulgar: nada hay en él en grado extremado, sino que, por el contrario, asoma todo dentro de una acentuada mediocridad. Pero lo verdaderamente característico de este personaje es que, pese a su manifiesta buena intención, no consigue ponerse de acuerdo con la realidad. Es un inadaptado pertinaz que está en perpetuo conflicto con las ideas vigentes, con los valores convencionales, con las cosas que pueblan su mundo insensatamente civilizado. A primera vista su inadecuación —germen de la risa— parece ser simplemente hija de su torpeza, pero a poco que nos

familiaricemos con la creación de Chaplin adivinaremos que su intención es señalar que resulta más bien del conflicto entre la autenticidad de su personaje —autenticidad profunda de hombre medio— y una realidad circundante compuesta por elementos dislocados que carecen de toda finalidad perceptible.

Este análisis que no toma en cuenta los argumentos ni el lenguaje cinematográfico va directo a desbrozar los elementos existenciales que conectan al personaje con su contemporaneidad. Del mismo modo analiza el "texto-estrella" de Greta Garbo, en una entrevista que le realizó Leandro Gutiérrez en 1971:

Como en todas partes del mundo, hubo una influencia decisiva de un mito del siglo XX, hoy un poco olvidado pero reivindicable, que es Greta Garbo: ella no era norteamericana pero fue difundida por el cine norteamericano y expresó un nuevo tipo femenino el de la *flapper*, cuya aparición constituye en todas partes del mundo una revolución, y aquí se notó, como en todas partes.

En suma, Romero llegó a ver en la constitución de los "textos-estrella" difundidos por Hollywood (la inadecuación de Chaplin como las provocaciones de la Garbo) expresiones de la historia cultural contemporánea. También en algunos argumentos, como el de *Tiempos Modernos* (Charles Chaplin, 1936), donde subraya las escenas de "automatismo, al que obliga el trabajo en cadena" y el de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) donde se expone la presencia de una "masa disciplinada, como estaba disciplinada en una fábrica (que se) manejaba como un verdadero rebaño".

Podríamos decir, que el joven inquieto que militó el Cine Club de Buenos Aires llegó a ser el historiador que marcó un camino en la escena nacional de las investigaciones sobre historia cultural al incorporar los audiovisuales en sus explicaciones sobre procesos, causas y consecuencias.



Greta Garbo, *Wild Orchids*, 1929. Foto de Ruth Harriet Louiser

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo y Jelicié, Emiliano (2010). *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería.

Broitman, Ana (2020). *La cinefilia en la Argentina. Cineclubes, crítica y revistas de cine en las décadas de 1950 y 1960*. Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Burucúa, José Emilio (2013). "[El papel de las artes figurativas y de la música en el concepto de mentalidad burguesa acuñado por José Luis Romero](#)".

Couselo, Jorge Miguel (1991). "Los orígenes del cineclubismo en la Argentina", *Actas del III Congreso de la A.E.H.C.*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, pp. 435-439.

De Torre, Guillermo (1930). "El Cine Club de Buenos Aires", *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 79, p.5.

_____. (1930b). "Un arte que tiene nuestra edad", *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 81

Ferro, Marc (1976). *Cinéma et Histoire*, París: Denoël.

Gutierrez, Leandro H. (1971). [Entrevista: Recuerdos de la vida literaria y cultural en Buenos Aires en los años treinta](#).

Hansen, Miriam Bratu (2000). "[Fallen Women, Rising Stars, New Horizons. "Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism"](#)", *Film Quarterly*, 54 (1), pp. 10-22.

Kairuz, Mariano (2008). "[El despertar de la cinefilia](#)", *Página 12*, Buenos Aires.

"El CineClub" (1929), *Nosotros*, año XXIII, tomo LXVI, no. 245-247, pp. 443-444.

Radaelli, Sigfrido (1931). "Cine Club de Buenos Aires", *Nosotros*, Buenos Aires, n.º 265, p. 223.

* Trabajé con fuentes que me fueron facilitadas por Luis Alberto Romero, David Oubiña y Ana Broitman. Mi agradecimiento a los tres por su predisposición y generosidad.

Archivo personal de José Luis Romero. Referencia de Luis Alberto Romero. El Archivo será entregado a la Universidad de San Andrés.

Por ejemplo, Héctor Eandi, Carlos Macchiavello y Guillermo de Torre hablaron sobre el film alemán, Jorge A. Romero Brest y Felipe Debernardi sobre el film francés, Héctor Ibarra sobre Harry Langdon, el cine documental y el dibujo animado, León Klimovsky sobre la historia técnica del cine, y José Luis Romero sobre el film ruso.

Los integrantes del Cine Club Buenos Aires también lograron extender las sesiones a la Universidad Nacional del Litoral (filial Paraná) y la Agrupación La Peña de Buenos Aires.

Probablemente la "etapa primitiva" refería al período anterior al desarrollo de una articulación del lenguaje cinematográfico, junto a importantes innovaciones artísticas

El texto no tiene firma, y aunque pueden reconocerse marcas de un juvenil J.L. Romero, es posible que algún otro participara en la escritura, probablemente Jorge Romero Brest u Horacio Coppola.

Romero, José Luis. "[Tres artes inquietas](#)". En *Clave de Sol*, primera parte, Buenos Aires, septiembre de 1930.

Estas ideas sobre los distintos tiempos de la historia forman parte de una idea acerca de "La vida histórica", que elaboró durante toda su vida. El primer texto es de 1933: Romero, José Luis. [La formación histórica](#). Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1933. El último es de 1975: Romero, José Luis. "[El concepto de vida histórica](#)". En *Historia, problema y promesa. Homenaje a Jorge Basadre*. Lima, 1978. Sobre este tema puede verse Daniel Bernardo Sazbon, [Vida histórica en José Luis Romero](#).

Mora Perpere Viñuales. [«Yo soy yo y mi circunstancia», una lectura desde José Ortega y Gasset y José Luis Romero](#).

Romero, José Luis. [Problemas de la cultura contemporánea.](#)

Para ampliar estas ideas consultar Eco, Umberto (1968). *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Editorial Lumen.

