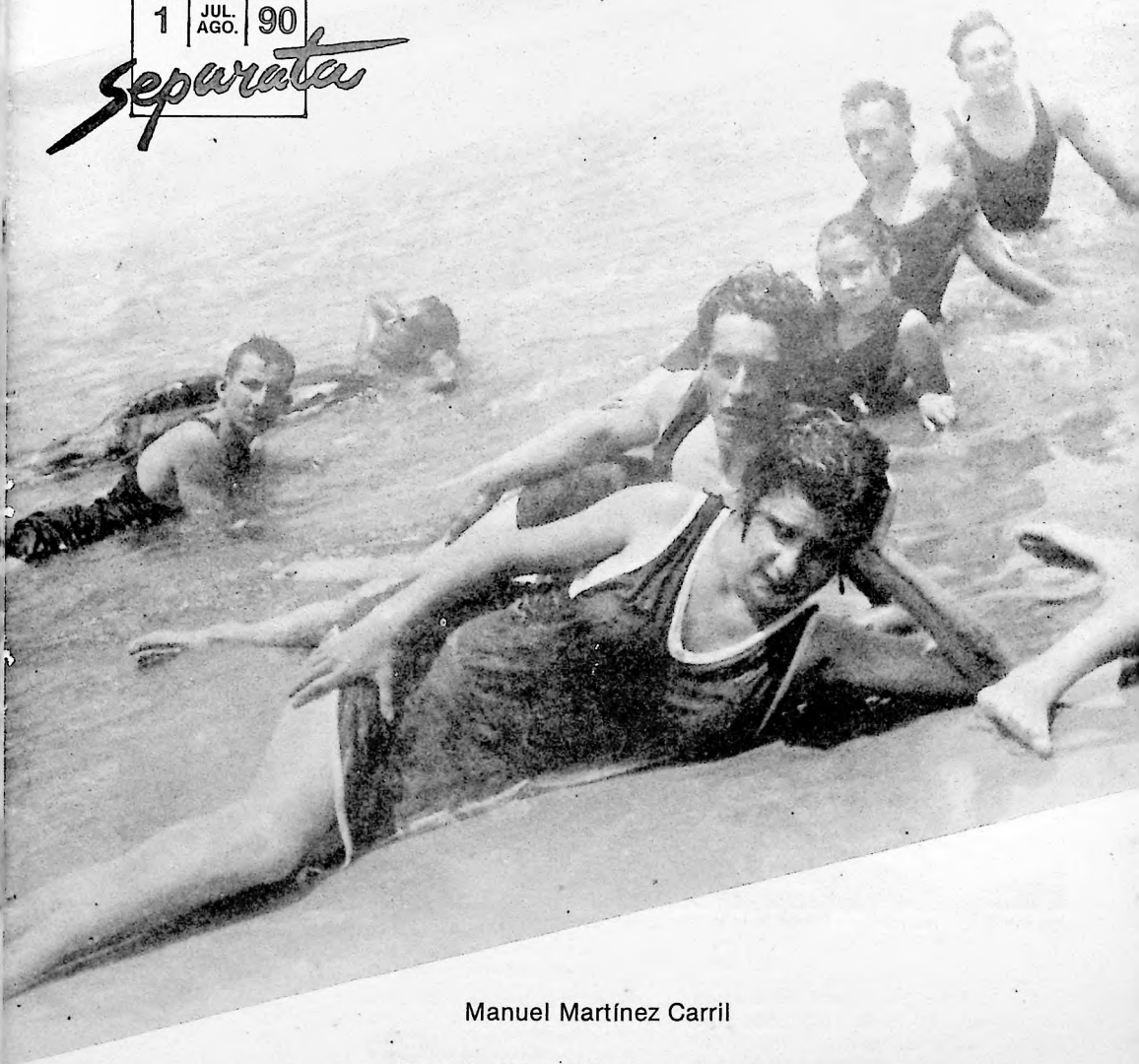


encuadre



NUM.	MES	AÑO
1	JUL. AGO.	90

Separata



Manuel Martínez Carril

Medio siglo de Cinematecas en América Latina



Pobre hija mía (1942) de José Fernández (film venezolano desaparecido).



Un posible ejercicio de imaginación consiste en suponer cómo sería el mundo y la cultura en este fin de siglo si luego de editada toda obra literaria debiera ser retirada de librerías, distribuidoras de libros y bibliotecas públicas, cinco años después de su lanzamiento. Lo mismo ocurriría con todo disco o cassette de música, que tampoco podría ser

MANUEL MARTINEZ CARRIL nace en Montevideo, Uruguay, en 1938. Muy joven comienza a ejercer la crítica cinematográfica. Sus trabajos han sido publicados en los diarios *La Mañana*, *Ya*, *El eco*, *Ultima Hora*, *Acción* y en semanarios. También en las revistas *Cine Club* y *Nuevos Films*, y corresponsal de *Celuloide* de Portugal. Ha sido Jefe del Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República. Como periodista se ha desempeñado como secretario de redacción y jefe de prensa en diversas publicaciones. Es editor de *Cuadernos de Cine Club* y *Cinemateca Revista*. Desde 1967 es Directivo de Cine Club de Uruguay y de la Cinemateca Uruguaya y actualmente es Coordinador General de Cinemateca Uruguaya y responsable de la programación y las relaciones internacionales.

Reconocido por sobrados méritos una autoridad en cine, ha sido durante varios años Presidente de la Asociación de Críticos Cinematográficos de Uruguay y Jurado en Festivales, dentro y fuera de su país. Miembro fundador de la Organización del Cine Iberoamericano en Madrid. Ha publicado los libros *Turismo en el Uruguay* y co-autor de *USA*, tres rostros del cine y Luis Buñuel.

difundido por emisoras radiales digamos cuatro años después de su presentación al mercado. En ese mundo imaginario la obra de los poetas sólo podría ser recitada por la memoria de los haedas. Las representaciones de obras teatrales estarían limitadas a lo más reciente. Y siguiendo el mismo criterio las obras de los plásticos deberían ser eliminadas de la vista pública entre cuatro y seis años después de terminadas. Desde luego los cuadros no podrían ser reproducidos para su divulgación y por lo tanto no existirían libros de arte. Tampoco habría museos, pinacotecas ni bibliotecas, lo que significaría un alivio para los gastos del Estado porque bibliotecas y museos por lo general no agregan mucho al producto bruto interno de los países. Sería un mundo absurdo, sin memoria, y la cultura se limitaría a hábitos alimentarios, malformaciones idiomáticas y signos elementales de comportamiento. Con este argumento un discípulo de George Orwell podría escribir **1998** quizás.

Ese mundo imaginario, sin embargo, casi que es real. La forma artística que identifica al siglo que termina, es el cine. Las obras cinematográficas, las películas, se ven en salas especialmente acondicionadas o son difundidas electrónicamente



Juan de la Calle, (1941) de Rafael Rivero Oramas (la copia incompleta se encuentra en la Cinemateca Nacional de Venezuela).

en cassettes. Esas películas son ejemplares o duplicados de la obra, como los libros son reproducciones de lo que alguien escribió y los discos repiten la ejecución de una partitura. La diferencia empero es evidente: un libro, un disco, están en manos de los usuarios, de los individuos que dentro de la sociedad tienen afición por la lectura o por la música. No todos los habitantes de un país son afectos a las letras o a los conciertos, pero aquellos

destruyeran todos los ejemplares, se requisaran los que hubiera en las bibliotecas y en los domicilios de los particulares y se conservaran las planchas de *offset* de la impresión.

No siempre fue así. Hasta mediados de la primera década del siglo las películas se vendían a quien quisiera comprarlas, y también a los exhibidores que las proyectaban en sus teatros. Esto ocurría en Francia, Italia, Inglaterra y en general en toda Europa. Sin embargo en Estados Unidos hacia 1910 se establecen mecanismos industriales de explotación, donde los exhibidores sólo pueden arrendar una copia a los productores, y devolverla. De esa forma, por el arriendo y no por la venta, los productores aseguran salas disponibles para sus próximos films. Con la expansión de la industria cinematográfica los productores debieron delegar a otros intermediarios, los distribuidores, el manejo de sus películas. Estos fueron obligados entonces a destruir todas las copias vencidos los plazos contractuales fijados a veces en uno o dos años. Cuando la Primera Guerra hunde al cine francés en una grave crisis, la industria norteamericana ocupa los mercados europeos y luego los de casi todo el mundo, y traslada esos mecanismos de explotación al mercado internacional. El cine europeo descubre que Adolph Zuckor nunca se equivoca y desde entonces el cine, en todo el mundo, se destruye sistemáticamente a hazazos.

En ese holocausto cultural ha sucumbido la gran mayoría de las películas, a veces de las propias cinematografías nacionales. Porque a la destrucción por hacha se sumaron otros

que quieren enriquecerse leyendo o escuchando música, pueden hacerlo sin que nadie se los impida.

Con las películas no ocurre así: para poder ver **La loba** de William Wyler o **Charulata** de Satyajit Ray o más simplemente **2001, Odisea del espacio** de Kubrick, o **La edad de la tierra** de Glauber Rocha, el interesado depende de que esos films sean programados en una sala, para lo cual alguien debe distribuirlos y alguien antes debe haberlos autorizado para ese país. En ese caso lo que se exhibirá será un ejemplar, es decir la reproducción autorizada, una película. Transcurridos cuatro, cinco o seis años el distribuidor está obligado a destruirla, operación que se realiza generalmente con un hacha ante un escribano público que documenta a los productores que efectivamente **La loba**, **Charulata**, **2001, Odisea del espacio** y **La edad de la tierra**, fueron hachadas en su presencia. Legalmente, ningún particular, ningún museo, ninguna biblioteca pública puede conservar copia alguna de esos films y tampoco ninguna reproducción en video o *cualquiera otra forma de reproducción* como dicen textualmente los contratos tipo. De los films sólo se conservarían entonces (y no siempre) los negativos originales. Sería como si de cada libro editado se

inconvenientes: hasta 1950 el material en que estaban impresos negativos y copias de los films era altamente inflamable y además se descomponía por sí solo, sin intervención externa. Antes y después de 1950 las emulsiones químicas fotográficas, sobre todo algunos procedimientos de color, se pierden o diluyen fácilmente. Aún ahora las reproducciones electrónicas en video se pierden en muy pocos años. Estos inconvenientes se evitan si negativos, originales o copias son conservados en determinadas condiciones técnicas y mediante procesos de laboratorio. Esos cuidados de mantenimiento cuestan dinero y salvo excepciones los productores en todo el mundo han considerado poco redituable tomarlos a su cargo, con lo cual a veces nadie los ha asumido y los films ya no existen. De esos films podrán conservar memoria los historiadores del cine, los nostálgicos de siempre y algunos inconformistas incorregibles que creen en la memoria cultural y ponen como ejemplos a Shakespeare, Cervantes y Dante, que si sus libros se hubieran destruido a los cinco años, quién los conocería.

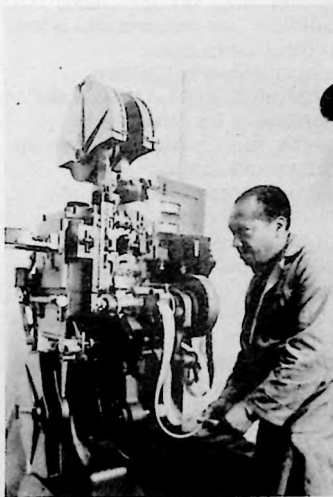
Una idea recorre el mundo

C

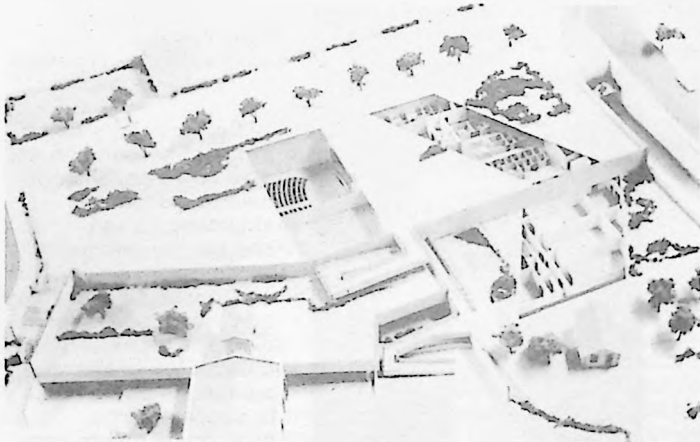
on frecuencia los inconformistas suelen vivir al margen de la ley. Y tarde o temprano terminan encontrándose. Eso ocurrió en los años 30. En Berlín, New York, París, Londres, Estocolmo, Moscú, existían colecciones de films reunidas por entusiastas o por incipientes organismos estatales o privados. Esas colecciones no respetaban las normas fijadas por la industria pero fueron el comienzo de cinematecas que poco después constituirían la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film), que se crea en 1938 y que actualmente reúne a cerca de un centenar de miembros, observadores y aspirantes a ingresar al organismo. La idea inicial fue claramente rescatar obras cinematográficas en riesgo de desaparición. Con el tiempo se supo que no era suficiente obtener copias o negativos de los films, sino que había que preservarlos y restaurarlos, y que esa tarea es especialmente compleja y cara. También con el tiempo las cinematecas obtuvieron una relación aceptable con los

productores, que no eran necesariamente enemigos, al tiempo que éstos descubrieron que las cinematecas no eran un emporio de piratas sino con frecuencia los únicos que preservaban la memoria cinematográfica y ejemplares de viejas películas que volvieron a ser redituables con la llegada de la televisión y luego del video. El reconocimiento y respeto mutuo no es el mismo en todo el mundo y varía de regiones geográficas a otras, de la sociedad de consumo a países en desarrollo, de

Cinemateca Brasileña (Labores de preservación - copiadora.)



el primer germen de un archivo de films, y al terminar la década del 40 son tres las cinematecas establecidas en el continente. Primero en Montevideo, Cine Arte del SODRE, un servicio estatal de difusión cinematográfica, y poco después Cinemateca Brasileira en Sao Paulo y Cinemateca Argentina



Cinemateca Brasileira (Proyecto de futuro archivo - maqueta - en Matadouro).

los archivos copias de films para ser proyectadas en funciones culturales. Cinemateca Argentina se origina en el *Club Gente de Cine*, Cinemateca Brasileira en el *Cine Club de Sao Paulo*, Cinemateca Uruguay en *Cine Universitario* y *Cine Club del Uruguay*. Los primeros catálogos de estas cuatro cinematecas incluyen casi exclusivamente films internacionales, en su mayoría europeos, y muy pocos títulos de la producción nacional. Su trabajo es impulsado fundamentalmente por pioneros: Danilo Trelles en Cine Arte (actualmente reside en Madrid), Paulo Emilio Salles Gomes en Sao Paulo (fallecido), Rolando Fustiñana, Roland, en Buenos Aires (sigue presidiendo Cinemateca Argentina), Walther Dassori en Cinemateca Uruguay (fallecido). En pocos años se crean otras cinematecas en América Latina: universitarias en Lima, Santiago y México, ligadas a los cine clubes en Bogotá y La Habana, a otros institutos en Caracas y Rio de Janeiro. De este segundo grupo de archivos sólo subsisten

sociedades con un mayor desarrollo de cultura cinematográfica a otras donde esa preocupación no existe. Entre la clandestinidad de Henri Langlois guardando sus películas en buhardillas y bañeras dentro de latas sin etiquetas de identificación, hasta los organismos públicos respetables en que se han convertido la mayoría de las cinematecas hoy en día, ha transcurrido más de medio siglo y muchos años de esfuerzo casi siempre oscuro, con escasos recursos y un mínimo reconocimiento. Cinco años después de constituida la FIAF, se crea en América Latina

en Buenos Aires inician la experiencia. En 1952, nuevamente en Montevideo, se constituye la Cinemateca Uruguay. Los cuatro archivos integran la FIAF y de alguna manera contribuyen a crear otras cinematecas en la zona. El origen de esos primeros archivos fílmicos latinoamericanos fue mayoritariamente el movimiento cineclubista. Con excepción de Cine Arte (ahora Archivo Nacional de la Imagen, de Montevideo) se trata de cinematecas privadas, creadas por entusiastas y respaldadas por cine clubes que obtienen de

fusionado o han desaparecido y que nuevas cinematecas se consolidan en La Paz, en Quito, en Managua, Lima y Bogotá. Con el tiempo también hubo un aprendizaje: que el cine de los propios países no suele ser rescatado ni preservado por nadie más que por las cinematecas de cada país, que la difusión salvaje de copias únicas

los de México (Filmoteca de la UNAM), Caracas (Cinemateca Nacional) y Río de Janeiro (Cinemateca do Museu de Arte Moderna). Algunas sólo tuvieron de cinemateca el nombre, otras se desarrollaron, pero unas y otras expandieron la idea de que el cine no es un arte efímero.

El final de la década del 60 fue particularmente crítico y agitado para las cinematecas latinoamericanas. Luego de Viña del Mar 67, que enfatiza el poder de los cineastas y tras cinco años de divergencias, entre quienes consideran a las cinematecas meros vehículos de difusión comprometida y quienes priorizan el rescate de films y su conservación, el movimiento se fractura al tiempo que se suman nuevas instituciones, fundamentalmente Cinemateca de Cuba a comienzos de los 60 y Cineteca Nacional de México. A mediados de los años 80 y sobre nuevas bases más plurales y amplias se restablecen las formas de cooperación y se comprueba entonces que varios de los viejos archivos se han desarrollado con vigor, que otros se han



Cinemateca Brasileña (Archivo de Films).

sin preservar es la manera más segura y práctica de destruir el cine propio o ajeno, que algunas utopías quedaron por el camino, que el militatismo convence a los convencidos, y que la tolerancia y el pluralismo son la mejor vía de entendimiento. También se aprendió que preservar el cine es mucho más difícil de lo que podía pensarse veinte años atrás.

A la vuelta de la historia en América Latina se reflexiona nuevamente sobre la función de las cinematecas y su viabilidad. Después de discrepancias, de unos

cuantos regímenes autoritarios (en Chile destruyeron la Cineteca Universitaria, en Guatemala mataron a sus dirigentes) y de la progresiva extinción del cine como espectáculo masivo, varias cinematecas ven peligrar su desarrollo tecnológico, o su propia existencia. En la medida que para algunos los recursos provienen del Estado, los gobiernos, agobiados por la crisis y la deuda externa, carecen de dinero para los archivos o de subvenciones para aquellos que reciben contribuciones fiscales. Y las cinco cinematecas privadas, que se financian por su propia actividad, encuentran crecientes dificultades en países golpeados por la crisis y en mercados donde la gente no va al cine y tampoco a las funciones culturales.

En este final de siglo, sin embargo, nuevas cinematecas se están constituyendo en África y en Asia. Y prácticamente todos los archivos consideran cada vez más seriamente los medios electrónicos para la difusión y (en un futuro posible) para la preservación de imágenes en movimiento.

Lejos de la ley y el orden



En última instancia ninguna cinemateca es totalmente dueña de sus propias películas. Especialmente en América Latina. Las leyes de derechos de autor, que protegen obras literarias pero no impiden la conservación de los libros editados, o de discos y cassettes musicales, limitan en cambio la tenencia de copias de films. Como el autor de una película puede ser múltiple, y como el propietario de un film es quien lo paga, es decir el productor, en definitiva la ley protege intereses industriales más que intelectuales. Un libro, una obra musical, un cuadro, tienen autores fácil y precisamente identificables, que no son el editor o el *marchand*. En un film confluyen autores varios: quien lo dirige, quien escribe el libreto, quien compone la partitura. Pero quien predomina es el productor, que puede amparar su producto en los derechos de autor y sus períodos normales de vigencia.

Teóricamente, transcurrido ese plazo, que varía de un país a otro, si el productor no lo renueva, la obra cae en dominio público, con lo cual se legalizaría la

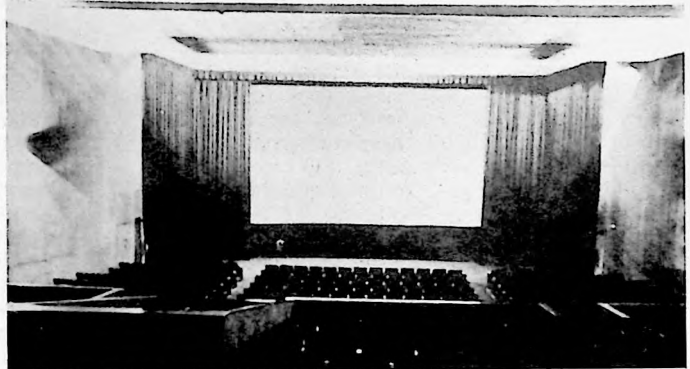
tenencia de copias por los archivos. Sucede que en ese momento es muy probable que no existan más copias porque éstas fueron destruidas y que tampoco existan negativos, abandonados por el productor en algún laboratorio, o simplemente deteriorados e inservibles por mal almacenamiento. De modo que los archivos se ven impulsados a actuar sin mayores amparos legales y obtener copias y materiales de los films sin esperar cuarenta o cincuenta años.

Esta situación de hecho fue reconocida en 1973 por cinematecas y productores que redactaron en la UNESCO (París), un protocolo de depósito de films. Los productores (a través de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films, FIAPF) reconocen el derecho de las cinematecas a tener (pero no poseer) copias o incluso negativos, pero los archivos a su vez aseguran que esas copias no serán proyectadas o dadas a proyectar a terceros fuera de los locales de

las cinematecas, se mantienen en oficinas burocráticas, en malas condiciones, se pierden y se deterioran, o simplemente son destruidos por múltiples proyecciones de copias únicas que los institutos realizan con fines promocionales. Las excepciones a ese descalabro son muy pocas: sólo dos

los propios archivos, donde podrán ser mostradas en condiciones claramente definidas y con severas restricciones. En el mismo acuerdo se conviene que los productores podrán dar en depósito a los archivos ejemplares de sus films, voluntariamente, y que éstos quedarán sometidos a los principios del protocolo concertado entre las partes. El acuerdo de hace diecisiete años sólo se cumple en la mayoría de los países europeos, en Estados Unidos y países de la Comunidad Británica. Los productores se han negado sistemáticamente a aplicarlo en el resto del mundo y en particular en América Latina.

Otras formas de protección a los archivos, son inexistentes en la región. El depósito legal, que obliga al productor a entregar una copia a cambio de la autorización de exhibición, no se practica. A lo sumo en algunos países queda protegida de este modo la producción nacional, pero aún en países con mayor cantidad de films depositados no van a



Cinemateca de Cuba (Cine La Rampa).

archivos en América Latina (México y Cuba) son destinatarios del depósito legal. En la gran mayoría de los países no existe siquiera la figura jurídica.

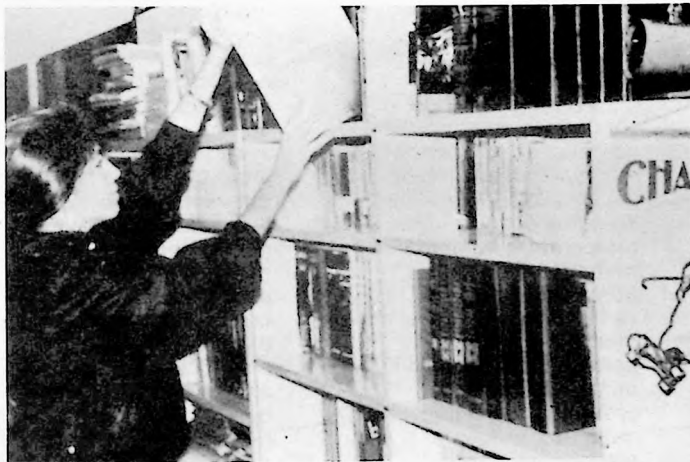
La situación es entonces bastante clara. Los productores internacionales se niegan a acuerdos formales con las cinematecas locales (hay excepciones en Brasil), los productores nacionales no están obligados, no existen legislaciones nacionales, la ley de derechos de autor aplicada a los productores coloca a los archivos al borde de la ilegalidad. Sólo el prestigio moral y la respetabilidad de la función social de las

cinematecas protege a estos organismos de la conflictividad. O bien los obliga a acuerdos económicos y contratación de derechos por montos iguales o mayores a los de la explotación comercial, un camino que ha permitido a unos pocos archivos agregar una cláusula contractual con los productores por la cual éstos aceptan que vencido el plazo de cuatro a cinco años, los materiales no sean destruidos y permanezcan preservados en los archivos. Con variantes, esta fórmula se ha alcanzado en Uruguay y México, sólo ocasionalmente con contratos *non theatricals*, pero tampoco es

satisfactoria, surge de un acuerdo transitorio de partes (los materiales pueden ser reclamados) y obliga a los archivos a aceptar normas de la industria que no comparten.

Quedan solamente entonces las vías menos ortodoxas. La buena relación personal de los directores de los archivos con la industria (hay varios ejemplos en la región), el intercambio de

embargo producen buenos resultados culturales aunque no legales. Sería mucho más simple que algún día se decidiera civilizar las relaciones, que las cinematecas fueran reconocidas como agentes culturales e interlocutores válidos, según el modelo de relacionamiento europeo o estadounidense. Para llegar a esa solución hay algunos inconvenientes prácticos, porque en América Latina coexisten archivos privados y estatales, porque los institutos de cinematografía confunden archivos filmicos con *film libraries* de circulación no comercial, porque los productores actúan en mercados donde cada vez enfrentan mayores dificultades y porque el video ha



Cinemateca de Cuba (Biblioteca y Documentación).

servicios, acuerdos con distribuidores, o procedimientos más complejos y extravagantes que sin

reavivado el fantasma de la piratería. Y los productores creen descubrir fantasmas en América Latina debajo



Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

de cada piedra y a la vuelta de cada esquina, quizás con fundamento. Lo que no han percibido todavía es que los archivos de films latinoamericanos son instituciones de servicio público transparentes, que hacen el trabajo que la industria y el comercio cinematográfico no realizan y que tampoco compiten con productores y distribuidores.

Pensándolo bien haría falta una ley. Pero esa es, de momento, otra utopía. Y originaría una larga discusión.

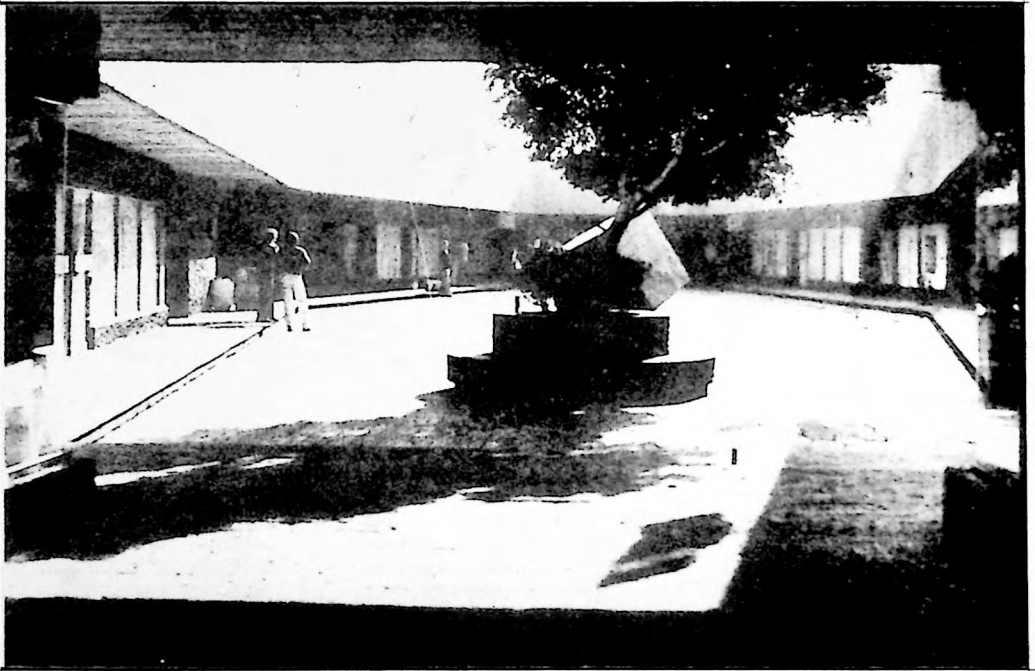
Todo muy inestable

P

or depósito, compra, donación, amistad, canje, o por descubrimiento de viejas copias abandonadas hace años en cabinas de proyección, sótanos o mercados de pulgas, las cinematecas tienen películas. Es apenas el comienzo del problema. Porque las películas, como se sabe, son perecederas. No es suficiente colocarlas en estantes, ordenadas, catalogadas e identificadas. Los films de acetato color deben mantenerse a 3°C bajo cero, los de acetato blanco y negro en torno de los 12°C y los nitratos alrededor de 10°C. Pero, aún más complicado: la humedad relativa ambiente debe ser de 20-25% para los acetatos color, y la baja temperatura aumenta la humedad. Los porcentajes son con variantes los mismos para films en nitrato y para acetatos blanco y negro. A ese primer problema se suman muchos otros. Los nitratos tienden a descomponerse y por su composición química generan la autocombustión, incendios imposibles de extinguir porque las moléculas en descomposición

desprenden oxígeno que alimenta la combustión. Los films en acetato, como ha comenzado a verificarse recientemente, son afectados por el síndrome del vinagre, que se contamina de un rollo a otro, y que puede producir la descomposición total de la base o soporte. Con el tiempo las bases envejecen y se contraen, de modo que el film reduce su tamaño y también la distancia entre perforaciones impidiendo su proyección pero también el eventual copiado en máquinas standard. Las películas en color aditivo cuyo almacenamiento sufra alteraciones en las temperaturas y humedad indicadas, pierden primero el componente amarillo y de inmediato el azul, con lo cual la imagen se deteriora y eventualmente se pierde en etapas avanzadas de degradación. A esos problemas de emulsiones inestables se suma uno de los más graves: la utilización de copias de archivo en proyecciones produce inevitablemente daños tanto a la base como a la emulsión, acelera procesos de

que pretendieron salvaguardar. En América Latina ninguna cinemateca está en condiciones de cumplir con todos esos requisitos de preservación. Algunas, sin embargo, se aproximan más que otras a las soluciones. Y algunas, simplemente, no están haciendo nada para salvaguardar su



Cineteca Nacional de México.

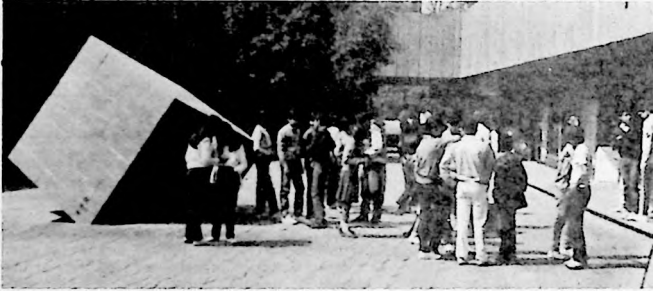
descomposición y es otra vía irremediable de destrucción de los materiales, que puede minimizarse pero no evitarse aún adoptando condiciones de máximo cuidado para las proyecciones.

Si no se solucionan adecuadamente estos problemas las cinematecas lo único que habrán hecho es postergar algunos años la pérdida de los films

patrimonio cultural por carencias económicas o sencillamente porque aún no se tiene claro que todo lo que no se haga hoy será imposible hacerlo mañana. Lo más alarmante es que en los últimos meses (por *razones ajenas a su voluntad*) algunos de los archivos más avanzados en los trabajos de preservación están simplemente retrocediendo afectados por cortes

presupuestales en ayudas que recibían de los gobiernos (caso de Cinemateca Brasileira), por el derrumbe económico de estructuras más amplias en las que están insertos (Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), por la crisis de la exhibición cinematográfica de la que proviene parte sustancial de sus ingresos (Cinemateca Argentina en parte,

auspiciado por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, para construir un laboratorio central de restauración al servicio de los archivos de la región en Sao Paulo, parece de momento imposible continuarlo. En una primera etapa de diagnóstico de la situación, Maria Rita Galvao de Cinemateca



Cineteca Nacional de México.

Cinemateca Uruguaya, Cinemateca Boliviana). La continuidad del trabajo puede ser afectada por cambios en la dirección de los archivos donde las cinematecas son organismos del estado que reemplaza sus ministerios y por consiguiente cambia también la conducción de las cinematecas, como de hecho ocurre cada seis años en México. Mientras las urgencias consisten en mejorar la preservación, que cuesta mucho dinero en instalaciones, climatización, laboratorios y contratipaje, la realidad a principios de los 90 muestra no sólo la falta de progreso, sino que los avances de los años previos tropiezan con limitaciones nuevas.

Tan grave parece la situación que un proyecto conjunto

Brasileira inventarió las condiciones de preservación en todos los países latinoamericanos y listó los materiales en nitrato no recuperados en proceso de desaparición. El informe admitía hace un año algunos matices de optimismo y probaba la necesidad de una acción conjunta de los archivos. La crisis brasileña que afectó en particular a Cinemateca Brasileira, dejándola con sus fondos propios bloqueados e imposibilitada de recibir fondos estatales, más las dificultades financieras de la fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, suponen la paralización del proyecto en lo inmediato y el peligro de su extinción final.

De manera que las cosas vuelven al estado en que se encontraban

a mediados de la década de los 80. Se trata, en suma, de instalar o mejorar posibles laboratorios propios, a veces incipientes, y de obtener recursos para construir bóvedas e instalaciones de temperatura y humedad. Existe un laboratorio técnicamente desarrollado en Filmoteca UNAM y otro, adecuado para rescate de films de archivo, en Cinemateca Brasileira. Hay un laboratorio poco desarrollado e insuficiente en Cinemateca Uruguaya. En Cuba la cinemateca utiliza el laboratorio del Instituto no equipado para restauraciones. Existen bóvedas medianamente adecuadas en las dos cinematecas brasileñas, buenas en Cinemateca Uruguaya, por ser inauguradas en Cinemateca de Cuba, y en uno de los archivos de México. Ninguna de las cinematecas tiene climatización para films en color, aunque varias poseen condiciones más o menos aptas para nitratos (Filmoteca UNAM, Cinemateca Boliviana, Cinemateca Uruguaya, algunas otras). El balance estadístico resulta preocupante.

También la cultura cinematográfica

E

El cine que se exhibe por la distribución comercial en América Latina es promedialmente muy malo. El cine europeo es casi desconocido en la costa del Pacífico. El cine latinoamericano se desconoce en los demás países de la región y a veces en el país donde ese cine se realiza, entre otros motivos porque no hay quien lo distribuya por los canales normales.

En algunos países, salas de arte o especiales, dependientes o no de institutos culturales, exhiben ese cine de calidad que abarca desde los films de autores europeos, norteamericanos independientes y el cine del continente, hasta algunos títulos asiáticos y africanos. Esa situación mejora en parte la cultura cinematográfica en Brasil, Venezuela, Costa Rica, Colombia, México. En esos países y en los demás las cinematecas deben asumir un papel activo de difusores que de alguna manera impida una mayor ignorancia o desconocimiento del cine, mediante la organización de muestras, semanas y monográficas. En dos

países además, las cinematecas Nacional de México y Uruguay presentan en exhibiciones normales de estreno films importantes de terceros países que no serían conocidos si no mediara la gestión de los archivos como exhibidores. Esas dos cinematecas operan varias salas simultáneas, y prácticamente todas las cinematecas latinoamericanas son exhibidores con salas propias. La programación de esas salas y los criterios con que operan son diversos.

Para una cinemateca europea o norteamericana la exhibición de film no siempre es prioritaria y para algunas eso es lo menos importante. En esos países el público tiene posibilidad de conocer el cine actual que importa, e incluso el cine del pasado, sin la intervención de las cinematecas. Las carteleras de París, por ejemplo, son un catálogo permanente de películas de calidad en pie de igualdad con los productos comerciales. Algo semejante ocurre en Londres, varias ciudades italianas, New York, Berlín. En esos

Para una cinemateca latinoamericana el trabajo es mucho más amplio. Al tiempo que los archivos como exhibidores procuran actualizar el conocimiento del cine con fines culturales, deben difundir la historia cinematográfica y suplir las carencias del circuito distribuidor exhibiendo el cine



Cinemateca Uruguaya (Centro de Documentación).

lugares las cinematecas se ocupan de la difusión de retrospectivas, completas monográficas y homenajes a autores, con copias duplicadas procedentes de sus archivos, y sólo ocasionalmente programan el cine más reciente que suele provenir de cinematografías exóticas o de autores experimentales.

propio y el de la región. En el supuesto que los archivos hayan podido rescatar copias de films y éstos estén almacenados en buenas condiciones, son esas copias únicas las que a menudo utilizan en la difusión, atentando contra la supervivencia de las películas. Debido a la mezcla de exhibidores y archivistas, carentes de los recursos necesarios, las cinematecas

latinoamericanas han merecido sospechas y reproches de colegas europeos más desarrollados. Porque la situación, en la zona, se asemeja a la que presentaban las cinematecas europeas en la inmediata postguerra, impulsadas a veces a utilizar en la exhibición copias sin preservar.

Con esas limitaciones y con estas urgencias,

gestionadas con organismos del exterior, de las cuales una parte proviene de acuerdos regionales con el aporte y organización de las cinematecas, que solucionan problemas de transporte internacional y presentan las películas en circuitos de hasta dieciséis países que insumen casi dos años para su desplazamiento en todo el continente.

Para las exhibiciones algunas cinematecas imprimen publicaciones, catálogos, folletos, hojas críticas, pero la mayoría se limita a la presentación de los films con mínimos anuncios y una simple cartelera. Sólo una parte muy reducida de los archivos organiza debates, presentaciones en vivo y conferencias para acompañar a los ciclos de difusión. Durante varios años dos o tres cinematecas editaron revistas de crítica, análisis y ensayo. Actualmente esas revistas han suspendido su publicación o han desaparecido.

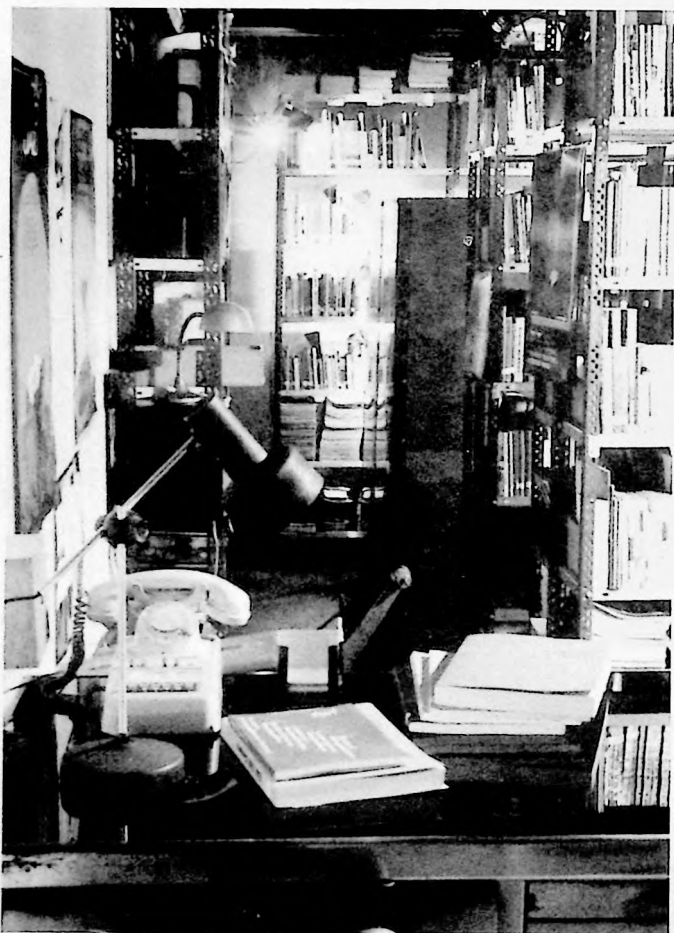
apenas un grupo de cinco cinematecas (en México, Brasil, Cuba, Uruguay) tienen condiciones para organizar, con sus fondos de películas, ciclos orgánicos más o menos completos sobre géneros, períodos, realizadores, tendencias o movimientos cinematográficos del pasado más o menos reciente. Otras cinematecas programan casi exclusivamente películas que alquilan en las distribuidoras locales, seleccionando los títulos de mayor calidad y presentándolos antes que sean destruidos por contrato. Unas y otras proyectan muestras internacionales

Cinemateca Uruguay (Galería de exposiciones).



Cinemateca Uruguay / Archivo de Films (detalle de interior bóveda acetato color).

Sólo tres cinematecas mantienen en la actualidad la realización de cursos regulares de apreciación o incluso técnicos. Pero todas, en mayor o menor medida, poseen centros de documentación en papel y bibliotecas especializadas. Porque aunque también ofrece sus problemas, la preservación de papeles es menos compleja que preservar y exhibir películas de archivo. Con pocas excepciones, los archivos de papel de las cinematecas están computarizados o en vías de serlo. Por lo menos la memoria escrita del cine podrá sobrevivir. En cambio



Cinemateca Uruguay (Centro de Documentación).

los films de muestras itinerantes que exhiben las cinematecas no permanecerán en el país, las películas alquiladas a distribuidoras no serán rescatadas y terminarán destruidas, y las copias de los archivos que se exhiban sufrirán deterioro a menos que se hayan impreso duplicados negativos y copias de circulación. La alternativa, sin embargo, es la de perder la memoria, almacenada en un museo cerrado al que la sociedad no tenga acceso, o arriesgar que dentro de diez o quince años los ejemplares archivados sean directamente inutilizables. Los seis archivos con un patrimonio filmico mayor, que ciertamente disponen de copias de exhibición pero no de todos sus films ni necesariamente de los más valiosos, procuran un equilibrio entre ambas prioridades, desde las fuertes restricciones de Cinemateca Brasileira para sus ejemplares únicos del cine nacional hasta la relativa permisividad con que otros abren el archivo a la exhibición.

Y ahora las nuevas tecnologías



odo era ya bastante complicado cuando llegó la imagen electrónica, el video, los cambios de comportamiento de los públicos. Nunca tanta gente ha visto tanto cine como ahora. Pero nunca tan poca gente fue al cine. Las películas se ven en video. Para algunos esto no es ver cine, pero quienes así piensan son minoría. En términos culturales la comunicación artística por imágenes en movimiento se diversifica y democratiza con la imposición del video.

Un nuevo mercado, menos dependiente de las cadenas de distribución, se afirma en todo el mundo, modificando antiguos espacios de trabajo cultural. La difusión cultural, la creación de salas alternativas para el cine de calidad, parecen estrategias ineficientes ante el mercado en crecimiento del video, dentro del cual, en América Latina, es aún muy escasa la participación de los agentes más críticos e inquietos por la calidad de títulos, géneros y autores en circulación. Aunque potencialmente el video permite una variedad mayor, en casi

todo el continente lo que circula es el peor producto comercial, un hecho que debiera inquietar e inducir a alguna reflexión.

Las cinematecas latinoamericanas se convirtieron en más o menos fuertes exhibidores para cubrir una necesidad cultural y porque obtenían (y obtienen) de la exhibición, los recursos para su trabajo básicos de preservación. Ambos propósitos parecen ahora desestabilizados. Las cinematecas privadas, que subsisten fundamentalmente por su acción sobre el público, ocupando en definitiva una franja del mercado, ven decrecer el número de espectadores en una proporción menor que el circuito comercial, pero en porcentajes graves porque los recursos de los archivos siempre fueron insuficientes. Algunas han comenzado a plantearse el problema en términos de recuperar la comunicación con los espectadores y reequilibrar sus finanzas. Una política agresiva hacia el video, sin embargo, no ha sido siquiera discutida por el conjunto de los archivos

probablemente en el futuro inmediato, enfrentan nuevas dificultades legales (los derechos de video son diferentes a los de cine, no existen los *non theatricals*, por ejemplo), otras peripecias para el almacenamiento de originales en Umatic más inestables aún que los de acetatos y nitratos, la falta de experiencia y de acuerdos para la circulación y el intercambio de materiales video entre archivos, la diversidad de sistemas y hasta de formatos entre los países de la región, que vuelven incompatibles los ejemplares de un archivo que puedan ser enviados a otra cinemateca. Es posible que algunas cinematecas jamás intenten esta experiencia, pero es inevitable que todos los archivos se planteen la necesidad de recuperar y preservar las imágenes en video. La memoria fílmica del continente, cada vez más, está registrada en imágenes electrónicas más percederas que nunca, y cada vez menos el cine (la

imagen fotográfica en un soporte de acetato fijada en una emulsión química) registra hechos y acontecimientos históricos, sociales, políticos y culturales que deban ser preservados como documentos. Las ficciones en imágenes electrónicas aumentan. El cine, en este comienzo de siglo, agoniza en varios países productores de la región. Por lo menos en otros cuatro, ya no se filma.

Independientemente de las opciones que algunas cinematecas hayan adoptado ya o estén en vías de hacerlo, el tema será un rompedero de cabeza en el futuro inmediato, con la esperanza que el



Cinemateca Uruguaya / Archivo de Films (moviolas 35 y 16 mm).

latinoamericanos. Algunos han iniciado empero su experiencia como difusores a través del video con colecciones importantes de títulos clásicos y recientes (Cinemateca Uruguaya), han comenzado a transferir a video para circulación títulos antiguos del cine nacional (Cinemateca Brasileira, Cinemateca Argentina), o han planteado la necesidad de actuar en video (Cinemateca Boliviana).

Sin haber solucionado los problemas legales, de preservación y de difusión de films, esas cinematecas, y otras

Cinemateca Uruguaya / Archivo de Films (Sector acetato).



De momento la experiencia de circular películas en videos con la finalidad de establecer una difusión cultural eficaz es muy reciente. En Cinemateca Uruguay se ha iniciado hace sólo tres meses y medio, pero el crecimiento de este sector del archivo se ha mostrado

progreso técnico perfecciona la imagen electrónica y eventualmente habilite al video para la preservación del cine. La industria se encamina a ese momento. Las películas han vuelto a filmarse en la proporción de cuadro normal. El Cinemascope y la panorámica italiana han desaparecido casi por completo, porque no son reducibles a las proporciones de la pantalla de video: el cine se hace pensando en una nueva tecnología en la que las películas serán circuladas después de su estreno, a veces pocas semanas más tarde del lanzamiento en muchas bocas de estreno simultáneas. Los archivos más evolucionados experimentan nuevas técnicas de preservación. Y aunque por el momento sólo la computación digital parece eficiente, resulta precipitado descartar a la imagen electrónica en soportes más estables, con mejor definición, por puntos o por un número mucho mayor que las 600-750 líneas actuales. En ese momento qué harán las cinematecas. No está de más preguntarlo ahora que estamos a tiempo.



Cinemateca Uruguay (Sala Centrocine).

particularmente dinámico, con algo más de ochocientos títulos y un número cada vez mayor de usuarios, que supera bastante las previsiones. La lista de films en video incluye títulos antiguos y modernos del cine mundial, una serie de cerca de cien películas latinoamericanas y un sector de videos uruguayos. Ciertamente, no se está promoviendo la asistencia de espectadores a ver películas en cine. Pero ya el público ha dejado o está dejando las salas cinematográficas. Y puede razonarse, también, que el descubrimiento del cine a través del video puede inducir a algunos

espectadores a verlo en salas donde imagen y sonido tienen otra calidad. En definitiva sólo unos pocos de los mejores films pueden ser vistos sin excesiva pérdida en una imagen de video. Y a la comodidad y libertad de elección que permite el medio electrónico (las opciones las establece el individuo y no el programador de una sala), puede contraponerse la recuperación en un futuro próximo del gusto por ver cine en compañía, un hábito social en retroceso hoy por hoy. Claro, por entonces es posible que esa pantalla grande con sonido múltiple sea también electrónica.

Nada como ponerse de acuerdo



En abril 1990 en el XLVI Congreso de FIAF (La Habana), María Rita Galvão, de Cinemateca Brasileira, aportó el primer informe serio sobre preservación de acervos fílmicos en América Latina. El trabajo resume dramáticamente una investigación de un año durante el cual recorrió todos los países de la región, inspeccionó las cinematecas existentes y otros depósitos de films y se entrevistó con cinetecarios, funcionarios de gobiernos e investigadores cinematográficos. Financiada por un reducido aporte inicial de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano la prospección fue el primer paso para un conocimiento bastante real de la situación. La iniciativa, compartida por las demás cinematecas latinoamericanas de CLAIM (Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento, nombre demasiado largo) indica un grado de madurez nueva.

Desde 1950 hubo vínculos de cooperación entre las primeras cinematecas en el Cono Sur. En esa misma

década funcionó la Sección Latinoamericana de FIAF. En los años 60 se creó la UCAL (Unión de Cinematecas de América Latina) que se desunió definitivamente en 1975. Al comienzo, las asociaciones (Sección Latinoamericana de FIAF) procuraban complementar unas cinematecas con otras para el intercambio de films y afirmar su relación con las cinematecas europeas, sobre todo Cinémathèque Française de París y National Film Archive de Londres. Con la UCAL se trató al principio de establecer vías concretas de trabajo dentro de la región, pero el intento derivó en una estéril polémica que terminó como cualquiera podía prever después de voluminosas pérdidas de tiempo y esfuerzos inútiles. El actual relacionamiento entre las cinematecas parece no sólo adulto sino también bastante más profesionalizado.

Al comienzo fue el entusiasmo de pioneros, el impulso que movió a otros entusiastas y que quizás se mantenga todavía en algunos



America Barrios y Antonio Bravo, actor y director de **Sangre en la Playa** (1946) (film venezolano desaparecido).

archivos de la región. Luego pareció imponerse el voluntarismo ideologizado a través de un grupo de cinematecas, un espíritu sectarizado del cual no quedan muchos rastros y a lo sumo algunos nostálgicos. Con los años se sumaron cinematecas más burocratizadas a cargo de funcionarios a veces ajenos a las discrepancias pero también distantes de entusiasmos y espíritu

de sacrificio. Y en los últimos tiempos, generaciones de recambio al frente de varios de los archivos más antiguos añadieron visiones flexibles y enriquecedoras. La coexistencia de estas líneas diferentes de pensamiento es sorprendente para quienes hayan vivido la historia antigua de las cinematecas latinoamericanas. Y es la demostración de un progreso.

Casi medio siglo de trabajo ha dado, a pesar de todo, algunos resultados. Unas cuantas cinematecas latinoamericanas han ganado sólido prestigio y reconocimiento internacional. Una parte del patrimonio fílmico en el continente se ha rescatado y se procura preservar. A pesar de los mayores inconvenientes los principales archivos de la región no parecen dispuestos a dejarse vencer, no por voluntarismo, sino por la generación de estructuras operativas. La mayoría ha establecido y mantiene una relación con la sociedad mediante un trabajo de difusión de años. Llevar adelante proyectos de cinematecas puede ser más fácil en países desarrollados que en América Latina en medio de la peor crisis económica, social y política del siglo. Pero que el proyecto latinoamericano exista y se mantenga es sin duda positivo.



Fernando Gómez, Luz Vega y José Ramírez Torres en *Dos hombres en la tormenta* (1945), de Rafael Rivero Oramas (film venezolano desaparecido).

Lo que falta



parte de dinero, medios, infraestructura, tecnología y formación de técnicos, el promedio de las cinematecas latinoamericanas carece de apoyos de los gobiernos, y de legislación que proteja su funcionamiento. Sólo un porcentaje reducido de los acervos fílmicos ha sido recuperado. Al término del siglo muchos de esos films se habrán perdido definitivamente y con ellos se perderán documentos de la historia de varios de los países latinoamericanos (Perú, Chile, Venezuela, Guatemala). El apoyo de los gobiernos, al que algunos archivos han accedido en los últimos años, parece cada vez más dudoso en países donde no hay recursos suficientes para la salud pública, la vivienda y la seguridad social y donde en cambio crecen los intereses y el monto de la deuda externa. Y donde tampoco puede apostarse por la eterna estabilidad democrática.

En ese contexto desfavorable o por lo menos de dudas, algunas cinematecas persisten en sus viejas opciones de autonomía aunque ello les represente mayores

penurias económicas. Otras intentan la difícil navegación contra la corriente, convenciendo a autoridades acostumbradas a respetar los documentos escritos pero que creen todavía que el cine es un mero pasatiempo de feria. Es obvio que sólo el conocimiento público de la función de las cinematecas y su importancia cultural y social permitirá a los archivos latinoamericanos seguir adelante. Para ello son importantes los apoyos de organismos internacionales como la UNESCO, o la gestión de la FIAF. Pero más eficaz debe ser el juego de la opinión pública de cada país. Quizás, entre lo que falta, deba incluirse la promoción del trabajo oscuro, carente de los relumbres de la crítica o del cineclubismo, que realizan las cinematecas. Sin el rescate y preservación de los films y los documentos papel, es impensable la existencia de la cultura cinematográfica. Si los films nacionales y latinoamericanos se pierden se perderá una parte importante de nuestra memoria. Así de simple.

CIUDADES Y ARCHIVOS	ESTATUTO JURIDICO	VOLUMEN DE FILMS	BOVEDAS	SALAS DE EXHIBICION
ASUNCION				
—Cinemateca Paraguaya	privada ⁽¹⁾			1
BUENOS AIRES				
—Cinemateca Argentina (FIAF)	privada	* * * *		2
—Museo Municipal del Cine	municipal	* *		
BOGOTA				
—Fundación Patrimonio Filmico Colombiano (FIAF, observador)	municipal	* *	1	
—Cinemateca Distrital (FIAF, observador)	municipal			1
CARACAS				
—Cinemateca Nacional	estatal	* *		1
GUATEMALA				
—Cinemateca Enrique Torres	universitaria	*		
LA HABANA				
—Cinemateca de Cuba (FIAF)	estatal	* * * * *	3	1
LA PAZ				
—Cinemateca Boliviana (FIAF, observador)	privada	* * *	1	1
LIMA				
—Filmoteca de Lima (FIAF, observador)	departamento dependiente	*		1
MANAGUA				
—Cinemateca de Nicaragua (FIAF, observador)	estatal	*	1	1

MERIDA					
—Cinemateca de la ULA	universitaria	*	1		
MEXICO					
—Cineteca Nacional (FIAF)	estatal	*****	2		4
—Filmoteca de la UNAM (FIAF)	universitaria	*****	2		2
MONTEVIDEO					
—Archivo Nacional de la Imagen (FIAF, observador)	estatal	**	1		
—Cinemateca Uruguay (FIAF)	privada	*****	3		4
PANAMA					
—Cinemateca del GECU	universitaria	*			
QUITO					
—Cinemateca Nacional (FIAF, observador)	estatal	*			1
RIO DE JANEIRO					
—Cinemateca do Museu de Arte Moderna (FIAF)	departamento dependiente	*****	2		1
SAO PAULO					
—Cinemateca Brasileira (FIAF)	privada	*****	3		1

La información sobre volúmenes de film en archivo (indicada con mayor o menor número de asteriscos) es aproximada: se basa en informes de cinematecas y en el reporte de Maria Rita Galvão al congreso de FIAF 1990. La información sobre disponibilidad de bóvedas atiende a construcciones hechas para los archivos. El número de salas permanentes se basa en la información de los boletines de programación de los archivos.

(1) Su funcionamiento comenzó este año y jurídicamente está en formación. Se prevé que su funcionamiento será privado.

Consejo Nacional de la Cultura

