

Presente y futuro de las cinematecas

Diálogo con Luciano Monteagudo

► Escribe Ana Pascal

Comunicadora Audiovisual, FBA-UNLP. Docente de las cátedras Taller de Tesis, Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual de la Licenciatura en Artes Audiovisuales, FBA-UNLP.

En diálogo con *Arkadin*, el Director de Programación de la Sala Leopoldo Lugones del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA), crítico de cine del diario *Página 12* y Director Artístico del Festival DocBuenos Aires abordó cuestiones ligadas a la redefinición de la labor cinematecaria en la era digital. Los cambios técnicos, las posibilidades de recuperación de material y la consolidación de nuevas culturas del cine fueron algunos de los temas tratados, que se conectaron con la función de las muestras y los festivales y la atención a los hábitos espectatoriales del presente.

¿Cuál es, a su criterio, la misión de las cinematecas en la actualidad?

Es una excelente pregunta, para la cual no son pocos quienes actualmente están buscando una respuesta. Históricamente, la misión esencial de las cinematecas ha sido la conservación, la restauración y la difusión de films y colecciones relacionadas (fotografías, afiches, equipos técnicos, etc.) y lo sigue siendo. Sin embargo, el advenimiento de la era digital no sólo ha puesto en crisis la conservación y la restauración de films tal como se las concebía sino, también, su difusión. Este problema, que afrontan las principales cinematecas del mundo, se agrava en las instituciones que cuentan con menos recursos, y que sufren doblemente la brecha tecnológica que se ha producido y que se profundizará en los próximos años. En la Argentina, por ejemplo, la instalación de un sistema completo de proyección digital 4K, no baja de los 150.000 dólares.

Además de la difusión mediante la programación de ciclos, ¿pueden establecerse

otras formas de acceso del público a las películas que alberga la cinemateca?

No en nuestro caso, pero respondo como Director de Programación de la Sala Leopoldo Lugones del Complejo Teatral de Buenos Aires y no en nombre de la Fundación Cinemateca Argentina, que tiene su propio funcionamiento y sus autoridades.

Transcurridos más de setenta años desde la fundación de la FIAF (Fédération Internationale d'Archives du Film), ¿existen "modelos" reconocibles para una cinemateca?

La Cinemateca Francesa, que con las primeras donaciones ayudó a constituir la Cinemateca Argentina, sigue siendo un modelo a seguir, por la riqueza de sus colecciones, la amplitud de sus programas de difusión y la atención que le presta a los nuevos desafíos que presenta la era digital. Ese modelo, sin embargo, es más bien un ideal o una utopía, porque la diferencia abismal de recursos hace que las experiencias sean difícilmente comparables. En América Latina, la Cinemateca Nacional de México es, quizás, el mejor ejemplo de los logros que se pueden alcanzar con un buen presupuesto.

¿Cómo cambió la tecnología digital el acceso, la conservación y la exhibición del patrimonio de las cinematecas?

La revolución digital transformó brutalmente el cine tal como se lo conocía desde 1895: se produjo la desaparición o el cambio de la película como soporte de las imágenes, la digitalización y la restauración en 4K, las imágenes de síntesis (*motion capture* y *performance capture*) exhibidas en 3D, la transmisión de las películas por satélite y el cuestionamiento de las bases fundamentales de la técnica (obturación, ritmo de toma de vistas, percepción del movimiento).

Todo es nuevo y requiere de una nueva formación técnica y nuevas decisiones. Por primera vez, desde el advenimiento del sonoro, el cine está teniendo que

aprender una nueva lengua: la de de informática. Muy pronto, ya no se hablará más de *pietaje* de película sino de *tera-octets*. ¿Qué pasará con las cinematecas en este nuevo orden? ¿Cómo podrán continuar realizando su misión esencial: coleccionar, preservar, restaurar, difundir? ¿Los archivos podrán seguirle el paso a las nuevas tecnologías? No tengo respuestas a estas preguntas y, en nuestro contexto, tampoco puedo ser demasiado optimista.

La organización de ciclos habitualmente responde a criterios autorales, de escuelas, períodos o naciones. Bajo esta lógica, ¿hay una idea de la historia del cine?

Hay, en todo caso, una idea de *historias del cine*, en plural. A diferencia del viejo canon establecido por Georges Sadoul y Román Gubern –que era vertical, monolítico y esencialmente eurocéntrico– los ciclos de la Lugones vienen a probar, en los hechos, que hay una diversidad de autores, escuelas y cinematografías que se superponen, se contradicen o dialogan entre sí. La difusión que la Lugones le ha dado, y le sigue dando, a cinematografías poco difundidas (asiáticas, africanas) y a movimientos y géneros poco divulgados (el cine de vanguardia español durante el franquismo o el documental de creación, por citar sólo algunos ejemplos) intenta ampliar la mirada y fomentar nuevas categorías de pensamiento con respecto al cine.

¿Cómo considera el mandato de Henri Langlois: "Conservar todo, salvarlo todo, mantenerlo todo"? ¿Toda producción audiovisual debe ser conservada, aun la que ha sido concebida para ser efímera? Y si hay que aplicar alguna restricción, ¿cuáles serían los criterios?

En el momento en el que Langlois estableció ese mandato se hizo, sin dudas, lo que había que hacer, no sólo para fomentar conciencia con respecto al valor documental del patrimonio audiovisual sino porque parecía materialmente posible: el universo de las imágenes a salvar todavía se presentaba como finito,

clasificable y archivable. Hoy, con la multiplicación *ad infinitum* del universo audiovisual, ese mandato, que sigue teniendo estatus de imperativo categórico, se ha vuelto mucho más complejo de poner en práctica. Y ni que hablar en nuestro país, que no tiene políticas de Estado referidas al tema. Francia, por ejemplo, archiva en el inmenso Institut National de l'Audiovisuel (INA) todas sus imágenes de televisión, aun aquellas que pudieran parecer efímeras pero que en el futuro adquirirán, seguramente, valor documental, mientras deja al cuidado de la Cinémathèque Française todos aquellos materiales asociados con el cine, con subdivisiones, como la Cinémathèque de la Danse, que tiene por misión la conservación y la puesta en valor de todos los documentos audiovisuales relacionados con la expresión coreográfica. Seguramente una taxonomía rigurosa ayude a facilitar la decisión de qué imágenes salvaguardar ante la imposibilidad de conservarlo todo.

Dada su labor como programador, crítico y representante argentino o latinoamericano en numerosos festivales internacionales, ¿qué criterios se imponen al seleccionar y/o premiar las obras?

Cada festival tiene su propio perfil, modos de programación y presupuesto, que determinan su personalidad. Los hay grandes y poderosos (Berlín, Cannes, Toronto), medianos (Rotterdam, Bafici, Thessaloniki) y pequeños pero influyentes (FIDMarseille, dedicado prioritaria pero no exclusivamente al documental). De acuerdo a su director y/o programadores, cada festival tiene su criterio de programación, pero casi ninguno puede sustraerse al efecto que producen las sucesivas *olas*, ya sea de Nuevo Cine Argentino, Nuevo Cine Asiático o Nuevo Cine Rumano, por citar ejemplos recientes. Pero, en general, importa siempre que sea *nuevo* porque el circuito de festivales suele priorizar el concepto de *novedad*. Y dentro de la novedad siempre cotiza alto el *descubrimiento*. Este mecanismo, un tanto perverso, puede provocar injusticias, porque la

ola de hoy puede tapan a la de ayer sin que ésta haya terminado de desarrollarse, o puede generar expectativas desmedidas, difíciles de satisfacer.

Si la figura del cinéfilo podía describir a la juventud que asistía con asiduidad a las proyecciones de las cinematecas o las salas especializadas en los tiempos previos a los nuevos cines de los sesenta, ¿cómo definiría la relación que se establece hoy entre el público joven y el cine? ¿Es la misma o distinta cinefilia?

La relación es claramente distinta y el término *cinefilia* ha entrado cada vez más en desuso, al punto que hoy parece remitir a una categoría del pasado. El público joven no especializado consume mucho cine, pero no en las salas, como una experiencia colectiva, sino frente a pantallas individuales: plasmas, tabletas, iPads, etc. Hay algo que podría calificarse como *cirujeo de la imagen*: se revuelve mucho y se toma un poco del cable, de la TV abierta, de Internet; pero la ansiedad imperante hace que a un espectador joven le cueste cada vez más concentrarse un par de horas sentado frente a un film, sin ceder a la compulsión de consultar otra pantalla, otra ventana. Es muy frecuente que los espectadores jóvenes, no sólo en la Lugones sino también en salas y festivales de todas partes del mundo, estén chequeando su celular o mandando *twitts* en medio de una película.

También se ha impuesto una noción que lleva a equívoco: la idea (muchas veces errónea) de que todo, absolutamente todo, se puede o se podrá bajar de la red. Y si todo está al alcance de un *click*, en cualquier momento, no tengo por qué verlo ahora, y menos en una sala de cine. Lo puedo hacer más adelante, con lo cual se posterga (y muchas veces se pierde) la experiencia, salvo que se trate de un evento (Bafici, por caso) donde hay que estar porque los otros también están.

¿Cuál es el rol de las instituciones culturales, de la crítica de cine y de las universidades en su articulación con el trabajo de la cinemateca?

El rol de la crítica de cine y de las universidades no es el mismo, pero *grosso modo* deberían ambas, cada una a su manera, ayudar a desbrozar la paja del trigo: trazar líneas, demarcar territorios, mapear no sólo el estado del cine actual sino, también, las nuevas aproximaciones sobre el cine del pasado. En este sentido, instituciones culturales, crítica y universidad deberían seguir siendo aliadas de las cinematecas, como siempre lo fueron, pero quizás en este momento más que nunca, por el efecto de dispersión al que están sometidos los nuevos espectadores. Un buen ciclo o retrospectiva de una cinemateca ayuda a poner en contexto y en valor a una obra, un movimiento, un autor. Y a este proceso también pueden contribuir la crítica y la universidad, en un diálogo que debería ser más fluido y fructífero de lo que es hoy. Esa articulación ayudaría idealmente a construir nuevos públicos, mejor formados, capaces de plantarse de manera crítica frente a la masa de información audiovisual de la actualidad. ✨