

Museos de cine en transformación

Conversación con Paula Félix-Didier

► Escribe Eva Noriega

Profesora en Comunicación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente de las cátedras Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual de la Licenciatura en Artes Audiovisuales, FBA-UNLP. Profesora de la asignatura Discurso Audiovisual IV (Cine y nuevos medios) en la Universidad de Palermo y docente en la Escuela de Cine *Observatorio*, sede Buenos Aires.

Desde 2008, Paula Félix-Didier es directora del Museo de Cine Pablo Ducrós Hicken (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires). Egresada de la Universidad de Nueva York, Historiadora y Magister en Conservación y Archivo de Medios Audiovisuales, se desempeña como curadora, programadora y docente en diversas instituciones de la Argentina y el exterior. Su rescate y puesta en valor –junto con el historiador Fernando M. Peña– de la versión completa de *Metrópolis*, de Fritz Lang, han proyectado su trabajo a escala global. Entre cuestiones referentes a la atención de los detalles en la gestión cotidiana y a los horizontes posibles de un museo de cine, giró el diálogo con *Arkadin*.

¿Cuál es, en el siglo veintiuno, la misión de un museo del cine?

La misión de este Museo del cine es, fundamentalmente, preservar, conservar y difundir el cine argentino, no solamente en su formato cinematográfico, las películas, sino de todo aquello que rodea a la producción y la posproducción de un film. La función se ha ido transformando porque la historia del cine fue cambiando. Hoy nos encontramos por primera vez frente a una revolución tecnológica que modifica realmente el modo en que uno se acerca al cine; la revolución digital ha provocado un cambio tan grande que el cine de 35 mm, que se veía en una sala oscura, grande, con proyector y con soporte fotoquímico, no va a existir más. Y en ese punto la experiencia de ir al cine también se está convirtiendo en una práctica en desuso. Creo, por un lado, que siendo el cine una expresión tan importante para la cultura del siglo

veinte, la misión del museo pasa por conservar esa memoria, no solamente la de la película y la experiencia cinematográfica sino la de la relación con el público, porque ha sido una relación muy fuerte; y, por otro, que el museo tiene que acompañar el futuro del cine, que está cuajando en este momento. La apertura de lo audiovisual que se dio a partir de los formatos magnéticos y luego de los digitales nos lleva a pensar una política de conexión respecto de esos nuevos materiales audiovisuales porque, en el futuro, no sabemos qué recibiremos y cómo lo guardaremos.

Si bien la conservación del cine fotoquímico es difícil, desde 1893 hasta la actualidad se mantuvo un estándar de formato para 35 mm y otro para 16 mm, y un mismo proyector, tanto de entonces como de ahora, puede pasar películas de todas las épocas. Los aparatos que desaparecieron se pueden replicar, incluso se puede fabricar un proyector casero y las películas se podrán seguir pasando. En cambio, en el caso de los formatos magnéticos y digitales aparecen otros problemas para su conservación y preservación a largo plazo que son preocupantes. En muchos sentidos, ya se habla de una edad oscura del digital, en la que mucho material va a desaparecer, básicamente, porque no existe el estándar: ningún formato que uno guarde hoy puede pensarse a largo plazo.

Los tiempos se han vuelto enloquecedoramente cortos, y tenemos que pensar en una política del archivo audiovisual basada en la migración constante hacia los nuevos formatos y modos de reproducción. Por eso creo que todos los museos, incluido éste, difícilmente sean sólo eso, en general son instituciones múltiples. En este caso, se trata de un archivo, un museo y un centro de documentación. Tres instituciones en una, con misiones, necesidades y usuarios diferentes. Por un lado, el museo como lugar para exhibir películas y un espacio con vitrinas para mostrar objetos museográficos como afiches, fotografías, vestuario, bocetos, guiones, documentos, partituras, todo aquello que el museo colecciona en relación con el cine; por otro, un centro de documentación con una biblio-

teca y una videoteca a la que acuden investigadores, estudiantes y público en general.

¿Qué cambios produjo en las formas de acceso, conservación y exhibición la llegada del digital?

Las ventajas que ha traído la revolución digital son muchas, aunque como romántica fetichista del celuloide me cuesta aceptarlo. Creo que lo principal en el cine pasa por la restauración y la posibilidad de acceso. Hay películas en 35 mm que no se pueden proyectar pero que se pueden digitalizar. La digitalización se hace en un formato digital para preservar el contenido (*master*) y en un formato de exhibición que hoy en día es el DVD. En el Museo lo estamos haciendo con la mayor cantidad de material posible, porque eso vuelve más fácil el acceso, pero lleva tiempo y dinero, entonces vamos despacio.

En cuanto a las imágenes en movimiento, por ejemplo, editamos un DVD con la *Colección Mosaico Criollo: primera antología de cine mudo argentino*. En el depósito del museo encontramos material de cine mudo argentino prácticamente desconocido que, a pesar de ser mencionado en los libros de historia del cine, yo pensaba que no existía. Son copias únicas, en nitrato, muy frágiles, un material que no se puede proyectar, y eso era igual a que no estuvieran accesibles. Realizamos un trabajo de preservación que consistió en hacer un internegativo de esas películas y digitalizarlas. Ya en digital, incluso pudimos hacer un trabajo de restauración, con herramientas digitales mínimas para mejorar la imagen. Le agregamos música y las pusimos en un DVD que se editó en una cajita con un libro que contextualiza el material, porque son ocho horas de material mudo, y lo entregamos gratis a escuelas, bibliotecas, al público que venía por aquí y circuló. En los días siguientes a la publicación ya estaba subido a Internet y eso nos parece muy bueno, porque la idea es que se difunda lo más posible. En cuanto a los otros materiales, mediante un emprendimiento del gobierno de la ciudad, se realizó un motor de búsqueda del patrimonio cultural de la ciudad. En la

base de datos Acceder¹ se puede encontrar una enorme cantidad de fotos del museo digitalizadas, y eso también está en Internet. Sin embargo, el problema con la digitalización, cuando uno va despacio, es que cuando termina tiene que volver a empezar porque el formato cambió. Y esa es la paradoja y la pesadilla en la que se encuentran todos los archivos audiovisuales respecto del tema de la preservación digital.

¿Cómo se articula el trabajo del museo con otras instituciones culturales, como la crítica de cine y las universidades?

El Museo del Cine tuvo una historia muy errática. Hacía siete años que no tenía sede y ahora tiene una nueva, que se está completando de a poco. Por eso, antes que nada, tiene que empezar a reconstruir su vínculo con el público y, en ese sentido, la relación no ha sido del todo explotada. Respecto de las universidades, los investigadores y la crítica creo que hay muchas articulaciones pendientes. De todos modos, el museo participa en festivales de cine. En el BAFICI y en el festival de Mar del Plata tenemos un lugar para mostrar lo que hacemos. Los investigadores llegan aquí porque no hay muchos más lugares para investigar. El tema es que en muchos aspectos esa relación no está aceiteada. Históricamente, y en todas partes del mundo, la relación entre el archivista y el investigador es bastante tensa. Yo, como tengo los dos sombreros, producto de que soy las dos cosas, de algún modo entiendo la tensión y creo que se puede disolver fácilmente. Hay mucho material para investigar, todavía sin explorar, por citar un ejemplo: la colección completa de fotografías de negativos en vidrio para cine de Annemarie Heinrich y de su maestro Siwul Wilenski, que son increíbles.

¿Cómo pensar la inclusión de material audiovisual producido por dispositivos distintos al cinematográfico? Por ejemplo, las obras audiovisuales que no están pensadas para ser

proyectadas en una sala, a oscuras, sobre una superficie plana y que reclaman otro tipo de participación del espectador.

Si bien es un museo del cine, yo vuelvo siempre al archivo porque en la actualidad el tema de la preservación lo enfrenta a varios desafíos. El primero es encontrar un formato digital medianamente estándar para guardar material audiovisual; el segundo, claramente, es que el campo audiovisual estalló. Respecto a las obras audiovisuales que no están pensadas para ser proyectadas, existen prácticas de archivo para esos materiales y no son campos tan distintos respecto de la preservación audiovisual. Mi tesis de maestría fue, justamente, la conservación y la preservación de cine experimental, que presenta desafíos distintos a los de otro tipo de cine.

¿Considera que las producciones audiovisuales de tipo performático o las instalaciones deben ser conservadas a pesar de su carácter efímero?

Esas y otras experiencias sobre preservación de performances e instalaciones me aportaron mucho porque aprendí qué es lo que se guarda, más allá del criterio según el cual si una obra es efímera corresponde o no guardarla. Pienso que se trata de un debate ético y creo que hay cosas que merecen la pena ser conservadas, al menos el rastro de que existió. En el caso del arte audiovisual contemporáneo, a veces uno involucra al artista en la restauración y, a veces es genial que eso suceda. Cuando el Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) hizo una restauración de *Invasión* (Hugo Santiago) llamó a Ricardo Aronovich, que fue el director de fotografía de la película, porque él sabía exactamente lo que había hecho en su momento. En los casos de televisión, el vivo y demás obras creo que el valor de la televisión es fundamental para entender la cultura del siglo XX, porque los archivos audiovisuales, las películas, los guiones y las fotografías son fuentes que no sólo sir-

¹ www.acceder.buenosaires.gov.ar, Red de Contenidos digitales del patrimonio cultural, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

ven a los que investigan sobre cine sino que tienen un valor enorme para muchas otras investigaciones. La televisión desde el punto de vista de la historia y el registro de hechos históricos pero, también, la historia de la moda y la gastronomía, la historia de la vida cotidiana, del amor, etc. En esos archivos se pueden ver varias cosas funcionando. Lamentablemente, del principio de la historia de la televisión, que se hacía en vivo y no se registraba en ningún lado, no quedaron archivos; en ese sentido su historia y su memoria están mucho peor que las del cine, porque no hay ninguna institución cuya misión sea su preservación y porque los productores de material de televisión no lo han guardado. Hay canales locales del interior que están empezando a guardar sus cosas. Tenemos aquí un archivo modelo, que es el de Canal 10 de la Universidad Nacional de Córdoba, dirigido por Silvia Romano, y es modélico porque está totalmente inventariado y digitalizado, y a partir de él se producen obras audiovisuales y lo hacen accesible. Se trata de un trabajo muy interesante.

Además de la conservación y la difusión del patrimonio del museo del cine, ¿contempla otras líneas de acción?

Para mí no existe preservación sin acceso, por eso nuestra primera misión es encontrar modos de difundir el material y de reencontrar al público con este material que estuvo durante mucho tiempo alejado. En ese sentido, hacemos desde las cosas más tradicionales, como las proyecciones y las muestras, hasta las publicaciones; por ejemplo, el DVD que editamos y las funciones que tratamos de realizar en los festivales cuidando el standard de calidad de las proyecciones, porque la gente ya no admite copias de películas que estén dañadas y que se escuchen mal.

En la Argentina, la falta de una política cultural de preservación durante tanto tiempo generó que hoy tengamos copias muy malas de las películas, que se escuchan mal, y ni hablar de las películas mudas. En 1969, un incendio en los laboratorios Alex destruyó

muchísimos negativos, que es el principal material de conservación. Entonces, en el caso del cine nacional, en contra de todo lo que me enseñaron en la escuela de preservación, a las copias en 16 ó 35 mm hay que cuidarlas mucho, porque a veces son lo único que hay. El formato intermedio, que es el analógico, también es complicado de guardar porque hubo muchísima variedad de formatos. La cinta magnética es muy frágil, se rompe, se borra, y a eso se suma la obsolescencia de los aparatos de reproducción. Mucho material de televisión, muchas obras de videoarte y, por supuesto, muchísimas películas hogareñas en formato magnético constituyen un patrimonio en riesgo, incluso más urgente que el del cine.

Aquella propuesta de Henri Langlois: conservar todo, salvarlo todo, mantenerlo todo, ¿sigue teniendo vigencia? Teniendo en cuenta la era actual de expansión del audiovisual, ¿deben conservarse todas las producciones o se impone alguna restricción?

Lo de Langlois viene de una época distinta, en la que había que guardar todo, porque lo que había quedado era casi nada. Pensando, sobre todo, en el cine mudo, cualquier cosa que se encontraba era muy preciosa porque la posibilidad de hallarlo también era escasa. Hoy, que el registro está por todas partes, la pregunta más pertinente es si vale la pena guardar todo o qué es lo que hay que conservar, porque claramente no se puede preservar todo. Están los celulares, las cámaras de seguridad (si bien estas cámaras hacen un registro y borran la información periódicamente), está la película de Zapruder sobre el asesinato del presidente Kennedy, un super8 de alguien que estaba ahí y filmó algo que iba a ser histórico; entonces nunca se puede ponderar el valor futuro que va a tener una imagen o los intereses que puede tener para alguien un registro. Si pensamos en todos los clips que hay en internet, en Youtube o Vimeo, que forman parte de la cultura popular de esta época, es muy difícil hacer un recorte de qué guardar y qué no, pero, a la vez,

está claro que por la enorme proliferación de materiales audiovisuales hay que recortar y hay que tener misiones más específicas. La verdad es que no tengo respuesta para esto y creo que debe ser debatido. Otro problema relacionado con la revolución digital que enfrentamos en la actualidad es el desbalance entre países ricos y países pobres. Los que cuentan con recursos podrán guardar su memoria audiovisual y los que no, no lo harán.

La actividad que realiza el Home Movie Day, ¿se orienta en este sentido de recuperación del patrimonio audiovisual?

El *Día de las películas familiares* es una actividad que inicié con un grupo de amigos, que no tiene que ver con el museo. Es un encuentro anual que se hace aproximadamente en 200 ciudades del mundo, donde se invita a la gente a que traiga sus películas en los formatos que tenga (8 mm, super8 y 9 1/2 mm, que son los habituales del cine familiar); es decir, films que han estado guardados y que no han vuelto a ver. Dado que muchos tienen la idea de pasarlos a DVD y tirar las películas, la actividad permite tomar conciencia de que el original siempre es valioso, que el DVD puede dejar de funcionar y si no tienen el filmico esas memorias personales se van a perder. Suele ser una experiencia muy emotiva, a partir de la cual se genera un vínculo comunitario entre la gente que va a ver sus películas y se queda a ver las de otra familia. Por un lado, está la recuperación de la experiencia original de ver el cine proyectado; por otro, el objetivo de llamar la atención sobre el valor cultural que tienen todos los materiales audiovisuales que, además, hoy los museos están coleccionando activamente.

En relación con la larga tradición, ¿podemos pensar en modelos establecidos para un museo del cine? ¿Con cuáles siente mayor afinidad?

Por mi formación, que es doble, por un lado, y como autodidacta en el tema de los archivos, aprendí no sólo a manipular la película sino esa cosa de amor

por el material; por otro, a partir de la maestría que hice en la Universidad de Nueva York, creo que tengo un panorama bastante amplio, con distintas perspectivas. Conocí archivos en Europa, África, América Latina y en Estados Unidos. He visto archivos pobres y ricos; archivos con gente muy apasionada y archivos con gente muy burócrata. Hay de todo, y en general no existen muchos modelos, más bien creo que hubo uno que duró hasta los años 70, aproximadamente. Después, se produjo un cambio orientado a la apertura de los archivos, o un cambio del balance, de la conservación y la preservación al acceso. Un caso del modelo previo a esta apertura es la Cinemateca Argentina, que fue un archivo muy valioso y que coleccionó muchas cosas, pero que representa esa visión que a mi entender quedó atrás: la que otorga prioridad a la conservación en detrimento del acceso.

Creo firmemente (porque este es un archivo público) que no existe preservación sin acceso, por supuesto, sin poner en riesgo el material y buscando el equilibrio entre la preservación a largo plazo y una apertura que permita que esos materiales vivan; de lo contrario, se convierte en el prejuicio que la gente tiene de los museos como un lugar donde están los muertos. Un museo vivo es un museo que usa sus materiales, que los torna accesibles y busca usos no tradicionales, por ejemplo el cine de *found footage*. Pienso que los archivos son cajas de herramientas, no sólo para la investigación académica sino, también, para la creación artística, y esto es trabajo para pensar y para hacer. Nosotros estamos en ese camino, tratando de encontrar maneras más atractivas de acercar al público a estos materiales. ✨