

Patrimonio audiovisual, identidad nacional y memoria.

Una conversación con Mónica Villarroel

Ana Pascal

Arkadin (N.º 7), pp.138-146, agosto 2018. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

PATRIMONIO AUDIOVISUAL, IDENTIDAD NACIONAL Y MEMORIA

Una conversación con Mónica Villarroel

**Audiovisual Heritage,
National Identity and Memory**

A Conversation with Mónica Villarroel

ANA PASCAL

anettepascal@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 14/3/2018 | Aceptado: 13/6/2018

RESUMEN

Entrevista realizada a la Directora de la Cineteca Nacional de Chile acerca de la labor de conformación de un acervo nacional, su preservación y su accesibilidad; la formación de un público para un tipo de cine con presencia minoritaria en el mercado audiovisual mundial y la producción de conocimiento acerca del cine chileno y latinoamericano llevada a cabo por la institución. Todo ello en el marco de una política de puesta en valor del audiovisual como bien patrimonial y el desafío que implica la constante transformación del sistema de medios en la era digital.

PALABRAS CLAVE

Cineteca; cine latinoamericano; preservación; accesibilidad; investigación cinematográfica

ABSTRACT

Interview with the Director of the National Film Archive of Chile about the work of shaping a national heritage, its preservation and accessibility; the formation of an audience for a cinema with a small presence in the international audiovisual market and the production of knowledge about Chilean and Latin American cinema carried out by the institution. All of this within the framework of a policy of enhancing the value of the audiovisual as a patrimonial asset and the challenge that the constant transformation of the media system in the digital age implies.

KEYWORDS

Film archive; latin american cinema; preservation; accessibility; filmresearch



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

Cada vez más conscientes de la necesidad de pensar la actualidad y las particularidades del cine latinoamericano en contacto con sus orígenes, hemos entrevistado para este número de *Arkadin* a la Directora de la Cineteca Nacional de Chile, joven institución que desde el año 2006 ha realizado con éxito ingentes esfuerzos por recuperar, poner a disposición de la ciudadanía y preservar la producción de cine y video chilena desde sus orígenes hasta el presente. Esta misión se completa con un amplio programa de difusión, de educación del público y de investigación que han colocado a la Cineteca como un referente indiscutido para sus pares de la región.

Mónica Villarroel ha formado parte del equipo de gestión de la Cineteca desde su apertura en 2006, haciéndose cargo de la Dirección en el año 2015. Periodista, Magíster en Comunicación e Información y Doctora en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile, ha publicado numerosos libros sobre cine entre los que destaca *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil 1896-1933* (2017) y *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (2005).

La carta de presentación de la Cineteca Nacional de Chile indica que su corpus audiovisual está conformado por soportes filmicos y por cintas de video analógico. También destaca su nacimiento en la era digital. ¿Qué desafíos plantea para la Cineteca la actual transformación y la continua redefinición del campo audiovisual?

Buscamos responder a los desafíos de cautelar el patrimonio audiovisual con un énfasis en el amplio acceso a su acervo, a través de plataformas digitales y de una mirada en función de las audiencias y la participación. El campo audiovisual considera tanto la producción como la exhibición, la distribución, la formación de audiencias y también la noción de patrimonio audiovisual. Por eso también tenemos que pensar en cómo actualizamos permanentemente nuestro modelo de gestión y hacia dónde focalizamos los esfuerzos.

Preservación y acceso son dos caras de la misma moneda. La preservación no puede ser un objetivo en sí misma y no tiene sentido si no la pensamos asociada al acceso. Esto no solo es cuestión de Estado, sino que está profundamente arraigado en nuestra comunidad y, por tanto, también responde a principios y valores.

Entonces, se plantea la urgencia de digitalizar los acervos y conservarlos en nuevos formatos, que permanentemente requieren migraciones para salvaguardar. La preservación del video analógico —e incluso de algunos digitales— es un tema que tuvimos que abordar porque ya ni siquiera se fabrican los aparatos que permiten su visionado. Ello significa lidiar con palabras como obsolescencia tecnológica y con dilemas éticos respecto a la importancia de los originales, además de conseguir recursos para realizar inversiones grandes en plataformas y laboratorios

La preservación es parte de nuestros desafíos. Los nuevos formatos digitales también plantean cuestionamientos respecto a cuáles son los originales que debemos guardar y cuáles deberíamos considerar solo como soporte de difusión. También surgen dilemas legales para poner *on line* las obras. Además, no es menor la propia capacidad de almacenamiento de los archivos, que obliga a priorizar aquellos soportes que tienen durabilidad en el tiempo.

La Cineteca es una institución muy nueva con relación a otras similares surgidas durante la primera mitad del siglo XX. Su creación, en el año 2006, evidentemente responde a una necesidad social y a un cambio en la valoración del audiovisual que ha comenzado a considerarse un bien patrimonial. ¿Podrías localizar cuándo y cómo se produjo esta transformación, al menos sus causas y sus manifestaciones más visibles?

La Unesco instauró a partir del año 2005 el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual. Su objetivo principal fue promover una toma de consciencia y una sensibilización en torno a la salvaguarda y la preservación de las imágenes en movimiento. Justo un año después partió la Cineteca Nacional de Chile acogiendo este principio, pero también con la clara decisión de difundir el cine chileno apoyando su exhibición en las dos salas de cine del Centro Cultural La Moneda.

Es preciso detenernos en el estrecho vínculo entre el patrimonio audiovisual, la identidad nacional y la memoria. Éste no solo involucra una representación de quiénes somos, sino que contribuye a construir la imagen de nosotros, los chilenos. Por eso hoy nos parece pertinente preguntarnos sobre el patrimonio audiovisual *on line*, las políticas de acceso y la valoración del mismo. La Cineteca Nacional *on line* adquiere relevancia en términos de accesibilidad a contenidos patrimoniales diversos, considerando que la noción de patrimonio prima sobre el soporte y la técnica.

Junto con ello, desde hace unos cinco años se ha trabajado en la creación del nuevo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, y la Cineteca estuvo contemplada desde el inicio como parte integrante del Servicio del Patrimonio. Esto significa que la Cineteca pasa a ser una preocupación de Estado, porque en un primer momento no tenía una personería jurídica propia y dependía de la Fundación Centro Cultural Palacio La Moneda. Y no solo pone en valor a la institución, sino también al audiovisual como un objeto de memoria que está al mismo nivel de las salvaguardas que realizan las instituciones como el Archivo Nacional, el Museo Histórico Nacional, la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional de Bellas Artes.

Resulta muy interesante la noción patrimonial de *fenómeno audiovisual* desde la que actúa la Cineteca, entendiéndolo como una experiencia multimedial que trasciende el visionado en sala y que se extiende hacia áreas como la crítica o la prensa, o hacia espacios como la educación o la investigación académica. De este modo, abarca disciplinas como la foto fija, el diseño visual o la música. Esto implica la conservación y la clasificación de un importante caudal de material *meta y para* textual, que dialoga con los filmes. ¿Qué otros documentos conforman el acervo de la Cineteca?

El acervo considera películas y registros fílmicos en 35mm, 16mm, 8 y súper 8mm e inclusive en 9,5mm, los que sumaban hasta el 2017 un total de 12.303 y más de ocho mil títulos. Más de ocho mil títulos de video de obras nacionales realizadas a partir de la década del setenta y más de mil rollos de películas familiares de formatos 8mm; súper 8mm; 9,5mm; 16mm y 35mm datados entre la década del veinte y la del ochenta del siglo XX. También, luego de los procesos de digitalización, hoy contamos con formatos en LTO7 y dpx de más de seiscientos obras.

La Cineteca conserva todos los elementos que están asociados a una película, que son viables de conservar en la infraestructura que nosotros tenemos. Conservamos afiches, fotos fijas, una biblioteca especializada donde guardamos guiones y metadatos de las propias películas además de más de mil volúmenes especializados en cine que trajimos desde España.

En el año 2009, como resultado de una investigación de la Cineteca, pudo realizarse un catastro del material audiovisual chileno diseminado por el mundo con miras a su repatriación. ¿Podrías interiorizarnos acerca de los resultados de esa investigación y las particularidades de esta campaña de repatriación?

Realizamos un catastro del cine chileno en el exterior porque no sabíamos dónde estaba el material hecho por chilenos que salió antes y después del golpe de Estado. Trabajamos en archivos de catorce países y tuvimos resultados positivos en diez. Logramos encontrar 3.674 materiales de distinto tipo incluyendo largometrajes, registros, videos y muchos descartes de laboratorio [Figura 1].



Localizar el material fue una tarea, repatriarlo, otra. Ya habían regresado diecisiete cajas de fílmico provenientes de Alemania. A ellas se sumaron registros guardados en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC); diez películas de los años cincuenta que encontramos en la Argentina y en Uruguay; otros films de cineastas exiliados en México y en Suecia; los registros que estaban en Francia y en España, y dieciocho negativos de largometrajes de tiempos recientes.

Si la comunidad de archivos fílmicos fue clave en la tarea de constituir nuestro acervo, había que convencer a la comunidad de cineastas y de audiovisualistas de la importancia de resguardar sus obras. En la Cineteca funcionamos con depósito voluntario, y la tarea no ha sido fácil porque tampoco existía una noción instalada del valor de los filmes y todo lo que éstos involucran como memoria de un tiempo.

Actualmente estamos trayendo material importante de la película *La Frontera* (1991) —incluyendo los negativos— y de *El Entusiasmo* (1998), ambas de Ricardo Larrain, que se hallaban a las afueras de París en un laboratorio que estaba desechando sus materiales. Ese es un drama con que nos topamos todos los países Latinoamericanos debido a la lógica de los laboratorios de post producción que han cerrado y simplemente han eliminado los materiales. Por esto la repatriación nos incumbe, nos preocupa y nos ocupa permanentemente.

Tenemos entendido también que recientemente se han recuperado en Chile títulos emblemáticos del cine silente mundial. ¿Cuáles son esos títulos y cómo fueron los pormenores del descubrimiento?

Durante el año 2011 se produjo el hallazgo en Chile de dos títulos emblemáticos del cine mundial que fueron preparados para su recuperación en instituciones europeas, conservando los derechos para su exhibición en la Cineteca Nacional: *Phantom* (1922), de Friedrich W. Murnau, y *Algol* (1920), de Hans Weismaister. Ambas películas fueron traídas por particulares a la Cineteca y fueron encontradas en la zona norte del país. Estaban en muy malas condiciones y en ese momento no contábamos con las tecnologías necesarias para abordar su recuperación, por lo que decidimos realizar un trabajo en conjunto con otras cinematecas.

La Cineteca tiene la posibilidad de restaurar películas actuando tanto sobre su soporte fílmico como por medios digitales. A partir de la descripción de casos en su página web, pudimos observar que cada material ha recibido un tratamiento particular. ¿Cómo es el proceso de evaluación del material audiovisual y el modo en que se determinan las intervenciones a realizar sobre el soporte original? ¿Qué soporte consideras el más conveniente para la conservación de audiovisuales a largo plazo?

La capacidad de restauración es limitada por la cantidad de personas que tenemos (en el laboratorio trabajan cuatro especialistas). Con ellos se podrían realizar una o dos restauraciones al año, pero nosotros hemos logrado hacer seis al incorporar, gracias a proyectos, apoyo extra para realizar esas tareas.

Hay que tener criterios que nos permitan saber exactamente qué restaurar y qué no. Lo que prima es el valor de la obra en su contexto histórico, el daño que tenga el material, si es único, el soporte, el año; es decir, una serie de factores que determinan que optemos por un título. También privilegiamos algunas colecciones de realizadores emblemáticos, como la obra de José Bohr, un importante realizador de los años cuarenta y cincuenta, o de materiales históricos, como la Colección Presidente Pedro Aguirre Cerda, de los años treinta y cuarenta. Hemos logrado restaurar películas de soporte de nitrato: *Canta y no llores corazón*, de 1925, *Incendio*, de 1926, y el *Campeonato Mundial de Box*, de 1928. A ellas se suman otras colecciones emblemáticas de Nieves Yankovic y de Jorge di Lauro —quienes en los años sesenta instalaron la perspectiva autoral en el documental chileno—, o la obra de Cristián Sánchez, un realizador de los años setenta y ochenta [Figura 2].



Figura 2. *Incendio* (1926), de Carlos del Mudo

La evaluación y la intervención la hacen técnicos especializados que definen primero el estado del soporte físico y reparan lo que sea necesario para poder digitalizar. Estamos digitalizando las películas más importantes a 4K y trabajamos las manchas, las variaciones de color, la eliminación de rayas y la estabilización de la imagen con *softwares* Diamant y Da Vinci.

Hoy, a largo plazo, el soporte de conservación prioritario sigue siendo el fílmico, ya que sabemos que tiene una duración de cien años, mientras que el digital ni siquiera sabemos cuánto va a durar. Por lo tanto, tenemos que estar permanentemente migrando esos soportes digitales.

Además de la preservación y de la difusión del audiovisual chileno y latinoamericano, la institución ha tomado un fuerte compromiso con la investigación así como con la formación del público chileno. ¿Podrías mencionar a los lectores las actividades que materializan estas metas?

El sentido de Patrimonio Audiovisual tenía que ser pensado no solo desde el archivo, sino también desde la investigación y la puesta en valor, por eso invitamos a los investigadores de nuestro país y del continente a construir comunidad. Hoy llevamos ocho encuentros —donde llegan anualmente cerca de ochenta trabajos—, cuatro concursos de investigación sobre las colecciones del archivo y cinco libros publicados que recogen una selección de las ponencias de cada encuentro.

Consideramos que la investigación es uno de los puntos clave para un archivo audiovisual, por lo que hemos desarrollado varias líneas para promoverla. Además del encuentro anual al que invitamos a investigadores latinoamericanos y chilenos para poner en valor nuestras cinematografías, promovemos la investigación a partir de un concurso anual para el que se convoca a investigadores locales a trabajar sobre un corpus seleccionado por un comité de especialistas. El año pasado trabajamos sobre los registros familiares porque existían más de mil rollos sin catalogar.

La programación anual de la Cineteca y la del Festival se replican en numerosas salas ubicadas a lo largo del país bajo tres modalidades: a través de la red de salas asociadas a la Cineteca, mediante la red de salas de cine y en la red de cineclubes escolares. ¿Bajo qué criterios se establece la programación? ¿Se perciben diferencias en la afluencia y en las características del público?

Tenemos un comité curatorial, que a su vez funciona con la propuesta trimestral que hace el encargado de programación, la cual se compone principalmente de cine chileno y latinoamericano. El primer criterio de selección es la calidad. Programamos obras que hayan sido reconocidas por la crítica, que tengan premios en circuitos de festivales, aunque no fueran necesariamente un éxito comercial. En ese sentido, nos podemos permitir programar obras más experimentales.

El otro criterio es de porcentajes. Hay un porcentaje para programar cine documental y hay otro para programar cine de calidad del mundo. En este caso acogemos festivales que han logrado un importante espacio nacional, como el Festival del Cine Europeo, el Santiago Festival Internacional de Cine (SANFIC), el Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCS) y otros festivales de entidades externas como el Festival MovilH.

Establecimos alianzas con dos redes de salas. Por un lado, la Red de Salas de Chile, que conforma un circuito nacional de cine arte independiente; por otro, una red asociada a centros culturales y universidades que nosotros alimentamos con muestras específicas, que nos permite poner en circulación obras de nuestro acervo, como colecciones patrimoniales o muestras que trabajamos con embajadas.

Hay diferencias en el público. Hicimos un estudio que nos permite conocer a nuestra audiencia y se percibe que la Cineteca Nacional es un espacio donde va gente que tiene

un nivel cultural superior al de otras salas de cine. La mayoría de la gente son estudiantes universitarios o personas con post grados, entonces hay un rango al que nosotros apuntamos que tiene que ver con un público especializado. Aunque también hay ciertas franjas específicas, como la franja infantil los domingos o la franja gratuita a las tres de la tarde, donde sabemos que va gente del barrio e incluso personas de la tercera edad.

De un tiempo a esta parte se desarrolla en el campo de los estudios de cine un fenómeno similar al que hace algunos años ocurrió con el llamado «tercer cine»: una revisión de la historia de los primeros tiempos se ha ocupado de buscar las características nacionales y regionales de las producciones latinoamericanas de este período, distinguiéndolas de las generalizaciones de pretensiones universalistas de «la historia» canónica del cine mundial. La Cineteca Nacional de Chile ha cumplido un papel determinante en esta dirección a través de la recuperación del cine silente nacional, la investigación y la edición de publicaciones especializadas, así como mediante la apertura de espacios de diálogo entre investigadores locales y de países vecinos. ¿Nos puedes comentar acerca de la génesis de este proyecto y de los resultados que ha logrado en diversos campos?

Esta impronta sí tiene que ver con un sello personal, porque yo empecé a trabajar la investigación en el cine silente desde mi doctorado en Estudios Latinoamericanos y me pareció fundamental que la Cineteca desarrollara la investigación de periodos que no habían sido suficientemente trabajados. Efectivamente, los años sesenta han sido objeto de un mayor cúmulo de investigaciones, mientras que el cine silente solo ha sido tocado en un libro específico de esa época que era de Eliana Jara. Del resto poco sabíamos, del documental, menos.

Existía una escasa cantidad de material sobreviviente del periodo silente en Chile, ni siquiera sabíamos cuánto se había producido. Entonces, me pareció interesante desde mi tesis de doctorado abordar este tema e hice un estudio comparado entre el documental silente en Chile y en Brasil, trabajando treinta y tres registros que hoy podemos ver. A partir de ahí surgió la necesidad de definir nuevas investigaciones que permitieran avanzar en el vínculo del cine silente con la noción moderna de construcción: el cine y la identidad nacional, el cine y el poder. También desde el punto de vista de la producción: cuál fue la producción de documental de nuestros países, cuánto se filmó.

Actualmente hay un grupo encabezado por Ximena Vergara, Antonia Krebs y Marcelo Morales que está desarrollando un trabajo súper interesante que ha llegado a definir que tenemos más de cuatrocientos registros de películas documentales del periodo silente realizadas en Chile y de eso conservamos apenas el 10%.

Hay un mundo por conocer y un mundo de conexiones que realizar en el continente, por eso es que también formo parte de un grupo de investigación que tiene seminarios itinerantes de cine silente. Este grupo creó, a partir de estas asociatividades virtuosas, una revista que dirigen Georgina Torello y Andrea Cuarterolo, dedicada a los estudios de cine silente: *Vivomatografías*, que circula por internet.

A modo de ilustración del trabajo que desarrolla la cinemateca desde su apertura en 2006 y de su compromiso con la salvaguardia y la difusión del cine chileno ¿Presentarías a los lectores el caso emblemático de *La Telenovela Errante* de Raúl Ruiz?

En 2010 recibimos veintitrés rollos de negativos filmicos en 16mm de una película que Ruiz no había terminado. Las cintas fueron depositadas en la bóveda climatizada para conservarlas en las condiciones adecuadas. Pero se sabía que esos rollos no conformaban la totalidad de *La telenovela errante*. No había sonido y faltaban algunas latas del material expuesto.

Hace poco más de un año, Valeria Sarmiento, junto a Chamila Rodríguez y a Galut Alarcón (con su productora Poestastros), elaboraron un proyecto que implicaba dar una forma final a la obra que Ruiz dejó inacabada, una selección de tomas en soporte filmico que estaba almacenada en la Universidad de Duke, en Estados Unidos. Nosotros digitalizamos todo el material. De manera previa y paralela, se logró traer desde Estados Unidos una copia de trabajo de positivos de más de tres horas con las tomas completas. Fue un proceso complejo desde el punto de vista técnico, en el que debimos, junto con el equipo de Poestastros, compatibilizar la manera óptima de acoplar el material del copión con los negativos. Eran fuentes diversas que habían sido procesadas de forma diferente y teníamos que lograr que eso pasara inadvertido.

Después de dos años, *La Telenovela Errante* pudo ser terminada y fue estrenada mundialmente en el Festival Internacional de Cine de Locarno 70, en agosto de 2017. En dicha instancia la dirección fue reconocida con el Premio de la Crítica Independiente y el Jurado Joven galardonó a la película. Así, de manera póstuma, *La Telenovela Errante* llevó al cineasta de vuelta al certamen que le dio el Leopardo de Oro por *Tres tristes tigres*, en 1968.

Para completar el circuito, realizamos una copia en DCP que fue exhibida en la inauguración del VIII Festival de la Cineteca Nacional que realizamos cada enero. De ese modo, logramos no solo salvaguardar el material, sino concluir una obra y dejarla a disposición del público, poniendo en valor a un emblemático director chileno.