

El Futuro Digital de las Colecciones Fílmicas Pre Digitales¹

por Paolo Cherchi Usai*

Traducción de Gloria Ana Diez**



Hacia el final de la década de 1920 uno de los principales productores de película cinematográfica en Europa, AGFA (Aktiengesellschaft für Anilinfabrikation), publicó un libro promocional en múltiples volúmenes exhibiendo muestras reales de fotogramas negativos y positivos en 35 mm sobre soporte de nitrato de celulosa². La condición de las copias existentes es realmente extraordinaria. La nitidez, translucidez e intensidad de las imágenes coinciden con la condición prístina de sus soportes “fotoquímicos”. Otras compañías en Europa y en los Estados Unidos –especialmente Pathé³ e

¹ Nota del Comité Editorial: Este artículo es una traducción de una versión revisada del texto “The Conservation of Moving Images”, originalmente publicado en *Studies in Conservation*, vol. 55, no. 4, 2010, pp. 250-257. Es reproducido aquí gracias a la amabilidad del autor y la editorial.

² AGFA *Kine-Handbuch*, I. Allgemeiner Teil; II. Negativ-Film; III. Positiv-Film; IV. Film-Muster-Tabellen, AGFA (n.l. [Wolfen], n.d., [c.1929]), 3 vols., también publicado en inglés con el título *Kine Handbook*.

³ Louis Didiée, *Le Film vierge Pathé. Manuel de développement et de tirage*, Établissements Pathé-Cinéma, Paris (1926).

Eastman Kodak⁴– produjeron folletos similares promocionando sus productos. Muchos de ellos aún se encuentran bien preservados, pero su calidad difícilmente pueda ser comparada con aquella de su competidor alemán. Muchas copias y negativos de filmes producidos entre 1896 y 1908 por las firmas francesas Lumière y Pathé, por la compañía británica Mitchell & Kenyon, y por la Biograph Company de Nueva York se encuentran en una condición tan satisfactoria que, con los equipos apropiados, podrían ser manipuladas sin riesgo. Sin embargo, lo que otorga un carácter tan especial a los fotogramas de AGFA es que nos tornan vehementemente conscientes de una oportunidad perdida: si los filmes que ellos documentan hubieran sido almacenados en condiciones ideales de temperatura y humedad desde el mismísimo momento de su creación, probablemente podrían ser proyectados actualmente. Su destrucción progresiva en las décadas subsiguientes era una probabilidad, pero no un evento inevitable.

Existen, por supuesto, razones más que convincentes para explicar el porqué de la pérdida. La película de nitrato de celulosa era el principal soporte de imágenes fotoquímicas en movimiento hasta que fue reemplazado por la película de triacetato de celulosa, un soporte por lo demás propenso a una forma de descomposición química llamada “síndrome de vinagre”. La película con base de acetato había sido utilizada, por lo menos, desde 1912 para Chronochrome, un sistema de color en película de 35 mm encargado a la compañía Eastman Kodak por el productor francés Léon Gaumont. Las películas de diacetato y triacetato fueron usadas a mayor escala luego de 1920 para formatos amateurs y por fuera del circuito de salas, tal como los filmes en 16 mm. La película en base de acetato fue reemplazada, a su vez, por la película de poliéster a inicios de los noventa para las copias de distribución. En 2012, los negativos originales de cámara todavía eran de acetato, pues como la película de poliéster posee una fuerza de tracción muy superior, podría

⁴ *Tinting and Toning of Eastman Motion Picture Film*, Eastman Kodak Company, Rochester, Nueva York (1916, 1918, 1922, 1924, 1927)

provocar daños en la cámara si fuera cargada incorrectamente. Por otro lado, la película de nitrato de celulosa es químicamente inestable; pero también lo son muchos otros artefactos culturalmente valiosos. La película cinematográfica estaba –y todavía lo está, aún en su actual encarnación sobre base de poliéster– destinada a ser descartada luego de su uso, pero lo mismo sucede con otras obras mucho más antiguas exhibidas en los museos. Un cortometraje de Paolo Lipari, *Due dollari al chilo* (2000) muestra una máquina para triturar largometrajes en 35 mm luego de su distribución comercial. Los datos indican que en 1999 el equipo, conocido como la “guillotina” y ubicado en Cinisello Balsamo cerca de Milán, Italia, fue utilizado para triturar más de 150,000 copias de película en poliéster provenientes de toda Europa. El material fue convertido en combustible de bajo costo para generación de energía eléctrica y materia prima para bancos, peines, marcos para lentes, y vestimenta. Una planta similar en Millesimo, también en Italia, se dedicaba al reciclaje de película de triacetato de celulosa.

Durante mucho tiempo la imagen en movimiento no fue considerada como una forma de arte, pero lo mismo puede ser dicho de incontables objetos hoy día expuestos en colecciones públicas y privadas en todo el mundo. La supuesta diferencia entre el cine y los otros tipos de expresión estética se basaba en dos conjeturas básicas; primero, que la película es progresivamente alterada por el mismo acto de su presentación a través de una máquina; segundo, que los obras que encarna dependen de la reproducción desde un máster, y que nuevas copias pueden ser hechas a voluntad, volviendo entonces innecesaria la conservación de la copia individual. La falla intrínseca en estos enunciados aparentemente indiscutibles no se encuentra en los argumentos mismos, si no en su dependencia ambigua de variables cuantitativas. Todos los objetos hechos por el hombre se deterioran en el tiempo, bien sea por el uso –un pote, una pieza de joyería– o por la exposición a su ambiente cotidiano. La distinción radica en la tasa de descomposición: milenios para las cerámicas (si no se rompen), siglos para las pinturas y frescos, décadas para un daguerrotipo sin

protección. Los grabados, las copias fotográficas a la albumina, y los sellos Babilónicos también eran realizados a partir de matrices; la supervivencia o desaparición de las fuentes originales no afecta el valor atribuido a las copias hechas de éstas antes de su adquisición por parte de una institución dedicada a la recopilación.

A este respecto, los equivalentes más próximos a la película cinematográfica son las transparencias para linterna mágica y los discos fonográficos. Como la película, éstos eran producidos en múltiples copias; y como la película, cada vez que se las ve o se los escucha se produce un cierto desgaste del soporte; como la película, estos no pueden experimentarse sin un equipo –y es aquí donde cualquier comparación útil entre imágenes en movimiento y la mayoría de las otras artes suele fracasar. Los especialistas en linterna mágica han debatido si es o no preferible, y hasta aconsejable, mostrar las transparencias de vidrio originales en vez de reproducciones digitales. La opción de reproducir (en ocasiones especiales) discos fonográficos originales en vez de grabaciones de su sonido es discutida ocasionalmente en los archivos sonoros, pero actualmente no existe para ellos ninguna tecnología de preservación analógica a gran escala. El campo de la conservación de imágenes en movimiento está posicionándose de otra manera, influenciado por al menos dos factores importantes. La primera idea –de lejos la más común– es que el cine es considerado principalmente como entretenimiento, como el producto de una industria que provee “contenido” audiovisual para los consumidores de todo el mundo. Esto lleva a la opinión de que todos aquellos que ven imágenes en movimiento son indiferentes a –o inconscientes de– la tecnología adoptada para este propósito, proporcionando así una razón para preservar filmes con los medios de menor costo disponibles.

La segunda presunción –estimulada en el mundo académico por una lectura superficial del ensayo canónico de Walter Benjamin “Das Kunstwerk im

Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936)⁵– es que la falta de un “aura” de unicidad en la película fotográfica tradicional no otorga un incentivo para tratar a la copia en cuestión como un artefacto, y alienta de este modo la visión de que un ítem dañado siempre puede ser reemplazado por una copia idéntica. Las consecuencias de esta aproximación a la conservación de las imágenes en movimiento como parte de la herencia cultural han sido profundas. La deterioración física de la película se da por sentada no sólo en el circuito comercial sino también en los archivos y museos, hasta el punto de que la creación del así llamado elemento de preservación –por ejemplo, un internegativo– ha sido implícitamente considerada como una respuesta adecuada al “inevitable” maltrato de la copia de proyección: cuando un filme se vuelve inutilizable, todo lo que se necesita hacer es una nueva copia desde el máster. La mayor parte del daño que sufren las copias se produce durante la proyección y el traslado, pero como son consideradas efímeras por definición, el compromiso para establecer reglas más estrictas para su correcto tratamiento curatorial es prácticamente nulo. Ciertos intentos recientes por implementar procedimientos y protocolos derivados de prácticas museísticas estándar provenientes de otras áreas han sido, en líneas generales, infructuosos.⁶

El advenimiento de la tecnología digital ha incorporado un giro más en este asunto, al otorgar a los museos de cine y a los archivos cinematográficos la ilusión de que el problema está resuelto, en el sentido de que la conversión de la imagen fotográfica analógica hacia un archivo digital habría de evitar

⁵El ensayo de Benjamin fue primero publicado en francés como “L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée” (traducción de Pierre Klossowski), en *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang V, Félix Alcan, Paris, 1936, pp. 40-68. Traducción al inglés, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Penguin, Londres, 2008.

⁶La George Eastman House ha adoptado un “informe de la condición de las instalaciones” de acceso libre que tiene que ser presentado por las instituciones solicitantes antes del préstamo de una copia o filme de archivo: ver <<http://www.eastmanhouse.org/media/pdf/facility.report.pdf>> (consultado el 7/1/2013). Para una discusión más amplia sobre este asunto, ver el artículo del autor “Film as an Art Object”, en Dan Nissen, Lisbeth Richter Larsen, Thomas C. Christensen, Jesper Stub Johnsen, eds., *Preserve Then Show*, Danish Film Institute, Copenhagen, 2002, pp. 22-38

totalmente el dilema de la “integridad”: no más desgaste de la copia, y no más necesidad de preocuparse por su condición material. Esto también es una ilusión, pues los archivos digitales pueden fácilmente dañarse. Lo que cambia es únicamente el “objeto” de la descomposición –datos digitales en vez de un soporte semi-transparente o una emulsión de gelatina. Dado que supuestamente el cine es un arte de reproducción, al espectador no le importa cómo el filme es exhibido, siempre y cuando “se vea bien” en la pantalla. Y si mantener intacto un soporte digital es presuntamente más fácil, ¿para qué molestarnos en insistir en la disponibilidad permanente en el medio original? Esta actitud respecto a la conservación de las imágenes en movimiento ha generado una gran confusión acerca de lo que las técnicas digitales pueden o no lograr. Así, la “digitalización” se ha convertido en un término clave que abarca tres procesos, metas u objetivos muy diferentes. No todos ellos pueden lograrse a través de los mismos medios. Vale la pena describir lo que son.

La *restauración digital* es el conjunto global de técnicas y procedimientos curatoriales destinados a hacer que la imagen en movimiento se vea (por medio del procesamiento o manipulación de la imagen digital) lo más parecida posible a como presuntamente se veía en el momento de su estreno, o de acuerdo con las intenciones de su realizador. Las herramientas disponibles para los profesionales de la preservación fílmica en el ámbito digital han permitido alcanzar aquello que hubiera parecido imposible con los métodos químicos fotográficos tradicionales: el color, el contraste, y la estabilidad de la imagen pueden mejorarse ampliamente (de una manera más fiel al original, o problemáticamente, aún más allá) con técnicas previamente inimaginables en el laboratorio “analógico”. Esta es una de las mayores ventajas de las técnicas digitales; un uso responsable de este recurso puede complementar exitosamente al proceso de restauración “analógico”, cuyas prerrogativas son también únicas y distintas de sus equivalentes digitales.

La *digitalización* es el proceso de convertir material fotográfico analógico en archivos digitales a los efectos del acceso público. Esta es la gran promesa de la tecnología digital: en teoría, cientos de miles de filmes producidos con medios fotográficos tradicionales pueden hacerse accesibles a una audiencia mayor en una variedad de formatos. La digitalización no equivale a la restauración digital, en el sentido de que las imágenes en movimiento “analógicas” son transformadas en archivos digitales, sin importar su condición original. Una imagen en movimiento “digitalizada” no está necesariamente “restaurada”.

La *preservación digital* conlleva una infraestructura tecnológica capaz de hacer que la imagen en movimiento “digitalizada” y “digitalmente restaurada” esté permanentemente disponible para su visualización y proyección. De acuerdo a muchos especialistas de la industria y de las instituciones de recopilación, no existe semejante estructura en la actualidad, en el sentido de que no hay una técnica conocida que pueda garantizar que las imágenes en movimiento restauradas o digitalizadas vayan a permanecer intactas para un futuro indefinido. Los dos obstáculos principales a los que se enfrentan los archivistas de imágenes en movimiento y los curadores son la necesidad de migrar periódicamente los archivos digitales, y la rápida obsolescencia de los equipos usados para guardarlos. Este punto fue claramente planteado en *The Digital Dilemma*, un informe presentado a fines del 2007 por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas:

[...] [E]n la industria del cine, hay una gran diferencia entre un archivo y una biblioteca. Los archivos tienen contenido con nivel de máster en condiciones de preservación con capacidad de acceso a largo plazo. Una biblioteca es un lugar de almacenamiento temporario, que hace circular los elementos duplicados que posee según la demanda. Un archivo que almacena materiales digitales tiene objetivos a largo plazo. Según la práctica y la definición actuales, el almacenamiento digital es a corto plazo... [M]ás de 100 años después de su

introducción, la película de 35 mm es el vivo ejemplo de un formato estandarizado y sustentable que es ampliamente adoptado, globalmente interoperable, estable, y bien comprendido... Si permitimos que se repita el fenómeno histórico de la obsolescencia tecnológica, estaremos atados bien al aumento continuo de los costos –o peor– a fallar en salvar importantes bienes.⁷

El problema con esta terminología es que la distinción que sugiere es demasiado sutil como para ser comprendida o apreciada en su totalidad por el espectador no especializado y por las entidades que financian a las instituciones de recopilación. Para ambos la “digitalización” significa todo: conservación (salvaguardar para siempre), restauración (hacer que filmes antiguos se vean como nuevos), acceso inmediato e ilimitado (aquí, ahora, en cualquier momento). La confusión se ve agravada por el hecho de que no hay un consenso en torno a la definición misma de preservación, restauración, y conservación entre los especialistas en imágenes en movimiento.⁸ En un nivel puramente teórico, el acto de la migración digital cumple al mismo tiempo el objetivo de proteger el “contenido” y posibilitar su más amplia difusión de una manera tan prístina como fuera originalmente realizado. Sin embargo, este enfoque reduccionista no da cuenta de la naturaleza inherentemente efímera de los formatos digitales, su vulnerabilidad al daño de datos, y su imposibilidad de ejercer un completo control intelectual sobre un cuerpo casi infinito de obras en constante y exponencial crecimiento.

⁷ Science and Technology Council of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, *The Digital Dilemma*, AMPAS, Los Angeles, 2007, 2da impresión 2008, pp. 1, 56.

Nota de la traductora: la traducción es mía.

Texto original: “(...) [I]n the motion picture industry, there is a major difference between an archive and a library. The archive holds master-level content in preservation conditions with long-term access capability. A library is a temporary storage site, circulating its duplicated holdings on demand. An archive that stores digital materials has long-term objectives. By current practice and definition, digital storage is short-term... [M]ore than 100 years after its introduction, 35mm film is the shining example of a standardized and sustainable format that is widely adopted, globally interoperable, stable, and well understood... If we allow the historical phenomenon of technological obsolescence to repeat itself, we are tied either to continuously increasing costs – or worse – the failure to save important assets.”

⁸Ver, por ejemplo, Karen F. Gracey, *Film Preservation: Competing Definitions of Value, Use, and Practice*, Society of American Archivists, Chicago, 2007, pp. 20-23, 141-159, 213-215, 259-261, 263.

La terminología sugerida anteriormente también asume que lo “digital” es el único modo en el cual el patrimonio cinematográfico será preservado en el futuro inmediato. Pronto, *todas* las imágenes en movimiento nacerán digitales, y su conservación a largo plazo será el objeto de aún otro desafío para los profesionales de la preservación. Mientras tanto, los museos de cine y archivos cinematográficos estarán enfrentándose a dos grandes preguntas ¿Habrá un rol para ellos como cuidadores del patrimonio audiovisual (digital) mundial? Y, ¿Qué harán con el corpus finito pero enorme de imágenes en movimiento producidas de manera analógica? Las dos problemáticas son diferentes, pero complementarias en su esencia. Vale la pena analizarlas en paralelo. Es generalmente aceptado –aún dentro de la comunidad de la industria cinematográfica– que el mejor modo de proteger la integridad de una película en 35mm es duplicándola hacia otro soporte o grupo de soportes en 35mm, y dejando la copia original bajo estrictas condiciones ambientales, que incluyan almacenamiento en frío y control de humedad:

El planeamiento de la preservación debe ahora enfatizar un enfoque equilibrado que combine la duplicación y un mejor almacenamiento. A largo plazo, un mejor almacenamiento es por lejos la solución más satisfactoria y rentable... El nuevo elemento más importante en el planeamiento de la preservación es la comprensión de que las películas de acetato son más sensibles a un almacenamiento inadecuado de lo que antes se pensaba, requiriendo mejores condiciones, un monitoreo cuidadoso y una gestión activa de las colecciones.⁹

⁹James M. Reilly, Peter Z. Adelstein, Douglas W. Nishimura, *Preservation of Safety Film*, Image Permanence Institute, Rochester Institute of Technology, Rochester, Nueva York, 1991, pp. ii-iii.

Nota de la traductora: la traducción es mía.

Texto original: “Preservation planning should now emphasize a balanced approach which combines duplication and improved storage. In the long term, improved storage is by far the most cost-effective and satisfactory solution... The most important new element in preservation planning is the realization that safety films are more sensitive to poor storage than previously thought, requiring better conditions, careful monitoring and active collection management.”

Los grandes estudios de Hollywood hacían esto regularmente hasta el 2012; las instituciones de recopilación sin fines de lucro no pueden necesariamente costear semejante lujo, y en la mayoría de los casos han renunciado a cualquier esperanza de preservar sistemáticamente la totalidad de su legado cinematográfico en formato analógico original. Lo mejor que pueden hacer es tratar de conservar las películas intactas, seguir las prácticas más convenientes para un número limitado de elementos, y “digitalizar” (en el más amplio sentido del término) todo el resto. Al hacer esto, tienen que afrontar una falta endémica de financiamiento y la presión política para acoger la ruta digital: desde el punto de vista del gobierno, lo “digital” equivale al consenso público, y por ello aumenta las chances de reelección del partido o colisión gobernante.

“Digitalizar” todo, preservar adecuadamente los másteres, y guardar los filmes analógicos en depósitos con temperaturas bajo cero es la triple estrategia que ha emergido en los museos y archivos de imágenes en movimiento en los albores de este siglo. Es una ruta con imperfecciones, contradictoria, y peligrosa, pero es mejor que no tener ninguna estrategia. Sin embargo, cuando se trata de imágenes en movimiento concebidas digitalmente, un nuevo problema surge en la superficie. ¿Salvaguardar todo? ¿Cómo? Y si “todo” (lo que sea que eso signifique en el dominio digital) puede realmente ser protegido, ¿qué tipo de marco intelectual les permitirá a los archivos y museos distinguirse de otros tantos “proveedores de contenido” proliferando en la internet? Es posible que la solución adoptada por *force majeure* para las colecciones analógicas tradicionales (esto es, seleccionar las obras sobresalientes o más representativas a través de un juicio curatorial) tenga que ser aplicada –con las modificaciones requeridas– a las colecciones digitales también.

Sin lugar a dudas, la hora de la verdad ha llegado para los así llamados “archivos filmicos” y “museos”. Bajo estas circunstancias, no hay garantía de

que estas instituciones puedan continuar con su misión dentro del cometido que crearon para ellas mismas en el siglo veinte. Si desean tener un futuro, necesitarán proveer respuestas claras para cierto número de cuestiones claves que han estado eludiendo hasta ahora, ya sea por un inevitable miedo a lo desconocido, o por el riesgo percibido de alienar a las partes interesadas tanto externas como internas. Por el bien de las futuras discusiones, vale la pena tratar de formular estos puntos lo más claramente posible.

En primer lugar, los gobiernos y agencias de financiamiento deberían ser conscientes de que la restauración digital sistemática y completa de todas las imágenes en movimiento analógicas en una gran institución de recopilación simplemente no es posible, excepto por pequeñas colecciones. La cantidad de dinero y personal que se necesita para semejante tarea va más allá de las estimaciones más optimistas sobre los recursos financieros disponibles para el sector cultural. Así como hay una posibilidad remota de que esto podría llegar a suceder con las imágenes concebidas digitalmente, los costos de crear (y mantener) una infraestructura dedicada al propósito de restaurar digitalmente grandes cantidades de imágenes fotoquímicas no son proporcionales al resultado probable, y es un error estratégico pretender lo contrario. El público no tendrá acceso ilimitado a una colección audiovisual nacional de la misma manera que tiene acceso a una biblioteca nacional. Cualquier esfuerzo financiero cuyo propósito sea transmitir este sentimiento de omnipotencia es un desperdicio del apoyo público que podría ser mejor canalizado hacia una gestión curatorial responsable y selectiva de las colecciones.

En lo que concierne al patrimonio de imágenes en movimiento analógicas, un archivo fílmico nacional nunca será capaz de competir con el sector privado en términos cuantitativos. La diferencia puede hacerse en términos cualitativos, tanto proveyendo una comprensión más exhaustiva de las colecciones como promoviendo a la institución de recopilación como una autoridad cultural. Si tiene sentido para una institución de recopilación ser el último lugar en la tierra

en donde las imágenes en movimiento son mantenidas y mostradas tal y como eran, un laboratorio de preservación fílmica de última generación (analógico y digital) y un programa de exhibición regular de calidad superior para cine (analógico y digital) serán tan importantes como una red digital bien estudiada y mantenida responsablemente.



En segundo lugar, es imperativo para todos –espectadores, curadores, organismos de financiación– conocer la posición filosófica del archivo en relación al estado material del fragmento pre-digital de la colección. ¿Por qué estamos preservándolo todo? Hay argumentos igualmente legítimos tanto para protegerlo simplemente porque es el mejor y más estable elemento que existe de un film, o porque su sobrevivencia representa el registro histórico de una tecnología del pasado que será estudiada por las generaciones futuras. Una copia en formato de 35mm puede tan sólo ser una fuente conveniente para la duplicación en otro medio, pero también podría ser el soporte de un fenómeno visual peculiar, diferente (no mejor, ni peor –solo diferente) a la experiencia transmitida por la imagen electrónica. ¿Estamos comprometidos a proteger esta unicidad como un principio estético, o como parte de una estrategia comercial, o solo por una cuestión de nostalgia? ¿Queremos que las personas se interesen por el resurgimiento de la proyección en 35mm como un acto

curatorial, como un rastro arqueológico, o como un objeto que genera una curiosidad similar a, digamos, el prototipo de una máquina de vapor o las herramientas usadas para el grabado en madera en el siglo XIV? Cualquiera de estos modos están bien, siempre y cuando lo digamos clara e inequívocamente, y con una fundamentación sólida y persuasiva.

En tercer lugar, tiene sentido declarar públicamente y sin ambigüedades si las imágenes en movimiento están siendo preservadas por su “contenido”, o por el contexto cultural general que representan. En el primer caso, el modo en que estas imágenes se preservan y se hacen accesibles es irrelevante, y no hay necesidad de guardar una copia en película fotográfica por otra razón que no sea su demostrada longevidad bajo condiciones de almacenamiento adecuadas. En el segundo caso, los curadores tienen que aceptar la responsabilidad de asegurar que los espectadores de finales del siglo XXI podrán ver imágenes en movimiento de la misma manera en que eran vistas en el momento de su creación. Es importante destacar que esta preocupación es pertinente mucho más allá del cine, el video, y los programas de televisión hechos en la era pre-digital. Una institución de recopilación dedicada a las imágenes en movimiento debería estar igualmente comprometida con la presentación de una copia en 35mm en un Kinetoscopio hecho en 1894, como con mostrar cómo archivos de imágenes en movimiento eran vistos en un iPod fabricado en el 2001. Ninguno de los aparatos estarán comercialmente disponibles en el 3010, pero esta no es una razón suficiente para ignorar la importancia de exhibirlos aún mucho después de que las tecnologías que representan estén obsoletas.

Finalmente, las instituciones depositarias de imágenes en movimiento tienen que ser más firmes al declarar cómo quieren ser llamadas. Los términos “archivo” y “museo” han sido usados indistintamente; esto también los ha hecho más débiles desde una perspectiva política, hasta el punto de que ambos términos se han convertido en algo completamente fuera de moda.

Durante varios años (1999-2004) el National Film and Sound Archive of Australia (Archivo Nacional de Documentos Sonoros y Cinematográficos de Australia) fue rebautizado como ScreenSound Australia¹⁰ con la presunción de que el nuevo nombre atraería más atención pública. Dos instituciones europeas respetadas, el Royal Film Archive of Belgium (Archivo Cinematográfico Real de Bélgica) y el Nederlands Filmmuseum (Museo del Cine Holandés) en Ámsterdam, fueron renombrados, respectivamente, como Cinematek (2009) y EYE Film Institute Netherlands (2010). La ambigüedad semántica promovida por la adopción de términos como “archivo” o “museo” para las instituciones depositarias de filmes es indicadora de una ambigüedad crónica en torno a los principios que dan base a sus actividades. La terminología varía también en contextos lingüísticos diferentes. En español, “filmoteca” y “cinemateca” son básicamente sinónimos, pero el segundo término es solamente usado en Latinoamérica; en ruso, “filmoteka”, es mucho más común que “kinoarchiv” y el término obsoleto “cinemateka”, pero ninguna de estas palabras aparece en la denominación oficial de las dos grandes instituciones de recopilación de imágenes en movimiento de la Federación de Rusia; en alemán, la distinción entre “Kinemathek” y “Filmarchiv” refleja la dicotomía en la comunidad angloparlante; similarmente, el idioma francés enfatiza el predominio de la exhibición (en “cinémathèque”) en contraste con la conservación (en “archives du filme”). La introducción de soportes de imágenes en movimiento no foto químicos ha complicado el vocabulario aún más, generando la más precisa pero complicada formulación “archivo de imágenes en movimiento”.

En otra contradicción reveladora, los profesionales de la preservación fílmica han luchado por la naturaleza distintiva de la imagen en movimiento en contraposición a otras formas de expresión cultural y estética, y han tratado al mismo tiempo de reivindicar su legitimidad presentándose como dignos de

¹⁰La traducción literal sería PantallaSonido Australia.

aceptación en el mundo de la conservación de arte, sin ser capaces o estar dispuestos a tener en cuenta todas las consecuencias de su ambición. No sorprende pues que ni la comunidad de las “bellas artes” ni el mundo de las “artesanías” hayan tratado a los representantes del cine o las imágenes electrónicas como sus pares, excepto en ocasiones, por la simple conveniencia de presentar obras audiovisuales en instalaciones de galerías. Uno de los grandes interrogantes en el campo de la curaduría de imágenes en movimiento es que para ser admitido en la galería de un museo, el cine ha sido forzado –por decirlo suavemente– a reinventarse en forma electrónica o digital para ser tomado en serio; en otras palabras, un modo de expresión se ha tenido que adaptar al espacio de exhibición, en vez de viceversa.

Los efectos de esta mutua incomodidad en el campo de la conservación son, al menos, paradójicos. Los curadores de bellas artes exhiben videos que reproducen filmes de inicios del siglo XX como evidencia complementaria de un estilo pictórico, pero también adquieren (frecuentemente a cambio de grandes sumas de dinero) obras digitales a las que consideran únicas, aún cuando su permanencia dependerá de la migración continua de datos hacia otros soportes –una tarea que delegan alegremente a sus departamentos de tecnología informática. A la inversa, los curadores y archivistas de imágenes en movimiento están a favor de coquetear con la práctica museística sin realmente comprometerse con ella más allá de algunas someras declaraciones de intenciones. Es una buena idea tratar a las copias en 35mm con mucho cuidado, pero no importa si son enviadas en contenedores de cartón; asegurar que durante el proceso de conservación se consiga la mejor calidad de imagen posible, pero “no hay problema” si las copias son rayadas o dañadas de alguna otra forma por proyeccionistas no entrenados. Cuando hablamos de película fotoquímica, la muy aclamada “ética de la preservación filmica” parece quedar afuera de la cabina de proyección.

Como esta actitud de auto derrota está tan arraigada en la mente de los curadores, el advenimiento de la tecnología digital les proporciona la excusa perfecta para evitar completamente la cuestión de la conservación y la práctica museística, sin comprometerse con ella en absoluto: un archivo digital no se raya, y por ello no hay más necesidad de preocuparse por él como objeto, lo que equivale a una abdicación *de facto* de responsabilidad. Hay algo irónico en esta inconsciente pero generalizada actitud en torno a la imagen en movimiento en tanto artefacto: mientras más pierde su status de “material” (o, peor, es tratado como una carga costosa por el esfuerzo que se necesita para mantenerlo en un depósito refrigerado), más es entusiásticamente legitimado como un fenómeno cultural. Por un lado, la literatura reciente sobre preservación fílmica se enorgullece de citar las obras de Cesare Brandi como fuente de inspiración;¹¹ por otro lado, no sólo la película está virtualmente ausente en las publicaciones de los especialistas sobre la conservación de la herencia cultural, sino que los profesionales de la preservación fílmica aún tienen que demostrar mucho interés en acoger en sus conferencias y revistas investigaciones especializadas de expertos de otras esferas.

Esta indiferencia mutua no ha sido nunca justificable en razón de la integridad académica –aún en un tiempo en el que el cine era un ciudadano de segunda clase en lo que respecta a los programas académicos– y es ahora indefendible por razones pragmáticas, dado el intercambio creciente que se vive actualmente entre las artes. Los curadores y profesionales de la conservación de imágenes en movimiento no tienen ninguna buena razón para subestimar lo que está sucediendo en otras áreas curatoriales, y tampoco merecen seguir siendo ignorados por ellas. Ninguno de los dos ha sabido explicarle al otro –y aún menos a los no especialistas– por qué comparten las mismas

¹¹Cesare Brandi, *Teoría del restauro*, Einaudi, Turin, 1977, parcialmente traducido al inglés en Nicholas Stanley Price, Mansfield Kirby Talley, Alessandra Melucco Vaccaro, eds., *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1996, serie “Readings in Conservation”, pp. 230-235, 339-342, 377-379. [trad. esp.: *Teoría de la Restauración*. Madrid: Alianza, 1995. Traducción de María Ángeles Toajas Roger].

preocupaciones. Es hora de revertir la tendencia y abrirle las puertas a un diálogo riguroso, constructivo y no antagonista entre las partes. Si las partes desean y son capaces de hacerlo es, por supuesto, otra cuestión.

* Paolo Cherchi Usai es Curador Jefe del Departamento de Imágenes en Movimiento de la George Eastman House en Rochester, Nueva York y Director del posgrado de la GEH/University of Rochester en la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation.

** Gloria Ana Diez es Licenciada en Artes Combinadas for la Universidad de Buenos Aires y graduada de la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation en George Eastman House. Trabajó en la Cinemateca do Museu de Arte Moderno de Rio de Janeiro, y actualmente realiza prácticas en el Image Permanence Institute (Rochester Institute of Technology).