

Preservación audiovisual y desastres: causas antropo- sociales. Casos en el Sur Global

Roque González Galván ⁽¹⁾

Resumen: Para la UNESCO los desastres se distinguen entre “emergencias naturales” – terremotos, inundaciones, erupciones volcánicas, tormentas, maremotos, etc.–, y “emergencias artificiales” –incendios, vandalismo, robos, tráfico ilícito, terrorismo, guerras, etc.–. Pero para los geógrafos medioambientales, como el eminente geógrafo y académico escocés Neil Smith, no existe tal cosa como un desastre natural. La pretendida “naturaleza” de los desastres pasa a ser un camuflaje ideológico que oculta las dimensiones sociales y, al mismo tiempo, encubre distintos intereses. Por supuesto, la negación de ese supuesto origen “natural” de los desastres no elude los procesos naturales, pero busca poner el acento en que en las catástrofes climáticas las causas naturales no están totalmente desvinculadas de las causas sociales. En este artículo se trabajará el concepto de “causas antropo-sociales”, involucrando expresamente distintas maneras que se dan los humanos para administrar –o dejar de administrar–, derechos, bienes y patrimonios de la humanidad, como en el caso de las políticas neoclásicas de retiro del Estado, dando de baja –de facto–, derechos humanos, culturales y patrimoniales, enfocándose en el análisis de las políticas de manejo del riesgo de instituciones de preservación fílmica y audiovisual de América Latina, contextualizando tanto en las “emergencias naturales” como en las causas antropo-sociales de los desastres.

Palabras clave: Preservación audiovisual - Archivos fílmicos - Catástrofes - Causas antropo/sociales - América Latina.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 121]

⁽¹⁾ Sociólogo (Universidad de Buenos Aires). Doctor en Comunicación (Universidad Nacional de La Plata). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México. Profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Autor de dos libros, docenas de papers académicos y capítulos en compilaciones publicados en América Latina, Estados Unidos y Europa. Correo: atilioroque.gonzalez@yahoo.com.ar

Según un estudio de *The Emergency Events Database* realizados por la Université catholique de Louvain, Bélgica, tomando el período 1990-2017, México, Brasil y Colombia son los países latinoamericanos con mayor cantidad de hechos registrados en esta región, relacionados con desastres (entre 101 y 185 desastres, para el período mencionado). Hacia 2013, entre México y Colombia sumaban el 43% de todos los desastres registrados en América Latina, con mayor número de personas muertas (44%) y afectadas (65%), además de poseer entre los dos la mayor cantidad de casas destruidas (44%) y dañadas (73%) (Iwamoto, 2013, p. 122). Argentina y Perú también tienen una alta cantidad de este tipo de hechos registrados (entre 61 y 100 desastres, para el período mencionado).

El presente artículo analizará las políticas de manejo del riesgo de instituciones de preservación filmica y audiovisual de tres de estos países (México, Brasil y la Argentina) además de uno asiático (la India). Todos ellos pertenecen al Sur Global y comparten altos niveles de desigualdad, subdesarrollo, falta de estabilidad y de consolidación de sus instituciones. Por otra parte, este artículo buscará equiparar las causas naturales con las humanas, denominando a estas últimas “causas antropo-sociales” de riesgo en el ámbito del patrimonio cultural.

Los desastres no son “naturales”

Para la UNESCO los desastres son “emergencias naturales” –inundaciones, terremotos, erupciones volcánicas, maremotos, tormentas, etc.–, y “emergencias artificiales” –incendios, vandalismo, robos, terrorismo, guerras, tráfico ilícito, etc. (UNESCO, 2017)–. Sin embargo, para los geógrafos medioambientales, como el geógrafo y académico escocés Neil Smith, no existe un desastre “natural”.

En cada aspecto de un desastre –preparación, causas, vulnerabilidad, respuesta, resultados y reconstrucción–, la forma que toma el desastre y la diferencia entre quién vive y quién muere, tiene que ver sobre todo con una mayor o menor establecimiento del paradigma social vigente; es decir, de las maneras de ver el mundo: preponderancia de lo económico, de los “gastos”, en lugar de la solidaridad social, progresión o regresión en la conformación y mantenimiento del tejido social, entre otros.

La pretendida “naturaleza” de los desastres termina convirtiéndose en un camuflaje ideológico para causas que podrían prevenirse, ocultando intereses sociales específicos. Para Smith (2006), la negación del origen “natural” de los desastres no niega los procesos naturales: terremotos, sequías, huracanes, tsunamis, tormentas, entre otros, los cuales necesitan del conocimiento de geofísicos, físicos en climatología y geografía. Pero un suceso de la naturaleza puede derivar en un desastre dependiendo de su ubicación: un terremoto en un desierto inhabitado no provocará un desastre, pero sí se convertirá en algo desastroso si se diera en una región urbana habitada por millones de personas. En los sucesos climáticos, las causas naturales no se encuentran totalmente separadas de lo social. Por ejemplo, México utiliza el concepto “desastre antropogénico”, refiriéndose al que es originado por el hombre, pero suele circunscribirse a casos de incendios, contaminación, explosiones, etcétera.

La lógica neoliberal y los archivos filmicos

El neoliberalismo constituye el fenómeno socioeconómico más importante de los últimos 40 años (Harvey, 2005; Fisher, 2014). En lo que hace al patrimonio filmico el neoliberalismo ha ejercido políticas similares a las que adoptó con respecto al sector cultural en general. Gilbert (2013) define al neoliberalismo como un programa de intervención por parte del Estado con el fin de incentivar el comportamiento individualista, competitivo, materialista y de búsqueda de lucro entre sus ciudadanos, todas características que la tradición liberal ha asumido históricamente como constituyentes en la conformación natural de la humanidad civilizada, alterada por la intervención gubernamental (percibida como algo perjudicial y que debe ser erradicada).

En los últimos 30 a 40 años las consecuencias más salientes de las políticas inspiradas en dichas teorías conllevaron un incremento de la inequidad y de la concentración de la riqueza merced a la financierización de la economía, a la internacionalización desregulada del intercambio de bienes, capital y servicios, y a la desregulación de los mercados laborales –con el fin de bajar los costos del trabajo (reducir salarios y, en términos generales, la participación de los trabajadores en el reparto de la riqueza)–. Este proceso de décadas fue acompañado por una importante operación cultural para “construir consenso” en torno a la idea de que las economías desreguladas son esenciales para garantizar las libertades individuales y la democracia (Harvey, 2005).

En lo que hace al sector cultural, Hesmondhalgh et al. (2015) identifica tres tendencias de las políticas culturales que pueden ser caracterizadas como “neoliberales”. En primer lugar, la difusión del instrumentalismo social, en el que se justifica el gasto público a través de racionalidades sociales –especialmente, económicas–, marginando a los presupuestos culturales y artísticos (Oakley, 2009; Belfiore, 2012). En segundo lugar, la difusión del *New Public Management*, el cual puede ser definido por: 1) la adopción por parte de las administraciones públicas de herramientas manageriales y de iniciativas utilizadas en la administración empresarial –frecuentemente configuradas a partir de principios binarios de eficiencia/efectividad e incentivos/desincentivos, normalmente estructuradas por métodos cuantitativos (Antoniazzi, 2019)–; y 2) introduciendo una competencia similar a la del mercado dentro del sector público (Belfiore, 2012). Las tendencias descritas pueden derivar en fusiones y adquisiciones de y entre instituciones públicas con el fin de “racionalizar costos”, así como también particiones de instituciones que buscan “fomentar la competencia”. El tercer elemento del neoliberalismo es empujar hacia la intensificación de la corporativización del sector artístico y cultural –por ejemplo, con *sponsors* empresariales y convenios entre el sector público y privado–, algo que se ha venido incrementando en las últimas décadas con el fin de permitir al gran capital mejorar su reputación, para introducir sus líneas de negocios y para que puedan tener acceso a decisiones económicas relevantes o para influir en políticas gubernamentales (Harvey, 2005). Las instituciones públicas son empujadas a utilizar estas acciones para encontrar financiamiento a través del ahorro de recursos o realizando ajustes con el fin de “demostrar capacidad de administración” hacia el financiamiento público o privado (Kirchberg, 2003). Doyle (2014) sostiene que es una decisión irracional dar la impresión de realizar “ahorros al fusionar o cerrar instituciones públicas que eran percibidas como demasiado costosas o ineficientes”.

Por ello, con respecto a las acciones humanas, a las políticas gubernamentales –especialmente, las contemporáneas–, que fomentan el recorte, especialmente, del arte, la cultura y la conservación, el presente trabajo utiliza el concepto “antropo-social”, ya que involucra explícitamente modos que se da el ser humano para administrar –o dejar de administrar–, patrimonios, bienes, derechos de la humanidad, como las políticas de retiro del Estado que dan de baja derechos humanos, culturales o patrimoniales, menospreciando normativas universales y prefiriendo acciones micro focalizadas que, en el contexto de desregulación en favor del mercado, terminan siendo gotas en medio de crecientes dramas sociales.

El gran incendio en la India

Un temor y/o un hito importante en la historia de los archivos filmicos se da cuando el fuego atraviesa sus caminos.

El 8 de enero de 2003, el fuego se apoderó de la Filmoteca Nacional de la India (*National Film Archive of India*): destruyó una gran colección de copias en nitrato depositados en las bóvedas más antiguas de la institución.

Este desastre, que tuvo una amplia repercusión y que generó consternación y enojo a lo largo del país, fue descrito usualmente como la pérdida de la herencia fílmica de la India. A varios títulos se los dio como perdidos para siempre, como las obras maestras tempranas del cine indio o los documentales sobre la lucha por la independencia.

La respuesta inmediata que dio el Ministerio de Información y Radiodifusión fue subestimar el desastre (Kumar, 2016). Parte de esta subestimación estaba basada en que las pérdidas habían sido principalmente originales, lo cual no tendría importancia puesto que había copias de casi todo (Tanvir, 2013).

Años después del incendio, el repositorio digital independiente *Indiaincine.ma* poseía una colección digital de filmes indios encontraron casi el doble de lo que el NFAI poseía. A partir de este desastre, tanto el material en celuloide como las instituciones que pueden resguardarlo empezaron a ser vistas como algo cercano a lo obsoleto, principalmente, por una supuesta falta de practicidad, tal como señala Kumar (2016).

Distintos autores (Cherchi Usai, 2001; Rodowick, 2007; Frick, 2011; entre otros) introducen un debate que atraviesa los archivos filmicos de todo el mundo en lo que va del siglo XXI: el contenido fílmico y el soporte de nitrato deberán ser artificialmente separados debido a los recursos limitados y a la eventual descomposición del *film* de nitrato. Por ello, el soporte no podría respaldar más el contenido. Este planteo afirma que el futuro pertenece a las copias y no a los originales, lo que vuelve redundante el propio concepto del original en el ámbito del cine, y también el de los archivos filmicos. Además, esta postura conceptual marca la separación entre el contenido y el soporte debido a que los filmes tienden irremediablemente a nacer digitales. Es decir, son cada vez menos las producciones fílmicas que tienen originales de grabación: lo que poseen es una serie de bits en un soporte de almacenaje que puede copiarse de manera indefinida.

En este sentido, el Estado indio duda –quizás de manera hipócrita–, que el incendio de 2003 haya sido tan catastrófico puesto que, especialmente en lo que respecta a las películas

de nitrato, éstas se habrían perdido de todas maneras debido a la inevitable descomposición de dicho formato a lo largo del tiempo.

David Walsh (2018) no comparte esta postura. Este académico inglés acuña el concepto de “desastre lento” (*slow disaster*). Walsh (2018), plantea que la planificación para desastres consiste en prepararse para un evento inesperado, pero también que existe otro desastre grave que viene afectado a los archivos cinematográficos: un número importante de copias originales que están deteriorándose sin pausa y silenciosamente hacia su destrucción. Tener una actitud displicente o ser víctimas de recortes gubernamentales generando así un almacenamiento inadecuado es una práctica que afecta a archivos filmicos de todo el mundo y conlleva, en definitiva, un desastre.

México: la mayor pérdida de material filmico en el mundo

México –el tercer país más grande de América Latina, el 14° más extenso del mundo, con su PIB ubicado en el puesto 15 a nivel global–, sufre en su territorio principalmente de sismos, ciclones tropicales, sequías y actividad volcánica.

Tuvieron repercusión internacional los dos últimos terremotos más grandes ocurridos en la ciudad de México curiosamente el mismo día –19 de septiembre–, de los años 1985 y 2017. Sin embargo, en lo que hace al patrimonio audiovisual, en 1982 se dio en este país el mayor desastre a nivel latinoamericano –y uno de los peores a nivel mundial–, en lo que hace al patrimonio cinematográfico: la explosión de la Cineteca Nacional. Fundada el 17 de enero de 1974, la Cineteca Nacional es miembro de la FIAF desde 1975.

El miércoles 24 de marzo de 1982, en un día normal de actividad, en medio de distintas proyecciones con una afluencia importante de público, poco antes de las siete de la tarde se produjo una explosión que causó una conmoción. Eso no era lo peor: poco después se producirían siete explosiones más. Las causas se desconocen hasta el día de hoy. Se produjo el caos. Decenas de personas buscaban escapar, mientras otras más yacían muertas entre los escombros y los incendios. En la huida, muchos niños fueron pisoteados por la muchedumbre. Varios destacamentos de la ciudad se dirigieron al lugar, sumando unos 300 bomberos que lucharon más de 15 horas en contra del fuego. Más de 60 ambulancias tuvieron que acudir al lugar. Al día de hoy no se sabe cuántas víctimas mortales hubo. Se calcula que se perdió más del 90 por ciento del patrimonio filmico del país, que incluye una enorme proporción de la producida durante la Época de Oro, que dio gran nombre al séptimo arte mexicano a mediados del siglo XX. Desde hacía tiempo se venía exigiendo a la entonces mandamás del cine mexicano, Margarita López Portillo –la hermana del presidente de la República, José López Portillo (una mujer sin ninguna experiencia en el cine)–, que se mejoraran las condiciones de seguridad de la Cineteca. Ni ella ni el responsable de la Cineteca, Fernando del Moral, tuvieron nunca ninguna acusación formal ni proceso judicial en su contra a causa de este desastre. Sus carreras e ingresos no se vieron afectados en lo absoluto. A raíz de ese desastre antropo-social, y después de dos años de planeación, diseño y construcción, se reubicaron las instalaciones de la Cineteca Nacional en su actual sede, en la colonia Xoco de la ciudad de México. Desde aquel momento, las autoridades

de la Cineteca Nacional han buscado las vías para su reconstrucción y la mejora continua de su infraestructura y de su profesionalización (Martínez Marín, 2020), así como de los servicios que presta a su comunidad.

Por otra parte, debido a los inéditos recortes presupuestales que ha declarado el gobierno de Andrés Manuel López Obrador –del 70%–, y que han impactado a todas las instancias oficiales (González Galván, 2021), la Cineteca se ha visto impedida de continuar con algunos de sus proyectos institucionales –entre ellos, el mejoramiento del sistema de aire acondicionado que poseen las bóvedas climatizadas, así como la actualización de algunos equipos indispensables para la realización de actividades sustantivas–.

México tiene otra gran institución destinada a la preservación, cuidado y difusión del archivo patrimonio filmico y audiovisual: la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Esta institución fue inaugurada el 8 de julio de 1960, siendo uno de sus fundadores el Dr. Manuel González Casanova, figura referente de la investigación y promoción del cine en México. Desde 1977 la Filmoteca es miembro de la FIAF.

En la primera mitad de la década de 1980 la Filmoteca de la UNAM –que no se encontraba en su ubicación actual, sino en un inmueble cercano al campus universitario–, sufrió un incendio, aunque no tan grande ni desastroso como el de la Cineteca Nacional. Se adjudica el incendio a un cortocircuito que alcanzó varios rollos de nitrato y acetato. Con el tiempo y a base de grandes esfuerzos se logró rescatar la gran mayoría de los materiales dañados. No obstante, se contaron algunos rollos que se perdieron en su totalidad. En aquel entonces, y por fortuna, las colecciones de la Filmoteca de la UNAM estaban separadas en varias sedes en la Ciudad de México. En 1985 se decidió construir la primera bóveda especial para albergar únicamente a las películas de nitrato que requieren cuidados especiales debido a su potencial peligro de incendio. Así fue como esta bóveda se construyó a un costado de la estación de bomberos en las inmediaciones del emblemático Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria (Martínez Juárez, 2020). A pesar de que los terremotos de 1985 y de 2017 fueron de los más graves en la historia de la Ciudad de México, las instalaciones de la Filmoteca de la UNAM no sufrieron daños severos, pérdidas humanas, ni materiales que lamentar.

Brasil: cinemateca brasileira, museo nacional y desidia neoliberal

Brasil es el quinto país con el territorio más extenso del mundo –el mayor de América Latina–. Cuenta con el octavo PIB más grande a nivel global. Los principales desastres que padece son inundaciones, desplazamientos de tierra y sequías.

Este país posee una importante tradición cinematográfica y audiovisual, con la primera legislación latinoamericana de protección al cine (cuota de pantalla) establecida –con un tibio primer antecedente–, en 1932 (Harvey, 2005). Los antecedentes de la Cinemateca Brasileira se remontan a 1940 con la creación del Clube de Cinema de São Paulo. Luego de persecuciones por parte de la dictadura militar, la institución se consolida a partir de 1946, y en 1947 pasa a formar parte de la FIAF –en 1956 adquirirá su denominación actual–.

La institución posee alrededor de 250 mil rollos de filmes, que corresponden a 42 mil títulos de todos los períodos de la cinematografía y del audiovisual nacional. Desde el 31

de diciembre de 2019, el gobierno de Jair Bolsonaro no convocó nuevas licitaciones para gestionar la Cinemateca Brasileira. La gestión se tornó extremadamente dificultosa, sin pagar servicios básicos como la luz o los sueldos de los 150 empleados. A pesar de ello estos técnicos continuaron realizando sus labores para proteger el patrimonio contenido en la institución durante décadas –se organizaron distintas colectas de recursos para que, en plena pandemia por covid-19, estos trabajadores y sus familias pudieran subsistir–.

El 7 de agosto de 2020 el gobierno nacional no solo prosiguió con su asfíxia de recursos sino que envió a la policía para exigir a los empleados de la Cinemateca que les entregaran las llaves del establecimiento bajo amenaza de uso de la fuerza pública. A la vez que se cerró la institución se despidió oficialmente a todos los empleados –muchos de ellos con décadas de formación y experiencia en la institución–. Hasta diciembre de 2020 la emblemática institución permanecía cerrada, con sus instalaciones sin ningún cuidado en absoluto, con el riesgo creciente de pérdida irreparable de patrimonio y de un desastre mayúsculo, como un incendio. La Cinemateca Brasileira tiene depositada casi la totalidad de filmes en nitrato realizados en el país, que pueden entrar en auto-combustión si no se realizan los cuidados necesarios, como ya sucedió en 2016, cuando se perdieron poco más de mil rollos por esta misma razón –falta de apoyo gubernamental–, (González Galván, 2021).

La institución ya vivía la crisis desde gobiernos anteriores. En 2013 la ministra de Cultura del gobierno de Dilma Rousseff, Marty Suplicy, apartó al equipo que coordinaba la institución, desmontando la estructura de gestión que existía desde hacía años. La ministra alegó un esquema fraudulento que nunca se comprobó. Ni entonces ni posteriormente el gobierno hizo nada para suplir a esos técnicos desplazados: más aún, con los años más cuadros técnicos calificados, fundamentales para la preservación del acervo, fueron despedidos.

En 2018 se denunció ante la justicia el atropello en contra de la autonomía técnica, administrativa y financiera de la institución, estipulada en 1984 por el Estado brasileño con el fin de impedir que se desvirtuaran las funciones de la Cinemateca Brasileira.

En 2019 el gobierno de Jair Bolsonaro designó a un coronel del Ejército, sin ninguna experiencia en el ámbito cinematográfico, como uno de los principales funcionarios de la Cinemateca, en otra institución dependiente del Estado federal, como el Centro Técnico Audiovisual, Bolsonaro designó como su titular a Edianne Paulo de Abreu, una dentista amiga del entorno del presidente, alguien sin ninguna experiencia en actividades cinematográficas. Afortunadamente, en octubre de 2020 la Corte Suprema impidió esta designación. Otros militares y políticos conservadores sin ninguna experiencia en el sector cinematográfico, habían sido incorporados en 2019 en distintos cargos directivos de la Cinemateca Brasileira (González Galván, 2021).

Este maltrato hacia el patrimonio público cultural a partir de causas antro-po-sociales tuvo otro lamentable ejemplo con el monumental incendio que en 2018 destruyó el Museo Nacional de Brasil y sus 200 años de historia. Es famosa la foto en donde se ve arder a este importante museo en primer plano, mientras que en el fondo se ve a un resplandeciente Estadio Maracanã, refaccionado recientemente. Millones de dólares fueron gastados por el gobierno federal tanto en éste como en otros estadios e infraestructura varia, con motivo del Mundial de Fútbol que se jugó en Brasil en 2014 –las Olimpiadas que se celebraron en el país en 2016, demandaron asimismo cuantiosos millones de dólares–.

En 2018 el Museo Nacional de Brasil cumplió 200 años de historia. Se realizó una ceremonia en su honor, pero ningún ministro del Estado federal aceptó la invitación para asistir. Más aún, desde hacía muchos años el mantenimiento del museo había sido ínfimo. Los empleados denunciaban frecuentemente instalaciones eléctricas defectuosas, cables pelados, goteras, infestaciones de insectos –los empleados de limpieza habían hecho una huelga ese mismo año, reclamando salarios atrasados. En este tiempo, la dirección del museo negociaba con el Banco Público de Fomento (BNDES) fondos para su manutención, incluso con un programa de prevención de incendios. En septiembre de ese año se produjo el incendio–.

Este hecho tuvo lugar durante el gobierno de Michel Temer, el vicepresidente de Dilma Rousseff, un evangelista conservador designado por voluntad del ex presidente Luiz Inácio Lula da Silva en las dos presidencias de la primera mujer presidente del país. En agosto de 2016, Temer sería impuesto como presidente por el golpe de Estado parlamentario contra Rousseff. Una de las políticas más relevantes de Temer con respecto a la cultura fue la supresión del propio Ministerio de Cultura. En junio de 2020 también se incendió parte del Museo de Historia Natural de Minas Gerais.

Argentina: desencuentros, decadencia, corrupción y falta de cinemateca nacional en funcionamiento

La Argentina es uno de los países que tiene una de las historias y tradiciones cinematográficas más importantes de América Latina. México también: cuenta con dos cinematecas altamente profesionalizadas, reconocidas a nivel mundial, una de ellas convertida en uno de los principales atractivos culturales de la capital del país. Brasil también cuenta una historia cinematográfica destacada a nivel latinoamericano: cuenta con la Cinemateca Brasileira, una de las principales a nivel mundial. Argentina, al día de hoy, no cuenta con una cinemateca perteneciente al Estado nacional en operaciones, con bóvedas especializadas, burocracia profesionalizada dedicada a su funcionamiento y, mucho menos, con acceso a investigadores y al público. Nunca tuvo una.

Las causas antropo-sociales a las que hace referencia este artículo se reflejan de manera importante en este caso nacional: la falta de planificación, de una burocracia profesional en el Estado, de funcionarios públicos capacitados, de una virtual inexistencia de filtros de acceso para ejercer la función pública conlleva que el patrimonio del país –en este caso, cinematográfico–, sufra sus embates tal como si fuera un desastre natural –o, inclusive, de peor manera–.

El primer bosquejo de archivo cinematográfico en la Argentina se dio en la década de 1930, más específicamente, en 1939, con la creación del Archivo Gráfico de la Nación por parte de un gobierno que asumió al poder merced al fraude electoral –tal como ocurría en ese decenio (llamado la “Década infame”)–.

El Archivo Gráfico de la Nación tenía como objetivo principal la conservación de películas de “importancia para el país” (Izquierdo, 2013, p. 1). Sin embargo, distaba de ser una cinemateca: se centraba sólo en filmes argentinos de valor documental histórico, no en fil-

mes de ficción y, mucho menos, en toda la producción cinematográfica local. Durante los dos primeros gobiernos peronistas (1946-1955) el Archivo Gráfico de la Nación fue convertido –así como todo el aparato estatal–, en herramienta propagandística del gobierno manejada discrecionalmente por Perón y algunos funcionarios de su confianza. Por ello, debido a la “peronización” del Archivo Gráfico de la Nación en 1957, la dictadura militar que derrocó al peronismo creó el Archivo General de la Nación, institución que pasó a poseer el acervo del extinto Archivo Gráfico de la Nación.

Ese mismo año, la dictadura militar creó el Instituto Nacional de Cinematografía (INC). El decreto-ley 62/1957 que lo instituyó también dispuso el depósito obligatorio de las copias de los filmes nacionales que hubieran recibido apoyo del Estado en el INC –algo que nunca se llevó a la práctica de manera adecuada y amplia–.

En 1968 otra dictadura militar sancionó el decreto ley 17.741 que creó el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) –en la Argentina se suelen inaugurar varias veces la misma obra para que los gobernantes de turno saquen rédito político–. La ley 17.741 también creó la Cineteca del INC (Pereira, 2015).

Sin embargo, por las continuas crisis argentinas –este país tuvo seis golpes militares en 46 años (1930-1976), y la moneda nacional perdió trece ceros en un lapso de solo 32 años (1960-1992)–, ni el Archivo General de la Nación ni la nunca concretada Cineteca se ocuparon jamás del patrimonio cinematográfico nacional en términos de conservación, preservación, con burocracia profesional y con un lugar con condiciones para el depósito de las obras cinematográficas argentinas.

En 1971, se funda en el ámbito de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (capital del país) el Museo del Cine Pablo Ducrú Hicken, a partir de la donación de una importante cantidad de material –como películas, cámaras, equipamiento vario, fotografías, vestuarios o afiches–, por parte de la viuda de quien le diera nombre a este museo, a instancias del crítico cinematográfico Miguel Couselo (Pereira, 2015). Sin embargo, este Museo del Cine nunca pudo tener instalaciones adecuadas –y durante décadas, ni siquiera propias: entre 1971 y la actualidad tuvo nada menos que siete mudanzas–, operó en pésimas condiciones de conservación –en varios de los lugares que ocupó, y durante sus mudanzas, el material se depositó en simples cuartos, sin ninguna condición adecuada de temperatura o humedad–.

Mientras tanto, en el ámbito privado se creó la Cinemateca Argentina en 1949 –llamada Fundación Cinemateca Argentina (FCA) desde 1967–, fundada por críticos de cine y gente del ámbito cinematográfico.

El primer referente de la FCA fue el crítico de cine Rolando Fustiñana, más conocido como “Roland”. A partir de la década de 1980 comienza a tomar la posta Guillermo Fernández Jurado. Afuera de la Argentina daba la impresión de que el país contaba con una cinemateca oficial, cuando en realidad se trataba de un espacio privado que manejaba discrecionalmente el patrimonio cinematográfico argentino. A su vez, la llamada Cinemateca Argentina concurría a las reuniones de la FIAF como representante del país desde 1953, y fue admitida como miembro en 1957.

Sin embargo, la FCA no poseía importantes instalaciones, no poseía un depósito mínimamente adecuado para guardar y preservar el material, como tampoco equipamiento adecuado para la conservación del material fílmico. Recién en la década de 1990 pudo tener

instalaciones propias cuando recibió del Estado argentino un subsidio de alrededor de un millón de dólares, que fue dedicado mayormente para comprar un edificio entero –que había sido sede de uno de los principales periódicos argentinos de las primeras décadas del siglo XX: el diario *Crítica*–, pero ese dinero fue utilizado en reducida medida para adquirir material y, menos aún, para construir un depósito con condiciones mínimas de conservación o para hacerse de equipamiento dedicado a la conservación cinematográfica (Muoyo, 1995).

Existen desde hace décadas denuncias en contra de la FCA por ventas ilegales del patrimonio cinematográfico a coleccionistas extranjeros y del manejo discrecional del material que posee esta fundación, que recibe apoyo económico de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires desde 1967 hasta la actualidad –por ello en este año la llamada Cinemateca Argentina adquirió la forma legal de fundación–.

A su vez, la FCA impedía toda vez que fuera posible la consulta por parte del público para consultar películas, fichas, fotografías, o lo que fuera; el material de la FCA también era dificultoso de acceder para investigadores que no tuvieran buenas relaciones con los directivos de esta fundación.

Cuando desde el Estado se buscó crear redes de bibliotecas y archivos para crear Biblioci –especialmente, desde la biblioteca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)–, es decir, una red de centros de documentación y bibliotecas sobre cine y medios audiovisuales de toda América Latina, desde la Fundación Cinemateca Argentina se opusieron tajantemente, escribiendo a muchos de los funcionarios públicos del área en toda Iberoamérica para denostar estos esfuerzos. Durante décadas, la FCA buscó ser la representante argentina absoluta en las invitaciones a congresos internacionales y en los subsidios y apoyos estatales de destinados a la conservación cinematográfica en la Argentina. En la década de 1990, a instancias del director de cine Fernando “Pino” Solanas –en uno de los periodos en que fue legislador nacional–, el Congreso Nacional sancionó la ley 25.119/1999 que mandaba crear la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (Cinain). Sin embargo, la ley tuvo que esperar once años para ser reglamentada.

Hacia comienzos de la década de 2000 lo que hizo el Estado nacional fue prestarles a un par de profesionales de la restauración un espacio en el segundo subsuelo de la escuela de cine del INCAA para tirar en el piso –literalmente–, cientos de rollos de filmes que se habían echado en volquetes o que habían sido descartados como basura por los laboratorios –como le sucedió en 1998 a “Pino” Solanas cuando el laboratorio Cinecolor (que hasta 1994 dejó de ser de capitales argentinos para pasar a ser propiedad de Chilefilms) encontró “La hora de los hornos” y “El exilio de Gardel”, tirados como basura en volquetes (Chaina, 1999), lo cual en ese momento generó polémica pero ninguna consecuencia concreta (específicamente, la constitución de una cinemateca del Estado argentino)–. Desde la década de 2000 hasta el momento este maltrato hacia el patrimonio cinematográfico nacional apenas tiene repercusión en los medios.

En 2010 se reglamentó la ley que crea el Cinain. Pero hasta la actualidad la cinemateca del Estado argentino apenas se ha llevado a la práctica: no posee un amplio espacio propio en funcionamiento, no posee bóvedas acondicionadas, no existe personal contratado, capacitado, asignado a estas tareas. El material cinematográfico sigue disperso, deteriorándose, perdiéndose siendo tirado como basura por muchos –laboratorios, empresas, actores pri-

vados en general-. Los investigadores y el público no pueden acceder a ningún edificio, a ningún archivo del Cinain, puesto que no está habilitado ningún lugar para ello. Existen en la actualidad, y desde hace décadas, muchas películas argentinas localizadas y adquiridas en el exterior, pero que tienen trabado su ingreso al país debido a instancias legales, situación que jamás ha sido atendida adecuadamente por el Estado argentino. En este contexto, valga señalar que en 2017 la FIAF realizó la primera “escuela de preservación fílmica de América Latina”. No se llevó a cabo ni en México -con dos instituciones de preservación y conservación con décadas de experiencia y reconocimiento internacional-, o en Brasil -la Cinemateca Brasileira es referente latinoamericano y global-, sino en la Argentina.

Conclusiones

El archivo es la fuente documental que nos ayuda a integrarnos como sociedad. El patrimonio, la información que contiene es fundamental para la democracia, la memoria y la transparencia. Su cuidado, protección, conservación y difusión es -por distintos mandatos constitucionales y convenios internacionales-, un deber ineludible para los funcionarios públicos de las distintas instancias gubernamentales -nacionales, estatales, provinciales, municipales, locales-, aunque en la práctica no depare al burócrata político un gran incentivo en su carrera -como sí lo son los festivales masivos, los grandes eventos internacionales o la inauguración de espacios culturales en barrios gentrificados de clase media alta-. Que haya funcionarios que sean puestos por dedo político también es un atentado en contra de la preservación y el patrimonio: muchos esfuerzos de años -y hasta décadas-, se pueden perder para siempre en períodos cortos de tiempo, en instantes. Esto implica violencia no solo en contra de los países en donde esas condiciones antro-po-sociales preparan y detonan desastres, sino en contra de la humanidad, de su memoria, de sus derechos. Por ello, se debe salvaguardar a los archivos no solo de desastres “naturales”, sino de los desastres provocados por causas antro-po-sociales. Esto puede realizarse a través de distintas medidas, como por ejemplo:

- autonomía de los archivos, resguardada por leyes nacionales y locales;
- autoridades elegidas por profesionales del sector (fomento de la conformación e institucionalización de asociaciones del sector);
- que la duración de mandatos de las autoridades de instituciones que protejan el patrimonio cultural esté intercalada con los períodos presidenciales, gubernamentales y/o distritales; es decir, que los mandatos de las autoridades de estas instituciones no coincidan con la de los gobernantes;
- sanciones que castiguen a funcionarios que, a causa de su desidia, inoperancia, corrupción y/o desdén por el patrimonio del territorio que gobierna, genere destrucción, robo o aniquilamiento de dicho patrimonio. Así como existe la figura de ecocidio, se debería considerar la figura del patrimonicidio (*heritagecide*), a tipificarse en las distintas legislaciones y normativas;

- las normativas antedichas deben ser de carácter penal, no civil, condenando no solo a autoridades de la institución, sino también a instancias superiores, como los ministros responsables del área.

Como dicen algunos geógrafos ambientales (Oliver-Smith, 1999; Smith, 2006), los desastres también suelen ser “terremotos de clase” o *classquake* –en referencia a las clases sociales, las diferencias étnicas y otras derivadas de la pertenencia a grupos sociales vulnerables. Se debe constreñir la libertad para que las élites gobernantes decidan discrecional y –muchas veces–, irresponsablemente qué cuidar, proteger, conservar y potenciar.

Debe ser un imperativo de nuevo cuño la protección de nuestra base social, la memoria y el patrimonio de los pueblos –así como su infraestructura y sus derechos–, resguardado por profesionales que dedican su vida a ello –mediante carreras profesionales, y en puestos autónomos de los humores gubernamentales de turno–, y no por funcionarios políticos o por empresarios sin criterio resguardando el patrimonio nacional y de la humanidad, muchas veces sin una seria preparación y sin tomar medidas de precaución adecuadas para salvaguardar ese patrimonio puesto que, saben, no tendrán ningún castigo en caso de siniestro. La presión debe ser para construir, trabajar, mantener, mejorar y potenciar normativas firmes, obligatorias y universales. Los derechos humanos, sociales, ambientales y patrimoniales no deben estar supeditados a una supuesta “naturaleza” de desastres o del propio mercado, sino a una continua construcción y mejoramiento de la salud del tejido social de la humanidad.

Referencias bibliográficas

- Antoniazzi, L. (2019). “Film heritage and neoliberalism” en: *Museum Management and Curatorship*, 34(1), pp. 79-95, doi: 10.1080/09647775.2018.1512053
- Belfiore, E. (2012). “‘Defensive instrumentalism’ and the legacy of New Labour’s cultural policies” en: *Cultural Trends* 21(2), pp. 103-111.
- Bolaño, N. y Muoyo, A. (1993). “El archivo audiovisual de la Argentina está amenazado” en revista *La Maga*, Buenos Aires, 17 de noviembre, pp. 10-11.
- Campodónico, H. (2005). *Trincheras de celuloide: bases para una historia político-económica del cine argentino*. Madrid: Fundación Autor.
- Chaina, P. (1998). “Peligra nuestro patrimonio”, Fernando Solanas insiste con la Cinemateca Nacional” en periódico *Página 12*, Buenos Aires, 20 de agosto, p. 31.
- Cherchi Usai, P. (2001). *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. Londres: British Film Institute.
- Doyle, G. (2014). “Film support and the challenge of ‘sustainability’: on wing design, wax and feathers, and bolts from the blue” en: *Journal of British Cinema and Television* 11 (2-3), pp. 129-151.
- Fisher, M. (2014). *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Frick, C. (2011). *Saving Cinema: The Politics of Preservation*. Nueva York: Oxford University Press.

- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2012). *25 años de la preservación audiovisual en Colombia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Gilbert, J. (2013). "What Kind of Thing Is 'Neoliberalism'?" en: *New Formations*, 80(1), pp. 7-22, Londres: Lawrence Wishart.
- González Galván, R. (2017). "Film, Audiovisual, and New Technologies in Latin America. Public Policy in the Context of Digital Convergence", en María Delgado, Stephen Hart, Randal Johnson (comp.), *Companion to Contemporary Latin American Film*. Londres-Nueva York: Wiley-Blackwell.
- González Galván, R. y Pfeiffer, D. (2021). "Las políticas cinematográficas neofomentistas en América Latina, en riesgo: el ultra-neoliberalismo de Brasil y México en contra de las ayudas al cine y al audiovisual", en AA.VV. (comp.), *Outras Pontes: abordagens e objetos emergentes no cinema e no audiovisual*. Río de Janeiro: NAU Editora-Universidade Federal Fluminense.
- Guha-Sapir, D. (2022). EM-DAT: The Emergency Events Database. Universite Catholique de Louvain. Último acceso: 5 de enero de 2022 - www.emdat.be
- Harvey, D. (2005). *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Harvey, E. (2005). *Política y financiación pública de la cinematografía*. Madrid: Fundación Autor.
- Hesmondhalgh, D., Nisbett, M., Oakley, K. y Lee, D. (2015). "Were New Labour's Cultural Policies Neo-Liberal?" en: *International Journal of Cultural Policy*, 21(1), pp. 97-114. Londres: Taylor & Francis.
- Izquierdo, E. (2020). *Cine y preservación*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- _____ (2013). "El Archivo Gráfico de la Nación, primera experiencia institucional de preservación de patrimonio cinematográfico en la Argentina", en X Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires "20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI".
- Iwamoto, W. y Nojima, Y. (2013). *Proceedings of the Asia-Pacific Regional Workshop on Intangible Cultural Heritage and Natural Disasters*. Osaka: International Research Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region.
- Kirchberg, V. (2003). "Corporate arts sponsorship" en: Ruth Towse (edit.), *A Handbook of Cultural Economics*, pp. 143-151. Cheltenham: Edward Elgar.
- Kumar, R. (2016). *National Film Archives: Policies, Practices, and Histories: A Study of the National Film Archive of India, EYE Film Institute Netherlands, and the National Film and Sound Archive, Australia*. Tesis de doctorado. Nueva York: New York University.
- Martínez Juárez, Á. (2020). Jefe del Departamento de Catalogación de la Filmoteca de la UNAM. Entrevista realizada por Circe Sánchez el 5 de septiembre.
- Martínez Marín, V. (2020). "Acerca de los conceptos de preservación, conservación y restauración fílmica en el caso de la Cineteca Nacional de México desde los planteamientos de Paolo Cherchi Usai". En: *Intervención. Revista internacional de conservación, restauración y museología*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Medeiros, J. (2020). *2020, o ano em que tentaram matar o cinema brasileiro*, 24 de diciembre. Último acceso: 14 de enero de 2022 - <https://www.omelete.com.br/filmes/crise-cinema-brasileiro-2020-ancine>

- Muoyo, A. (1995). “El cine argentino de archivo está liquidándose en forma descarada” en revista *La Maga*, Buenos Aires, 26 de abril, p. 34.
- Oakley, K. (2009). “The disappearing arts: creativity and innovation after the creative industries” en: *International Journal of Cultural Policy* 15 (4): pp. 403-413.
- Oliver-Smith, A. y Hoffman, S. (1999). *The Angry Earth. Disaster in Anthropological Perspective*. Nueva York: Routledge.
- Pereira, M. (2015). “La conservación del cine nacional: la larga agonía del patrimonio fílmico argentino” en revista *Imagofagia* (11), Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.
- Rodowick, D. (2007). *The Virtual Life of Film*. Londres: Harvard University Press.
- Smith, N. (2006). “There’s No Such Thing as a Natural Disaster” en: *Items. Insights from the Social Sciences*. Nueva York: Social Science Research Council. Último acceso: 5 de enero de 2022 - <https://items.ssrc.org/understanding-katrina/theres-no-such-thing-as-a-natural-disaster/>
- Tanvir, K. (2013). “Pirate histories: Rethinking the Indian film archive” en: *BioScope: South Asian Screen Studies*, 4(2), pp: 115–136.
- Torres Moya, R. (2010). Principios y técnicas en un archivo audiovisual. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- UNESCO (2017). *Manual de procedimientos de contingencias en archivos históricos por desastres naturales*. Quito: UNESCO.
- Vélez, N. (2009). *Conservación preventiva en archivos*. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- Vera, J. (2020). *La preservación audiovisual en la era de los píxeles*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Viveros Celin, C. (2014). Hacia una posible cartografía de la memoria audiovisual en Colombia. Memorias: revista digital de historia y arqueología desde el Caribe colombiano; Barranquilla.
- Walsh, D. (2018). “Slow Disasters: How Neglect Continues to Destroy our Film Heritage” en: *Journal of Film Preservation* (99).

Sitios web consultados

- Archivo General de la Nación (Argentina) - <https://www.argentina.gob.ar/interior/archivo-general-de-la-nacion>
- Archivo General de la Nación (Colombia) - <https://www.archivogeneral.gov.co/>
- Cinemateca Brasileira - <http://cinemateca.org.br/>
- Cineteca Nacional de México - <https://www.cinetecanacional.net/>
- Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional de la Argentina (Cinain) - <http://cinain.gob.ar>
- Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México - <https://www.filmoteca.unam.mx/>
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano - <https://patrimoniofilmico.org.co/>
- Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken (Ciudad de Buenos Aires) - <https://www.buenosaires.gob.ar/museos/museo-del-cine-pablo-ducros-hicken>

ProImágenes Colombia - www.proimagenescolombia.com

Abstract: For UNESCO, the disasters are “natural emergencies” –earthquakes, floods, volcanic eruptions, storms, tsunamis, etc.–, and also “artificial emergencies” –fires, vandalism, theft, illicit trafficking, terrorism, wars, etc.–. But environmental geographers, like distinguished Scottish geographer and scholar Neil Smith, there is no such thing as a natural disaster. The alleged “nature” of disasters becomes an ideological camouflage that hides the social dimensions and, at the same time, conceals different interests. The denial of the supposed “natural” origins of disasters does not deny natural processes, but it emphasize that natural causes in climatic catastrophes are not disconnected from social causes. This article will be based on the concept of “anthropo-social causes”: it expressly involves different ways to administer –or stop administering–, world heritage, such as the retirement policies of the State, giving low human, cultural or patrimonial rights. This research will focus on the analysis of risk management policies of film and audiovisual preservation institutions in Latin America, contextualizing both “natural emergencies” and the anthropo-social causes of disasters.

Keywords: Audiovisual preservation - Film archives - Catastrophes - Anthro/social causes - Latin America.

Resumo: Para a UNESCO, os desastres são diferenciados entre “emergências naturais” – terremotos, inundações, erupções vulcânicas, tempestades, tsunamis, etc.–, e “emergências artificiais” –incêndios, vandalismo, roubo, tráfico ilícito, terrorismo, guerras, etc.– Mas para geógrafos ambientais, como o eminente geógrafo e estudioso escocês Neil Smith, não existe o “desastre natural”. A suposta “natureza” dos desastres torna-se uma camuflagem ideológica que oculta dimensões sociais e, ao mesmo tempo, oculta diferentes interesses. É claro que a negação dessa suposta origem “natural” dos desastres não nega os processos naturais, mas busca enfatizar que nas catástrofes climáticas as causas naturais não estão totalmente desconectadas das sociais. Este artigo trabalhará o conceito de “causas antropossociais”, envolvendo expressamente as diferentes formas que o homem toma para administrar –ou deixar de administrar– direitos, bens e patrimônios da humanidade, como é o caso das políticas neoclássicas de retirada do Estado, cancelando direitos humanos, culturais e patrimoniais. Esta pesquisa se concentrará no análise das políticas de gestão de risco de instituições de preservação cinematográfica e audiovisual na América Latina, contextualizando tanto as “emergências naturais” quanto as causas antro-sociais dos desastres.

Palavras chave: Preservação audiovisual - Arquivos cinematográficos - Catástrofes - Causas antro/sociais - América Latina.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
