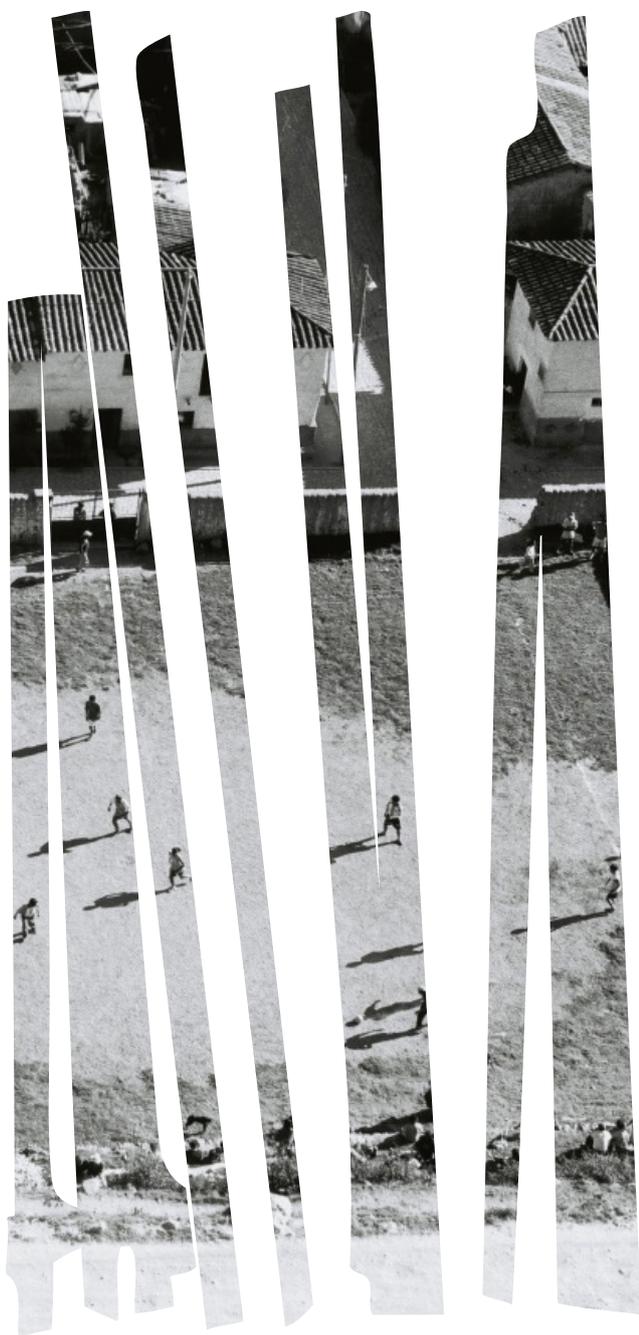


Working Paper No. 46, 2022

Museos del cine latinoamericanos

Políticas de preservación fílmica
en contextos conviviales y desiguales

Nicolás Suárez



Mecila:
Working
Paper
Series

The Mecila Working Paper Series is produced by:

The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America (Mecila), Rua Morgado de Mateus, 615, São Paulo – SP, CEP 04015-051, Brazil.

Executive Editors: Peter W. Schulze, Universität zu Köln, Germany
Joaquim Toledo Jr., Mecila, São Paulo, Brazil

Editing/Production: Cecília Gil Mariño, Joaquim Toledo Jr., Paul Talcott

This working paper series is produced as part of the activities of the Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America (Mecila) funded by the German Federal Ministry of Education and Research (BMBF).

All working papers are available free of charge on the Centre website: <http://mecila.net>

Printing of library and archival copies courtesy of the Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Germany.

Citation: Suárez, Nicolás (2022): “Museos del cine latinoamericanos. Políticas de preservación fílmica en contextos conviviales y desiguales”, *Mecila Working Paper Series*, No. 46, São Paulo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America.

<http://dx.doi.org/10.46877/suarez.2022.46>

Copyright for this edition:

© Nicolás Suárez

This work is provided under a Creative Commons 4.0 Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). The text of the license can be read at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>.

The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America cannot be held responsible for errors or any consequences arising from the use of information contained in this Working Paper; the views and opinions expressed are solely those of the author or authors and do not necessarily reflect those of the Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America, its research projects or sponsors.

Inclusion of a paper in the *Mecila Working Paper Series* does not constitute publication and should not limit publication (with permission of the copyright holder or holders) in any other venue.

Cover photo: © Nicolas Wasser

Museos del cine latinoamericanos. Políticas de preservación fílmica en contextos conviviales y desiguales

Nicolás Suárez

Resumen

Hacia mediados del siglo XX, en distintas partes del mundo se crearon diversos museos del cine y cinematecas, para preservar el patrimonio cultural de sus respectivas comunidades. En el caso de Latinoamérica, al establecerse en contextos socialmente desiguales y culturalmente diversos, estas instituciones se desarrollaron como configuraciones conviviales en las que las relaciones entre las personas y los archivos se vieron afectadas por profundas diferencias culturales y asimetrías de financiamiento. Este artículo provee un análisis comparativo de la historia de una serie de instituciones emblemáticas del Cono Sur que dan cuenta de esas relaciones. Para ello, se examina el modo en que estos archivos toman la forma de configuraciones conviviales que, por un lado, legitiman jerarquías existentes, y, por el otro, constituyen estrategias antihegemónicas de memorialización frente a políticas públicas deficientes y frente a tecnologías digitales que aceleran la obsolescencia del cine. Esta formulación estético-política de relaciones conviviales desiguales que abarcan la preservación, producción y circulación del patrimonio cinematográfico es lo que denomino “museos del cine latinoamericanos”.

Palabras clave: preservación cinematográfica | Cono Sur | convivialidad

Sobre el autor:

Nicolás Suárez es Doctor en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido becario del DAAD e investigador visitante en la Universität zu Köln y el Ibero-Amerikanisches Institut. Cursó estudios sobre cine en la ENERC y en la Elías Querejeta Zine Eskola de San Sebastián. Su libro *Obra y vida de Sarmiento en el cine* resultó ganador del Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino. Recibió el premio Domingo Di Núbila al mejor ensayo de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, y el premio al mejor ensayo de un estudiante de posgrado de la sección de Film Studies de LASA (Latin American Studies Association). Su cortometraje *Centauro* (2017) obtuvo una mención especial en la Berlinale. Codirigió el largometraje *Hijos Nuestros* (2015), que recibió premios en los festivales de Mar del Plata, Málaga y Guadalajara. Nicolás Suárez ha sido Junior Fellow Mecila (2021-2022) y actualmente es becario postdoctoral del Conicet.

Contenido

1. Introducción	1
2. Los archivos cinematográficos como figuraciones conviviales	3
3. Cinematecas en peligro	7
3.1 Cinemateca Brasileira: convivialidad y destrucción	9
3.2 El caso argentino: fragmentación, personalismo y desigualdades	13
3.3 Cinemateca Uruguay: convivialidad y cinefilia	17
4. El giro digital como un cambio de régimen de convivialidad	21
4.1 Estrategias conviviales de resistencia	22
4.2 Cine de archivo: entre la musealización y la obsolescencia	24
5. Conclusión	27
6. Bibliografía	28

1. Introducción

En la tarde del 29 de julio de 2021, un incendio consumió un depósito de la Cinemateca Brasileira en el barrio de Vila Leopoldina, en San Pablo. Como resultado, se perdieron cuatro toneladas de documentos vinculados a las políticas públicas brasileñas sobre el sector cinematográfico, diversos equipos que estaban destinados a formar parte del Museu do Cinema Brasileiro y una gran cantidad de films y documentos varios, entre los que se incluye parte del acervo textual de Glauber Rocha (Morettin 2021: 559). La noticia fue rápidamente difundida en redes sociales y levantada por portales de noticias nacionales e internacionales, que transmitieron el incendio en directo para todo el mundo.

La imagen de un archivo en llamas es potente, violenta, y dispara una serie profusa de evocaciones. En este caso, la asociación más evidente apunta a la nutrida lista de incendios que afectaron a la Cinemateca Brasileira a lo largo de su historia: en 1957, 1969, 1982 y 2016. Pero no es necesario un gran esfuerzo asociativo para vincular la reciente crisis institucional, administrativa, legal y política que condujo al incendio de la Cinemateca Brasileira con los severos recortes presupuestarios que en 2018 desembocaron en el incendio de gran escala que destruyó el Museu Nacional en Río de Janeiro. Si nos remontamos bastante más atrás en el tiempo, el incendio de los archivos de la esclavitud, ordenado en 1890 por el ministro de Hacienda Rui Barbosa, para evitar reclamos de parte de antiguos dueños y descendientes de esclavos libertos, parece corroborar que la destrucción de los archivos no es un mero accidente en la historia cultural brasileña.

En términos más generales, podría argumentarse que la potencia de la imagen del fuego en el archivo debe su pregnancia a que es una imagen tópica. Baste pensar, por ejemplo, en el mito del incendio de la biblioteca de Alejandría, que en realidad se presume que no fue la única causa de su destrucción, porque hay evidencia de que la biblioteca ya estaba en un estado de abandono desde mucho antes, y de que continuó funcionando tiempo después de que fuera incendiada accidentalmente por las tropas de Julio César en el año 48 a.C. Esa ambigüedad, entre el deseo de archivo y la amenaza de la pulsión de muerte y olvido, es lo que Jacques Derrida famosamente denominó “mal de archivo” (Derrida 1997). La imagen del incendio de los archivos, en efecto, se encuentra enraizada en el pensamiento occidental, como una suerte de escenificación simbólicamente eficaz del conflicto civilización-barbarie. Una dicotomía que aún hoy –un siglo y medio después de que Domingo Sarmiento la acuñara como un tópico fundante de la cultura latinoamericana– sigue teniendo un poder explicativo muy fuerte, y que puede servir para dilucidar en parte lo que ocurrió con el incendio de la Cinemateca Brasileira, en la coyuntura específica de las políticas culturales del gobierno de Jair Bolsonaro. Sin embargo, simultáneamente corre el riesgo de ser una

explicación algo simplista y hasta esencialista, dado que tiende a borrar las causas histórico-materiales que han llevado a esta situación.

Sin desatender sus manifestaciones locales, la problemática de la Cinemateca Brasileira se enmarca en la historia más amplia de los archivos cinematográficos latinoamericanos. Desde su fundación a mediados del siglo XX, al establecerse en contextos socialmente desiguales y culturalmente diversos, las cinematecas y museos del cine latinoamericanos se desarrollaron como figuraciones conviviales en las que las relaciones entre investigadores, archivistas, restauradores, cineastas, coleccionistas, espectadores, agentes gubernamentales y los propios archivos se vieron afectadas por profundas diferencias culturales y asimetrías de financiamiento. Teniendo esto en cuenta, el objetivo de este trabajo es trazar un estudio comparativo de la historia de tres instituciones emblemáticas de América Latina que dan cuenta de esas relaciones conviviales: la Cinemateca Brasileira de San Pablo, la Cinemateca Uruguay de Montevideo y el Museo del Cine de Buenos Aires. Las dinámicas conviviales al interior de estas instituciones legitiman, por un lado, las jerarquías existentes, y, por otro, constituyen estrategias de memorialización antihegemónicas frente a políticas públicas deficientes y tecnologías digitales que aceleran la obsolescencia del cine. Esta formulación estético-política de relaciones conviviales desiguales que abarcan no solo la preservación sino también la producción y circulación del patrimonio cinematográfico es lo que aquí llamo “museos cinematográficos latinoamericanos”.

Con un pie en los nuevos materialismos y otro en el “viejo” materialismo histórico, la perspectiva aquí asumida busca examinar los archivos cinematográficos como instituciones, y, al mismo tiempo, como espacios físicos. Lejos de la historia de los “grandes hombres” (según la cual los archivos fílmicos latinoamericanos serían, primordialmente, resultado de la acción de un puñado de archivistas destacados), quisiera proponer un abordaje que –sin desestimar la mirada culturalista del cine como discurso y el enfoque materialista tradicional de los archivos como instituciones– tome también en consideración la agencia de las películas en tanto objetos.

Para ello, el artículo se estructura en tres secciones. En primer lugar, se presentan algunos conceptos cruciales de los estudios sobre preservación cinematográfica y su relación con la musealización de la vida cotidiana y los debates sobre la noción de convivialidad en América Latina. En segundo lugar, a partir de ese marco teórico, se realiza una breve descripción de algunas características materiales de las películas para demostrar que la condición de peligro no es un estado particular de los archivos cinematográficos latinoamericanos. Antes bien, dada la fragilidad extrema de los materiales fílmicos, la condición de peligro parece ser el estado natural de los archivos cinematográficos, lo que se ve agravado en el caso de los archivos latinoamericanos. A continuación, dada la fuerte influencia del modelo de la Cinémathèque Française

en el desarrollo de la preservación cinematográfica en Argentina, Brasil y Uruguay, y considerando las estrechas relaciones entre los archivos cinematográficos del Cono Sur, se analizan y comparan los principales hitos en la historia de la Cinemateca Brasileira, la Cinemateca Uruguay y el Museo del Cine (Argentina). Esta sección se centra en las diversas formas en que la negociación y reproducción de desigualdades, diferencias y asimetrías ha informado estas instituciones como figuraciones conviviales a lo largo del tiempo. Finalmente, la última sección explora los nuevos desafíos motivados por la digitalización, entendida como un cambio en el régimen de convivialidad en el campo de la preservación cinematográfica, cuyos efectos se pueden observar a través del estudio de interacciones concretas en casos específicos, entre los que ocupa un lugar destacado la reciente aparición de películas que recurren a los archivos de las instituciones mencionadas, o que, directamente, transcurren en sus instalaciones.

2. Los archivos cinematográficos como figuraciones conviviales

Conceptualizada como una “museomanía”, la conversión de los museos en medios de comunicación de masas ha sido vinculada a la necesidad de crear objetos auráticos y a la falta de memoria en la cultura contemporánea (Huysen 1995: 14). En este sentido amplio, la comprensión de la musealización como un paradigma de la contemporaneidad sintoniza con la crítica sociológica de los museos como agentes de exclusión e inclusión (Bennett 2015). Atenta a ambos enfoques, esta concepción relacional de los museos como zonas de contacto en las que se negocian diferencias y desigualdades resulta especialmente útil para analizar las interacciones hombre-objeto. A este respecto, los “giros” materiales (Appadurai 1986; Latour 1999; Coole y Frost 2010) y relacionales (Dépelteau 2018) de las ciencias sociales han sido vitales para los desarrollos recientes de los estudios museológicos latinoamericanos, a menudo permeados por las teorías poscoloniales y el carácter multiperspectivístico de los objetos (Benezra 2020).

Aunque implicados en estas dinámicas generales, los museos cinematográficos presentan algunas particularidades que merecen destacarse. Ante todo, es preciso distinguir los museos cinematográficos propiamente dichos (que conservan todo tipo de objetos relacionados con la historia del cine) de los archivos cinematográficos (que conservan películas), aunque estas funciones suelen superponerse en las cinematecas. Mientras que la bibliografía sobre los museos cinematográficos es aún exigua (Bottomore 2006; Cere 2020), la relativa a las cinematecas y archivos cinematográficos es más prolífica, al punto de que puede afirmarse que el campo ha experimentado una suerte de *boom* en las últimas décadas. Dos abordajes clásicos sobre el tema son el del fundador de la Cinemateca de Toulouse, Raymond Borde,

y el del archivista australiano Ray Edmondson, que proveen algunas definiciones fundamentales.

La preservación cinematográfica, según Edmondson, “es el conjunto de elementos necesarios para garantizar la accesibilidad permanente (indefinida) de un documento audiovisual en el máximo estado de integridad” (Edmondson 2008: 50). Estos procesos involucran tres dimensiones: garantizar que el objeto no sufra más daños o alteraciones; devolverlo a la condición más parecida posible a la de su estado original, y facilitar el acceso al objeto en consonancia con la forma en que fue concebido para su exhibición. Por factores políticos, económicos, sociales y culturales, las instituciones dedicadas a la preservación cinematográfica en distintos momentos históricos se han volcado con mayor intensidad hacia una u otra de estas dimensiones. Este fenómeno ha sido caracterizado por Raymond Borde, en su estudio de la historia de los archivos fílmicos europeos y estadounidenses, como un tránsito del “subjetivismo” de los coleccionistas (con foco en la accesibilidad) al “objetivismo técnico” de las cinematecas (focalizado en la conservación), que se habría concretado gracias a la profesionalización del campo de la preservación cinematográfica hacia fines de los años cincuenta (Borde 1992: 100–129).

Sin embargo, según fue advertido por algunos investigadores latinoamericanos, las formulaciones de Borde pueden ser revisadas, matizadas e incluso cuestionadas a la hora de pensar en la historia de los archivos fílmicos fuera de Europa y Estados Unidos. Este cambio de contexto supone una diferencia clave y problemática, porque las normas internacionales de preservación de los materiales audiovisuales (que responden a criterios técnicos que revisten un grado de objetividad bastante alto) no resultan igualmente aplicables en el Norte y el Sur globales, ante todo debido a los altos costos que conllevan y a las asimetrías de financiamiento. Por estas razones, tal como apuntan los investigadores brasileños Fausto Douglas Correa Júnior y Fabián Núñez, se hace necesaria una historia política de las cinematecas que rompa con el sesgo teleológico del análisis de Borde (que presume la existencia de un modelo universal para todas las cinematecas), y que, podríamos agregar, incorpore como elemento de análisis las discusiones sobre la inserción y las funciones de los archivos fílmicos en sociedades desiguales (Correa Júnior 2010; Núñez 2020).

Desde luego, este es un problema histórico que se remonta prácticamente hasta el surgimiento de las cinematecas latinoamericanas a mediados del siglo XX y demanda una indagación más exhaustiva acerca de qué es y para qué sirve una cinemateca. Una perspectiva habitual sobre el tema es la que sostiene que una cinemateca es una institución abocada a la preservación y programación cinematográfica, y cuya función principal es “dar de hecho a las películas producidas el carácter de obras de arte que la organización industrial y comercial de la producción les arranca” (Gauthier

y Laurent 2017: 9).¹ Esta visión del fenómeno subraya la posición de las cinematecas como causa y a la vez consecuencia de la cinefilia, en tanto proyecto pedagógico de formación de un público especializado como reacción a una concepción industrial del cine.

¿Pero qué ocurre con las cinematecas latinoamericanas, que –salvo excepciones como la Cineteca Nacional de México– se inscriben en sociedades que carecen de industrias cinematográficas fuertes, y que, por añadidura, suelen contar con escasos recursos públicos para el desarrollo de sus funciones y actividades? En este contexto, la faceta militante de las cinematecas parece ganar mayor peso y la noción misma de cinemateca se politiza. La convivialidad, entendida como la coexistencia negociada de las diferencias en la vida cotidiana (Gilroy 2004; Heil 2015; Costa 2019), se presenta entonces como un marco metodológico productivo para abordar estos procesos. En efecto, frente a las desigualdades estructurales de las sociedades a las que pertenecen y las asimetrías de financiamiento que las constituyen (tanto con respecto a otros archivos como al propio Estado, del que dependen para subsistir), las cinematecas y los archivos cinematográficos latinoamericanos emergen como figuraciones conviviales (Costa 2019: 17) en las que la dimensión relacional de la vida social y cultural pasa a ocupar el primer plano del quehacer institucional. Esa dimensión convivial de los archivos fílmicos latinoamericanos puede condensarse en una frase reciente de Carlos Roberto de Souza, exdirector de la Cinemateca Brasileira, a propósito de la institución en la que trabajó durante cuatro décadas: “En mi cabeza, la cinemateca siempre fue el acervo y las personas que trabajan con el acervo” (Associação Brasileira de Preservação Audiovisual 2021).

El comentario de Souza, referido al caso puntual de la Cinemateca Brasileira, aplica también a buena parte de las instituciones latinoamericanas consagradas a la preservación cinematográfica. Muchas de ellas surgieron luego de la Segunda Guerra Mundial, cuyas trágicas consecuencias demostraron que era necesario tomar medidas concretas para proteger el patrimonio cultural de la humanidad. A ese panorama, en los años 1950, se sumaba la masificación de la televisión y, ligada con ella, la crisis de los grandes estudios cinematográficos, que evidenció la necesidad de que los Estados asumieran la tarea de proteger los archivos fílmicos que las compañías privadas ya no estaban en condiciones de resguardar. En este marco, las cinematecas latinoamericanas siguieron los lineamientos de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), con sede en Europa, que se había fundado en 1938 para dar un carácter oficial e internacional a las actividades eminentemente ilegales de los archivos cinematográficos. No obstante, la FIAF pronto fue el escenario de enraizadas disputas entre dos posturas sobre la preservación, que esquemáticamente pueden diferenciarse

¹ A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son del autor.

de la siguiente manera: una postura técnica y legalista, defendida por Ernest Lindgren –director del National Film Archive de Londres–, que privilegiaba la protección del patrimonio y de los derechos de autor, y otra postura de corte militante, defendida por Henri Langlois –fundador de la Cinémathèque Française–, que enfatizaba en el rescate de películas perdidas y la democratización del conocimiento.

La vertiente que se impuso en el seno de la FIAF fue la postura legalista de Lindgren, que dio paso a lo que Borde denominó la etapa de “objetividad técnica” de los archivos. El punto de quiebre se produjo en 1959, cuando Langlois debió renunciar a la FIAF en medio de acusaciones por falta de idoneidad para el cargo que ocupaba, dado que tras un incendio en la Cinémathèque Française no pudo dar cuenta exacta de las dimensiones de la pérdida. Sin embargo, la actuación de Langlois ha dejado una huella profunda en el campo de los archivos fílmicos: su carismática figura ha adquirido una estatura casi mítica, se le dedicaron varios documentales por su labor como archivista, y, desde su acción en la Cinémathèque Française, tuvo un rol crucial en la historia del cine como formador de muchos de los cineastas de la *nouvelle vague*.² Quizás menos conocida, sin embargo, ha sido su relación con los archivos cinematográficos latinoamericanos, sobre todo del Cono Sur.

Fundadas a finales de los años 1940 y comienzos de los 1950, las cinematecas de Argentina, Brasil y Uruguay surgieron como asociaciones civiles, es decir que –a diferencia de otras importantes cinematecas latinoamericanas como las de Cuba, México y Bogotá– no fueron creadas por los gobiernos, sino que eran de origen privado, fruto de la iniciativa de intelectuales, críticos y cineclubistas. En este proceso (que solo más adelante contaría con apoyo estatal), la acción de Langlois fue clave, ya que se involucró activamente en la creación de los archivos, viajó varias veces a visitarlos, se encargó de proveerles –a menudo, mediante copias piratas– las películas que alimentaron su programación y fomentó las interacciones entre ellos, por ejemplo, mediante la creación de la Sección Latinoamericana de la FIAF en 1954.

El proyecto de Langlois apuntaba a replicar en América Latina el modelo de la Cinémathèque Française, cuyo origen data de 1935, cuando el propio Langlois y el cineasta Georges Franju crearon el cineclub Cercle du Cinéma. Un año después, con el fin de preservar y dar a conocer las películas mudas que sistemáticamente se estaban destruyendo, la experiencia del cineclub derivó en la fundación de la Cinémathèque Française. Respecto de los orígenes de la institución, Langlois declaró que, a diferencia de otros organismos estadounidenses y europeos de carácter estatal,

2 En 1968, el ministro francés de cultura André Malraux intentó remover a Langlois de su cargo, lo que disparó una encendida campaña de defensa por parte de reconocidos cineastas como Jean-Luc Godard y François Truffaut. Entre los retratos documentales de Langlois, pueden destacarse *Citizen Langlois* (1995) de Edgardo Cozarinsky y *Le fantôme de la Cinémathèque* (2004) de Jacques Richard.

“la Cinémathèque Française será un organismo privado, autónomo y libre, para bien y para mal” (citado en Mannoni 2006: 29). La misma estrategia intentó aplicar fuera de Francia: cada vez que “un cineclub extranjero le planteaba una colaboración, Langlois solicitaba la creación de una cinemateca” (Tadeo Fuica 2020: 54). Así fue como las primeras cinematecas del Cono Sur nacieron estrechamente ligadas a los cineclubes locales y crecieron bajo el influjo de la visión particular de la preservación cinematográfica que tenía Langlois, con énfasis en la difusión como estrategia eficaz de preservación, a partir de la concientización del público respecto del valor cultural de los archivos.

Esto tuvo consecuencias relevantes (e incluso contradictorias) en el desarrollo posterior de estas instituciones. Por un lado, en el contexto latinoamericano de los años 1960 y 1970, cuando las teorías de la dependencia circulaban del Sur al Norte (Ruvituso 2019) y el cine era un vehículo de propaganda y descolonización, la perspectiva que ponía el foco en la preservación fue pronto objetada y –en abierta tensión con las políticas de preservación promovidas por la FIAF– se exigió que las películas se exhibieran lo más posible (Frick 2011: 14). Por el otro, los archivos fílmicos del Cono Sur mantuvieron una relación asimétrica con el Estado, dado que la autonomía institucional no fue acompañada de subvenciones públicas como las que recibía la Cinémathèque Française, y sin recursos materiales suficientes el margen de acción que tenían era muy limitado.

3. Cinematecas en peligro

Estos problemas están estrechamente vinculados con las características físico-químicas de los materiales fílmicos, según se puede comprobar en un rápido repaso de los principales soportes usados a lo largo de la historia del cine. Si bien el paso del tiempo es un proceso inevitable, que afecta las posibilidades de conservación de cualquier archivo cultural, las películas son un tipo de material que, por su propia composición, es más propenso al deterioro. A grandes rasgos, podría decirse que hay tres tipos fundamentales de soportes fotoquímicos para las películas, cada uno de los cuales acarrea peligros particulares.

Surgido a fines del siglo XIX, el celuloide o nitrato de celulosa es un soporte muy inestable desde el punto de vista químico. El inconveniente principal es que su descomposición produce calor, por lo que la combustión sin llama puede iniciarse a temperaturas inferiores a la de inflamación. Si el calor producido se acumula sin disiparse, al llegar a 160°C el material se autoinflamará. Además, el nitrato contiene oxígeno, de manera que no precisa un combustible exterior para su inflamación. Para ponerlo en un lenguaje muy llano, lo que ocurre con una película de nitrato se parece

bastante a aquellos mensajes que recibía Sean Connery en las películas de James Bond, con advertencias como: “Esta cinta se autodestruirá en cinco segundos”. El nitrato no precisa un fuego exterior, sino que simplemente con mantenerlo en condiciones de temperatura y ventilación inadecuadas, se puede prender fuego. Por eso, los incendios son un accidente frecuente con las películas de celulosa, no solo en casos extremos como el de la Cinemateca Brasileira, sino también en instituciones que se supone que cuentan con mayores recursos, como, por ejemplo, los Estudios Fox o la Cinémathèque Française, que sufrieron incendios en 1937 y 1959, respectivamente.

A raíz de estos inconvenientes, hacia mediados del siglo XX, el nitrato se sustituyó por el acetato de celulosa, que no corría peligro de incendio, pero que suponía nuevas complicaciones. Si los films de acetato son expuestos a humedad o a altas temperaturas, pueden generar el llamado síndrome de vinagre, originado por la liberación de ácido acético (que se encuentra también en el vinagre y es el causante de su olor y sabor característicos). Una vez iniciado, este proceso de deterioro es irreversible y se contagia entre las películas a través del aire, por lo que a fin de cuentas el acetato es un material tan exigente como el nitrato en términos de sus condiciones de conservación. No importa si se trata de películas de nitrato o acetato, la autodestrucción parece ser el estado natural de los archivos cinematográficos, y conservarlos, en buena medida, es un proceso *contra natura* que implica elevados costos de mantenimiento para alcanzar las condiciones adecuadas de humedad y temperatura.

Para contrarrestar esta situación, en la década de 1990 se masificó un tercer soporte: las películas de poliéster. Mucho más resistente, este material elude los peligros de los otros, pero su propia resistencia a menudo genera atascos en las cámaras que pueden afectar la calidad de la imagen. De todas formas, se trata de un desarrollo relativamente reciente que, con el tiempo, fue reemplazado por los soportes digitales. Ante este panorama, la salida más lógica pareciera ser digitalizar los archivos filmicos para asegurar su conservación. La estrategia de reproducir para preservar, en efecto, ha sido muy usada a lo largo de la historia del cine, pero tiene sus limitaciones económicas (porque es un proceso muy costoso) y tecnológicas (ya que las tecnologías digitales cambian vertiginosamente y todavía no existe un estándar sólido y confiable a largo plazo, por lo que coexisten varios sistemas a la vez). En definitiva, la digitalización constituye una valiosa herramienta para democratizar el acceso a los materiales, pero –dado el estado actual de los desarrollos tecnológicos– no asegura su preservación. De ahí que, recientemente, haya surgido una buena cantidad de bibliografía destinada tanto a generar manuales de buenas prácticas sobre conservación como a reflexionar acerca de las transformaciones que produce la digitalización sobre los archivos cinematográficos (Del Amo García 2006; Frick 2011; Fossati 2018).

Estas reflexiones teórico-prácticas suelen focalizar sobre cuestiones materiales vinculadas con la preservación de las películas en el marco de instituciones del llamado Norte global. Sin embargo, según resulta previsible, la condición naturalmente riesgosa de los archivos cinematográficos se agrava en el caso de los archivos latinoamericanos, que cuentan con recursos más escasos que los de otras instituciones ubicadas en Europa o Norteamérica. Para dar cuenta de las inflexiones locales y regionales de estas cuestiones, así como del modo en que esas manifestaciones resignifican algunos problemas de la preservación cinematográfica y las prácticas archivísticas en el Cono Sur, a continuación se repasan brevemente los hitos principales en la historia de la Cinemateca Brasileira, la Cinemateca Uruguay y el Museo del Cine, lo cual exige, a su vez, una consideración del estado general del campo de la preservación audiovisual en cada uno de los países involucrados.

3.1 Cinemateca Brasileira: convivialidad y destrucción

En los últimos años, la historia de la Cinemateca Brasileira ha sido objeto de investigaciones académicas de largo aliento, entre las que pueden destacarse los trabajos de Carlos Roberto de Souza y de Fausto Douglas Correa Júnior (Souza 2009; Correa Júnior 2010). Ambos estudios resultan complementarios, dado que Correa abarca la historia de la Cinemateca hasta principios de los años 1970, mientras que la parte más sustancial del trabajo de Souza comienza hacia 1975, cuando él mismo empieza a trabajar en la institución. En función de estos aportes y tomando en cuenta también la historia reciente, es posible delinear las cuatro etapas en la historia de la Cinemateca Brasileira.

La primera etapa, de formación, se inicia en 1940 con la creación del Primer Clube de Cinema de São Paulo (fundado por Paulo Emílio Sales Gomes y otros intelectuales que se inspiraron en el Cercle du Cinéma francés). Si bien el cineclub fue cerrado en 1941 por la dictadura de Gétulio Vargas, continuó funcionando de manera clandestina, por ejemplo, a través de exhibiciones privadas en la casa del propio Paulo Emílio. Tras la caída del Estado Novo, en 1946, se abrió el Segundo Clube de Cinema de São Paulo, que, en el intento de prestigiar el cine como arte, se volcó hacia un público amplio y contribuyó a la institucionalización de la crítica de arte en Brasil, lo que lo convirtió, según apunta Correa Júnior, en la antesala del proyecto de la cinemateca (Correa Júnior 2010: 92). El primer paso en esta dirección se da en 1949, cuando el cineclub pasa a convertirse en la Fimoteca del recién creado Museu de Arte Moderna de San Pablo, y continúa en 1956, cuando la Fimoteca se separa del Museo y se transforma en la Sociedade Civil Cinemateca Brasileira, un cambio que respondía a la necesidad de darle entidad a la Fimoteca para obtener películas que nutrieran su programación. Entre ambos acontecimientos ocurre un hecho clave: la sanción de la Ley 4.854 de

1955, que establecía un sistema de premios para la producción cinematográfica brasileña. La ley, que fijaba como condición para acceder a los premios el depósito legal de las obras terminadas, sentaba las bases para incrementar la colección de films a preservar y difundir. Pero, apenas unos meses después de la inauguración, en enero de 1957, la Cinemateca sufrió el primer incendio de su historia, que destruyó un tercio de su acervo. Este suceso trágico marca, para Correa Júnior, el final de la primera etapa en la historia de la institución, marcada por la aceptación parcial del proyecto de la cinemateca por parte del Estado (Correa Júnior 2010: 161).

A partir de entonces sigue una etapa de inestabilidad hasta 1968-1969. Durante los primeros años de este período, bajo el clima de crecimiento económico y estabilidad política que acompañó al gobierno desarrollista de Juscelino Kubitschek, la Cinemateca continuó creciendo y mejoró sus instalaciones, aunque en una medida modesta dado que el gasto en cultura era muy limitado. De a poco, y con el apoyo de la FIAF, crecía el consenso general (en la sociedad y en la propia industria cinematográfica) respecto de la necesidad de que el Estado apoyara el proyecto pedagógico y cultural de la Cinemateca, tal como lo formulara Paulo Emílio en una serie de escritos publicados en *O Estado de São Paulo* entre 1956 y 1965 (Salles Gomes 2015, 2016). No obstante, la filiación comunista de sus miembros era una diferencia ideológica que colocaba a la Cinemateca en una posición desfavorable para acceder a fondos públicos (Correa Júnior 2010: 232), al punto de que, por el peligro que acarrearaba el estado irreversible de descomposición de las películas, era habitual que los propios trabajadores de la institución se vieran forzados a destruir los films que se suponía que debían conservar. En consecuencia, en 1962 se decidió crear la Sociedade de Amigos da Cinemateca. Este fue un fenómeno ambivalente, ya que, por un lado, era la única salida financiera para la Cinemateca ante el abandono estatal, pero, por otro, significó el reconocimiento de los realizadores del Cinema Novo, a cuya emergencia colaboró la cinemateca mediante la formación estética y crítica de los cineastas. En este escenario complejo, el golpe militar de 1964 dificultó aún más el proyecto de la Cinemateca, que se debilitó por la censura y pasó de ser un eje central de la vida cultural de Brasil a funcionar apenas como un centro de abastecimiento de cineclubes. Este declive se pronunciaría hacia 1968-1969 por dos acontecimientos. El primero fue la destitución de Langlois de su cargo en la Cinémathèque Française debido a acusaciones de mala gestión, lo cual preanunciaba un cambio de paradigma en la concepción de la Cinemateca Brasileira como una institución moderna. El segundo tuvo una incidencia mucho más directa: un nuevo incendio, en 1969, que implicó un daño significativo en el acervo de la Cinemateca. Al ubicar hacia esta fecha la finalización del segundo período en la vida de la institución, podemos darnos una idea de la importancia material y simbólica que, si bien no del todo explicitada, los incendios tienen en la historia de la Cinemateca que traza Souza. A este respecto, la dinámica de destrucciones periódicas y estrategias

conviviales que surgen a modo de resistencia constituye, como un bajo continuo, el fondo sobre el que se estructura la historia de la Cinemateca Brasileira.

A comienzos de los años 1970, se desata un breve período transicional, de crisis, marcado por una drástica reducción del personal de la Cinemateca, que por diversas irregularidades perdió la personería jurídica y fue desafiliada de la FIAF. Recién en 1975, en un lento proceso de reconstitución jurídica, comenzarían los esfuerzos por sacar a la Cinemateca de la clandestinidad, aprovechando las nuevas circunstancias político-administrativas que se presentaban en San Pablo. Una vez más, fue Paulo Emílio quien lideró este proceso, para lo cual contó con el apoyo de la Secretaría de Cultura del flamante gobernador Paulo Egydio Martins y con un nuevo directorio de la Cinemateca, formado por intelectuales como Antonio Candido, Ismail Xavier y Maria Rita Galvão, entre otros. En ese momento se incorpora también a la Cinemateca una nueva generación de trabajadores, como el propio Souza, que, sin tener el aura intelectual y cinéfila de sus primeros miembros, acompañaron un cambio de política institucional orientado a priorizar la preservación en detrimento de la difusión. Esto acarreó, según Souza, algunos conflictos con los miembros más antiguos, que cuestionaron la inserción de la Cinemateca en el proyecto cultural del gobierno dictatorial y su contribución a la desmovilización del sector audiovisual (Souza 2009: 104). Pero la tónica general del período estuvo signada por la modernización de los métodos de catalogación, el crecimiento del acervo, la ampliación de las instalaciones y la reafiliación a la FIAF. A ello se sumó, en 1980, la recomendación de la UNESCO sobre la salvaguarda de imágenes en movimiento, que otorgaba mayor legitimidad a la tarea de la Cinemateca. Sin embargo, paradójicamente, estos avances generaron una “crisis de crecimiento acelerado” (Souza 2009: 136) que condujo en 1982 a un nuevo incendio en las colecciones de nitrato. La situación evidenció la necesidad de implementar reformas, que se plasmarían en 1984, cuando la Cinemateca se incorpora al Ministerio de Educación por decreto gubernamental. El gobierno federal garantizaba, de esta manera, la asignación de los recursos mínimos para que la Cinemateca cubriera sus gastos. Ese cambio en el estatus jurídico posibilitó una reducción en las asimetrías financieras y en las desigualdades de poder en los lazos de la Cinemateca tanto con el Estado como con otros archivos internacionales (gracias a una participación más activa en la FIAF). Se abría, entonces, una etapa de crecimiento tanto del acervo de la Cinemateca como de sus instalaciones (en 1988 inauguró una nueva sala de exhibición y en 1997 se trasladó a su sede actual de Vila Clementino, en el edificio del antiguo matadero municipal de San Pablo), lo que pone de manifiesto un proceso de resurrección que se había iniciado dos décadas atrás.

Las mejoras no implicaron, con todo, la desaparición de los problemas presupuestarios para una institución que seguía siendo deficitaria. Pero el panorama cambiaría

radicalmente en el período 2003-2013. Según cierto consenso crítico, esta etapa puede caracterizarse como la “edad de oro” de la Cinemateca, aunque en ella posiblemente residan también las causas de la crisis posterior. El punto de giro se ubica en el año 2003. Hasta ese momento, y desde su incorporación al gobierno federal en 1984, la Cinemateca Brasileira formaba parte del Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) y estaba catalogada como un Museo de Cine. Este mecanismo le permitió resistir, por ejemplo, a los recortes al fomento cinematográfico ocurridos durante el giro neoliberal de los 1990. Sin embargo, en 2003 la Cinemateca fue transferida por el gobierno de Lula da Silva a la Secretaria do Audiovisual del Ministerio de Cultura y pasó a ser usada como un instrumento de política cultural. Por una parte, esto permitió la inyección de enormes recursos financieros, que llevaron a la Cinemateca a su apogeo: se invirtió tanto en la conservación de las colecciones como en su difusión, se realizaron convenios con el Estado, se consolidó el prestigio internacional de la institución, y su laboratorio de restauración pasó a ser uno de los más importantes del mundo. Sin embargo, como señala con agudeza Carlos Augusto Calil –quien dirigió la Cinemateca entre 1987 y 1992–, “lo que a todos les pareció un ascenso institucional, con el aporte de grandes recursos, en verdad debilitó inmensamente a la Cinemateca Brasileira, pues la involucró en la arena política, tóxica por naturaleza” (Diez y Felice 2020: 539). La edad dorada de la Cinemateca, su momento más acentuado de “buena” convivialidad, se logró a costa de la pérdida de su autonomía. En otras palabras, la reducción de las asimetrías de financiamiento redundó en un incremento de las desigualdades, ya que la institución quedó en una posición totalmente subordinada al poder ejecutivo. Esa “edad dorada” duró hasta que en 2013 el gobierno de Dilma Rousseff intervino la Cinemateca por presuntas irregularidades administrativas. Si bien el proceso implicó el despido del director de la Cinemateca, la investigación de las cuentas de la Sociedade dos Amigos da Cinemateca duró tres años y no arrojó ningún resultado destacable. En medio de esto, se recortaron severamente los recursos de la Cinemateca, que parecía ser castigada, según precisa Calil, “por haberse destacado en el escenario cultural” (Diez y Felice 2020: 539). En 2016, de manera nada sorprendente, se desató un nuevo incendio en un depósito de películas. Recién en 2018 la institución pasó a ser administrada por una organización social, cuyo contrato se venció tras la llegada del gobierno de Bolsonaro, que intentó recusar la extensión. En ese vacío legal se encontraba la Cinemateca cuando, en julio de 2021, se produjo el quinto incendio de su historia.

En función del panorama de la Cinemateca Brasileira aquí presentado y tomando como síntoma de sus problemas históricos la imagen recurrente del fuego, la falta de autonomía institucional se presenta como un factor central para explicar las diversas crisis que ha atravesado la institución. Esta situación parece afectar negativamente no solo su margen de maniobra para negociar diferencias y desigualdades, sino también

su propia configuración convivial, que ante la falta de un marco jurídico estable se torna en extremo volátil y, al tratarse de una institución que históricamente ha revestido un grado elevado de politicidad, acusa con enorme sensibilidad los vaivenes violentos de la coyuntura política.

3.2 El caso argentino: fragmentación, personalismo y desigualdades

Al igual que en Brasil, la falta de autonomía institucional constituye un problema fundamental del campo de la preservación cinematográfica en Argentina. Sin embargo, en el caso argentino se agregan algunas dificultades adicionales, entre las que sobresalen la enorme atomización del campo, el marcado individualismo de sus agentes y las profundas desigualdades que lo atraviesan.

Ya en una nota de 1957, a raíz de la actividad de tres destacados coleccionistas privados (Manuel Peña Rodríguez, Pablo Louche y Enrique Bouchard), Paulo Emilio apuntaba “el más profundo individualismo” como uno de los rasgos salientes de la cultura cinematográfica argentina (Conde y Dennison 2018: 222). Esta característica se mantiene vigente aún hoy, por ejemplo, a través de vastas colecciones privadas como la Fílmoteca de Buenos Aires, fundada en 1994 por Fernando Martín Peña y Octavio Fabiano, o el Archivo Di Film, que fue creado en 1949 por el periodista Roberto Di Chiara y hoy es manejado por sus hijos. Si bien la emergencia de este tipo de iniciativas es comprensible como un acto reflejo frente a la acción deficiente del Estado, son varios los problemas que surgen cuando una sociedad deja en manos privadas la preservación de su memoria audiovisual. Por un lado, la accesibilidad de los archivos puede tornarse dificultosa, dado que, al ser privadas, las instituciones no tienen la obligación legal de hacer público su acervo. Esta situación se vuelve aún más complicada cuando, en virtud de la relevancia cultural de su tarea, los archivos perciben ayudas públicas, sin que ello implique necesariamente un mayor grado de apertura de sus colecciones. Asimismo, el individualismo en el manejo de las colecciones a menudo deriva, como corolario, en el personalismo, es decir, en la tendencia –generada por el culto a la personalidad de los archivistas– a confundir la gestión individual con el funcionamiento habitual de las instituciones.

Varias de estas dificultades se observan a lo largo de la historia de la Cinemateca Argentina y el Museo del Cine, las dos instituciones más importantes dedicadas a la preservación cinematográfica en Argentina. En un proceso similar al ocurrido en Brasil, la Cinemateca Argentina fue fundada en 1949, como un mecanismo para agilizar el intercambio de películas entre la Cinémathèque Française y el Cineclub Gente de Cine, que presidía el crítico Roland (Rolando Fustiñana). Mediante un acuerdo entre Roland y Elías Lapeszon, propietario del cine Lorraine, se constituyó la Cinemateca,

cuyo objetivo original era difundir películas poco conocidas y establecer un archivo con los recortes y fotografías que el propio Roland había recolectado en su carrera como crítico periodístico (Strugo 1995: 166; Dimitriu 2007: 16). Poco después, en 1953, la Cinemateca Argentina ingresa a la FIAF y en 1967 Roland renuncia a la presidencia, dejando el cargo a Guillermo Martínez Jurado, quien hasta entonces se había desempeñado como vicepresidente y ocuparía el cargo de presidente durante cuatro décadas ininterrumpidas. Ese mismo año, la institución pasa a llamarse Fundación Cinemateca Argentina, y adquiere el estatus jurídico de una organización sin fines de lucro para poder realizar actividades en colaboración con la Municipalidad de Buenos Aires. Esto permitió que la Fundación pasara a contar con dos puntos de exhibición en los que se hacían proyecciones diarias, en la sala mayor de la Sociedad Hebraica Argentina y la sala Leopoldo Lugones del Teatro Municipal General San Martín. Esta última continúa proyectando películas programadas por la Fundación Cinemateca Argentina hasta la actualidad y constituye una de las principales fuentes de ingresos de la institución. A estas tareas se añadía la realización de diversos films que la Cinemateca Argentina produjo desde 1950 (Izquierdo, 2020: 29). Tal proliferación constituía, según Rudá Galvão de Andrade (que fue miembro fundador de la Cinemateca Brasileira), una de las características centrales de la cultura cinematográfica latinoamericana: la ausencia de correlación entre calidad y cantidad, que a menudo conduce a los archivos a emprender actividades de naturaleza diversa, de modo que las soluciones suelen ser de compromiso entre buscar la profundidad y la amplitud (Galvão de Andrade 1961).

En este marco de ampliación y diversificación de sus funciones, a pesar de una primera etapa de crecimiento, la Cinemateca Argentina no logró consolidarse como un archivo que centralizara los recursos públicos destinados a la preservación del cine argentino. Ello se debió no solo a que era una institución de origen privado, sino también a la propia atomización del campo generada por la creación de diversos organismos públicos cuyas funciones se superponían. Así, en 1968 se instituyó la Cineteca del Instituto Nacional de Cine, que albergó las copias de películas argentinas en concepto de depósito legal, pero sin ocuparse de su preservación. La comparación con el caso brasileño es reveladora a este respecto, ya que, a diferencia de la Ley de 1955, que estableció la obligatoriedad del depósito legal de las películas en la Cinemateca Brasileira, la Ley de Cine que en Argentina se sancionó en 1957 fijaba para los productores beneficiados por subsidios estatales la obligación de depositar copias de sus películas en la recientemente creada Cineteca del Instituto Nacional de Cine, lo que generó un conflicto de intereses entre las actividades de esta última y las que la Cinemateca Argentina venía realizando con anterioridad.

En un campo que ya estaba fragmentado por la existencia de estas dos instituciones, la situación se exacerbaría en 1971 con la creación del Museo del Cine de Buenos Aires, que nació estrechamente ligado a la Fundación Cinemateca Argentina. Poco después del fallecimiento de Pablo Christian Ducrós Hicken (un coleccionista y memorialista que conservaba gran cantidad de cámaras y equipos de los primeros tiempos del cine), su pareja se puso en contacto con las autoridades de la Fundación Cinemateca Argentina y acordaron que, si hacía una donación, se constituiría con ese fondo un Museo del Cine que llevaría el nombre de su marido (Dimitriu 2007: 23). Una vez que la Municipalidad aceptó la donación, se creó el Museo del Cine, cuyo acervo inicial estaba conformado por la colección de Ducrós Hicken más una serie de documentos vinculados con la historia del cine argentino que fueron cedidos por la Cinemateca. En ese momento, se tomaron dos decisiones que serían determinantes. Por un lado, se estableció una división de roles: mientras que el flamante Museo se abocaría a las tareas de preservación y difusión del cine nacional, la Cinemateca se concentraría en el cine internacional. En segundo lugar, según confiesa el propio Fernández Jurado, se acordó mediante un convenio verbal que “la dirección del Museo estuviera siempre en manos de personas seleccionadas o designadas por la Cinemateca Argentina, porque el Estado no podía delegar funciones ejecutivas sobre sus propias actividades a una entidad privada” (Dimitriu 2007: 24). Así, durante décadas, la gestión del Museo —que era un organismo público— quedó subordinada a la de la Cinemateca —que era una institución privada. Esta situación constituye, para la investigadora Eugenia Izquierdo, el germen de las futuras tensiones que fragmentarían el campo, ya que “la existencia de archivos públicos destinados a preservar patrimonio cinematográfico tornó cuestionable el drenaje de recursos del Estado para solventar la actividad de instituciones privadas” (Izquierdo 2020: 14).

Se configuró, entonces, un escenario en el que las desigualdades de poder entre la Cinemateca Argentina y el Museo del Cine terminaron por debilitar a ambas instituciones. La Cinemateca, si bien contaba con un importante acervo de films internacionales y se hallaba bien posicionada en el exterior, se encontraba, por su carácter privado, en una posición poco legítima para reclamar fondos públicos. Al ocuparse del cine internacional, además, perdió su especificidad como archivo nacional, y, con el tiempo, acabó optando por un modelo de gestión orientado casi exclusivamente a la exhibición (hace ya años, por caso, que su archivo permanece cerrado para los investigadores). El Museo del Cine, en tanto, se volcó a la preservación de films nacionales pero sus posibilidades se resentían por la posición asimétrica en relación con el Estado, que ofrecía recursos financieros insuficientes. La institución quedó por ende atrapada en la encrucijada de su doble función (Félix-Didier y Levinson 2018: 86), ya que, si, por un lado, en tanto museo, debía orientarse a la patrimonialización del cine a través de muestras y exhibiciones, por el otro, en tanto archivo, debía ocuparse de administrar

una considerable colección de películas, para lo cual no contaba con los recursos necesarios.

Las consecuencias más visibles de estas desigualdades han sido la inestabilidad y la precarización, que se manifiestan simbólicamente en la gran cantidad de mudanzas que ha sufrido el Museo del Cine (ocho en total, desde su fundación) o el derrumbe del edificio que ocupaba la Fundación Cinemateca Argentina en 1991. Lejos de unir a los diferentes actores involucrados, estas dificultades más bien parecen enfrentar a los agentes de un campo cuya fisonomía histórica ha estado marcada por un marcado individualismo. Por ese mismo motivo, las soluciones a los problemas suelen encontrarse del lado del voluntarismo. Así, por ejemplo, luego del derrumbe, el actual edificio de la Cinemateca Argentina en la antigua sede del diario *Crítica* fue conseguido gracias a un subsidio otorgado por la intervención directa del entonces ministro de Economía Domingo Cavallo, en una polémica decisión que no se tradujo en un mayor desarrollo de la institución, y que muchos interpretaron como la pérdida de una oportunidad histórica.

Estas disputas se incrementaron con el correr de los años, y, a pesar de que el realizador y diputado Fernando Solanas presentó un proyecto de ley que proponía la creación de una Cineteca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), la sanción del mismo en 1999 no produjo los resultados esperados. El proyecto, que tomaba como modelo a la Cineteca Nacional de México, apuntaba a la creación de una gran cinemateca nacional, con un archivo de films, un complejo de salas, una biblioteca y un laboratorio de reparación. Llevaba, si se quiere, la impronta épica de la obra de Solanas. Uno de los puntos más discutidos de la ley era un artículo que otorgaba a la CINAIN el poder de policía para incautar material fílmico, lo cual fue rechazado por la Fundación Cinemateca Argentina y por algunos coleccionistas privados que veían peligrar así sus colecciones. Recién en 2010, durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, la ley fue reglamentada, y, en 2016, durante el gobierno de Mauricio Macri, el Ministerio de Cultura anunció que la CINAIN comenzaría a funcionar.

Sin embargo, los avances han sido prácticamente nulos y en la actualidad el proyecto retornó a foja cero. En un ámbito donde los fuertes personalismos suelen ser la causa pero también la solución a los problemas, el fallecimiento de Solanas en 2020 debilitó el proyecto de la CINAIN, que muchos llamaban informalmente “la Ley Solanas”. En cualquier caso, al día de hoy el proyecto sigue sin ser prioritario en la agenda política y parece trabado por las posiciones antagónicas de los actores pertenecientes al campo de la preservación (divididas entre quienes apoyan la propuesta y quienes la rechazan argumentando que ya existen instituciones que cumplen funciones similares a las de CINAIN).

3.3 Cinemateca Uruguay: convivialidad y cinefilia

Desde su fundación en 1952, la Cinemateca Uruguay convivió con el Cine Arte del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE), una entidad estatal que se había creado en 1944 para la difusión de films no comerciales. Sin embargo, en lugar de generar una retroalimentación negativa como la constatada entre la Cinemateca Argentina y el Museo del Cine, la coexistencia de ambas instituciones se produjo mediante una cooperación relativamente simétrica, e incluso se ha dado el caso de que ambas compartieran recursos (por ejemplo, la Cinemateca alberga en sus bóvedas los nitratos del SODRE).

Debido al propio volumen productivo del cine uruguayo, el tamaño del archivo fílmico de la Cinemateca Uruguay resulta comparativamente inferior al de la Cinemateca Brasileira, la Cinemateca Argentina o el Museo del Cine. A diferencia de estas instituciones, además, la Cinemateca Uruguay no ha sufrido pérdidas estrepitosas causadas por mudanzas, derrumbes o incendios. De ahí que el rasgo más distintivo en su historia no tenga que ver con las políticas de conservación sino con la presencia de una fuerte cultura cinéfila, que implicó el desarrollo de estrategias y políticas singulares de exhibición. En este sentido, una historia de la Cinemateca Uruguay reclama, junto con el abordaje materialista de los archivos fílmicos, un examen desde el punto de vista de la historia de las prácticas de consumo. No es sorprendente, por este motivo, que en los últimos años hayan surgido diversas investigaciones consagradas al examen de la cinefilia y el manejo de los archivos cinematográficos en Uruguay, ya sea a través de artículos académicos (Lacruz y Torello 2020; Wschebor 2020) o de libros editados por la propia Cinemateca (Domínguez 2013; Silveira 2019).

Desde este doble enfoque, es posible distinguir cuatro etapas en la historia de la Cinemateca Uruguay. La primera, que se extiende desde finales de la década de 1940 y a lo largo de los años 1950, refiere al proceso de emergencia de la institución. Tal como ocurriera con la Cinemateca Brasileira, la fundación de la Cinemateca Uruguay en 1952 se produjo a partir de la unión de dos cineclubes (Cine Universitario y Cine Club del Uruguay). En un momento en que a nivel mundial los grandes estudios cinematográficos entraban en crisis por la masificación de la televisión, y en sintonía con una tendencia internacional que buscaba desmarcarse del cine como entretenimiento masivo y valorizarlo como expresión artística, el fenómeno del cineclubismo surgió en Uruguay con un fuerte respaldo de la crítica especializada. Así como Paulo Emílio y Roland habían sido figuras centrales para el surgimiento de la Cinemateca Brasileira y la Cinemateca Argentina, respectivamente, el crítico cinematográfico Walther Dassori fue el principal promotor del acuerdo que dio origen a la Cinemateca Uruguay (Dimitriu 2007: 29). Se acordó así la fusión de las colecciones de ambos cineclubes para crear la

Cinemateca, cuyo acervo inicial estaba mayormente compuesto por las películas que Cine Universitario y Cine Club obtenían en préstamo de la Cinémathèque Française.

Surgida a partir de las necesidades de programación de los cineclubes, con el paso del tiempo, además de constituirse como un archivo fílmico, la Cinemateca procuró llevar adelante una acción pedagógica, de formación de públicos. Para contextualizar estas tareas, puede citarse una nota de 1953 publicada por el crítico uruguayo Homero Alsina Thevenet en la revista *Film* de Cine Universitario, bajo el título “Para el arte, hachazos”. Allí, a fin de ilustrar la obsolescencia de la industria cinematográfica y su presunta incompatibilidad con la tarea mucho más artesanal de preservar las películas, Alsina Thevenet afirma:

Los films americanos, y muchos europeos, llegan a la empresa distribuidora con derechos de exhibición por un plazo de tres a cinco años. Vencido ese período, la copia se destruye a hachazos, y el celuloide es vendido para la fabricación de esmaltes de uñas y otras frivolidades (2009: 823).

Ante semejante panorama, para la Cinemateca, la difusión de films pronto dejó de ser un fin en sí mismo y devino también un medio para generar conciencia respecto del valor cultural de las películas.

Hacia finales de los años 1950, este proceso se pronunciaría aún más, sobre todo cuando, a partir de la Revolución Cubana, los ojos del mundo se depositaron sobre los movimientos políticos y el cine de América Latina, en diálogo con otros fenómenos relacionados que ocurrían en diferentes lugares del Tercer Mundo, como el proceso descolonizador de África y la Guerra de Vietnam. Este fenómeno, a su vez, impactó en el ámbito de la preservación cinematográfica y dio lugar a una segunda etapa en la historia de la Cinemateca Uruguaya. En línea con lo que Paulo Emílio buscaba para la Cinemateca Brasileira, se comenzó a insistir entonces sobre la necesidad de preservar, difundir y analizar la propia producción nacional y regional. Un caso emblemático surgido al calor de estas ideas es el proyecto de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), un colectivo uruguayo que se creó en 1969 y que impulsaba la producción y difusión de un cine revolucionario.

La actividad de este grupo de jóvenes cineastas e intelectuales abarcaba no solo la realización de films, sino también la organización de festivales para su exhibición y una producción teórica canalizada sobre todo a través de la revista *Cine del Tercer Mundo*. A partir de 1972, no obstante, a raíz del recrudecimiento de la lucha armada y el exilio forzado de algunos de sus miembros (como Mario Handler y Walter Achugar), la acción del colectivo se diluyó hasta disolverse en 1973, con el comienzo de la dictadura. En la última década, diversos trabajos críticos (Villaça 2012; Dufuur 2018; Lacruz 2020) han revisado la actividad de este colectivo, lo que permite extraer dos conclusiones

relevantes. En primer lugar, con un acervo de apenas unos ciento cuarenta films provenientes del archivo del cineclub Marcha (Tal 2003: 86), la Cinemateca del Tercer Mundo se proponía disputar la noción misma de cinemateca tal como había sido implementada hasta entonces en América Latina, acorde a los modelos europeos de instituciones como la Cinémathèque Française o el British Film Institute. En segundo lugar, el proyecto de la Cinemateca del Tercer Mundo corrobora que el énfasis en la exhibición por sobre la preservación constituye un rasgo duradero de la cultura cinematográfica uruguaya en diversas épocas y contextos.

Pese a esta coincidencia, durante el período que abarcó el proyecto, las diferencias ideológicas derivaron en frecuentes disputas con la Cinemateca Uruguay, que en líneas generales adoptó una postura menos radical frente a una época políticamente convulsionada. Precisamente, esa relativa moderación posibilitó que la Cinemateca Uruguay experimentara un crecimiento significativo en la tercera etapa de su historia, que se extiende desde 1973 hasta el final de la dictadura en 1985. Tal como ha demostrado Germán Silveira en una exhaustiva investigación sobre el público de la Cinemateca Uruguay, esta estrategia le permitió a la institución sobrevivir a los duros años de la dictadura, y, paradójicamente, alcanzar en esa etapa la consolidación institucional (Silveira 2019).

La estrategia fundamental consistió en la implementación de una exitosa campaña de afiliación (que llegó a reclutar 16 mil socios en 1983) y una política de programación que contaba con el respaldo de esa masa societaria. A la vez, la Cinemateca no contaba con salas propias sino con un circuito móvil de salas alquiladas que no implicaban costos fijos elevados. Sobre este punto, Manuel Martínez Carril –quien dirigió la Cinemateca desde 1978 hasta 2005 y continuó como director emérito hasta su muerte en 2014– explicó que la institución ostentaba tanto la capacidad de salir a buscar a su propio público, alquilando salas en los cines de barrio, como de atraerlo hacia salas alquiladas en zonas céntricas de Montevideo (Dimitriu 2009: 47). Esa capacidad constante de negociación posibilitó que, sin perder autonomía institucional ni financiera, la Cinemateca resistiera los embates de la censura y se convirtiera durante los doce años que duró la dictadura en un espacio convivial para la preservación no solo de la memoria audiovisual sino también de la memoria democrática y el espíritu crítico.

Pero a partir de 1985 se abre una nueva etapa en la historia de la Cinemateca Uruguay, un período de crisis y modernización que llega hasta hoy. En los primeros años de gobierno democrático, gracias al crecimiento experimentado en la etapa previa, la Cinemateca fortaleció su acervo y en 1986 se inauguraron las actuales instalaciones de su archivo, en un conjunto de bóvedas acondicionadas en las afueras de Montevideo. En 1995, en un clima de creciente profesionalización del

campo audiovisual, se creó la Escuela de Cine del Uruguay, una iniciativa que daba continuidad al proyecto pedagógico de la Cinemateca. Sin embargo, nuevos problemas asomaban para la institución. Sus trabajadores, afiliados al sindicato, reclamaban los derechos que habían sido largamente postergados durante la dictadura (Domínguez 2013: 193). Asimismo, los cambios en la industria audiovisual originados por la llegada del video a fines de los 1980 y la aparición de los microcines en los *shoppings* y la televisión por cable en los 1990 minaron la capacidad de convocar al público que tenía la Cinemateca, pues no estaba en condiciones de competir ni en confort ni en variedad de programación contra estos nuevos adelantos técnicos: “quedamos atrapados por el inmovilismo de una estructura cada vez menos eficiente y cara”, admitía Martínez Carril (Dimitriu 2009: 47). Si se compara la situación de este archivo con la de otros del Cono Sur, las asimetrías financieras sufridas por la Cinemateca Uruguaya eran tanto más acuciantes cuanto que, al ser una sociedad civil, no estaba en condiciones de percibir los aportes estatales que, en la misma época, recibieron la Cinemateca Brasileira o la Cinemateca Argentina. Ese desfinanciamiento se puede explicar, en buena medida, por la conjunción de dos factores de largo aliento: la ausencia de un marco jurídico adecuado, puesto que Uruguay no contaba con una legislación sobre archivos fílmicos, y la noción, bastante extendida en la sociedad e incluso dentro del propio campo cinematográfico uruguayo, acerca de la “prácticamente inexistente producción cinematográfica nacional” (Santacreu y Trelles 2020: 104), lo cual aún hoy podría esgrimirse como atenuante ante la falta de cuidado de los archivos.

En los años siguientes, el proceso de paulatino retiro de Martínez Carril, luego de varias décadas a cargo de la Cinemateca, coincidió con una profunda crisis económica de la institución, que comenzó a reclamar con mayor insistencia el apoyo financiero estatal. Resulta elocuente que el primer apoyo haya llegado en 2005, justo cuando Martínez Carril se jubilaba: si la Cinemateca para muchos podía confundirse con una empresa personal de su director, el Estado parecía tomar ahora el relevo del manejo de la institución. Luego de un período de transición, y tras el intento frustrado de que un prestigioso grupo de jóvenes cineastas del llamado *nuevo cine uruguayo* formara parte de la comisión directiva (entre ellos, Federico Veiroj, Pablo Stoll e Inés Bortagaray), la Cinemateca alcanzó cierta estabilidad institucional desde que Alejandra Trelles y María José Santacreu se hicieran cargo de la dirección hacia el año 2010. Desde entonces, el cambio más relevante ha sido el cierre del antiguo circuito de salas de la Cinemateca y su sustitución en 2018 por una moderna sede ubicada en el centro histórico de Montevideo, donde se encontraba el antiguo Mercado Central. Este nuevo espacio –un ala del edificio de la Corporación Andina de Fomento conseguida gracias a la intervención estatal– cuenta con tres salas adaptadas a las necesidades del mundo digital y permitió que la oferta de la Cinemateca fuera competitiva en cuanto a la calidad de las proyecciones. Prueba de esta capacidad de convocatoria es la

celebración anual del Festival Cinematográfico del Uruguay, un evento de prestigio internacional que la Cinemateca organiza desde hace cuatro décadas con gran afluencia de público.

Sin embargo, la inauguración de la nueva sede no parece haber resuelto una de las deudas históricas de la Cinemateca, ya que, como apunta Juana Suárez (2020: 36), “el edificio no se planificó con la intención expresa de ser una cinemateca, y mucho menos para ampliar las posibilidades de programar otras actividades archivísticas”. De todas formas, si bien las condiciones de conservación de los materiales fílmicos siguen siendo un punto clave a atender, el modelo de negociación de las diferencias y asimetrías basado en la legitimación del público y la construcción de consensos amplios le permitió a la Cinemateca desarrollarse como una institución vital, con una relativa continuidad a lo largo del tiempo y articulada con otros archivos fílmicos y con la comunidad en general. En definitiva, aunque presenta varias de las problemáticas comunes al campo de la preservación cinematográfica en el Cono Sur, la Cinemateca Uruguaya ha demostrado a lo largo del tiempo una capacidad notable tanto para negociar las diferencias dentro del campo del cine como para sortear las asimetrías financieras y los problemas ocasionados por la falta de autonomía institucional.

4. El giro digital como un cambio de régimen de convivialidad

Dentro del repaso histórico aquí esbozado, el impacto del advenimiento de la era digital sobre las políticas de preservación cinematográfica en el Cono Sur ha sido tan profundo que merece una consideración aparte, dado que modifica radicalmente las dinámicas conviviales al interior de los archivos. Para dar cuenta del alcance de este cambio, es preciso considerar sus conexiones con la musealización y la obsolescencia del cine, en el marco más amplio de la emergencia de nuevos desafíos en materia de conservación, producción y exhibición que reavivaron los debates acerca de la preservación y la difusión del conocimiento (Chicote y Göbel 2017). En este sentido, la transformación digital constituye un cambio de régimen de convivialidad (Costa 2019: 17). No se trata, simplemente, de un cambio de soporte (como ocurrió, a mediados del siglo XX, con el pasaje de las películas de nitrato a las de acetato), sino de un cambio que reconfigura de modo integral las prácticas archivísticas y la vida de los archivos, por lo menos, en dos formas específicas.

Por un lado, ante el carácter limitado de los recursos disponibles, los museos del cine y las cinematecas latinoamericanas se ven obligados a desarrollar nuevos criterios de curaduría, para determinar qué materiales y de qué maneras deben ser digitalizados y exhibidos. Por otra parte, en sintonía con el llamado “impulso archivístico” (Foster 2004) del arte contemporáneo y los estudios sobre la intermedialidad (Nagib y Jerslev 2019)

y la musealización del cine (Païni 2002), los procesos de digitalización han inspirado en los últimos años una serie de nuevas películas que utilizan las colecciones de la Cinemateca Brasileira, la Cinemateca Uruguaya y el Museo del Cine como material de archivo y/o sus instalaciones como escenario. En este panorama general, a modo de cierre y de reflexión acerca del futuro de los archivos fílmicos, quisiera puntualizar algunos efectos de la digitalización a partir del examen de ciertas intervenciones concretas sobre las instituciones mencionadas.

4.1 Estrategias conviviales de resistencia

Las nuevas posibilidades de conservación y exhibición que ofrece la transformación digital tienden, al menos en principio, hacia una democratización del conocimiento. En el Cono Sur pueden citarse como ejemplos de esta tendencia la creación de la sala virtual +Cinemateca (que funciona como un servicio de *streaming* curado por la Cinemateca Uruguaya) y los diversos proyectos de digitalización del acervo del Museo del Cine, que en los últimos años ha restaurado y digitalizado no solo películas destacadas de la historia del cine argentino sino también materiales de otras procedencias, como noticieros o películas caseras. En algunos casos, inclusive, estos materiales han sido puestos en valor a través de la producción de nuevas películas, como el largometraje colectivo *Sucesos intervenidos* (2014), de Leandro Listorti, un proyecto mediante el cual el Museo del Cine convocó a una serie de directores para que realizaran una serie de cortometrajes a partir de materiales de archivo pertenecientes al noticiero *Sucesos Argentinos* (1951-1962).

Pero, a la vez, el giro digital corre el riesgo de acentuar las asimetrías entre archivos pobres y ricos, lo que generaría incluso nuevas desigualdades, dado que los procesos de digitalización suelen ser onerosos y exigen, además, la formación de técnicos especializados y audiencias capacitadas. Un caso resonante tuvo lugar en el año 2008 en las bóvedas del Museo del Cine, donde se produjo el hallazgo de una copia completa de *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, que contenía veinticinco minutos de película que se creían perdidos para siempre. Este descubrimiento le permitió a la directora del Museo del Cine Paula Félix-Didier establecer un convenio con la Fundación Murnau —que detentaba los derechos del film— por el cual la institución alemana se ocupó de la restauración de la película y a cambio ofreció recursos económicos para que el Museo pudiera restaurar algunas películas de su acervo (Castro Groba y García Candela 2021). Sin embargo, a pesar del provecho que ambas partes sacaron de esta transacción, parece difícil que instituciones como el Museo del Cine puedan sostener una política a largo plazo basada en esta clase de intercambios internacionales, que evidentemente son conviviales, pero también muy asimétricos.

De ahí que para los archivos latinoamericanos se torne cada vez más necesario desarrollar otro tipo de estrategias de digitalización. En Argentina, por caso, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales no tiene un escáner para digitalizar sus propias películas. Ante esta carencia, el Museo del Cine se puso en contacto con un grupo de investigadores de la Universidad de la República de Uruguay, quienes, con la colaboración de la Cinemateca Uruguaya y el SODRE, entre otras instituciones, en 2017 habían logrado montar un escáner a partir de unos equipos del Banco República que estaban en desuso tras la quiebra de la empresa propietaria (Alvira 2017: 205). A través de esta colaboración internacional, el Museo del Cine espera poder saldar, al menos parcialmente, la falta de un escáner propio para digitalizar su colección. Pero, tanto en Uruguay como en Brasil y Argentina, estas iniciativas suelen sostenerse gracias al esfuerzo voluntario de gente que solo cobra una suma simbólica por su trabajo. No parece casual la coincidencia de que el trabajo de bomberos y archivistas sea “voluntario”. Es como si hubiera algo del orden de las tareas dedicadas al cuidado que no está del todo remunerado, reconocido o visibilizado. A ello cabría agregarle un proceso adicional: la genderización de las prácticas archivísticas, que a menudo son un trabajo feminizado (Castro Groba y García Candela 2021).

En este contexto de desigualdades y asimetrías, los archivos y los archivistas subsisten en buena medida gracias a su capacidad de diseñar estrategias conviviales de resistencia. En este punto, aun con sus limitaciones, la experiencia de las llamadas “sociedades de amigos” ha resultado crucial. Se trata de manifestaciones conviviales de agrupaciones civiles sin fines de lucro que no solo cuentan con escaso o nulo apoyo de los organismos públicos, sino que a veces incluso asumen funciones que, según los marcos legales vigentes, les corresponderían a estos. Así, las colectas realizadas por la Asociación Amigos del Museo del Cine con el objetivo de recaudar fondos para restaurar diferentes películas –la más reciente ha sido *Los de la mesa 10* (1960), de Simón Feldman, un film inaugural e icónico del nuevo cine argentino de los 1960– constituyen una manifestación clara de convivialidad en respuesta a la falta de apoyo estatal. Mucho más influyente en términos de gestión institucional ha sido la Sociedad de Amigos de la Cinemateca Brasileira, que a fines de 2021 fue nombrada por la Secretaria Nacional do Audiovisual para gestionar la Cinemateca durante un período de cinco años, luego del proceso de vaciamiento y acefalía que comenzó en 2013.

Desde este punto de vista, además del envejecimiento de los archivos y los archivistas, resulta crucial tomar en consideración el envejecimiento de las propias instituciones. El caso de la Cinemateca Brasileira es bastante significativo, ya que experimentó un crecimiento fenomenal durante el gobierno de Lula, pero la falta de continuidad en las políticas públicas impidió que esas condiciones favorables se mantuvieran a lo largo del tiempo, con los resultados desastrosos que se manifestaron en el incendio

reciente. ¿Quién hubiera imaginado en 2006, cuando el archivo personal de Glauber Rocha pasó a formar parte de la Cinemateca, que quince años después una parte de ese valioso material acabaría hecho cenizas? Si algo demuestra el incendio reciente, es que la creación de condiciones de conservación en apariencia más convenientes también puede producir graves daños en los archivos, cuando no se logra sostener las estructuras creadas mediante políticas estables de conservación y digitalización. Por eso, a pesar de todas las precariedades que puedan afrontar, experiencias como las de la Asociación Amigos del Museo del Cine o la Sociedad de Amigos de la Cinemateca Brasileira (a las que podría sumarse la función histórica del conglomerado de socios de la Cinemateca Uruguaya) continúan siendo vitales para garantizar un piso de estabilidad institucional que permita construir y sostener archivos menos desiguales.

4.2 Cine de archivo: entre la musealización y la obsolescencia

La contracara de este fenómeno es que mientras el cine parece devenir una práctica cada vez más obsoleta, y mientras asistimos a un proceso de creciente concientización respecto de cómo las películas son acechadas por el agua, el fuego, el vinagre y los hongos, el uso del *found footage* en el cine latinoamericano contemporáneo parece gozar de una excelente salud, una “pulsión de archivo” como quizás no se ha visto nunca antes. Pienso en un conjunto amplio de películas que trabajan con materiales de archivo de diversas procedencias, y, más específicamente, en una serie de films recientes, que articulan diferentes formas de representar y materializar el advenimiento de la digitalización como un nuevo régimen de convivialidad. Algunos ejemplos destacados dentro de este corpus son: *La vida útil* (2010) de Federico Veiroj, *Cinema Novo* (2016) de Eryk Rocha, *Cuaterros* (2017) de Albertina Carri y *La película infinita* (2018) de Leandro Listorti. Consideradas desde el punto de vista del nexo convivialidad-desigualdad, estas obras dan cuenta de cómo los archivos fílmicos pueden devenir arenas de negociación que reordenan el patrimonio cinematográfico para arrojar nueva luz sobre disputas diversas.

En el caso de *Cuaterros* y *Cinema Novo*, a partir de materiales alojados en –entre otros archivos– las colecciones del Museo del Cine y la Cinemateca Brasileira, Albertina Carri y Eryk Rocha reflexionan acerca de los procesos de construcción de la memoria individual y colectiva. Ambos cineastas revisitan en estos films el trabajo de sus respectivos padres, el sociólogo Roberto Carri y el propio Glauber Rocha, que desarrollaron el grueso de su obra en el contexto de violencia política de los años 1960 y 1970. Estrenada en 2017, *Cuaterros* es una adaptación cinematográfica de la instalación “Investigación del cuaterismo”, que formó parte de la muestra *Operación fracaso y el sonido recobrado*, presentada por Albertina Carri en el museo del Parque de la Memoria en 2015. Tanto la instalación como la película despliegan

simultáneamente varias pantallas en las que se exhibe una dispersión de materiales de archivo (cinematográficos, televisivos, publicitarios) de las décadas del 1960 y 1970. El hilo conductor de estas imágenes es una locución que recupera el libro *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968) de Roberto Carri, acerca de la historia de quien se presume ha sido el último bandido rural en la historia argentina. Puntualmente, Albertina Carri se interesa en la dificultad que han tenido diversos cineastas de filmar la vida de Velázquez, concentrando sus mayores esfuerzos en encontrar la versión inconclusa que Pablo Szir intentó filmar a comienzos de los 1970, antes de ser secuestrado y desaparecido, al igual que los padres de Albertina, durante la dictadura. Al proceder de una instalación, la película puede tomarse como una muestra de que el impulso archivístico del cine latinoamericano contemporáneo es concomitante con la musealización del cine; y esa concomitancia es vehiculizada a través de un procedimiento de montaje digital de las imágenes, mediante el cual la memoria individual y personal de la cineasta se funde con la memoria social y colectiva. En otras palabras, el film evidencia que la musealización no solo es correlativa del impulso archivístico y de la propia obsolescencia del cine, sino también del giro digital.

Estos fenómenos generales, que bien pueden constatarse en otras latitudes, se exacerban en un ámbito como el de la cultura latinoamericana, donde la construcción de la memoria audiovisual resulta especialmente frágil debido tanto a las carencias materiales de los archivos como al ejercicio de la violencia política, tal como puede observarse en *Cinema Novo*. El film-ensayo de Eryk Rocha es un retrato de la lucha estética y política llevada adelante por la generación de cineastas a la que perteneció su padre, cuyo lema era “una idea en la cabeza y una cámara en la mano”. Al igual que *Cuaterros*, la película está compuesta en su totalidad de imágenes de archivo, tomadas de los films del Cinema Novo y de entrevistas a los cineastas. Casi como una declaración de principios, el film se abre y se cierra con una sucesión de planos de varias películas que muestran a diferentes personas corriendo. Si el cine es, ante todo, imagen en movimiento, *Cinema Novo* parece aspirar a abrir el archivo del cine brasileño y ponerlo en movimiento (en todos los sentidos de la palabra: movimiento artístico, político, corporal), estableciendo un diálogo entre diversas generaciones de cineastas.

El tema principal del film, explicitado en algunos pasajes de las entrevistas, es la contradicción que atravesaba al Cinema Novo, entre la aspiración a ser un cine popular y la falta de llegada al gran público, que lo juzgaba elitista. Esa contradicción se actualiza en el presente, cuando el cine ya no es el arte de masas que era en los sesenta, y hay, en cambio, una profusión de pantallas digitales que lo reemplazan como entretenimiento masivo. Desde esta óptica, mientras que la instalación y el film de Albertina Carri se entregan a explorar las nuevas posibilidades que ofrece la

transformación digital, el documental de Eryk Rocha parece apostar, en cambio, a un tipo de resistencia tendiente –para usar la expresión acuñada por Enzo Traverso– a una “melancolía de izquierda”, que encuentra su textura en el grano del fílmico, el rodaje en exteriores y los movimientos de la cámara en mano característicos del Cinema Novo (Traverso 2019).

Menos melancólica que nostálgica, *La vida útil* de Federico Veiroj se estrenó en 2010 y pronto se convirtió en un film de culto para la cinefilia rioplatense. Si bien la trama es ficcional, el relato transcurre mayormente en las instalaciones de la Cinemateca Uruguay y varios de los personajes son sus trabajadores reales, como Manuel Martínez Carril y el protagonista Jorge, interpretado por el crítico y programador Jorge Jellinek. Luego de trabajar durante veinticinco años en la Cinemateca, Jorge entra en crisis cuando la institución debe cerrar por falta de fondos y él se queda sin empleo. En primera instancia, el título del film puede interpretarse como una alusión a ese sentido de pertenencia, ya que, sin la Cinemateca, la vida de Jorge parece tornarse inútil. Pero, más literalmente, es una alusión a la obsolescencia de las personas y las películas, que tienen una vida útil difícil de reconciliar con el cálculo interesado y la racionalización del mundo moderno. Pensada desde la actualidad y considerando que las salas retratadas fueron cerradas en 2017 por la inauguración de la nueva sede de la Cinemateca, la película hoy se deja ver como un retrato nostálgico de una configuración convivial que se esfuma: la de las salas de cine con sus trabajadores (boleteros, proyectoristas, acomodadores) y, desde luego, sus espectadores. Pero el final del film, en el que el protagonista parece volverse uno de los personajes de las películas que admira, sugiere una suerte de sublimación compensatoria: si Jorge ya no puede vivir en el cine, al menos el cine vivirá en él.

Los ejemplos podrían multiplicarse (cabe agregar a esta lista algunas obras de autores consagrados como João Moreira Salles o Andrés Di Tella, y películas recientes como *Esquirlas* (2020) de Natalia Garayalde o *Passages* (2019) de Lúcia Nagib y Samuel Paiva), pero quisiera detenerme en el caso de *La película infinita* en virtud de su estrecha vinculación con los anteriores. A partir de fragmentos de una docena de films inconclusos (varios de ellos alojados en el Museo del Cine), Leandro Listorti –quien trabaja en el área de Conservación y Restauración del Museo– elabora una especie de contrahistoria del cine argentino, para lo cual primero fue necesario digitalizar esos retazos. El procedimiento empleado para montar esos fragmentos es la sucesión de unos tras otros sin ningún comentario y sin otro hilván más que una banda sonora minimalista, compuesta sobre todo de ambientes que dan clima a las imágenes (muchas de esas imágenes, de hecho, eran “mudas”, puesto que las bandas de sonido originales se perdieron). El procedimiento es semejante al de *Investigación del cuatrerismo*, proyecto en el que Listorti participó asistiendo a Carri en la búsqueda de

materiales. Se trata de una lógica de *loop* (más propia de las instalaciones sonoras o de las videoinstalaciones que de un film tradicional), según la cual la sucesión de las imágenes apunta menos a la construcción de un relato con un principio, un medio y un final que a la creación de atmósferas destinadas a producir un efecto sensorial en el espectador.³

El propio título, *La película infinita*, alude a esa circularidad perpetua y su director incluso ha sugerido que la obra podría reeditarse en el futuro, incorporando nuevos retazos de películas inconclusas cuyos rodajes aún no se han iniciado. Desde este punto de vista, si bien *La película infinita* se exhibió en salas tradicionales, su lógica – como en *Investigación del cuatrerismo* y en *Cinema Novo*– parece obedecer más bien a la mirada fluctuante del visitante que pasea por la sala de un museo. La musealización de las imágenes cinematográficas, una vez más, es correlativa de su obsolescencia, y el giro digital, entendido como un cambio de régimen de convivialidad en las prácticas archivísticas, se configura como la condición de posibilidad de este doble fenómeno.

5. Conclusión

Al día de hoy, si bien los estudios sobre preservación cinematográfica y museología se han expandido en círculos académicos, se ha prestado en general poca atención a la forma en que los archivos fílmicos interactúan con los espacios urbanos, sociales y culturales en los que se encuentran. Menos aún se ha estudiado la influencia de estas interacciones en la producción de nuevas representaciones culturales. Gracias a su enfoque relacional y multiescalar, la perspectiva de la convivialidad se ha presentado en esta investigación como una herramienta apropiada para abordar estas cuestiones, y, específicamente, para abordar los archivos cinematográficos como instituciones y espacios físicos a la vez. Si bien aquí me he concentrado en tres casos de estudio concretos del Cono Sur, nuevas relaciones podrían trazarse a partir de la comparación con otros archivos cinematográficos de Latinoamérica y otras regiones del Sur global.

En lo que respecta a este trabajo, el examen comparativo de la historia de la Cinemateca Brasileira, la Cinemateca Argentina, el Museo del Cine y la Cinemateca Uruguaya demuestra que, a pesar de sus orígenes comunes y de atravesar problemáticas similares (como la falta de autonomía institucional y la relación asimétrica con el Estado), el devenir de cada una de estas instituciones presenta características singulares según su capacidad particular para negociar desigualdades e imaginar estrategias conviviales de resistencia contra el proceso natural de deterioro de los archivos.

³ Para un examen detallado de la instalación y el film de Albertina Carri desde esta perspectiva, véase Bernini 2017.

En este sentido, el giro digital y el giro archivístico de las ciencias sociales, junto con la musealización de la cultura contemporánea, constituyen fenómenos cruciales en cuya encrucijada la preservación cinematográfica se recorta como una práctica vital, con numerosos desafíos y posibilidades. Prueba de esa vitalidad son la emergencia de prácticas creativas de digitalización y la vigencia de los films de archivo. En conjunto, la exploración de estas tendencias me permitió esbozar una cartografía de los procesos de digitalización vigentes en las instituciones mencionadas, y, en función de su articulación con prácticas archivísticas e históricas concretas, evaluar la incidencia de esos procesos sobre la construcción de la/s memoria/s cinematográfica/s del Cono Sur.

Sin embargo, lejos de mostrar un sesgo normativo a favor de la “buena” convivialidad, el enfoque descriptivo aquí adoptado revela que el alto grado de politización de las prácticas archivísticas en América Latina debe interpretarse también como una advertencia sobre la fragilidad de las instituciones, los archivos y la memoria.

6. Bibliografía

Alsina Thevenet, Homero (2009): *Obras incompletas* [tomo 1], Buenos Aires: Festival Internacional de Mar del Plata.

Appadurai, Arjun (1986): *The Social Life of Things*, Cambridge: Cambridge University Press.

Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (2021): “A força de trabalho da Cinemateca Brasileira: história e luta pela preservação audiovisual”, 05 de agosto, 2021, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P170F1bVeTA> (consultado: 26.06.2022).

Benezra, Karen (2020): *Dematerialization: Art and Design in Latin America*, Oakland: University of California Press.

Bennett, Tony (2015): “Thinking (With) Museums: From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage”, en: Witcomb, Andrea y Kylie Message (eds.), *Museum theory*, Chichester: Wiley Blackwell, 3–20.

Bernini, Emilio (2017): “Salir del cine”, en: *Kilómetro 111*, 27 de junio, 2017, disponible en: <http://kilometro111cine.com.ar/salir-del-cine/> (consultado: 27.03.2022).

Borde, Raymond (1992): *Los archivos cinematográficos*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Bottomore, Stephen (2006): “Film Museums: A Bibliography”, en: *Film History*, 18, 3, 327–349.

- Castro Groba, Valentina y García Candela, Lautaro (2021): "Triage. Una conversación con Paula Félix-Didier", en: *La vida útil. Revista de cine*, 5, disponible en: lavidautil.net (consultado: 27.03.2022).
- Cere, Rinella (2020): *An International Study of Film Museums*, London: Routledge.
- Chicote, Gloria y Göbel, Barbara (eds.) (2017): *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, La Plata, Berlin: Universidad Nacional de La Plata; Ibero-Amerikanisches Institut.
- Conde, Maite y Dennison, Stephanie (2018): *Paulo Emílio Salles Gomes: On Brazil and Global Cinema*, Cardiff: University of Wales Press.
- Coole, Diana H. y Frost, Samantha (2010): *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham: Duke University Press.
- Correa Júnior, Fausto Douglas (2010): *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*, São Paulo: Editora UNESP.
- Costa, Sérgio (2019): "The Neglected Nexus between Conviviality and Inequality", *Mecila Working Paper Series*, No. 17, São Paulo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America.
- Del Amo García, Alfonso (2006): *Clasificar para preservar*, México D.F.: Conaculta.
- Dépelteau, François (ed.) (2018): *The Palgrave Handbook of Relational Sociology*, Cham: Springer International Publishing.
- Derrida, Jacques (1997): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta.
- Diez, Gloria y Felice, Fabricio (2020): "¿Qué pasa con la Cinemateca Brasileira? Entrevistas sobre la crisis de esta institución en 2020", en: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 6, 532–576.
- Dimitriu, Christian (2007): "La Cinemateca argentina: Entrevista con Guillermo Fernández Jurado", en: *Journal of Film Preservation*, 74/75, 15–34.
- (2009): "Cinemateca Uruguay: Entrevista con Manuel Martínez Carril", en: *Journal of Film Preservation*, 79/80, 37–58.
- Domínguez, Carlos María (2013): *24 ilusiones por segundo. La historia de Cinemateca Uruguay*, Montevideo: Cinemateca Uruguay.
- Dufuur, Luis (2018): "La Cinemateca del Tercer Mundo (Una Cinemateca poco conocida)", en: *Toma Uno*, 6, 29–42.
- Edmondson, Ray (2008): *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, México D.F.: Fonoteca Nacional.

- Félix-Didier, Paula y Levinson, Andrés (2018): “Un museo para el cine argentino”, en: *Journal of Film Preservation*, 98, 85–90.
- Fossati, Giovanna (2018): *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press.
- Foster, Hal (2004): “An Archival Impulse”, en: *October*, 110, 3–22.
- Frick, Caroline (2011): *Saving Cinema: The Politics of Preservation*, Oxford: Oxford University Press.
- Galvão de Andrade, Rudá (1961): “L’action des ciné-clubs et des cinémathèques en Amérique Latine pour le développemet de la culture cinématographique”, Paris: UNESCO.
- Gauthier, Christophe y Laurent, Natacha (2017): “Zoom arrière: Une tentative pour incarner une idée de cinémathèque”, en: *Journal of Film Preservation*, 74/75, 9–14.
- Gilroy, Paul (2004): *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?*, London: Routledge.
- Heil, Tilmann (2015): “Conviviality: (Re-)negotiating Minimal Consensus”, en: Vertovec, Steven (ed.), *Routledge International Handbook of Diversity Studies*, Oxford: Routledge, 317–324.
- Huysen, Andreas (1995): *Twilight Memories*, New York: Routledge.
- Izquierdo, Eugenia (2020): *Cine y preservación. Los archivos cinematográficos en la Argentina*, Buenos Aires: Imago Mundi.
- Lacruz, Cecilia (2020): “La Cinemateca del Tercer Mundo en diálogo con la región: películas, visitas, colaboraciones”, en: *Revista Encuentros Latinoamericanos*, 4, 2, 137–162.
- Lacruz, Cecilia y Torello, Georgina (2020): “Introducción. Cine en América Latina: dinámicas de un intercambio histórico”, en: *Revista Encuentros Latinoamericanos*, 4, 4, 1–7.
- Latour, Bruno (1999): *Pandora’s Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge: Harvard University Press.
- Mannoni, Laurent (2006): *Histoire de la Cinémathèque Française*, Paris: Éditions Gallimard.
- Morettin, Eduardo (2021): “Cinemateca Brasileira: o sequestro e a destruição de nossa memória audiovisual”, en: *Reciis - Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*, 15, 3, 553–560.

- Najib, Lúcia y Jerslev, Anne (2019): *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film*, London: I.B. Tauris; Bloomsbury Publishing.
- Núñez, Fabián (2020): “Unión de Cinematecas de América Latina: reflexões sobre o seu processo histórico (1965-1984)”, en: *Revista Encuentros Latinoamericanos*, 4, 2, 163–183.
- Païni, Dominique (2002): *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris: Cahiers du Cinema.
- Ruvituso, Clara (2019): “From the South to the North: The Circulation of Latin American Dependency Theories in the Federal Republic of Germany”, en: *Current Sociology*, 68, 1, 22–40.
- Salles Gomes, Paulo Emílio (2015): *O cinema no século*, São Paulo: Companhia das Letras.
- (2016): *Uma situação colonial?*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Santacreu, María José y Trelles, Alejandra (2020): “La Cinemateca Uruguaya: desde la inviabilidad crónica hacia otro futuro posible”, en: *Journal of Film Preservation*, 102, 103–111.
- Silveira, Germán (2019): *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*, Montevideo: Cinemateca Uruguaya.
- Souza, Carlos Roberto (2009): *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Strugo, Susana (1995): “Los archivos fílmicos. Un ejemplo local: la Cinemateca Argentina”, en: *Entrepassados*, 8, 8, 165–168.
- Suárez, Juana (2021): “New Buildings, New Pathways”, en: *Moving Image*, 21, 1-2, 26–54.
- Tadeo Fuica, Beatriz (2020): “¿Qué mostrar? ¿Cómo cuidar? Análisis de colaboraciones entre incipientes cinematecas para enfrentar dilemas comunes durante los años cincuenta”, en: *Revista Encuentros Latinoamericanos*, 4, 2, 52–68.
- Tal, Tzivi (2003): “Cine y Revolución en la Suiza de América. La cinemateca del Tercer Mundom en Montevideo”, en: *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 9, 70–92.
- Traverso, Enzo (2019): *Melancolía de izquierda. marxismo, historia y memoria*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vertovec, Steven (ed.) (2015): *Routledge International Handbook of Diversity Studies*, Oxford: Routledge.

Villaça, Mariana (2012): “El cine y el avance autoritario en Uruguay. El ‘combativismo’ de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)”, en: *Historia y problemas del siglo XX*, 3, 243–264.

Witcomb, Andrea y Message, Kylie (eds.) (2015): *Museum theory*, Chichester: Wiley Blackwell.

Wschebor, Isabel (2020): “Acceso a los archivos audiovisuales e independencia tecnológica. El Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República”, en: *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Cine y Audiovisual*, 22, 45–432.

Working Papers published since 2017:

1. Maria Sybilla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences Conviviality-Inequality in Latin America (Mecila) (2017): "Conviviality in Unequal Societies: Perspectives from Latin America: Thematic Scope and Preliminary Research Programme".
2. Müller, Gesine (2018): "Conviviality in (Post)Colonial Societies: Caribbean Literature in the Nineteenth Century".
3. Adloff, Frank (2018): "Practices of Conviviality and the Social and Political Theory of Convivialism".
4. Montero, Paula (2018): "Syncretism and Pluralism in the Configuration of Religious Diversity in Brazil".
5. Appadurai, Arjun (2018): "The Risks of Dialogue".
6. Inuca Lechón, José Benjamín (2018): "Llaktapura sumak kawsay / Vida plena entre pueblos. Un concepto emancipatorio de las nacionalidades del Ecuador".
7. Wade, Peter (2018): "*Mestizaje* and Conviviality in Brazil, Colombia and Mexico".
8. Graubart, Karen (2018): "Imperial Conviviality: What Medieval Spanish Legal Practice Can Teach Us about Colonial Latin America".
9. Gutiérrez, Felipe Castro (2018): "La violencia rutinaria y los límites de la convivencia en una sociedad colonial".
10. Wasser, Nicolas (2018): "The Affects of Conviviality-Inequality in Female Domestic Labour".
11. Segura, Ramiro (2019): "Convivialidad en ciudades latinoamericanas. Un ensayo bibliográfico desde la antropología".
12. Scarato, Luciane (2019): "Conviviality through Time in Brazil, Mexico, Peru, and Río de la Plata".
13. Barreneche, Osvaldo (2019): "Conviviality, Diversidad, Fraternidad. Conceptos en diálogo".
14. Heil, Tilmann (2019): "Conviviality on the Brink".
15. Manzi, Maya (2019): "Fighting against or Coexisting with Drought? Conviviality, Inequality and Peasant Mobility in Northeast Brazil".

16. Guiteras Mombiola, Anna (2019): "School Centres for 'Savages': In Pursuit of a Convivial Sociability in the Bolivian Amazon".
17. Costa, Sérgio (2019): "The Neglected Nexus between Conviviality and Inequality".
18. Banzato, Guillermo (2019): "Soberanía del conocimiento para superar inequidades. Políticas de Acceso Abierto para revistas científicas en América Latina".
19. Gil Montero, Raquel and Albiez, Sarah (2019): "Conviviality as a Tool for Creating Networks: The Case of an Early Modern Global Peasant Traveler".
20. Briones, Claudia (2019): "Políticas contemporáneas de convivialidad. Aportes desde los pueblos originarios de América Latina".
21. Rojas Scheffer, Raquel (2020): "Articulating Differences and Inequalities: Paid Domestic Workers' and Housewives' Struggles for Rights in Uruguay and Paraguay".
22. Potthast, Barbara (2020): "*Mestizaje* and Conviviality in Paraguay".
23. Mahile, Alejandra (2020): "¿Legados prestigiosos? La revalorización del sustrato cultural indígena en la construcción identitaria argentina, entre fines del siglo XIX y los años treinta".
24. Segsfeld, Julia von (2020): "Ancestral Knowledges and the Ecuadorian Knowledge Society".
25. Baldraia, Fernando (2020): "Epistemologies for Conviviality, or Zumbification".
26. Feltran, Gabriel (2020): "Marginal Conviviality: On Inequalities and Violence Reproduction".
27. Rojas Scheffer, Raquel (2020): "Physically Close, Socially Distant: Paid Domestic Work and (Dis-)Encounters in Latin America's Private Households".
28. Gil Montero, Raquel (2020): "Esclavitud, servidumbre y libertad en Charcas".
29. Manzi, Maya (2020): "More-Than-Human Conviviality-Inequality in Latin America".
30. Klengel, Susanne (2020): "Pandemic Avant-Garde: Urban Coexistence in Mário de Andrade's *Pauliceia Desvairada* (1922) After the Spanish Flu".

31. Gomes, Nilma L. (2021): "Antiracism in Times of Uncertainty: The Brazilian Black Movement and Emancipatory Knowledges".
32. Rocha, Camila (2021): "The New Brazilian Right and the Public Sphere".
33. Boesten, Jan (2021): "Violence and Democracy in Colombia: The Conviviality of Citizenship Defects in Colombia's Nation-State".
34. Pappas, Gregory F. (2021): "Horizontal Models of Conviviality or Radical Democracy in the Americas: Zapatistas, Boggs Center, Casa Pueblo".
35. Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (2021): "Entangled Migrations: The Coloniality of Migration and Creolizing Conviviality".
36. Reis, João José (2021): "Slaves Who Owned Slaves in Nineteenth-Century Bahia, Brazil".
37. Strega, Juliana M. (2021): "*Aquilombar* Democracy: Fugitive Routes from the End of the World".
38. Chicote, Gloria (2021): "Los tortuosos pactos de convivencia en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt".
39. Penna, Clemente (2021): "The Saga of Teofila: Slavery and Credit Circulation in 19th-Century Rio de Janeiro".
40. Cohen, Yves (2021): "Horizontality in the 2010s: Social Movements, Collective Activities, Social Fabric, and Conviviality".
41. Tosold, Léa (2021): "The Quilombo as a Regime of Conviviality: *Sentipensando* Memory Politics with Beatriz Nascimento".
42. Estrada, Jorge (2022): "Ruthless Desires of Living Together in Roberto Bolaño's *2666*: Conviviality between *Potestas* and *Potentia*".
43. Stefan, Madalina (2022): "Conviviality, Ecocriticism and the Anthropocene: An Approach to Postcolonial Resistance and Ecofeminism in the Latin American Jungle Novel".
44. Teixeira, Mariana (2022): "Vulnerability: A Critical Tool for Conviviality-Inequality Studies".
45. Costa, Sérgio (2022): "Unequal and Divided: The Middle Classes in Contemporary Brazil".
46. Suárez, Nicolás (2022): "Museos del cine latinoamericanos. Políticas de preservación fílmica en contextos convivenciales y desiguales".



**Ibero-Amerikanisches
Institut**
Preußischer Kulturbesitz



CEBRAP
centro brasileiro de análise e planejamento



IdIHCS Instituto de Investigaciones en
Humanidades y Ciencias Sociales



**EL COLEGIO
DE MÉXICO**

Freie Universität  Berlin

The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America (Mecila) was founded in April 2017 by three German and four Latin American partner institutions and is funded by the German Federal Ministry of Education and Research (BMBF). The participating researchers investigate coexistence in unequal societies from an interdisciplinary and global perspective. The following institutions are involved: Freie Universität Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut/Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Universität zu Köln, Universidade de São Paulo (USP), Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP), IdIHCS (CONICET/Universidad Nacional de La Plata), and El Colegio de México. Further information at <http://www.mecila.net>.

Contact

Coordination Office
Maria Sybilla Merian Centre
Conviviality-Inequality in Latin America

Rua Morgado de Mateus, 615
São Paulo – SP
CEP 04015-051
Brazil

mecila@cebrap.org.br

SPONSORED BY THE



**Federal Ministry
of Education
and Research**