

Problemáticas de la preservación audiovisual en Latinoamérica en el marco de las políticas públicas. Rescate patrimonial del film sobre arte moderno en Brasil y en Chile

Problems of audiovisual preservation in Latin America within the framework of public policies. Heritage rescue of the modern film on arts in Brazil and Chile

Cossalter, Javier

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano «Luis Ordaz»

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Javiercossalter@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-5660-6704>

Resumen

La preservación de las imágenes en movimiento es una preocupación de larga existencia, que se inició con la creación de las primeras cinematecas en la década del treinta del siglo pasado. En América Latina, este fenómeno se desenvuelve con altibajos, producto de la ausencia o la falta de aplicación de políticas públicas referidas a dicha esfera cultural. En este sentido, el objetivo del presente artículo consiste en abordar la problemática de la preservación audiovisual en Brasil y en Chile en función de la corriente del film sobre arte moderno, que por sus características ya vislumbraba un carácter patrimonial en el contexto de concepción de las películas. Para llevar a cabo este trabajo se examina el rol de las entidades dedicadas a la preservación del cine nacional en ambos países, junto al papel desempeñado por el Estado y por los agentes particulares. Luego se exploran las cualidades generales de la tendencia del film sobre arte brasileño y chileno, con el foco de

atención puesto en el registro o documentación del arte y la cultura nacional y popular. Finalmente se revisan algunos ejemplos de restauración y digitalización que evidencian una progresiva puesta en valor patrimonial del corto sobre arte en ambos territorios.

Palabras clave: Preservación audiovisual, film sobre arte, documental, patrimonio, cine latinoamericano

Abstract

The preservation of moving images is a long-standing concern, which began with the creation of the first cinematheques in the 1930s. In Latin America, this phenomenon develops with ups and downs, as a consequence of the absence or lack of application of public policies referring to that cultural sphere. In this sense, the objective of this article is to analyze the problem of audiovisual preservation in Brazil and Chile based on the trend of the modern film on arts, which due to its characteristics already glimpsed a heritage character in the context of conception of the films. To carry out this work, the role of the entities dedicated to the preservation of national cinema in both countries is examined, along with the role played by the State and by private agents. Then the general qualities of the Brazilian and Chilean trend of film on arts are explored, with the focus of attention on the registration or documentation of national and popular art and culture. Finally, some examples of restoration and digitization are reviewed that show a progressive heritage enhancement of short films on arts in both territories.

Keywords: Audiovisual preservation, film on arts, documentary film, heritage, Latin American cinema

Recibido: 7 de diciembre de 2023 - **Aceptado:** 6 de mayo 2024

A la memoria de Pedro Chaskel.

*Referente indiscutido del Nuevo Cine Chileno
y promotor de la salvaguardia del patrimonio au-
diovisual nacional.*

1. Introducción

La corriente del film sobre arte acaeció en Europa hacia fines de la década del treinta del siglo XX y se afianzó tras la segunda guerra mundial, gracias a su valía cultural, en virtud del accionar de la UNESCO que le confirió la función de desempeñarse como un dispositivo de cohesión entre las naciones (G. Peydró, 2014). En América Latina dicha tendencia se consolidó de la mano de la modernidad cinematográfica y la renovación del campo cultural. Esta tipología fílmica intermedial, que registra de forma creativa y fija en imágenes procesos y productos artísticos de trascendencia en la configuración de la identidad cultural y la memoria de los pueblos, puede ser tomada como un punto de partida propicio para la reflexión acerca de la preservación del patrimonio audiovisual; una preocupación de larga existencia. La determinación por

resguardar las películas se remonta a mediados de la década del treinta con la creación de las primeras cinematecas.¹ No obstante, es a partir de las recomendaciones de la UNESCO en la década del ochenta que se expandió la conciencia en torno a la salvaguardia de las imágenes en movimiento. Hoy en día las nuevas tecnologías ofrecen herramientas concretas que facilitan el acceso y la puesta en valor de nuestros cines nacionales. Sin embargo, en Latinoamérica, a pesar del progresivo desarrollo de entidades consagradas a la preservación audiovisual, la ausencia o falta de aplicación de políticas públicas en relación al área dificultan el panorama. ¿Qué recursos brinda el Estado? ¿Qué conocimientos tienen los agentes involucrados en esta temática? ¿Cuáles son las prioridades en materia de rescate, conservación y restauración? ¿Qué estrategias de difusión del patrimonio se emplean y qué alcances tienen? Estas son algunas de las interrogantes que motivan el presente trabajo.

En este sentido, el propósito de este artículo consiste en abordar el fenómeno de la preservación audiovisual en Brasil y en Chile

en relación a esta corriente cinematográfica particular —el film sobre arte moderno— que por sus características ya vislumbraba un carácter patrimonial en el momento de concepción de las películas. Así pues, resulta de nuestro interés analizar las especificidades del vínculo entre las instituciones, la preservación audiovisual y la mediación de las nuevas tecnologías en estos procesos en ambos países, en el marco de una región que presenta estadios diferenciales y algunos puntos en común alrededor de esta problemática.² Para llevar a cabo tales objetivos, el escrito se dividirá en tres apartados. En una primera sección se examinarán las entidades destinadas a preservar el patrimonio audiovisual y su enlace con las políticas o la ausencia de políticas públicas. En segunda instancia se presentarán las cualidades generales del film sobre arte en los dos territorios, haciendo hincapié en la conciencia acerca del patrimonio cultural que subyace a estas obras. Por último, se revisarán algunos ejemplos de digitalización, restauración y puesta en línea de cortos sobre arte brasileños y chilenos con miras a evaluar qué lugar ocupa actualmente dicha producción en términos de puesta en valor.

2. Entidades y políticas públicas en derredor a la salvaguardia del patrimonio audiovisual

La voluntad por resguardar —y también preservar— las películas ha recorrido ya un extenso camino en la relativamente breve historia del arte cinematográfico. Su origen puede rastrearse en el surgimiento de las primeras cinematecas a comienzos de los años treinta del siglo pasado, aunque esta cobró mayor fuerza en la década del sesenta cuando la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) comenzó a organizar las comisiones técnicas, cuyo primer eslabón fue aquella dedicada a la preservación. Aun así, la cabal conciencia acerca de la existencia de un patrimonio audiovisual que ameritaría ser conservado puede fecharse, con cierto consenso, en los inicios de la década del ochenta, a partir de la *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento* de la UNESCO. Allí se entendía a las imágenes en movimiento de producción nacional como «una expresión de la personalidad cultural de los pueblos»³ y se sugería que sean consideradas en tanto patrimonio nacional. Asimismo, se esbozaron en ese documento una serie de

medidas a tener en cuenta por los Estados Miembros: la protección frente al deterioro y la pérdida, la mejora de la calidad técnica, la facilitación al acceso y la cooperación entre organismos privados y oficiales, entre otras pautas. Desde entonces, a pesar de este hito trascendente, dicha labor se desarrolló, al igual que en épocas pasadas, con altibajos; resultado de la escasez de conocimiento en la materia y de la falta de cumplimiento de las políticas públicas referidas a esta esfera cultural o directamente debido a la ausencia de las mismas. No obstante, algunas iniciativas favorables y progresivas pueden rescatarse, como la instauración en 2005 del Día del Patrimonio Audiovisual por parte de la Confederación General de la UNESCO, a celebrarse el 27 de octubre, con la intención de marcar la agenda del patrimonio y poner de relieve sus desafíos; o la *Recomendación Relativa a la Preservación del Patrimonio Documental* de la UNESCO en 2015, en donde se sostiene que el patrimonio documental de cada Estado refleja su memoria e identidad, y se incluyen los cambios tecnológicos acontecidos hasta la fecha —del analógico al digital— junto con la recomendación a los Estados Miembros

para que capaciten a las instituciones en lo relativo a la configuración de los catálogos y servicios de acceso al patrimonio documental que custodian.

Con la finalidad de abordar un estudio sobre el patrimonio cultural audiovisual resulta necesario hacer una aclaración inicial, puesto que estamos frente a una cuestión que suele prestarse a confusión: *conservación* no es sinónimo de *preservación*. Como bien señala Ray Edmondson, «la preservación es la suma de las medidas necesarias para garantizar la accesibilidad permanente -para siempre- del patrimonio documental [mientras que] la conservación es el conjunto de medidas precisas para evitar un deterioro ulterior del documento original» (2002: 10). Es decir que la primera noción incluye a la segunda, aunque aquella también aúna otras tareas valiosas como la restauración y la difusión. El problema reside cuando la labor de conservación del original queda relegada a un segundo plano. Se trata de un asunto espinoso, complejizado por un entramado vincular asimétrico entre decisiones políticas, recursos económicos y capacidades/voluntades institucionales/particulares.

Cabe señalar también que en Latinoamérica las cinematecas surgieron primariamente con la intención de conformar una *cultura cinematográfica* y divulgar películas de difícil acceso; espíritu de corte cineclubístico cuya prioridad no era precisamente el resguardo de los soportes originales.

Así pues, en función de tales postulados, el desarrollo de este fenómeno en los dos países contemplados fue —y es todavía hoy— disímil. En Brasil, la principal y más antigua entidad dedicada a la preservación audiovisual es la Cinemateca Brasileira ubicada en la ciudad de São Paulo, gestada de la mano de Paulo Emílio Sales Gomes, Decio de Almeida Prado y otras figuras de la cultura local. Esta tuvo, como bien señala Carlos Roberto de Souza (2009), su primer antecedente en el Clube de Cinema de São Paulo en 1940, en donde, además de exhibir películas, se debatía en torno al cine como manifestación artística autónoma. Luego el Clube fue instituido como Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo en 1949, transformada en Associação Civil Cinemateca Brasileira en 1956 y convertida en Fundação Cinemateca Brasileira

para 1961. Por su parte, el otro gran polo cultural de peso en el territorio se constituyó hacia 1955, gracias al accionar del crítico Ruy Pereira da Silva, el Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; convertido oficialmente en Cinemateca do Museu do MAM cuatro años más tarde con dirección del crítico de cine José Sanz. Recién para mediados de la década del sesenta, con la partida de Sanz y la asunción del cineclubista Cosme Alves Netto, la institución tendría un espacio de exhibición definitivo dentro del Museo, en sintonía con una de las actividades principales que esta desempeñaría, fundamentalmente, durante los años de la dictadura militar: la difusión de los nuevos cines (Núñez, 2017). En aquellos años nació asimismo, por iniciativa del gobierno federal, la Cinemateca Nacional, que pasaría a ser miembro local de la recientemente fundada Unión de Cinematecas de América Latina.⁴ Sin embargo, la misma nunca logró afianzarse puesto que no procuró establecer vínculos con el sector ni con los diversos acervos.

Entonces, las cinematecas paulista y carioca son hasta la actualidad las dos instituciones

más relevantes del país en materia de preservación audiovisual, si bien la primera, debido a su caudal y la trascendencia de su accionar, sobresale; por lo que prestaremos particular atención a su desarrollo. Con respecto a la Cinemateca do MAM cabe destacar que en la década del setenta su misión rebasó la mera difusión para ocuparse de la conservación del acervo —mediante la construcción de nuevas bóvedas gracias a un convenio establecido con la empresa Embrafilme— y la restauración de films del período mudo. Dichas tareas lograron ponerse en práctica como consecuencia de la colaboración de agentes externos, «debido a que no era posible contar con el apoyo de políticas públicas» (Núñez, 2017: 54), en el contexto de un gobierno de facto contrapuesto a destinar mayores esfuerzos desde el Estado para con la cultura. En las décadas del noventa y de los dos mil se reacondicionaron los espacios de guarda y se incorporaron al acervo múltiples colecciones públicas y privadas. En lo que concierne a la Cinemateca Brasileira, si bien la idea de preservación en sentido amplio estaba desde sus inicios en los escritos de Sales Gomes, lo cierto es que, como bien expresa María Fernanda Curado Coelho, hasta mediados de

la década del setenta «a difusão do acervo foi o foco da atuação institucional e, apesar dos importantes trabalhos realizados nesta área, ou por falta de recursos ou por falta de conhecimento específico, a conservação do acervo permaneceu em segundo plano» (2009: 11). De hecho, durante este período, en virtud de los informes, las prácticas y los esquemas de conservación se diluyeron progresivamente. De acuerdo a Laura Bezerra (2013), el organismo no fue gestado en función de un plan estructurado alrededor de la preservación, sino que este camino se fue construyendo —con sus idas y vueltas— a partir del enlace entre agentes y voluntades externas e internas. En este sentido, 1975 fue un año bisagra, ya que Paulo Emilio Sales Gomes y un grupo de alumnos de la Universidade de São Paulo tomaron las riendas de la Cinemateca con una impronta centrada en la conservación del acervo. Esta orientación se vio plasmada rápidamente a través de la decisión de invertir en la primera bóveda climatizada y establecer un laboratorio de restauración, el cual alcanzó en poco tiempo condiciones de excelencia (Bezerra, 2013). Según las investigadoras citadas se podría evidenciar en las

iniciativas del grupo responsable elementos que conforman, gracias a la sistematicidad y al enfoque, una suerte de política cultural. Sin embargo, de ningún modo estamos frente a una política pública que le brinde autonomía a la institución. En efecto, la falta de espacios adecuados y recursos financieros, así como la carencia de conocimientos específicos y de un personal técnico estable determinaron que la conservación del acervo encontrara grandes dificultades. Estos requerimientos no eran atendidos por el gobierno dictatorial de turno.

Esta profunda inestabilidad llevó a que la Cinemateca fuera incorporada en 1984 a la Fundação Nacional Pró-Memória, un órgano público encargado de la protección del patrimonio cultural. En aquellos años el acervo se incrementó aunque las condiciones del espacio de guarda seguían siendo deficientes. En el primer lustro de la década del noventa el país entró en una crisis económica y política, y entre tantos sucesos desapareció el Ministério da Cultura. En ese contexto, la Cinemateca no pudo conseguir la financiación necesaria para sostener las actividades básicas (Bezerra, 2013). En 1994 esta pasó a formar parte del Instituto

do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Sin embargo, sus recursos se redujeron aún más. Desde el punto de vista de la conservación, el crecimiento del acervo y la discontinuidad de los trabajos por la falta de fondos era una combinación que representaba un problema cada vez más grave. Por tanto, concordamos con las reflexiones de Laura Bezerra cuando afirma que a lo largo del siglo XX «a salvaguarda do patrimônio de imagens em movimento do país tem sido tema praticamente ausente tanto nas discussões em torno da preservação do patrimônio cultural, quanto das políticas de audiovisual» (2013: 20). Aquellos pequeños avances acaecidos en el campo respondían a un conjunto de actores particulares cuya conciencia en torno a la problemática les permitió establecer algunas directrices.

En los años 2000, durante el primer gobierno de Luiz Inácio Lula da Silva, la Cinemateca fue incluida dentro de la Secretaria do Audiovisual. Se puede observar en esta etapa un cierto compromiso por parte del Estado: una mayor inversión en infraestructura y equipamiento, un aumento considerable de los recursos y una consolidación institucional. Durante

el segundo mandato de Lula se produjo una modernización tecnológica y se pusieron en práctica programas de restauración y difusión (Bezerra, 2013). En este periodo se creó la Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), la cual comenzó a organizar los acervos dispersos. Sin embargo, y al mismo tiempo, se suscitó un declive de las actividades básicas de preservación en la Cinemateca, con un empeoramiento de las condiciones de guarda y una inestabilidad del personal. Si bien en las investigaciones referidas se plantea la idea de una paradoja entre el aumento del presupuesto, el respaldo institucional y el notable deterioro de los valores centrales de la preservación del patrimonio, lo cierto es que dicho devenir es en realidad consecuencia directa de la ausencia de una verdadera política pública integral y sostenida. Esta debería abarcar y vincular múltiples aristas —como por ejemplo la capacitación del personal y la actualización constante de los estándares globales—, y no colocar solamente el foco en el incremento de los recursos financieros sin un plan sistemático de acción. En 2013, bajo el gobierno de Dilma Vana Rousseff y en una coyuntura

de ajuste, la Cinemateca fue intervenida por el Ministério da Cultura, lo que derivó en un bloqueo de su autonomía operativa —las autoridades fueron desplazadas, se despidieron a técnicos contratados y se suspendieron los recursos otorgados a la Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), ente vinculado al organismo—. A comienzos de 2016, producto de esta desatención, la institución sufrió un grave incendio que provocó la pérdida de una parte del material en guarda. Esta situación determinó que, ya en el gobierno de Michel Temer, la Cinemateca fuera administrada por la Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp), una organización social sin fines de lucro (Morettin, 2021). Finalmente, de público conocimiento es la situación que atravesó esta entidad durante el gobierno de Jair Messias Bolsonaro. En principio, el Ministério da Cultura fue eliminado, y la Cinemateca pasó a depender de otros Ministerios (Bezerra, 2020). Luego, en plena pandemia del COVID-19, la Cinemateca ya no contaba con recursos para un funcionamiento óptimo, por lo que se paralizaron las actividades de conservación y se deterioró aún más la infraestructura, sumado a la

hostilidad que sufrieron los empleados de la institución, muchos de los cuales fueron desafectados. Desde agosto de 2020 hasta noviembre de 2021, la Cinemateca permaneció completamente cerrada, período en el cual sufrió otro incendio que perjudicó el acervo una vez más. A fines de 2021 se logró concretar el contrato para que la Sociedade Amigos da Cinemateca sea la encargada de gestionar y supervisar la ejecución de las labores propias de la institución. Recién en mayo de 2022 la Cinemateca Brasileira reabrió sus puertas al público. A pesar de este complejo panorama, como examinaremos en el último apartado, los avances tecnológicos junto con una cierta conciencia en torno a la preservación audiovisual posibilitaron que, gracias al esfuerzo de agentes particulares y el apoyo de algunas entidades, se llevaran a cabo en Brasil numerosas prácticas de puesta en valor del patrimonio audiovisual nacional.

Por el lado de Chile, la fundación en 1929 del Instituto de Cinematografía Educativa (ICE) llevada a cabo por el Ministerio de Educación, y bajo la órbita de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de

Chile (Villarroel, 2014), puede ser considerada en tanto primer antecedente en materia de archivo y acopio de obras fílmicas en el país. Bajo la dirección de Armando Rojas Castro, dicha entidad tenía no sólo la misión de producir películas educativas, sino también la función de difundir y conservar el material allí concebido (Horta Canales y Silva Cruzatt, 2013). Con el alejamiento de su director en la década del cuarenta y el traspaso de recursos hacia el proyecto ChileFilms, el Instituto comenzó su decadencia. Si bien la información es escasa, el archivo fílmico que se había conformado pareciera haber sido anexado, posteriormente, a diversos departamentos del Estado.⁵ No obstante, la primera institución plenamente dedicada a la preservación del patrimonio audiovisual fue creada en 1961, y provino asimismo del ámbito universitario: la Cineteca de la Universidad de Chile. En efecto, su gestación comenzó a discutirse algunos años atrás, al interior del Cine Club Universitario constituido en 1954 por un grupo de estudiantes de la carrera de Arquitectura. Allí sus miembros no sólo reflexionaban sobre la calidad estética del cine que se estaba produciendo por aquel entonces, sino que

también apuntaban la ausencia de un proyecto de guarda y difusión de los films. En palabras de Pedro Chaskel —integrante fundador del cineclub, referente del Nuevo Cine Chileno y primer director de la Cineteca—:

«No había en ese momento una política de proyecciones o de selección de películas, es decir, era una satisfacción cuando encontramos un título en alguna bodega, generalmente películas que ya se habían estrenado años atrás y que estaban guardadas, y a las que nadie les daba mayor importancia. Ahí fueron saliendo títulos, incluso películas que no habían tenido mayor público».⁶

La voluntad de divulgar el cine nacional trajo consigo la preocupación por la preservación integral del patrimonio local. En este sentido, durante sus primeros tiempos la Cineteca se ocupó de conservar varios cortos y largos documentales y de ficción realizados en las décadas del cuarenta y cincuenta, así como se convirtió en un importante centro de difusión. Hacia 1966 ya contaba con una bóveda propia para alojar las películas, un centro de

documentación y varias salas de exhibición (Horta Canales y Silva Cruzatt, 2013).

Durante el gobierno de Salvador Allende, y con la intención de constituir una política pública, se elaboró un plan para transformar el organismo en una Cinemateca Nacional; proceso truncado por el golpe de Estado de 1973 (Horta Canales, 2022). A partir de entonces dicha entidad sufrió el desmantelamiento hasta su clausura y posterior dispersión del acervo bajo administraciones privadas, lo que significaría un retroceso en las condiciones de conservación del patrimonio y el quebrantamiento de la identidad del cine universitario que puso en jaque la memoria audiovisual de una etapa trascendente en la cinematografía local. La misma volvería a abrir sus puertas recién para el año 2008, en el contexto de aplicación de un conjunto de políticas culturales que habían sido sancionadas a comienzos del nuevo milenio. Cabe señalar que por aquellos años, en el gobierno de la Unidad Popular, se creó también el Departamento de Cine de la Universidad Técnica del Estado (UTE), «con un incipiente archivo cinematográfico a su haber, constituido principalmente por

donaciones internacionales y producciones propias» (Horta Canales, 2013: 798). Es decir que, previo al golpe militar, puede observarse una clara voluntad estatal e institucional por resguardar y difundir al cine entendido como un patrimonio nacional, aunque esta perspectiva no pudo concretarse en una política pública a largo plazo sostenida en el tiempo.⁷

En agosto de 2003, durante la presidencia de Ricardo Lagos, se instauraron a partir de la ley n° 19.981 el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes —sustituido por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en 2018— y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, en tanto organismos estatales y autárquicos con el propósito de promover las artes, difundir la cultura, conservar y dar a conocer el patrimonio nacional. Se trata entonces de una legislación que prevé una política pública global que procura ocuparse de la salvaguardia y la puesta en acceso del patrimonio cultural, incluido el cine y la producción audiovisual. Esto es, en principio, un dato favorable, puesto que, como bien señala Ignacio Aliaga, hay países cuyas legislaciones no incorporan la problemática patrimonial

«lo cual hace que los organismos funcionen de una manera muy desconectada o desprovista de soportes públicos» (Villarroel, 2011: 163). Precisamente, las líneas de funcionamiento del Fondo —materializadas algunas de ellas poco tiempo después— no sólo se abocaban a la producción y difusión de las artes, sino también «a financiar proyectos de conservación, recuperación y difusión de bienes patrimoniales intangibles y tangibles».⁸ Si bien se pusieron en marcha bajo estas fuentes de fomento ciertos proyectos de recuperación del patrimonio audiovisual, referentes en el área expresaron que el Estado no se ocupaba de hacer cumplir plenamente, en tiempo y forma, estas políticas culturales. Las tareas de rescate quedaban supeditadas a concurso público y debido al presupuesto reducido el progreso era lento, lo cual no atendía específicamente al deterioro de los soportes. Esta realidad dejaba librada en manos privadas la responsabilidad de preservar el acervo audiovisual.

En esta coyuntura, y de la mano de Fundación Cultural Palacio de la Moneda, nació para 2006 la Cineteca Nacional de Chile, exclusivamente

dedicada a la preservación del patrimonio fílmico. A partir de ese momento esta resultó ser una entidad ejemplar en referencia a su papel en la salvaguardia y la difusión del patrimonio audiovisual chileno. La misma es miembro integrante de la FIAF y de la CLAIM. No obstante, de acuerdo a Mónica Villarroel —directora del organismo en un segundo período, luego de la gestión de Ignacio Aliaga— el principal problema de la Cineteca es que no tiene personería propia, ya que depende de la Fundación, de la cual recibe un financiamiento básico que «la obliga a auto gestionar recursos para poder realizar sus tareas de salvaguarda y difusión, entre ellas, la restauración y la investigación» (2020: 391). El traspaso del ente a la Subsecretaría del Patrimonio, tal como estipulaba la Ley de constitución del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, nunca se hizo efectivo.⁹ A pesar de las legislaciones vigentes comentadas anteriormente, el Estado no le otorga al archivo audiovisual el mismo estatus que a otros archivos nacionales. Tampoco existe una formación especializada para los profesionales en el área, tal como debería contemplar una verdadera política pública

en materia de preservación. En definitiva, como se señala en un informe reciente sobre política nacional del campo audiovisual chileno, «no se cuenta con una política formal de resguardo del patrimonio audiovisual nacional y sólo coexisten iniciativas particulares que en su conjunto deben competir por recursos limitados para sus propios fines».¹⁰ Sumado a ello, cabe señalar que la conservación del patrimonio implica altos costos y prácticamente ninguna ganancia económica, lo cual dificulta también la inversión por parte de privados (Villarroel, 2011); hecho que complejiza aún más el panorama en torno a la preservación audiovisual.

De todos modos, existen hoy en día varias instituciones que, contra viento y marea, despliegan sus recursos, capacidades técnicas y voluntades particulares con el objeto de efectuar un aporte significativo en torno a la preservación de los acervos audiovisuales, y generar conciencia y consenso al respecto. Tres entidades de carácter universitario sobresalen. En primer lugar, la ya mencionada Cineteca de la Universidad de Chile, reabierta en 2008, lleva adelante una labor indiscutida

en términos de documentación y reactivación del archivo fílmico. Esta alberga miles de registros en fílmico, video analógico y digital; algunos de ellos disponibles de forma pública. Por otro lado, la Universidad de Santiago de Chile (Usach) —ex Universidad Técnica del Estado— «inauguró en el 2009 su propio Archivo Patrimonial (...) ‘con la misión de custodiar, conservar y poner en valor [su] patrimonio material e inmaterial’» (Albornoz Fariña, 2020: 186). Este acoge, entre otras colecciones, la producción del Departamento de Cine de la UTE creado en la década del setenta. Finalmente, mencionamos que en el año 2012 se gestó el Archivo Fílmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile con el propósito de preservar el material concebido desde la creación del Instituto Fílmico en 1955 —una de las dos entidades más importantes en derredor al cine moderno chileno— y difundirlo gratuitamente en su plataforma web.¹¹ Asimismo, este incluye las obras producidas por la Escuela de Artes de la Comunicación (1970-1977) y la carrera de Dirección Audiovisual (2003 al presente) de la misma casa de estudios. El acervo aloja

casi doscientos cortometrajes de índole documental, ficcional y experimental.

3. La corriente del film sobre arte en Brasil y en Chile

Arraigada predominantemente en el modelo documental y en la medida de corta duración, la tipología del film sobre arte se inauguró en Europa a fines de los años treinta y se fortaleció culminada la segunda guerra mundial, momento en el que esta, como bien expresa Guillermo G. Peydró, «se convierte en el catalizador de un proyecto internacional de reconstrucción de los lazos europeos a través de la cultura» (2013: 38). Dicha tendencia intermedial — en donde el cine propone un encuentro con otras esferas del arte—¹² implica no sólo el registro o documentación (audio)visual del quehacer artístico, sino también, en alguna medida, una intervención creativa y reflexiva por parte del cineasta. En este sentido, es posible atribuirle al film sobre arte una doble condición: la de ser un producto estético y un documento cultural; motivo por el cual fue entendido como instrumento para la propagación de las identidades nacionales. Así

pues, tal función cultural permite asimismo focalizar la atención en el marcado carácter patrimonial de esta producción, ya que la misma materializa y fija en imágenes, piezas y procesos artísticos que pasarían a formar parte de la memoria audiovisual de un país. Conforme el pensamiento de Gil-Manuel Hernández i Martí (2010) podríamos aseverar que el dispositivo fílmico lleva a cabo un *proceso de patrimonialización cultural*, a través de un desarrollo selectivo de fragmentos de cultura que son susceptibles de convertirse en patrimonio validado y autenticado por las entidades legitimadoras. En consecuencia, la conservación y puesta en valor de los cortos sobre arte son acciones que deberían cobrar una relevancia significativa en términos de salvaguardia del patrimonio de una nación, por partida doble: en relación al producto cinematográfico en sí y en referencia al contenido artístico/cultural que este reproduce y *preserva*.

En América Latina esta corriente alcanzó su auge en correlación con la modernidad cinematográfica —casi siempre por fuera de la industria fílmica y su modelo de índole

comercial— y al interior de un campo cultural dinámico y en plena vía de reconstrucción. Este panorama impulsó el desarrollo de una modalidad que centró el interés en la renovación del lenguaje, la reflexión intermedial y la conformación de documentos culturales. En Argentina, México y Cuba existieron organismos puntuales que promovieron de forma deliberada la concreción de cortos sobre arte y que evidenciaron una conciencia patrimonial para con esta producción, reflejada en la activa difusión de las obras y en la conservación de sus copias; dato no menor que permite en la actualidad contar con los soportes originales y llevar adelante una puesta en valor institucional de estas películas. Nos remitimos particularmente al Fondo Nacional de las Artes, la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, respectivamente.¹³ En cambio, Brasil y Chile no vislumbraron entidades singulares que fomentaran de modo regular la expansión de esta tendencia fílmica. No obstante, hubo igualmente iniciativas universitarias, privadas, estatales, independientes y autorales

que, por medio de procedimientos novedosos, recuperaron y se abocaron a la obra de agentes y exponentes relevantes en el campo artístico local. A su vez, en la producción de los dos países se estableció una peculiar interrelación entre el arte, las artesanías y la cultura popular. En tal sentido, observamos que en la mayoría de estos casos se le atribuye al cine la disposición de *anticipación patrimonial* en esta labor de documentación audiovisual cultural, la cual consiste en «la pre-fundación de la patrimonialización de un objeto» (Colin, 2014: 6). Por tanto, estamos en condiciones de plantear que la noción de patrimonio no comporta de forma excluyente y obligada una relación con el pasado, sino que también se puede concebir la idea de un *patrimonio del presente* para referirse a «un objeto que no tiene fundación y legitimidad histórica para transformarse oficialmente en patrimonio» (Ibídem: 6). En definitiva, esta es una de las funciones que asumió el film sobre arte brasileño y chileno en su acercamiento al arte popular. En relación con lo anterior, otra cualidad que compartieron ambas cinematografías en derredor a esta corriente es la preponderancia de una perspectiva didáctico-pedagógica y

una vocación divulgativa en detrimento de la experimentación estética manifiesta, cuando menos hasta mediados de los años sesenta.¹⁴

Por esta razón, con el propósito de distinguir cuáles son los rasgos que predominan en la producción de cortos sobre arte de los cines contemplados, seguimos la taxonomía acuñada por Guillermo G. Peydró (2014), quien plantea seis categorías, las cuales no necesariamente comparecen de forma aislada en un film. La primera variante es la *dramatización de la pintura*; recurso donde el *cuadro* cinematográfico coincide con el *marco* de la obra visual y a partir del cual la cámara y el encuadre fragmentan la pieza para constituir un nuevo ensamble narrativo. La segunda opción es la *tendencia poética*, en la que el ritmo del montaje vertebra lo conceptual y sensorial en el nivel de las bandas de imagen y sonido. En tercer lugar figura el *documental divulgativo*, que prioriza un estudio formal pedagógico por sobre la elaboración estética. A continuación se incorpora la modalidad del *análisis crítico*. Allí el cine toma el papel de herramienta de apoyo para la disciplina de la Historia del Arte. La quinta categoría es la del *cine procesual*,

la cual centra su atención en el devenir del proceso creativo del artista. En último lugar aparece el cine de ficción, mayormente enfocado en las biografías de artistas a través del diseño de una puesta en escena perfectamente delineada. Para finalizar, el autor incorpora una formulación ad-hoc: el film-ensayo. Este traspasa el modelo documental mediante el quiebre de las convenciones establecidas y la autorreflexión del medio expresivo.

En Brasil, el cine moderno en los años sesenta, entre otras características, reafirmaba el valor de la cultura nacional y popular. Allí el arte tuvo un rol destacado. En palabras de Silvana Flores: «el Cinema Novo desde sus momentos inaugurales [tendió] a la reivindicación de la tradición artística como un elemento de consolidación de la nacionalidad» (2015: 3).¹⁵ En este contexto de renovación del cine y dinamismo del campo artístico, el film sobre arte tuvo cierto resquicio. Sin embargo, exponentes de esta tendencia venían teniendo un espacio más o menos considerable al interior de un órgano institucional educativo igualmente abocado al respaldo y la promoción de la cultura nacional: el Instituto Nacional de

Cinema Educativo (INCE) fundado en 1936.¹⁶ Para la década del cincuenta esta entidad comenzó a producir algunos cortos sobre arte pedagógicos orientados hacia esta línea. Tanto en *Cerâmica - Escola Técnica Nacional* (1951) como en *Gravuras: buril, ponta seca, água tinta* (1952), ambos dirigidos por Humberto Mauro, asistimos a un registro minucioso del proceso de trabajo del artesano a partir de una impronta didáctica sustentada por una voz en over narradora. El primero versa sobre las distintas técnicas empleadas para elaborar cerámica artística, impartidas dentro de la Escola Técnica Nacional; mientras que el segundo describe y ofrece en imágenes el desarrollo completo de confección del grabado al aguatinta. Por otra parte, a través de un planteo exploratorio, *O Monumento: Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial* (Jurandyr Passos Noronha, 1965) aporta un recorrido visual en torno al monumento homónimo, junto con un montaje experimental de frescos fragmentados y dramatizados mediante procedimientos cinematográficos, acompañados de una música de tipo concreta e innovadora. Asimismo, podemos mencionar el film breve de Rubem

Biáfora, Mário Gruber (1966), dedicado a la vida y obra del pintor y grabador homónimo. Este entrelaza una aproximación experimental a su obra plástica junto con la observación del proceso creativo del artista en su taller. Ya para la década del setenta localizamos el corto documental *Ensino Artístico* (Gerson Tavares, 1973), una película de encargo del Ministério da Educação e Cultura con patrocinio del Instituto Nacional de Cinema, abocada a divulgar la importancia de la enseñanza de las artes y su papel preponderante en la formación de los estudiantes. La misma se construye combinando la puesta en imágenes del proceso de trabajo de los niños, la narrativización de las obras y la incorporación de secuencias performáticas, atravesadas por el sesgo pedagógico. Por último, *Di Cavalcanti* (Glauber Rocha, 1977), concebido ya por Embrafilme y el Departamento do Filme Cultural del Ministério da Educação e Cultura, es un proyecto ensayístico —controversial y audaz— que conjuga un abordaje moderno y rupturista en derredor a la obra del pintor, dibujante y muralista carioca Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo, e imágenes del funeral y del sepelio del artista plástico.

Por otro lado, al margen del ámbito educativo, identificamos algunos cortos sobre arte financiados por productoras independientes que concilian la vindicación del arte y la cultura nacional y popular con la renovación de la gramática cinematográfica y la experimentación de sus recursos. En primer lugar, *Arte no Brasil de Hoje* (Gerson Tavares, 1959) es un documental observacional enfocado en las obras vanguardistas de artistas nacionales consagrados en cuatro disciplinas puntuales —paisajismo, escultura, arquitectura y pintura—, distribuidas en cuatro grandes ciudades del territorio: Rio de Janeiro, San Paulo, Belo Horizonte y Brasilia. Los trabajos de Burle Marx, Bruno Giorgi, Oscar Niemeyer y Cândido Portinari son capturados por el ojo de la cámara junto a determinadas referencias visuales contextuales. Luego podemos mencionar *Arte Pública* (Jorge Siritto de Vives y Paulo Roberto Martins, 1967), film breve que se sumerge en la IX Bienal de São Paulo celebrada en 1967 para exhibir las piezas artísticas de la vanguardia nacional e internacional. Asimismo, el documental devela a las principales figuras del arte local en sus talleres en plena manifestación creativa. En

términos patrimoniales se destaca el registro fílmico de una pieza de danza performática y efímera de Hélio Oiticica; obra que no ha sido originalmente pensada para sobrevivir al mero acto *in situ*. En otra senda se ubica *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969), un corto documental sobre el sambista carioca montado en base a escenas testimoniales, otras de corte performático de ejecución musical y postales de la vida en el pueblo donde reside. Por último, *A Fonte* (André Luiz Oliveira, 1972) se aboca a la documentación de la construcción y emplazamiento de la escultura-monumento *Fonte do Mercado* concebida por el artista Mario Cravo Jr. El cortometraje comienza con el registro del proceso de trabajo del escultor en su estudio y prosigue con vistas de la instalación de la obra terminada en la plaza del antiguo Mercado Modelo de Salvador, escoltadas por una música de tipo psicodélica.

En Chile, las dos entidades principales que impulsaron la renovación del cine nacional desde mediados de la década del cincuenta fueron el Instituto Fílmico de la Universidad Católica y el Centro de Cine Experimental, con apoyo de la Universidad de Chile. El primero,

puesto en marcha en 1955, se transformó en un órgano de formación, un centro de producción y un espacio de reflexión acerca del contexto socio-cultural, lo que derivó en la preponderancia del documental de carácter social que a partir de recursos expresivos innovadores planteó nuevas formas de comunicar la realidad local (Foxley Tapia, 2021). El segundo, creado en 1957, abrazó la experimentación estética y propuso asimismo un acercamiento a la realidad del país. Luego de una primera etapa de autogestión fue incorporado directamente a la Universidad bajo el nombre de Cine Experimental. Hacia fines de la década del sesenta este tomó una postura marcadamente política. En este sentido, pese a que ambas instituciones no incentivaron abiertamente el desarrollo de la corriente del film sobre arte, sí produjeron algunos cortos en torno al arte y las artesanías siguiendo este enfoque socio-cultural y político que pregonaban. Al igual que en la cinematografía brasileña, el cariz nacional y popular de estas piezas se impone desde un enfoque mayormente didáctico.

En el caso de la Universidad Católica dos cortos se destacan. *Mimbre y greda* (Patricio

Guzmán, 1966) es una docuficción que adopta una modalidad pedagógica para exponer los procedimientos de confección de artesanías en mimbre y en cerámica. Luego de un prólogo ficcional en donde se subraya el valor del arte popular, el registro del proceso de trabajo del artesano en su taller ocupa el centro del relato, en compañía de una voz over que rescata la relevancia del oficio. *Pintura franciscana del siglo XVII* (Rafael Sánchez, 1967) hace converger el documental divulgativo con el análisis crítico. Este medimetraje enfoca la atención en tres cuadros del Convento de San Francisco en la ciudad de Santiago en torno a la vida de Francisco de Asís. A partir de la intervención de la imagen mediante el trazado de líneas, la fragmentación de las pinturas y las explicaciones técnicas proferidas por la voz narradora se elaboran posibles interpretaciones sobre dichas obras. En cuanto a la Universidad de Chile también hallamos dos films breves correspondientes a esta tendencia. *Mimbre* (1957), de Sergio Bravo, es un documental de observación compuesto por impresiones visuales del proceso creativo de Alfredo Manzano —conocido como Manzanito— en su taller; artesano presentado en los créditos

como un «virtuoso en el arte de tejer mimbre». Los primeros planos a sus manos en actividad y el movimiento autónomo de la cámara que registra y descubre las artesanías son los recursos medulares empleados en este cortometraje. *Pintando con el pueblo* (1971), de Leonardo Céspedes —relativo al arte popular de la Unidad Popular—, le imprime al arte y a la cultura un sesgo sociocomunicacional propagandístico. Este film breve se ocupa de documentar, a través de una puesta de cámara dinámica, el proceso creativo colectivo de un mural situado frente al Palacio de la Moneda, así como exhibe el apoyo de Salvador Allende para con los trabajadores del arte popular y la relevancia de la cultura nacional.

Finalmente, resaltamos otros films de corta duración de índole institucional o privado alrededor de la temática del arte. Por un lado, *Así nace un ballet* (Jorge Di Lauro, 1957) —financiado por la empresa Emelco— documenta los ensayos y la representación de la obra *Carmina Burana*, ejecutados por el cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. La primera parte del cortometraje, filmada en blanco y negro, registra el proceso

de preparación en conjunto de la pieza en el taller. La segunda parte, gestada en color, *preserva* un resumen de la puesta en escena de la obra —pensada como un acto efímero—, que le valió el premio de la crítica especializada por su cuidado estético y su trascendencia cultural. Por otro lado, *Los artistas plásticos de Chile* (Jorge Di Lauro, 1960) —concebido desde la Universidad de Chile por la empresa Cineam— es un documental ideado desde los créditos como «un film destinado a exaltar los valores de las Artes Plásticas de Chile», lo cual vislumbra una voluntad consciente de patrimonializar y difundir el arte nacional. Este expone en imágenes el proceso creativo de más de veinte artistas locales en sus espacios de trabajo, así como recorre la primera Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal acaecida en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, con la intención de conformar un documento audiovisual en torno a un evento cultural transitorio de importancia para la comunidad. En último lugar, *Creación Popular* (Dunav Kuzmanich, 1971) —producido por Chile Films— rescata la cultura popular que habita en algunos oficios típicos y determinadas festividades locales en

donde el arte y el trabajo se fusionan y guían al proyecto creativo.

4. La revalorización del corto sobre arte brasileño y chileno en la contemporaneidad

En las últimas décadas, el desarrollo tecnológico ha impactado en todos los órdenes socioculturales. Dentro del área de la preservación audiovisual el acceso es un aspecto fundamental. En este sentido, la digitalización y puesta en línea —parcial o total— de los diferentes acervos locales constituyen un progreso importante en esta misión de extender la disponibilidad de la producción audiovisual nacional. No obstante, si bien la eficaz mediación de las nuevas tecnologías permitió visibilizar aún más los esfuerzos particulares en relación a la difusión del patrimonio, la propagación de Internet instaló una cierta *exigencia de democratización* (Albornoz Fariña, 2020) que trae consigo consecuencias negativas para los archivos y entidades culturales que poseen documentos audiovisuales en guarda. La digitalización del material fílmico en tanto operación aislada, sin la contención de un plan integral de preservación, puede derivar en la

desatención de la conservación de los soportes originales. Esta situación ya era advertida por Ray Edmondson a comienzos del nuevo milenio: la posibilidad concreta de «poner en peligro la preservación a largo plazo a fin de satisfacer la demanda de acceso a corto plazo» (2002: 11). Es cierto que las tareas de conservación, restauración y transcripción digital implican recursos diferenciales de infraestructura y logística que, tal como expresamos anteriormente, exceden en algunos casos las voluntades institucionales y particulares, puesto que dependen en gran medida de la existencia de políticas públicas y de financiamiento externo. En definitiva, la puesta en valor del patrimonio audiovisual debería contemplar un equilibrio entre su salvaguardia —y recuperación o rescate— y la progresiva expansión —y evolución o actualización— de su accesibilidad.

Más allá de las vicisitudes analizadas que los dos países abordados en este trabajo vislumbran en materia de conservación del acervo, ambos evidencian claros avances en derredor a la recuperación, reactivación y divulgación del patrimonio audiovisual

nacional. Por el lado de Brasil, la página web de la Cinemateca Brasileira ofrece una catalogación profunda de las obras de su acervo, así como también aloja en un medio digital algunas de sus colecciones.¹⁷ Cabe destacar que hoy en día podemos acceder de forma remota a la mayoría de los cortos sobre arte del INCE gracias a la labor de preservación llevada a cabo por este organismo. En el caso de la Cinemateca del MAM se puede consultar su archivo, fílmico y digital, de manera presencial, salvo algunas colecciones como la de Alex Vianny que sí se encuentra online. En lo que concierne a Chile, la Cineteca de la Universidad de Chile detenta actualmente aproximadamente dos mil rollos en fílmico, tres mil cintas en video y tres mil archivos digitales. Una porción importante de dicho material está disponible en soporte digital, de acceso irrestricto para todo el mundo, a través de la plataforma de su Cineteca Virtual. Allí podemos hallar una serie de colecciones entre las que figura una categoría acerca del «arte popular» que incluye los films *Creación Popular* y *Pintando con el pueblo*; cortos revisados en el segundo apartado. Asimismo, el archivo de la Cineteca Nacional alberga más de seis mil

títulos —seiscientos cuarenta y nueve de los cuales pueden visualizarse en línea—, cuya información se detalla en la página web.¹⁸ La entidad también ofrece talleres de preservación y restauración, concursos de promoción del archivo y encuentros de investigación abocados a esta temática.

En este punto surge el interrogante de cómo se gestionan las prioridades en términos de rescate, digitalización y restauración en el campo audiovisual. ¿Estas responden al estado de conservación de determinada colección de un acervo? ¿O a la cantidad de copias disponibles de una película? ¿Intervienen intereses políticos y coyunturales en las decisiones? ¿Cómo afectan el trabajo de recuperación los derechos de obra? Estas preguntas, las cuales denotan premisas que pueden convivir y que asimismo varían de acuerdo al contexto, nos llevan a reflexionar sobre el lugar que ocupa el film sobre arte en esta revalorización contemporánea de los cines nacionales en Brasil y en Chile, puesto que dicha corriente deja entrever un marcado carácter patrimonial.

Hacia finales de la primera década del siglo XXI Germán Liñero expresaba, con respecto al cine chileno, que si bien la cultura general no es tan valorada;

«cuando se trata de financiarla, en el audiovisual es el cine de ficción el que arrastra una buena parte de los recursos de financiamiento estatales. Y esta situación tiende a reproducirse también en las acciones y políticas de conservación del patrimonio audiovisual» (Liñero, 2008: 1).

Sin embargo, es posible percibir que en estos tiempos la producción documental ha ganado bastante terreno en ambos aspectos, así como una más amplia legitimación por parte del campo y un mayor alcance de público. Por ejemplo, la Cineteca Virtual de la Universidad de Chile ofrece una categoría de «documentales chilenos» digitalizados. En cuanto a los proyectos específicos de rescate y relanzamiento, el corto sobre arte ha encontrado cierto resquicio dentro del ámbito documental. En el año 2006, con el respaldo económico del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, se lograron restaurar y digitalizar

cuatro de los films inaugurales conservados de Sergio Bravo realizados en el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile —comprendidos estos documentales como piezas fundacionales del Nuevo Cine Chileno—. Cabe señalar que el director se mostró reticente a la digitalización y puesta en línea de su obra, por lo que el acceso a esta no fue masivo (Farías, 2022). No obstante, algunos de estos films breves, incluido *Mimbre*, pueden ser visualizados en la plataforma YouTube, gracias al aporte de los usuarios. Por otra parte, en 2018 la Cineteca Nacional de Chile se propuso recuperar la obra de los cineastas Nieves Yankovic y Jorge di Lauro, considerados precursores del documental moderno chileno. Entre los cuatro documentales restaurados digitalmente figura el corto sobre arte *Los artistas plásticos de Chile* —película rodada en el formato Cinemascope—. Estas copias, cedidas por la hija de los realizadores, se hallaban deterioradas. De este modo, se trabajó sobre las manchas, se corrigió el color y se restauró el sonido. Luego de ser exhibidas en sala de cine se editó un DVD y se alojaron estas películas en la web, las cuales están disponibles para su consulta. De acuerdo a

Mónica Villarroel, «la política curatorial [de la Cineteca] tiene como prioridad difundir películas o registros chilenos que tengan un fuerte contenido patrimonial» (2020: 400).¹⁹ De ahí se desprende entonces el progresivo interés que está recibiendo el documental en términos de preservación, y la oportunidad del film sobre arte para ser redescubierto.

Con respecto a Brasil, ya hemos mencionado que la mayoría de los cortos documentales del INCE están disponibles en la página web de la Cinemateca Brasileira, la cual dispone de una sección dedicada exclusivamente a las artes plásticas. Por otro lado, en 2003 se inició la restauración digital de la obra completa de Joaquim Pedro de Andrade, gracias a la iniciativa de sus familiares, al financiamiento de Petrobras, y a la colaboración conjunta del Ministério da Cultura, la Cinemateca Brasileira y el estudio Teleimage. La propuesta surgió de parte de las hijas del cineasta, Maria Graciema Aché y Alice, al advertir la falta de copias en derredor a los films más relevantes de su padre y el pésimo estado de conservación de las matrices (Andrade, 2008). Así pues, uno de los cortos recuperados fue O

Aleijadinho (1978), film sobre arte abocado a la vida y obra de Antônio Francisco Lisboa, vinculado al barroco. También se digitalizaron los documentales culturales *O poeta do Castelo* y *O mestre de Apipucos*, aludidos en el apartado anterior. La colección entera, editada en DVD, fue ampliamente difundida a nivel nacional e internacional. Este caso forma parte de un fenómeno más amplio de restauración de filmografías de realizadores locales motorizada por sus herederos, como las de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos o Leon Hirszman. En relación a este último destacamos el proceso de digitalización y restauración de su obra bajo el título «Restauro Digital da Obra Leon Hirszman», impulsado por sus tres hijos —Maria, Irma e João Pedro— en el año 2006; auspiciado por el Programa Petrobras Cultural, ejecutado por la productora Cinefilmes Ltda., y con el acompañamiento del Ministério da Cultura y la Cinemateca Brasileira (Mazzilli, 2017). En la colección número 4, lanzada en DVD en 2008, se localiza el corto documental *Nelson Cavaquinho*, el cual fue restaurado digitalmente en alta resolución (2k) a partir de un negativo original en 35mm. Por último,

podemos señalar el proyecto de rescate de la obra cinematográfica de Gerson Tavares, financiado por la Secretaría de Estado de Cultura de Rio de Janeiro, coordinado por el profesor Rafael de Luna Freire —un simple espectador de Tavares— y presentado al público en la 10ma edición de la Mostra de Cinema de Ouro Preto en 2015. Durante el proceso, Freire tomó conocimiento de la existencia de una serie de cortometrajes documentales olvidados de Tavares, entre los que se ubicaban *Arte no Brasil de Hoje* y *Ensino artístico*; films breves sobre arte que se propuso digitalizar para que integren los extras del DVD con la versión restaurada de *Antes*, o *Verão*, el plato fuerte del programa. En lo que se refiere al primer corto se encontraron dos copias en 16mm, una en la Cinemateca del MAM y otra en la Cinemateca Brasileira. Se eligió la segunda que estaba en mejores condiciones. En cuanto al otro corto se hallaron siete copias en 16mm, aunque se decidió finalmente copiar la matriz digital que había producido el Centro Técnico Audiovisual a partir del telecinado Full HD del internegativo.²⁰

En suma, estas son algunas iniciativas puntuales de rescate y restauración en Chile y en Brasil que incluyen la puesta en valor del film sobre arte, como parte de una producción eminentemente documental y con un notorio carácter patrimonial, que amerita la atención a propósito de su preservación y que paulatinamente está ganando terreno en dicha materia.

5. Reflexiones finales

A lo largo del presente artículo hemos pretendido dar cuenta de las dificultades y de los avances experimentados en materia de preservación audiovisual en Brasil y en Chile, en función del rescate patrimonial del film sobre arte moderno y en el marco de las problemáticas suscitadas por la ausencia o falta de aplicación de políticas públicas referidas a dicho sector cultural. Como bien señala Luis Horta Canales, «la relación entre archivos audiovisuales y Estado ha marcado en Latinoamérica el devenir de sus colecciones, adscribiendo irremediablemente a una historia de conflictos, desapariciones y abandonos» (2022: 40). No obstante, la articulación entre la progresiva

conciencia en torno a la salvaguardia de las imágenes en movimiento, la voluntad y el trabajo colaborativo de instituciones locales, actores particulares y agentes externos, y la eficaz mediación de las nuevas tecnologías ha posibilitado vislumbrar un camino ascendente de puesta en valor y expansión del acceso al patrimonio audiovisual nacional.

A partir del análisis comparado realizado estamos en condiciones de extraer algunas reflexiones en torno a las singularidades y los puntos en común en derredor al fenómeno abordado en los dos países contemplados. En primer lugar, podemos señalar que tanto la Cinemateca Brasileira como la Cineteca de la Universidad de Chile —las primeras entidades dedicadas a la preservación en cada territorio— tuvieron un origen cineclubístico, cuya función primaria era la difusión de los films. Es por ello que —sumado a la falta de una conciencia plena sobre el resguardo del patrimonio audiovisual en aquel entonces— tales organismos no fueron gestados inicialmente de la mano de un plan integral que coloque el foco de atención en la conservación del acervo. En relación con lo anterior, la ausencia o

la parcial/nula implementación de políticas públicas orientadas a velar por el cuidado y la promoción de los archivos fílmicos han significado un gran escollo para la puesta en marcha y el sostenimiento a largo plazo de un plan sistemático de acción. A su vez, las dictaduras militares que ambas naciones sufrieron entre las décadas del sesenta y del ochenta —contexto político que afectaba a la región— también supusieron trabas en el campo cultural de parte del Estado, sobretodo en términos de recursos financieros, estabilidad institucional y devenir de los acervos. En el caso de Brasil, más allá de algunos intentos concretos por establecer un proyecto abocado a la preservación en los años dos mil, en palabras de Laura Bezerra: «a salvaguarda do patrimônio audiovisual nacional é tema praticamente inexistente nas políticas de proteção ao patrimônio cultural no Brasil» (2013: 18). Por el lado de Chile, si bien previo al golpe de Estado se había procurado conformar una política pública que favorezca la actividad de la Cineteca, fue a comienzos del nuevo milenio que la conservación y difusión de los documentos audiovisuales hallaron un respaldo legislativo específico. Es en esta

coyuntura que emergió la Cineteca Nacional de Chile en tanto pieza fundamental para la conservación, recuperación y difusión del patrimonio audiovisual local desde entonces hasta nuestros días. La misma resguarda un importante volumen de películas nacionales y se erige, del mismo modo que la Cinemateca Brasileira, como la principal entidad de preservación audiovisual del país. De todas formas, y a pesar de la concreción de algunas operaciones de restauración, al igual que en Brasil pareciera que al patrimonio audiovisual no se le concede el mismo estatus al que acceden otras disciplinas artísticas.

Por otra parte, en lo que respecta al film sobre arte moderno desarrollado por ambas cinematografías y su carácter patrimonial, podemos asimismo ensayar algunas conclusiones particulares. En principio, tanto en Brasil como en Chile esta corriente puso el foco en la documentación del arte nacional y popular desde un enfoque donde la renovación del lenguaje fílmico estuvo mayormente supeditada a una voluntad de corte didáctico-divulgativa. Al interior de este panorama la descripción del proceso de construcción de

artesanías tuvo un lugar preponderante. Así pues, esta función de registro y conformación de una identidad cultural afianzó la condición de anticipación patrimonial que asumió dicha tendencia en su acercamiento a esas prácticas y obras artísticas. En cuanto a las instancias de producción encontramos algunas diferencias. Aunque ninguno de los dos países contó con una institución concentrada exclusivamente en la producción regular de films sobre arte, en Brasil el INCE —un órgano estatal— tuvo en su haber unos cuantos cortos pedagógicos acerca de esta temática. Asimismo pequeñas productoras independientes se erigieron como una forma destacada para financiar este tipo de películas. En cambio, en Chile el ámbito universitario figura en tanto principal impulsor del film sobre arte, así como también comparecen algunas empresas privadas. Estas distinciones, sin embargo, no implicaron divergencias a la hora de asignarle a tales documentos audiovisuales un valor patrimonial y colocar los esfuerzos para conservar y dar a conocer este material.

Finalmente, la puesta en valor actual del cortometraje sobre arte deja entrever igualmente

algunos puntos en común y ciertas peculiaridades. En los dos casos la revalorización de estas obras se materializa gracias a las potencialidades de las nuevas tecnologías, tanto en la recuperación de los soportes como en la democratización del acceso en línea de los films. Asimismo, en ambas experiencias las entidades centrales examinadas en el primer apartado —que a pesar de los vaivenes llevaron a cabo un trabajo para nada despreciable en derredor a la preservación de los acervos— participan activamente en los proyectos contemporáneos de restauración y digitalización de estas películas: la Cinemateca Brasileira, la Cinemateca del MAM, la Cineteca de la Universidad de Chile y la Cineteca Nacional de Chile. Mientras que del lado brasileño el rescate de los films sobre arte suele incluirse en iniciativas de recuperación de la filmografía completa del cineasta, impulsadas por familiares, y en donde se percibe una mayor intervención de recursos privados; del lado chileno la vindicación del corto sobre arte está asociada a la expansión del espacio ganado por el documental y el financiamiento que permite solventar estas tareas proviene especialmente de fuentes públicas. De todos

modos, si bien reconocemos que el film sobre arte moderno alcanza hoy en día un lugar considerable dentro de la puesta en valor del cine nacional en estos países, la presencia efectiva de una política pública integral y estable de preservación audiovisual favorecería aún más la valoración y legitimación de esta producción de índole cultural y profunda incidencia patrimonial.

Para culminar este trabajo, resulta pertinente plantear la necesidad de extender el análisis de esta problemática al resto de las cinematografías de la región, puesto que un estudio vincular más amplio posibilitaría comprender cabalmente cuestiones generales en torno a las vicisitudes de la preservación audiovisual, que muchas veces exceden a los pormenores estrictamente locales.

Agradecimientos: El trabajo forma parte del proyecto de investigación personal del autor en el marco de la Carrera del Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina).

Fuentes

Chile. Ley n° 19.891, Crea el fondo nacional de desarrollo cultural y las artes, 23 de agosto de 2003. Recuperado de: <https://www.bcn.cl/historiadelaley/nc/historia-de-la-ley/5816/>

Chile. Política Nacional del Campo Audiovisual 2017-2022, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2022.

Francia. Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento, UNESCO, 27 de octubre de 1980. Recuperado de: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114029_spa.page=163

Referencias citadas

Albornoz Fariña, I. (2020): «Archivos fílmicos en línea: apuntes en torno al acervo universitario chileno», *Contratexto*, 34, pp. 177-204.

Andrade, M. G. A. de (2008): «Filmes- irmãos. A restauração da obra de Joaquim Pedro de Andrade», *Boletim de Estudos Latino-Americanos de Kyoto*, pp. 59-68.

Bezerra, L. (2013): *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010)*, Tese (doutorado), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Bezerra, L. (2020): «'Cinema-monumento'? Patrimônio, diversidade e os (antigos e novos) desafios da preservação audiovisual na América Latina», *Imagofagia*, 22, pp. 309-331.

Coelho, M F. C. (2009): *A experiência brasileira na conservação audiovisual: um estudo de caso*, Tese (mestrado), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Colin, C. (2014): «Patrimonio del presente: fundamentos y límites», en *La noción de patrimonio en Ciencias Sociales: controversias, usos y abusos*, Santiago, Universidad de Chile.

Cossalter, J. (2022a): «Una aproximación a la corriente del film sobre arte en la Cuba posrevolucionaria», *Ñawi: arte, diseño, comunicación*, 6(1), pp. 19-39. DOI: <https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a1>

Cossalter, J. (2022b): «La patrimonialización del corto documental moderno sobre arte en América Latina. Rescate y revalorización en México y en Chile», *Dixit*, 36(2), pp. 4-22. DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v36i2.2970>

Cossalter, J. (2023a): «El film sobre arte argentino y su auge durante la modernidad cinematográfica. Particularidades históricas, teóricas y estéticas», *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 57, pp. 1-26.

Cossalter, J. (2023b): «Arte, cine y patrimonio: la documentación audiovisual y el registro experimental de exposiciones museísticas en el film breve moderno sobre arte en México y en Brasil», *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 47, pp. 1-27.

Edmondson, R. (2022): *Memoria del Mundo. Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*, París, UNESCO.

Farías, M. (2022): «Música y Sonido en el Cine Chileno: Nuevas voces para viejas historias», *Aniki*, 9(1), pp. 280-302. DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v9n1.837>

- Flores, S. (2015): «Escritos breves: testimonios audiovisuales de Brasil», *Imagofagia*, 12, pp. 1-24.
- Foxley Tapia, S. (2021): «Revista Mensaje y Rafael Sánchez: aproximaciones al documental universitario chileno», *Aisthesis*, 70, pp. 41-62. DOI: <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.70.2>
- G. Peydró, G. (2013): «Después de la abolición del marco: tres tendencias del cine italiano sobre arte alrededor del 1948», *Secuencias. Revista de Historia del cine*, 37, pp. 34-61. DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2013.37.002>
- G. Peydró, G. (2014): *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*, Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Hernández i Martí, G-M. (2010): «La memoria oscura. El patrimonio cultural y su sombra», en J. Ribera Blanco, coord., *Actas VI Congreso Internacional «Restaurar la Memoria». La gestión del patrimonio: hacia un planteamiento sostenible*, Vol. II, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 629-637.
- Horta Canales, L. y J. Silva Cruzatt. (2013): «Los fantasmas del país perdido. El patrimonio fílmico de la Universidad de Chile», *Boletín de Arte*, 13, pp. 11-15.
- Horta Canales, L. (2013): «Archivos y recursos: los medios digitales en la preservación del patrimonio fílmico chileno», *Actas de la IX Bienal Iberoamericana de Comunicación. La imagen en las sociedades mediáticas Latinoamericanas*, Santiago de Chile, Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, Red Académica Iberoamericana de Comunicación, pp. 796-803.
- Horta Canales, L. (2022): «El impacto de las políticas públicas en el patrimonio audiovisual. El caso de la Cineteca de la Universidad de Chile Bajo la dictadura militar», *C-Legenda*, 40, pp. 39-53.
- Liñero, G. (2008): «Patrimonio audiovisual chileno. La memoria estresada», *laFuga*, 7, pp. 1-3.
- Mazzilli, C. (2017): «Leon Hirszman frente ao cinema brasileiro: o reconhecimento ante o esquecimento», *Orson*, 12, pp. 249-271.

Morettin, E. (2021): «Cinemateca Brasileira: o sequestro e a destruição de nossa memoria audiovisual», *Reciis - Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*, 15(3), pp. 553-560.

Nuñez, F. (2017): «La acción de las cinematecas latinoamericanas en tiempos de dictadura: el caso de la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro», *Archivos de la Filmoteca*, 73, pp. 43-56.

Rajewsky, I. O. (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, 6, pp. 43-64. DOI: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>

Souza, C. R. de (2009): *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, Tese (Doutorado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Vega, A. (2006): *Itinerario del cine documental chileno. 1900-1990*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado.

Villarroel, M. (2011): «Las urgencias del patrimonio audiovisual. Entrevista a Ignacio Aliaga», *Revista Chilena de Antropología Visual*, 17, pp. 163-175.

Villarroel, M. (2014): «Cine silente y educación: el caso del Instituto de Cinematografía Educativa (ICE)», en *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*, Santiago, LOM ediciones.

Villarroel, M. (2020): «Cineteca Nacional de Chile: Dilemas y desafíos en tiempos digitales», *Imagofagia*, 22, pp. 387-404.

Notas

¹ Las primeras cinematecas del mundo son la de Suecia (Svenska Filmsamfundet, Estocolmo, 1933), la de Alemania (Reichsfilmarchiv, Berlín, 1934), la de Inglaterra (National Film Library, Londres, 1935) y la de Francia (Cinematheque Francaise, París, 1936). En América Latina no hay un estudio sistemático que releve la historia de las cinematecas nacionales primigenias. Si tenemos en cuenta entidades precursoras en la materia, las pioneras se ubican en Chile a fines de los años veinte, en México a mediados de la

década del treinta y en Brasil a comienzos de la del cuarenta.

2 Este trabajo se desprende de un proyecto de investigación que procura explorar de forma individual y comparada la producción moderna de cortos sobre arte en Argentina, Brasil, Chile, Cuba y México desde un doble enfoque: la conformación del patrimonio cultural en el contexto de realización de las obras y la puesta en valor del patrimonio audiovisual en la contemporaneidad.

3 Francia. Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento, UNESCO, 27 de octubre de 1980. Disponible en web: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114029_spa.page=163

4 La denominada UCAL fue creada en 1965 en el Festival de Cine de Mar del Plata —ratificada ese mismo año en Río de Janeiro— con el objetivo de dar visibilidad a las cinematecas de la región y difundir los cines nacionales. Tras su disolución en 1984, y con la gestación al año siguiente de la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM), las labores conjuntas de rescate, conservación y restauración

del patrimonio audiovisual regional tomaron mayor protagonismo; las cuales continúan activas hasta hoy en día.

5 Para profundizar en este tema, véase: Vega (2006).

6 Entrevista personal realizada el 13 de junio de 2017.

7 Resulta pertinente señalar también la creación en 1980 de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento, organismo privado conducido por Abdulah Omidvar, que desempeñó un papel destacado en términos de recolección y preservación del patrimonio audiovisual chileno.

8 Chile. Ley n° 19.891, Crea el fondo nacional de desarrollo cultural y las artes, 23 de agosto de 2003. Disponible en web: <https://www.bcn.cl/historiadelaley/nc/historia-de-la-ley/5816/>

9 Cabe señalar que la Ley n° 21.045 —que crea el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio— señala en su artículo 29 que la Cineteca Nacional de Chile «tendrá como misión la restauración, conservación y difusión del

patrimonio filmico nacional» (Chile. Ley n° 21.045, Crea el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 13 de octubre de 2017. Recuperado de: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?id-Norma=1110097>). Aun así se lograron restaurar unos cuantos títulos, tópico que abordaremos en la última sección del trabajo.

10 Chile. Política Nacional del Campo Audiovisual 2017-2022, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2022, pp. 28-29.

11 <http://archivofilmico.uc.cl/catalogo/#>

12 Tomamos el concepto de intermedialidad acuñado por Irina O. Rajewsky (2005) en tanto fenómeno que configura un cruce de fronteras entre medios de distinta naturaleza.

13 Para aproximarse a un estudio pormenorizado de la corriente del film sobre arte en estas tres cinematografías, véase: Cossalter 2022a, 2022b y 2023a.

14 Con el interés de ahondar en las condiciones culturales y cinematográficas de emergencia de dicha tendencia en Brasil y en Chile, así como

acercarse a un análisis textual y pragmático de un corpus de cortos sobre arte locales, se recomienda la lectura de: Cossalter 2022b y 2023b.

15 Por ejemplo, se distinguen los cortos de Joaquim Pedro de Andrade *O poeta do Castelo* (1959) y *O mestre de Apipucos* (1959), focalizados en personalidades centrales del pensamiento literario del país —el poeta Manuel Bandeira y el sociólogo Gilberto Freyre—.

16 En 1966 el INCE se convirtió en el Instituto Nacional de Cinema (INC). Allí dentro se creó el Departamento do Filme Educativo (DFE) con miras a proseguir la actividad del INCE. En 1976 el INC se asoció a la empresa Embrafilme, y de esa unión se gestó el Departamento do Filme Cultural (DFC) sustituyendo al DFE.

17 El Banco de Conteúdos Culturais (BCC), iniciativa vinculada a la Cinemateca Brasileira, es el espacio virtual encargado de organizar y contextualizar a un conjunto amplio de obras audiovisuales locales. Su sitio web es: <http://www.bcc.gov.br/filmes>

18 En febrero de 2024 el acervo contaba con tres mil ochocientos noventa y seis copias fílmicas, tres mil seiscientos sesenta y cinco copias en video y cinco mil quinientas veinticuatro copias en digital. El catálogo completo se puede consultar en: https://www.cclm.cl/catalogo_acervo/acervo-cineteca-nacional/

19 El acervo de la Cineteca Nacional dispone de más de mil setecientos registros documentales. Hasta el año 2023 la entidad lleva restauradas más de diez películas puntuales y varias colecciones particulares. Para más información, visitar el sitio: <https://www.cclm.cl/especial/peliculas-restauradas/>

20 La información sobre el desarrollo de dicho programa fue publicada por Freire en la entrada del blog *Preservação audiovisual* del día miércoles 23 de septiembre de 2015.