

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**EL ARCHIVO AUDIOVISUAL NACIONAL:
ESPACIO DE MEMORIA E IDENTIDAD**

Tesis para optar el Título de Licenciada que presenta la

Bachiller:

KATHERINE DIAZ CERVANTES

Asesorada por:

ALBERTO LUIS DURANT CAYO

Lima, Febrero del 2014

AGRADECIMIENTOS

Principalmente, quisiera agradecer a mi familia, especialmente a mis padres, Daniel Díaz Ataucuri y Teresa Cervantes Valdivia, por sus ánimos constantes y comentarios positivos durante el desarrollo de mi trabajo de investigación.

Agradezco a mi asesor, Alberto Luis Durant Cayo, por mostrar su interés desde el comienzo y dedicar parte de su tiempo siendo mi guía en el desarrollo en esta investigación.

Así mismo, brindarle mi sincero agradecimiento al ex ministro de Cultura, Luis Peirano Falconi; a Carmen Rosa Vargas, ex Directora de Industrias Culturales; y Pierre Emile Vandoorne, actual Director de Industrias Culturales¹ del Ministerio de Cultura, por mostrar interés hacia el tema de investigación y su apoyo en la continuación de la misma la cual no hubiera sido posible sin sus colaboraciones. También a aquellos funcionarios de la Dirección de Industrias Culturales que me apoyaron y reconocieron la importancia del tema para el desarrollo de la cultura en nuestro país y aquellos que siempre mostraron su apoyo e interés, aportando información valiosa para continuar con mi investigación, en especial, Emilio Moscoso Manrique, ex funcionario público en la Dirección de Industrias Culturales.

Finalmente, me gustaría agradecer a todos mis amigos y compañeros de la Universidad Pontificia Católica del Perú, quienes de alguna manera, han apoyado o mostrado su interés en el tema de mi tesis.

¹ Actualmente se ha adjudicado un nuevo nombre a la Dirección de Industrias Culturales (DIC) como Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO).


TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
1 CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
1.2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	4
1.2.1. Objetivo General	4
1.2.2. Objetivo Específicos.....	4
1.3. HIPOTESIS.....	6
1.3.1. Hipótesis General	6
1.3.2. Hipótesis Específicas.....	6
1.4. JUSTIFICACIÓN	9
2 CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL.....	11
2.1. DEFINICIONES PRINCIPALES	11
2.1.1. Audiovisual.....	11
2.1.2. Preservación	11
2.1.3. Conservación	13
2.2. DEFINICIONES COMPUESTAS.....	14
2.2.1. Identidad nacional	14
2.2.2. Memoria histórica nacional	15
2.2.3. Memoria audiovisual	16
2.2.4. Patrimonio audiovisual.....	17
2.3. RELACIONES CONCEPTUALES.....	19
2.3.1. Identidad nacional y Memoria audiovisual	19
2.3.2. Memoria audiovisual y Patrimonio audiovisual.....	24

3 CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO	28
3.1. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN	28
3.2. TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS	28
3.2.1. Entrevista semi estructurada.....	28
3.2.2. Análisis de documentos	30
4 CAPÍTULO IV: ANALISIS DE INFORMACIÓN	32
4.1. EL ARCHIVO AUDIOVISUAL NACIONAL COMO FORTALECEDOR DE LA IDENTIDAD NACIONAL.....	32
4.1.1. Archivo Audiovisual Nacional: Definición y Características	32
4.1.2. Archivo Audiovisual Nacional e Identidad Nacional.....	34
4.1.3. Actores involucrados en la preservación del patrimonio audiovisual nacional	36
4.2. NORMATIVIDAD DE LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL NACIONAL	41
4.2.1. Políticas culturales sobre el patrimonio cultural	41
4.2.2. Normatividad de la preservación del patrimonio audiovisual.....	43
4.2.3. Medidas jurídicas, administrativas y técnicas para un Archivo Audiovisual Nacional.....	48
4.3. EXPERIENCIAS DE ARCHIVOS AUDIOVISUALES NACIONALES E INTERNACIONALES	50
4.3.1 Experiencias de Archivos Audiovisuales en otros países.....	50
4.3.2. Experiencias de Archivos Audiovisuales en el Perú	53
5 CAPÍTULO V CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	63
5.1. CONCLUSIONES	63
5.1.1. Archivo Audiovisual como fortalecedor de la Identidad Nacional	63
5.1.2. Normatividades vinculada a la preservación del patrimonio audiovisual y su aplicación a nivel nacional	64
5.1.3. Experiencias de archivos nacionales y extranjeros	66

5.1.4. Conclusión general	68
5.2. RECOMENDACIONES	70
BIBLIOGRAFÍA	71
GLOSARIO	78
ANEXOS.....	79





"Una tradición verdadera no es testimonio de un pasado caduco; es fuerza viva que anima e informa el presente. Lejos de implicar la repetición de lo que fue, la tradición supone la realidad de lo que perdura... Un patrimonio que se recibe a condición de hacerlo fructificar antes de transmitirlo a los descendientes."

Igor Stravinsky, *Poética musical*. París, 1952.

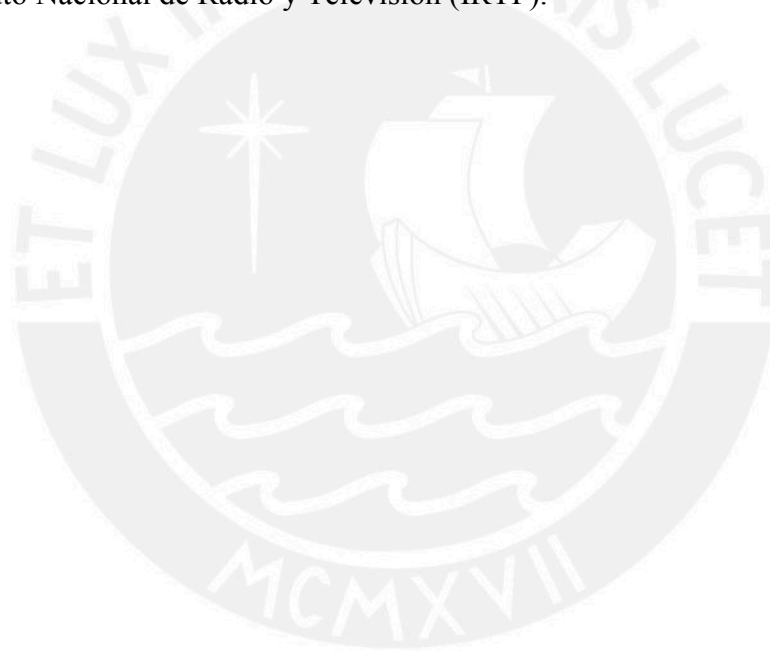
INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de tesis tiene como **objetivo general** revelar la importancia del Archivo Audiovisual Nacional como preservador del patrimonio audiovisual para el fortalecimiento de la identidad nacional y el desarrollo de la memoria audiovisual nacional.

Para cumplir con este objetivo general se han desarrollado tres objetivos específicos. **El primer objetivo específico** es analizar el papel que cumple el Archivo Audiovisual Nacional en el fortalecimiento de la identidad nacional del país. Para ello, en primer lugar, se ha desarrollado el concepto de identidad nacional y su relación con la memoria audiovisual. En segundo lugar, se ha identificado las características generales de un Archivo Audiovisual Nacional y sus funciones en relación con el fortalecimiento de la identidad nacional. En tercer lugar, durante el proceso de recopilación de fuentes de información, se han identificado a tres actores claves involucrados en la preservación audiovisual cuya cooperación beneficiaría al desarrollo de una cultura de preservación del patrimonio audiovisual.

El segundo objetivo específico es analizar las normatividades y su aplicación vinculadas a la preservación del patrimonio audiovisual a nivel nacional para la sostenibilidad de un proyecto de Archivo Audiovisual Nacional. Para ello se ha tomado como referencia los lineamientos de políticas culturales del Ministerio de Cultura, así como leyes y convenios en el ámbito mundial, regional y nacional: a nivel mundial, se analiza las Recomendaciones sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento de la UNESCO (1980); a nivel regional, el Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana realizado en Caracas (1997) de la CACI y la Decisión 588 “Sustitución de la Decisión 460 sobre la protección y recuperación de bienes del patrimonio cultural de los Países Miembros de la Comunidad Andina”; y a nivel nacional, los Lineamientos de Políticas Culturales (2013-2016), la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación (N°28296) y el Reglamento de Organización y Funciones (ROF) del Ministerio de Cultura.

El tercer y último objetivo específico es analizar las experiencias de archivos audiovisuales en nuestro país e Iberoamérica para preservar su patrimonio audiovisual. Para conseguir dicho objetivo se entrevistaron a los responsables de los principales archivos audiovisuales nacionales e internacionales. En el caso extranjero, se analiza dos (2) archivos audiovisuales reconocidos que son la Filmoteca Española y la Cinemateca Uruguaya. A nivel nacional, se analiza dos (2) iniciativas para la creación de un Archivo Fílmico Nacional que son la Cinemateca de Lima y la Filmoteca de Lima; los principales archivos audiovisuales privados que son el Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI) y la Filmoteca PUCP; y los principales archivos públicos que son el Archivo General de la Nación (AGN), la Biblioteca Nacional del Perú (BNP) y el Instituto Nacional de Radio y Televisión (IRTP).



1 CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La memoria audiovisual es el conocimiento que una sociedad tiene acerca de su historia a través del contenido almacenado en un soporte audiovisual. El periodo de vida del soporte audiovisual es limitado por eso es importante establecer procedimientos para su preservación.

La problemática de la preservación audiovisual se divide en dos (2) aspectos: el *primer aspecto es técnico* pues la durabilidad de los formatos de almacenamiento caduca en promedio cada 5 años debido al avance tecnológico; el *segundo aspecto es socio-cultural*, se relaciona con la falta de sensibilización acerca del tema debido a la ausencia de una cultura sobre la preservación audiovisual en el público y, sobre todo, en la comunidad audiovisual. Asimismo, en la agenda pública se mantiene la ausencia de políticas culturales para la protección del patrimonio audiovisual nacional, equipamiento tecnológico e infraestructura adecuada.

El presente trabajo de investigación desarrolla la problemática de la preservación audiovisual nacional desde el *aspecto socio-cultural*, guiándose de las experiencias de otros países a nivel normativo y empírico. Esta problemática se centra en que no contamos con un espacio de preservación del patrimonio audiovisual nacional, equipamiento tecnológico y políticas culturales para su sostenibilidad. Además, la ausencia de una cultura de preservación de la memoria audiovisual ocasiona la pérdida constante de material audiovisual que puede ser valioso para comprender nuestra historia nacional. Partiendo de que la memoria audiovisual nacional nos permite comprender nuestra historia, se justificaría la importancia de la creación de un Archivo Audiovisual Nacional como preservador del patrimonio audiovisual nacional que contribuya en la creación de un proyecto de identidad nacional.

1.2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

La pregunta general de investigación es conocer *cuál es la importancia del Archivo Audiovisual Nacional como preservador del patrimonio audiovisual*.

De esta pregunta general se generan tres (3) preguntas específicas:

1. ¿Cuál es el papel que cumple el Archivo Audiovisual Nacional en el fortalecimiento de la identidad nacional del país?
2. ¿Cuáles son las normatividades y su aplicación vinculadas a la preservación del patrimonio audiovisual a nivel nacional para la sostenibilidad de un proyecto de Archivo Audiovisual Nacional?
3. ¿Cuáles son las experiencias de archivos audiovisuales en nuestro país e Iberoamérica para preservar su patrimonio audiovisual?

1.2.1. Objetivo General

Respondiendo a la pregunta general se cumplirá con el objetivo general de investigación que es *revelar la importancia del Archivo Audiovisual Nacional como preservador del patrimonio audiovisual*; identificando los siguientes objetivos específicos:

1.2.2. Objetivos Específicos

1. Analizar el papel que cumple el Archivo Audiovisual Nacional en el fortalecimiento de la identidad nacional del país.
2. Analizar las normatividades y su aplicación vinculadas a la preservación del patrimonio audiovisual a nivel nacional para la sostenibilidad de un proyecto de Archivo Audiovisual Nacional.
3. Analizar las experiencias de archivos audiovisuales en nuestro país e Iberoamérica para preservar su patrimonio audiovisual.

En el *Cuadro 1* se sintetiza los objetivos y preguntas de investigación:

CUADRO 1:
SINTESIS DE PREGUNTAS Y OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

Pregunta General	Objetivo General
¿Cuál es la importancia del Archivo Audiovisual Nacional como preservador del patrimonio audiovisual?	Revelar la importancia del Archivo Audiovisual Nacional como preservador del patrimonio audiovisual.
Pregunta Específicas	Objetivo Específicos
1. ¿Cuál es el papel que cumple el Archivo Audiovisual Nacional en el fortalecimiento de la identidad nacional del país? 2. ¿Cuáles son las normatividades y su aplicación vinculadas a la preservación del patrimonio audiovisual a nivel nacional para la sostenibilidad de un proyecto de Archivo Audiovisual Nacional? 3. ¿Cuáles son las experiencias de archivos audiovisuales en nuestro país e Iberoamérica para preservar su patrimonio audiovisual?	1. Analizar el papel que cumple el Archivo Audiovisual Nacional en el fortalecimiento de la identidad nacional del país. 2. Analizar las normatividades y su aplicación vinculadas a la preservación del patrimonio audiovisual a nivel nacional para la sostenibilidad de un proyecto de Archivo Audiovisual Nacional. 3. Analizar las experiencias de archivos audiovisuales en nuestro país e Iberoamérica para preservar su patrimonio audiovisual.

1.3. HIPOTESIS

1.3.1. Hipótesis General

Las preguntas y objetivos generales delimitados suponen una hipótesis general, que la investigación validará:

El Archivo Audiovisual Nacional como preservador del patrimonio audiovisual es fundamental para el fortalecimiento de la identidad nacional.

1.3.2. Hipótesis Específicas

Las preguntas y objetivos específicos están vinculados a las siguientes hipótesis que constituyen el fundamento de la investigación:

1. El Archivo Audiovisual Nacional es fundamental para el fortalecimiento de la identidad nacional porque, además de ser un centro de preservación del patrimonio audiovisual, es un centro de investigación y difusión que permite el acceso del público en general al patrimonio audiovisual. Y, especialmente, contribuye en la innovación de proyectos de los creadores e investigadores audiovisuales.
2. En la actualidad hay una ausencia de normatividades vinculadas a la preservación del patrimonio audiovisual cuya aplicación lograría mantener sostenibilidad de un proyecto de Archivo Audiovisual Nacional. Esta ausencia vulnera el desarrollo a largo plazo de nuestra memoria audiovisual nacional para las generaciones futuras.
- 3 Las experiencias nacionales y extranjeras (solo Iberoamérica) sobre archivos audiovisuales dedicados a la preservación del patrimonio audiovisual pueden contribuir, a través de su aprendizaje y conocimiento, en la creación de un Archivo Audiovisual Nacional en nuestro país.

A continuación, en el *Cuadro 2* se resumen las preguntas, los objetivos y las hipótesis de investigación:

CUADRO 2**SINTESIS DE PREGUNTAS, OBJETIVOS E HIPOTESIS DE INVESTIGACIÓN**

Pregunta General	Objetivo General	Hipótesis General
¿Cuál es la importancia del Archivo Audiovisual Nacional como preservador del patrimonio audiovisual?	Revelar la importancia del Archivo Audiovisual Nacional como preservador del patrimonio audiovisual.	El Archivo Audiovisual Nacional como preservador del patrimonio audiovisual es fundamental para el fortalecimiento de la identidad nacional.
Pregunta Especificas	Objetivo Específicos	Hipótesis Especificas
1. ¿Cuál es el papel que cumple el Archivo Audiovisual Nacional en el fortalecimiento de la identidad nacional del país?	1. Analizar el papel que cumple el Archivo Audiovisual Nacional en el fortalecimiento de la identidad nacional del país.	1. El Archivo Audiovisual Nacional es fundamental para el fortalecimiento de la identidad nacional porque, además de ser un centro de preservación del patrimonio audiovisual, es un centro de investigación y difusión que permite el acceso del público en general al patrimonio audiovisual. Y, especialmente, contribuye en la innovación de proyectos de los creadores e investigadores audiovisuales.
2. ¿Cuáles son las normatividades y su aplicación vinculadas a la preservación del patrimonio audiovisual a nivel nacional para la sostenibilidad de un proyecto de Archivo Audiovisual Nacional?	2. Analizar las normatividades y su aplicación vinculadas a la preservación del patrimonio audiovisual a nivel nacional para la sostenibilidad de un proyecto de Archivo Audiovisual Nacional.	2. En la actualidad hay una ausencia de normatividades vinculadas a la preservación del patrimonio audiovisual cuya aplicación lograría mantener sostenibilidad de un proyecto de Archivo Audiovisual Nacional. Esta ausencia vulnera el desarrollo a largo plazo de nuestra memoria audiovisual nacional para las generaciones futuras.
3. ¿Cuáles son las experiencias de archivos audiovisuales en nuestro país e Iberoamérica para preservar su patrimonio audiovisual?	3. Analizar las experiencias de archivos audiovisuales en nuestro país e Iberoamérica para preservar su patrimonio audiovisual.	

		<p>3. Las experiencias nacionales y extranjeras (solo Iberoamérica) sobre archivos audiovisuales dedicados a la preservación del patrimonio audiovisual pueden contribuir, a través de su aprendizaje y conocimiento, en la creación de un Archivo Audiovisual Nacional en nuestro país.</p>
--	--	--



1.4. JUSTIFICACIÓN

En la presente tesis, partiendo de que la memoria audiovisual nacional nos permite comprender nuestra historia, se justifica la importancia de la creación de un Archivo Audiovisual Nacional, como preservador del patrimonio audiovisual nacional, que contribuye en la creación de un proyecto de identidad nacional.

A pesar de que este tema de estudio es muy importante, son muy pocas las investigaciones encontradas. La presente tesis pretende ser una referencia para futuras investigaciones.

Desde la especialidad de Comunicaciones, esta tesis contribuirá en sensibilizar sobre el tema de preservación audiovisual a los estudiantes, profesores o investigadores audiovisuales en el desempeño de su vida profesional. Desde la especialidad de Comunicación para el Desarrollo, se busca sensibilizar sobre la importancia del desarrollo de la memoria audiovisual vista como aquella documentación que representa las manifestaciones artísticas y culturales nacionales, especialmente, aquellas procedentes de las regiones olvidadas. Dicha documentación al ser recopilada serviría para el reconocimiento de la identidad plural y diversa que tiene nuestra sociedad.

Por otro lado, el Archivo Audiovisual Nacional no solo tiene la función de ser preservador del patrimonio audiovisual del Perú, sino que es un espacio de comunicación hacia la sociedad para fortalecer nuestra identidad nacional e impulsar el desarrollo integral de los ciudadanos. Así mismo, es un centro de investigación que puede brindar el acceso de los materiales audiovisuales para la comunidad en general.

Mi interés por este tema surge debido a mi experiencia pre profesional en el Área de Cine de la Dirección de Industrias Culturales² del Ministerio de Cultura. En esta Dirección tuve la oportunidad de colaborar en el diseño de una propuesta de proyecto de infraestructura de una Cinemateca Nacional bajo el auspicio de la Agencia Internacional de Cooperación Japonesa (JICA); y realicé un estudio preliminar sobre la preservación del patrimonio audiovisual en el Perú que justificaría la importancia de la creación de un Archivo Audiovisual Nacional en nuestro país.

² Se ha modificado el nombre de la Dirección de Industrias Culturales (DIC) por la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO).

Mi principal meta es evidenciar la importancia de la creación de una Archivo Audiovisual Nacional para su posterior diseño y ejecución como proyecto de inversión pública (SNIP).



2 CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

2.1. DEFINICIONES PRINCIPALES

2.1.1. Audiovisual

De manera general, el adjetivo audiovisual es todo aquello que es “dirigido a los sentidos de la vista y el oído” (Edmondson, 2004:19). La primera definición del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) indica “que se refiere conjuntamente al oído y a la vista, o los emplea a la vez. Se dice especialmente de métodos didácticos que se valen de grabaciones acústicas acompañadas de imágenes ópticas” (DRAE, 2013a). Por lo tanto, se puede entender que el material audiovisual está compuesto tanto de imágenes ópticas y grabaciones acústicas, juntas o separadas. Sin embargo, no se puede afirmar que el contenido audiovisual solo guarde un propósito didáctico.

Una segunda definición es referido en la constitución de la South East Asia-Pacific Audiovisual Archive Association (SEAPAVAA) de 1996, la cual considera el término como “a las imágenes en movimiento y/o a los sonidos grabados registrados en película, cinta magnética, disco o cualquier otro medio actualmente conocido o por inventar” (Edmondson, 2004: 27). En esta segunda definición deja de lado el propósito del contenido audiovisual y considera el soporte como un elemento importante. Además al tomar en cuenta la vida útil del soporte, se está considerando los nuevos avances tecnológicos que cada vez crean soportes con mayor capacidad de almacenamiento de información, por ejemplo, los discos duros.

Para la presente tesis, utilizaremos la segunda definición del término pues los archivos audiovisuales se organizan de acuerdo al tipo de soporte audiovisual.

2.1.2. Preservación

Una primera definición dada por el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) define el verbo preservar como “proteger, resguardar anticipadamente a una persona, animal o cosa, de algún daño o peligro” (DRAE, 2013b). En esta definición destaca la necesidad de prevenir algún daño que puede afectar a algo o alguien. En este caso específico, la protección de los materiales audiovisuales.

Una segunda definición dada por la UNESCO - en su publicación *Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*- lo describe como “la suma de las medidas necesarias para garantizar la accesibilidad permanente - para siempre - del patrimonio documental” (Edmondson, 2002:10). Es importante resaltar la importancia de la accesibilidad como meta de la preservación. Sin embargo, no especifica cuáles son las medidas según las características propias de cada documento. En cambio, la misma publicación da una serie de principios para la correcta práctica de la preservación documental: mantener una buena organización de la documentación; mejorar las condiciones de almacenamiento (temperatura, humedad, luz, seguridad); conservar el documento original y proteger su integridad; realizar la transferencia del contenido con el fin de evitar el deterioro del material original; y permitir su acceso.

Adicionalmente, en el texto de *Principios y Técnicas en un archivo audiovisual* - realizado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y el Ministerio de Cultura de Colombia – se desarrolla una serie de estrategias de preservación del patrimonio audiovisual. Las estrategias son vistas como procesos que comienzan con la investigación y el rescate del material audiovisual; la identificación de su procedencia y la formalización de entrada (al archivo audiovisual); el inventario (describir la información básica del material); la verificación técnica del material audiovisual; la identificación y la clasificación por el tipo de material; la restauración y la duplicación; el análisis documental que implica la catalogación y la indización³; por último, la consulta y el acceso (Torres, 2010:17-20).

Tomando en cuenta las definiciones anteriores, consideramos **la preservación (audiovisual)** a un conjunto de estrategias que permiten la protección del patrimonio audiovisual y garantizan su accesibilidad permanente. Estas estrategias incluyen procesos como la investigación, la verificación técnica, la restauración y la catalogación del material audiovisual.

³ La indización se refiere a una investigación más exhaustiva del contenido de la obra audiovisual. Las categorías más usadas son la onomástica, la cronológica, geográfica y temática.

2.1.3. Conservación

Una primera referencia es dada por el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) que tiene dos (2) definiciones del verbo **conservar** que podrían relacionarse al ámbito audiovisual: el primero es “mantener algo o cuidar de su permanencia” y el segundo es “guardar con cuidado algo” (DRAE, 2013c). Las dos (2) definiciones se pueden vincular con la preservación audiovisual de manera general pues todo material audiovisual necesita de mantenimiento y cuidado.

Una segunda referencia del término está en el documento de *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* y lo refiere como “el conjunto de elementos necesarios para garantizar la accesibilidad permanente (indefinida) de un documento audiovisual en el máximo estado de integridad” (Edmondson, 2004: 22). Esta definición es muy parecida a la definición de preservación pues las dos coinciden con el fin de la accesibilidad. Hay que tomar en cuenta que la conservación se relaciona con el documento audiovisual y la preservación con el patrimonio audiovisual.⁴

La tercera y última referencia es sugerido por *Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental* como “el conjunto de medidas precisas para evitar un deterioro ulterior del documento original y que requieren una intervención técnica mínima” (Edmondson, 2002:10). En este caso, el término conservación está relacionado con el aspecto técnico del material audiovisual el cual se ubicaría en las estrategias de preservación de verificación técnica o mantenimiento.

A partir de estas definiciones podemos deducir que la **conservación** es un conjunto de medidas técnicas para el mantenimiento del documento audiovisual que asegura su accesibilidad permanente y máximo estado de integridad.

Es importante resaltar que la conservación garantiza la preservación de una obra audiovisual; sin embargo, la conservación de un material audiovisual no garantiza su reconocimiento por parte del Estado como un objeto de valor histórico - cultural.

⁴El patrimonio audiovisual se diferencia del documento audiovisual porque posee carácter legal e importancia histórico-cultural para el Estado.

2.2. DEFINICIONES COMPUESTAS

2.2.1. Identidad nacional

Partiendo de la definición de **identidad** del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) como un “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás” (DRAE, 2013d), se puede entender dicho término desde dos (2) enfoques: individual y colectivo. En la presente tesis se aborda el lado colectivo.

La identidad colectiva comprende dos (2) procesos: el primer proceso es la autoevaluación del grupo como resultado de la comparación (similitudes y diferencias) entre sus miembros. Simultáneamente, en el segundo proceso, se realiza una diferenciación social con aquellos que no pertenecen a su grupo o pertenecen a otro grupo (Chihu, 2002:7). Los dos (2) procesos son el “resultado de un compromiso o negociación entre la autoafirmación y la asignación identitaria propuesta por actores externos” (Chihu, 2002: 13).

De esta manera, se puede afirmar que la **identidad colectiva** es un compromiso construido por un grupo de personas para definirse a sí mismo y diferenciarse de los demás. En este proceso se involucran tanto a los miembros del grupo como aquellos que no lo pertenecen.

La identidad nacional es un concepto moderno derivado del concepto de identidad colectiva. Se caracteriza por ser un grupo de individuos que viven en un territorio bajo el sistema de organización denominado estado-nación (Rotterbacher, 2010:150). Siguiendo la definición dada de identidad colectiva, la **identidad nacional** se basa en el compromiso construido por un grupo de personas para definirse a sí mismo como miembros de un país y, al mismo tiempo, diferenciarse del resto de los países del mundo.

Cabe necesario hacer algunas observaciones sobre la identidad nacional en nuestro país. Una primera observación es la falta de reconocimiento como unidad entre peruanos debido a las desigualdades sociales persistentes (Rotterbacher, 2010:153). Una segunda observación es que la noción de auto afirmación de la identidad nacional es negativa. En los estudios recientes, se ha evidenciado como la imagen del peruano es retratada como desconfiada o subdesarrollada, resultado que se agudiza en los sectores urbanos marginales. El peruano promedio considera un país modelo aquel que presenta un mayor desarrollo, respeto a la legalidad y orden (Genna, 2010:86). Al no encontrar este modelo en el suyo propio,

desvaloriza sus propios esquemas, idealizando los esquemas de otros países, sufriendo de esta manera una doble patología (Quintanilla, 2011:242).

2.2.2. Memoria histórica nacional

Según el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), la definición de memoria abarca distintas interpretaciones. En este caso específico, hemos seleccionado dos (2): la primera se define como una “exposición de hechos, datos o motivos referentes a un determinado asunto” y la segunda es una “relación de algunos acontecimientos particulares, que se escriben para ilustrar la historia” (DRAE, 2013e). Cabe resaltar que los datos o referentes son fragmentados e intermitentes pues la memoria individual es volátil e inestable y se construye a través de una selección según la perspectiva de cada individuo (Torres, 2010:9).

Tomando en cuenta estas definiciones se puede deducir, de manera general, que la memoria contiene datos o motivos referentes a la historia y, se entiende como **memoria** al conjunto de datos o motivos referentes que ilustran un fragmento de la historia de un individuo o grupo social. A nivel colectivo, la memoria es vista como un “proceso social de reconstrucción del pasado experimentado por los miembros de un grupo (Aguilar, 2002; Halbwachs, 1950/1992; Juárez, 2004)” (Rotterbacher, 2010:152). En este proceso se encuentran una serie de prácticas, aprendizajes o costumbres que se adquieren a lo largo de varias generaciones (Candau: 2008).

Las principales funciones de la **memoria colectiva** son la defensa de la identidad colectiva por medio de la reconstrucción positiva del pasado de un grupo étnico o nacional; el mantenimiento de la esencia o núcleo estable que asegure la continuidad del grupo, así como su diferenciación con otros grupos; el mantenimiento de los referentes ancestrales y antepasados que se identifican en un grupo social y se integran al grupo nacional; el mantenimiento de una visión positiva y su sentido de eficacia de acción del grupo nacional destacando sus héroes, mártires y logros obtenidos; por último, define metas, propósitos y atribuye significado de unidad a la identidad nacional o grupal (Rotterbacher, 2010:152).

Cabe resaltar que la memoria colectiva tiene que ver con el recuerdo y la historia. Por un lado está el testimonio grupal a través del relato de sus leyendas o anécdotas que pueden ser transmitidas oralmente de generación a generación; y, por otro lado, está la historia documentada que se recrea por medio de referencias testimoniales de actores claves.

A partir del punto anterior se puede deducir que la **memoria nacional** es vista como un proceso social de reconstrucción del pasado a través del mantenimiento de sus referentes ancestrales, antepasados, destacando sus héroes y logros obtenidos. La memoria nacional preserva la esencia de unidad del país para asegurar su continuidad y contribuye en su reconstrucción positiva para la creación de un proyecto común con metas para el desarrollo nacional. Considerando que tiene un fuerte vínculo con la historia oficial de un país, es necesario registrarla y documentarla.

En la actualidad, nuestra memoria nacional tiene una cara oculta (“no oficial”) que es reflejada por medio de las tradiciones populares que no han sido documentadas y registradas. Siendo la cara oficial o la **memoria histórica nacional** construida por gobiernos de turno que han mantenido la situación actual dando como resultado una mentalidad social ajena a sus tradiciones ancestrales. Y es que nuestra memoria histórica ha sido deformada por “historias oficiales” en lo que se disfraza la verdad o se oculta. Según las palabras de Salomón Lerner: “Somos un país con una memoria enferma” “Memoria descuidada, voluntad débil, conocimiento frágil sobre nuestra historicidad: no hay duda de que todavía nos queda mucho por hacer” (Lerner, 2012). Pues nuestro sentido de unidad está vacío o en el fondo no se sabe lo que se quiere ser, o si se sabe, no se está dispuesto a trabajar para enfrentarse a tales desafíos.

Esto conlleva a plantear una seria revisión de nuestra historia moderna y una nueva conciencia sobre el significado de nuestra memoria histórica nacional. Empezando a preguntarnos cuáles son los medios que transmiten la memoria nacional en estos días, cuáles son los más consumibles, cómo lo transmiten y de qué manera están afectando en la construcción de los relatos actuales. Estos cuestionamientos pueden servir como referencia para futuras investigaciones.

2.2.3. Memoria audiovisual

En la definición de memoria audiovisual se toma como referencia dos conceptos: el primer concepto es la definición simple de *memoria* como un conjunto de datos o motivos referentes cuyo propósito es ilustrar un fragmento de la historia de un grupo. Y el segundo concepto (*audiovisual*) es referido a las imágenes en movimiento y/o a los sonidos grabados registrados en un medio actualmente conocido o por inventar. Sin embargo, el contenido

difundido por un medio audiovisual puede estar almacenado en uno o varios soportes, es decir, el mismo contenido podría encontrarse en una cinta magnética y un disco compacto.

Teniendo en cuenta estos dos conceptos, la **memoria audiovisual** puede ser entendido como un conjunto de datos constituidos por imágenes en movimiento y/ o a los sonidos grabados, que se almacenan en uno y/o varios soportes, y reconstruye un fragmento de nuestra historia.

A nivel social, la memoria audiovisual contribuye en la construcción de un discurso oficial para la sociedad. Pues la memoria audiovisual es un tipo de documentación que se da por medio de imágenes en movimiento y/o sonidos grabados. Sin embargo, su contenido es abundante, está en constante cambio y avanza según el desarrollo de la tecnología, lo que dificulta su registro.

2.2.4. Patrimonio audiovisual

El Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) refiere del término **patrimonio** como “hacienda que alguien ha heredado de sus ascendientes” (DRAE, 2013f). Lo que denota una connotación económica en la propiedad que ha de heredarse para la próxima generación. Está ligado a la propiedad privada y tiene carácter legal (Torres, 2010:9).

En relación con la cultura, el **patrimonio cultural** se origina del concepto de “bien cultural”⁵, como aquel bien que “tiene gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos” por ser de “gran interés histórico, artístico o arqueológico” (UNESCO, 1954). Se diferencia del patrimonio natural⁶ por ser una creación humana.

Desde un enfoque social, el patrimonio cultural puede ser visto de dos (2) maneras: la primera como representación social pues conserva los referentes o vínculos compartidos que se identifican dentro de un grupo social ; y la segunda como construcción social que se refiere a su representación cotidiana y circulación en los distintos estratos sociales (Torres, 2005:277-278). La primera interpretación tiene una fuerte relación con la memoria y la identidad. Sin embargo, siendo nuestro país reconocido por su gran diversidad cultural; la representación social se vuelve un gran desafío.

⁵ Este término es referido por primera vez por la UNESCO en la *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en el caso de Conflicto Armado* (1954).

⁶ Existe dos tipos de patrimonios: el patrimonio cultural y el natural. El segundo es conformado por los paisajes o monumentos naturales y formaciones geológicas.

El patrimonio cultural se clasifica en dos (2) grandes grupos (tangibles e intangibles). Dentro del grupo del patrimonio tangible se encuentra los muebles o inmuebles. La presente tesis se dedica a explorar el patrimonio tangible mueble de tipo documental.

La primera referencia sobre **patrimonio documental** es dada por la UNESCO que la describe como parte representativa del patrimonio cultural mundial y lo define como “aquello que “documenta” o “consigna” algo con un propósito intelectual deliberado”. Se caracteriza por tener carácter oficial y valor social, siendo de gran aporte cultural y científico. El patrimonio documental se clasificado en tres tipos: las piezas textuales, las piezas audiovisuales y los documentos virtuales (Edmondson, 2002: 6-7). La presente tesis, se enfoca en el estudio de las piezas audiovisuales denominadas “patrimonio audiovisual”.

El **patrimonio audiovisual** es definido, de manera general, como aquella pieza audiovisual que consta de un contenido informativo y un soporte material (Edmondson, 2002:7). En un segundo acercamiento, el término patrimonio audiovisual se describe como “las grabaciones sonoras, radiofónicas cinematográficas, de televisión, en video y otras producciones que incluyen imágenes en movimiento y/o grabaciones sonoras” y abarca -además de la obra audiovisual- los “objetos, materiales, obras y elementos relacionados con los documentos audiovisuales” (Edmondson, 2004: 24). Esta segunda definición es más precisa y adecuada al término *audiovisual* ya definido anteriormente (*Punto 2.1.1*). En síntesis, el **patrimonio audiovisual** es todo conjunto de grabaciones de imágenes en movimiento y/o sonoras y los objetos o materiales que están relacionadas a aquellas; que hayan sido consideradas de gran importancia por su valor histórico, artístico o cultural.

De la misma manera que la memoria audiovisual, el patrimonio audiovisual es un tipo de documentación por medio de las imágenes y/o sonidos grabados. Su carácter oficial permite su registro y almacenamiento siendo considerado de gran valor cultural para la nación; su aporte contribuye no solo en brindar conocimiento de nuestro pasado sino brindar nuevos aportes para mejorar la sociedad actual.⁷

⁷ Una comparación más exhaustiva sobre la memoria audiovisual y patrimonio audiovisual esta en el punto 2.3.2

2.3. RELACIONES CONCEPTUALES

2.3.1. Identidad nacional y memoria audiovisual

La identidad nacional ha sido definida como el compromiso construido por un grupo de individuos para definirse a sí mismo como miembros de un país y, al mismo tiempo, diferenciarse del resto de los países del mundo. Para mantener dicho compromiso implica que los miembros tengan una noción común sobre su futuro, y es ahí donde la memoria colectiva juega un papel importante.

En otras palabras, la memoria colectiva es básica para la construcción de la identidad nacional porque sin ella simplemente la identidad se pierde. Si tomamos como ejemplo a un individuo que pierde el conocimiento durante varios días, la primera reacción al despertarse es intentar reconocerse a sí mismo; sin embargo, para hacerlo necesita tener algún referente de su pasado sino tendría que volver a aprender todo de nuevo. De la misma manera, ocurre en un grupo o colectividad. Una colectividad que no conoce su pasado, no podrá reconocerse a sí mismo y estará arriesgándose a cometer los mismos errores.

La importancia de la memoria colectiva radica en que conserva la esencia de unidad de un país para asegurar su continuidad, contribuye en la reconstrucción positiva del pasado y construye un sentido de orientación con metas concretas. Como fortalecedora de la identidad nacional, la memoria colectiva ayudaría en la creación de un proyecto de identidad nacional. No obstante, la creación de dicho proyecto está aplazada. Primero es por la falta de reconocimiento de unidad como país debido a las desigualdades sociales y segundo, por nuestra percepción de identidad nacional negativa pues nos retratamos con una imagen desconfiada y subdesarrollada, especialmente en los sectores marginales. La construcción de nuestra imagen social padece una doble patología: pues desvalorizamos nuestros propios esquemas e idealizamos los esquemas de países que representan un modelo de orden o respeto a la legalidad.

La mejor solución es preservar la memoria nacional a través de su documentación histórica; nos referimos a todo tipo de documentación que implica tanto bibliográfica (libros, periódicos, revistas, etc.) como audiovisual (videos, cintas de celuloide, fotografías, etc.).

La televisión es una de las principales fuentes de información de la memoria audiovisual nacional

De acuerdo al Consejo Consultivo de Radio y Televisión (CONCORTV), los peruanos nos dedicamos, en promedio, más de 12 horas diarias al consumo de los medios televisivos, radio e internet. Siendo la televisión el equipo más presente en el hogar peruano (99,7 %) (CONCORTV, 2013). Por lo tanto, para comprender mejor nuestra memoria audiovisual, sería adecuado indagar en los contenidos televisivos. La información que nos transmite sus imágenes nos ayudaría a entender que está pasando en nuestra sociedad de manera inmediata y, al mismo tiempo, por medio de su análisis, nos muestra parte de nosotros y cómo nos comportamos frente a una cámara.

Los medios audiovisuales, como la televisión, seleccionan qué contenido mostrar u ocultar en la pantalla, proyectando una imagen positiva o negativa de los actores sociales y políticos más importantes de nuestra sociedad. Sin embargo, existe una fuerte crítica por parte de los consumidores peruanos sobre el contenido que los medios televisivos transmiten actualmente. Pues la información de ciertos medios televisivos no siempre se encuentran acorde con los hechos ocurridos. Siendo esta práctica común en la historia de nuestra televisión nacional. A pesar de todo, cuando el objetivo de los medios es difundir con veracidad la información de la realidad nacional, esta información se hace valiosa porque transmite el sentir de un momento crucial de nuestras vidas, que puede marcar el inicio o el final de una etapa histórica.

A nivel internacional podemos citar varios ejemplos como la llegada del hombre a la Luna y el asesinato del presidente J.K. Kennedy. Estos acontecimientos se han convertido en parte de nuestra memoria audiovisual universal debido al desarrollo de las comunicaciones en la mayoría de los países del mundo.



La llegada del Hombre a la Luna (1969)

Marcó el inicio de la era espacial y el primer paso de la conquista del hombre al universo.

Fue retransmitida por las principales cadenas televisivas del mundo.



El asesinato de J.K. Kennedy, presidente de U.S.A (1963)

Representó un quiebre en la imagen internacional del gobierno Norteamericano, considerado el líder mundial a mediados del s. XX.

Las grabaciones de este acontecimiento fueron fuentes de información e investigación para conocer los detalles del crimen y sus presuntos implicados.

A nivel nacional, podemos citar ejemplos como el anuncio del Ministro de Economía sobre la hiperinflación de 1990 o la emisión pública de los “vladivideos” entre otros. Estos acontecimientos marcaron la imagen pública del gobierno nacional de aquellos años.



El Fujishock o el superpaquetazo (1990)

Marcó el inicio de una política económica agresiva tras el derrumbe de la economía nacional debido a la hiperinflación (397%).



Vladivideos (2000)

Estos videos eran grabados bajo las órdenes del asesor presidencial del último gobierno de Alberto Fujimori. Su principal propósito fue evidenciar los sobornos o extorsiones de diversos dirigentes políticos, empresarios y otras figuras políticas. Marcó el fin de la corrupción del gobierno de turno.

El caso de los “vladivideos” es especial. Pues este conjunto de videos que tenían como principal objetivo la manipulación o chantaje, también eran testimonio fehaciente de la corrupción del sistema estatal. En otras palabras, se convirtieron en un arma poderosa de difusión que los medios supieron utilizar para evidencia el funcionamiento interno del gobierno de turno.

Estos ejemplos corroboran que los medios audiovisuales poseen una fuerte presencia en nuestra memoria colectiva. Su impacto puede transformar radicalmente nuestra percepción de la imagen de una persona y/o sociedad o confirmarla. Sin embargo, a pesar de que el impacto de los medios audiovisuales puede ser fuerte, no es duradero. Para mantener la durabilidad del mensaje, la reproducción del material audiovisual debe ser constante: reproducir es recordar.⁸ Además, la memoria audiovisual, vista como documentación, tiene un fuerte vínculo con la política y el poder: no solo por ser el medio más consumido sino por la información que contiene. Siendo utilizado, en algunos casos, como estrategia para debilitar a un opositor.

Desde esta nueva perspectiva, la **memoria audiovisual** es el conocimiento que un grupo o individuo tiene a través del registro de una serie de imágenes en movimiento y/o sonidos grabados que pueden servir como punto de referencia para entender nuestra historia en una determinada época.

La principal tarea sería identificar cuáles son hitos de nuestra historia audiovisual para tomarlos como puntos de referencia. Lo único cierto es que servirían como punto de partida y de ahí el trabajo de clasificarlos, investigar su contenido y conservarlos dependería de nosotros. Sin embargo, hay que recordar que la memoria audiovisual es abundante pues, en general, es todo registro de documentación de interés social que cada grupo o individuo puede rescatar con una intención personal o pública (para ser difundida o no). La memoria audiovisual puede crear vínculos, ayudar a compartir o fortalecer una idea en común, que es la semilla de la identidad colectiva.

⁸En el caso de una cinta de video, al reproducir el material audiovisual se puede ver nuevos matices, nuevas aspectos de una misma imagen. Como lo comentó el encargado de la Videoteca del Archivo Central del IRTP, el Sr. Oscar Granda, en la entrevista que se le realizó: “Un video puede mostrar mil cosas.”

2.3.2. Memoria audiovisual y Patrimonio audiovisual

En el punto anterior se amplió la definición del término **memoria audiovisual** desde una mirada social. Siendo definido como el conocimiento que tenemos por medio del registro de una serie de imágenes en movimiento y/o grabados que pueden servir como punto de referencia para entender nuestra historia en una determinada época. Nos ayuda a crear vínculos o fortalecer una idea en común. A continuación, se clasifica la memoria audiovisual en una serie de características generales:

1. Es democrática: Es compartida por todos, manteniendo su propósito social, sobre todo, es libre. Sin necesidad de ser identificada legalmente bajo algún poder público o privado.
2. Tiene valor histórico: Su contenido contribuye en la reconstrucción del pasado de una colectividad. Registrando rasgos significativos de una época determinada.
3. No puede medirse: Está en constante crecimiento/evolución según los acontecimientos registrados por los miembros del grupo.
4. Su contenido es informativo: Lo que se busca es informar a la sociedad de lo qué somos y cómo nos presentamos hacia los demás.
5. Su conocimiento puede estar oculto u olvidado: Cuando la memoria audiovisual no tiene una identificación legal, la documentación de la memoria audiovisual puede perderse o terminar siendo olvidada.
6. Es cultivable para el desarrollo del espíritu humano: La memoria audiovisual contribuye al fortalecimiento de la identidad nacional, al crecimiento intelectual humano, a la solidaridad y al compromiso.

Desde otra perspectiva, no es posible afirmar que toda documentación audiovisual tiene como objetivo reflejar la historia de una sociedad. Puede tener propósitos comerciales (el spot de publicidad de la marca de un jabón X) o de protección (las imágenes de una cámara de seguridad de un banco). Aunque eso no excluye que en cualquier momento los medios

audiovisuales puedan convertirse en una herramienta para registrar un evento de suma importancia social a pesar de que su propósito no guarde dicha intención.⁹

Lamentablemente, la conciencia del valor histórico-cultural de la memoria audiovisual se dio a causa de la destrucción y desaparición de los materiales audiovisuales por los conflictos armados a mediados del siglo XIX, especialmente en la Segunda Guerra Mundial. Y así se manifiesta en la *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado* de 1954 (UNESCO, 1954).

El **patrimonio audiovisual** es descrito como el conjunto de grabaciones de imágenes en movimiento y/o sonoras, y de los objetos que están relacionadas a aquellas; siendo considerados de gran importancia histórica, artística y cultural.

El patrimonio audiovisual se diferencia de la memoria audiovisual principalmente por ser una documentación identificada e registrada, que posee reconocimiento estatal, siendo su propósito preservar su contenido para mantener su valor histórico-cultural. Como en el caso anterior, se da una lista de las características generales del patrimonio audiovisual:

1. Es de carácter legal: Está registrado por un organismo o individuo como el dueño del material.
2. Es de carácter jurídico: Se relaciona con los derechos de propiedad intelectual de autor y/o propietario.
3. Está documentado y registrado: Esto facilita el proceso de inventario de los materiales audiovisuales y los objetos relacionados a su producción. En el caso de colecciones grandes, su registro depende de la cantidad de recursos humanos y su conocimiento en gestión archivística.
4. Está organizado en archivos audiovisuales: El patrimonio audiovisual para ser registrado, identificado y conservado necesita de un espacio adecuado. Estos espacios pueden ser financiados por organismos privados o públicos. En la mayoría de los casos, el respaldo es integradamente público por medio de los archivos audiovisuales nacionales.

⁹ Para identificar su importancia social hay que descubrir el espíritu que se transmite en la imagen y, por ello, es necesario identificar cuáles son los criterios de selección y saber utilizarlos para que se pueda comprender de qué manera el material audiovisual representa fielmente nuestra sociedad.

5. Es de dominio público o privado: En este caso, puede pertenecer al Estado siendo accesible para el público en general o puede ser resguardado por una organización privada en donde pueda existir restricciones para su uso y acceso.

6. Contribuye al avance científico: Existe un vínculo entre su valor histórico-cultural y la ciencia pues el interés de conservarla es por su aporte científico, que va más allá, del conocimiento de la vida de la comunidad, sino del conocimiento que ha aportado a la sociedad actual. Siendo una fuente privilegiada para la investigación.

Cabe resaltar que la memoria audiovisual se convierte en patrimonio con el tiempo; siempre y cuando, sea necesidad del Estado, las organizaciones privadas o la sociedad civil, protegerlo. Por lo tanto, la memoria que no ha sido rescatada se habrá perdido para siempre. El patrimonio audiovisual solo es un parte representativa de la memoria audiovisual de la sociedad.

Aquí un ejemplo de un suceso de la vida cotidiano para entender entre memoria audiovisual y patrimonio audiovisual:

Imagina que está grabando con una cámara de video el cumpleaños de un abuelo. Esta información es parte de la memoria audiovisual de la familia, por ser un evento social significativo. Sin embargo, si este abuelo fuera el presidente del país. Dicho registro familiar se convierte en importancia a nivel nacional y será conservado por el Estado bajo su custodia. Aquí se convierte en patrimonio audiovisual.

En el *Cuadro 3* se resumen las características generales del patrimonio audiovisual y la memoria audiovisual.

CUADRO 3:
COMPARACIÓN ENTRE MEMORIA AUDIOVISUAL Y PATRIMONIO AUDIOVISUAL

Memoria Audiovisual	Patrimonio Audiovisual
<p>1. <u>Es democrática</u>: Es compartida por todos.</p> <p>2. <u>Tiene valor histórico</u>: Contribuye en la reconstrucción del pasado de una colectividad.</p> <p>3. <u>No puede medirse</u>: Está en constante crecimiento/evolución.</p> <p>4. <u>Su contenido es informativo</u>: Lo que se busca es informar a la sociedad.</p> <p>5. <u>Su conocimiento puede estar oculto u olvidado</u>: Por no tener una identificación legal, puede perderse o terminar siendo olvidada.</p> <p>6. <u>Es cultivable para el desarrollo del espíritu humano</u>: Contribuye al fortalecimiento de la identidad nacional, al crecimiento intelectual humano, a la solidaridad y al compromiso.</p>	<p>1. <u>Es de carácter legal</u>: Está registrado por un organismo o individuo como el dueño del material.</p> <p>2. <u>Es de carácter jurídico</u>: Se relaciona con los derechos de propiedad intelectual de autor y/o propietario.</p> <p>3. <u>Está documentado y registrado</u>: Esto facilita el proceso de identificación e inventariado.</p> <p>4. <u>Está organizado en archivos audiovisuales</u>: Para ser registrado, identificado y conservado necesita de un espacio para su almacenamiento. En la mayoría de los casos, los archivos son financiados por la entidad estatal.</p> <p>5. <u>Es de dominio público o privado</u>: Puede pertenecer al Estado o puede ser resguardado por una organización privada.</p> <p>6. <u>Contribuye al avance científico</u>: Su contenido es una fuente privilegiada para la investigación.</p>

3 CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

3.1. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

El tipo de investigación de nuestro trabajo es:

- *Exploratoria*: El objeto de estudio, el Archivo Audiovisual Nacional como preservador del patrimonio audiovisual, ha sido poco investigado y servirá como punto de partida para futuras investigaciones.
- *Explicativa*: Se define varios conceptos fundamentales para entender el objeto de estudio tomando como referencia documentos oficiales nacionales e internacionales. A lo largo del desarrollo del tema se busca corroborar la hipótesis general de que el Archivo Audiovisual Nacional es fundamental para el fortalecimiento de la identidad nacional a través de la preservación del patrimonio audiovisual.
- *Descriptiva*: Para abordar el objeto de estudio, se recopila información de otros archivos audiovisuales nacionales e internacionales, leyes, convenios y tratados sobre el tema de preservación del patrimonio audiovisual. En el análisis descriptivo de las leyes o convenios se destaca las partes relacionadas con la preservación audiovisual; para el caso de los archivos audiovisuales se identifica los objetivos específicos de los archivos audiovisuales en relación con la preservación audiovisual nacional, sus técnicas de conservación, el estado de los depósitos o espacios de almacenamiento. Los datos descriptivos se expresan en términos cualitativos.

3.2. TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

3.2.1. Entrevista semi estructurada

En la presente tesis se ha realizado entrevistas semi estructuras a los investigadores, trabajadores y principales responsables de los archivos audiovisuales nacionales.

Entre los especialistas o investigadores consultados están Violeta Núñez, socióloga de cine y Francisco Adrianzén, cineasta y fundador de la Cinemateca de Lima. La información proporcionada contribuyó a conocer mejor la situación de la comunidad audiovisual a nivel local.

Para el análisis de las experiencias de archivos audiovisuales extranjeros, se logró contactar con Alejandra Trelles, gestora de programación de la Cinemateca Uruguaya.

Para el análisis de las experiencias de los archivos audiovisuales nacionales, se identificaron (2) iniciativas para la creación de archivos filmicos nacionales cuyos representantes fueron Francisco Adrianzén (Cinemateca de Lima) e Isaac León Frías (Filmoteca de Lima). En el caso del análisis de los archivos audiovisuales privados se entrevistó a Norma Rivera (Filmoteca de Lima) e Irela Núñez del Pozo (Archivo Peruano de Imagen y Sonido)¹⁰.

A través de la Dirección de Industrias Culturales (DIC) del Ministerio de Cultura¹¹ se realizó una serie de entrevistas a distintos representantes de los siguientes archivos audiovisuales nacionales: Biblioteca Nacional del Perú (BNP), el Archivo General de la Nación (AGN) y el Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú (IRTP). En el desarrollo de las entrevistas a los responsables de los archivos audiovisuales públicos se logró contestar las preguntas del trabajo de tesis, a excepción de los encargados del Archivo General de la Nación y la Biblioteca Nacional del Perú.

En el *Cuadro 4*, se resumen la lista de entrevistados:

CUADRO 4

LISTA DE ENCARGADOS DE LOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES NACIONALES

1	Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI)	
	Irela Núñez del Pozo	Cofundadora del ARCHI y especialista en restauración de la Cinemateca Nacional de Roma
2	Filmoteca PUCP	
	Norma Rivera	Coordinadora General
3	Biblioteca Nacional del Perú (BNP)	

¹⁰En las guías de entrevistas a los especialistas y las iniciativas de creación del Archivo Fílmico Nacional el objetivo principal era la importancia de la creación de una Cinemateca Nacional. Sin embargo, durante el proceso de investigación, se actualizó la legislación peruana hacia la creación de un Archivo Audiovisual Nacional (*Anteproyecto de Ley de la Cinematografía y el Audiovisual Peruano*). Por lo tanto, se tuvo que ampliar el tema de investigación abarcando a los archivos televisivos y sonoros. La información obtenida en las entrevistas nos ayuda a conocer más sobre iniciativas de archivos fílmicos en nuestro país.

¹¹ Actualmente se ha modificado el nombre de la Dirección de Industrias Culturales (DIC) por la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO).

Natalia Deza	Directora de Patrimonio Documental Bibliográfico
Edwin Díaz	Director de Servicios e Investigaciones Bibliográficas
Emma Cortez	Directora de Preservación y Conservación
4	Archivo General de la Nación (AGN)
Nora Gomero Sánchez	Directora de Archivo Republicano
5	Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú (IRTP)
Mario Jamaca	Encargado del Archivo Central de San Luis
Oscar Granda	Encargado de la Videoteca del Archivo Central

3.2.2. Análisis de documentos

Para la fundamentación teórica de nuestro objeto de estudio se necesitó recopilar información desde distintas fuentes bibliográficas, especialmente las fuentes de documentación oficial de los organismos internacionales.

En el análisis de los conceptos o definiciones principales, se ha tomado como fuente principal el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* que ha servido como punto de partida. Para los conceptos técnicos - como audiovisual, preservación y conservación - ha sido de utilidad los documentos oficiales de la UNESCO que son *Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental y Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*; y el texto de *Principios y Técnicas en un archivo audiovisual* de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y del Ministerio de Cultura de Colombia. En el caso de los conceptos complejos como identidad y memoria, se ha recurrido a sociólogos destacados como Rómulo Acurio y Aquiles Chimu; además del estudio de investigación sobre la *Identidad nacional y memoria histórica colectivos en el Perú* de los psicólogos Rotterbacher y Espinosa, que me ayudó a comprender la problemática de la identidad en nuestro país.

En el desarrollo del marco teórico, se analiza la situación de la preservación del patrimonio audiovisual desde el nivel mundial al regional para eso se justificará el desarrollo del tema a través de las políticas culturales, leyes, convenios o tratados que se han realizado hasta la actualidad a nivel nacional. Para el análisis de las políticas culturales, la principal referencia es el documento de *Los Lineamientos de Políticas Culturales del Perú 2013-2016* (versión preliminar) del Ministerio de Cultura.

Las fuentes principales del marco teórico han sido las documentaciones oficiales de los organismos internacionales de la UNESCO y la CACI (Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica), siendo la pieza clave las *Recomendaciones sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento* de la UNESCO que evidencia la preocupación del tema en el sistema internacional.

En el análisis de experiencias de archivos audiovisuales nacionales y extranjeros se ha recurrido, paralelamente a las entrevistas, a sus páginas webs oficiales. En estas páginas se han consultado información sobre la estructura de su organización (misión, visión, objetivos, organigrama) y su relación con la preservación audiovisual.



4 CAPÍTULO IV: ANALISIS DE INFORMACIÓN

4.1. EL ARCHIVO AUDIOVISUAL NACIONAL COMO FORTALECEDOR DE LA IDENTIDAD NACIONAL

4.1.1. Archivo Audiovisual Nacional: Definición y Características

En *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* define el **archivo audiovisual**, a partir de los conceptos de la SEAPAVAA (1996), como “una organización o dependencia de una organización que se dedica al acopio, la gestión y la conservación de una colección de materiales audiovisuales y afines y facilita el acceso a la misma y su utilización. El término abarca organizaciones oficiales y no oficiales, comerciales y culturales que cumplen estas cuatro funciones” (Edmondson, 2004: 27).

Los archivos audiovisuales no solo son espacios de almacenamiento en donde se identifica y clasifica la documentación audiovisual sino son centros de conservación de la memoria audiovisual. Independientemente si su carácter es público o privado, los archivos audiovisuales pueden proteger parte del patrimonio audiovisual nacional de otros archivos audiovisuales o catalogar parte de su documentación como patrimonio audiovisual nacional.

Además, los archivos audiovisuales pueden ser vistos como centros de investigación e innovación pues al facilitar la accesibilidad de su documentación están contribuyendo al desarrollo científico. Aunque eso dependería de los intereses particulares de la entidad administradora y los recursos que dispone para mantener dicha accesibilidad.

Los archivos audiovisuales pueden clasificarse de acuerdo al afán de lucro, el grado de autonomía, la condición, la clientela, la amplitud de medios abarcados y la capacidad al respecto e índole y especialización (Edmondson, 2004: 33). Dentro de la categoría de los archivos audiovisuales en función de su índole y especialización, se encuentran los **archivos audiovisuales nacionales**:

“Son organismos de vasto alcance, frecuentemente grandes, que actúan a nivel nacional y tiene por misión documentar, conservar y hacer accesible públicamente todo el patrimonio audiovisual del país o una parte significativa de él. A menudo son financiados por el Estado, y comprenden muchos de los archivos audiovisuales mundiales más grandes y conocidos de películas, televisión y grabaciones sonoras” (Edmondson, 2004: 37).

Algunas características generales de los archivos audiovisuales nacionales son:

- Los archivos audiovisuales nacionales son oficiales: Es decir, el gobierno reconoce de algún modo su función y su mandato en el marco legislativo o mediante disposiciones administrativas prácticas (puede plantearse mecanismos de financiación, rendición de cuentas o sujeción a examen público).
- Los archivos audiovisuales nacionales son sin afán de lucro: Busca objetivos altruistas que se consideran públicamente meritorios al margen del rendimiento financiero.
- Los archivos audiovisuales nacionales pueden abarcar varios servicios: Principalmente, el servicio de acceso al público que puede cubrir distintas opciones como la exhibición pública, la comercialización, el apoyo profesional y las investigaciones privadas. Además de asistencia técnica profesional o asesoría para otras entidades o archivos audiovisuales de otros países.
- Los archivos audiovisuales nacionales pueden estar incluidas dentro de otras entidades más grandes: Al ser considerados archivos o bibliotecas públicas, estas pueden ser incluidas dentro de otras entidades más grandes; o tener autonomía e infraestructura independiente.

Hay que tomar en cuenta que la UNESCO agrupa los archivos audiovisuales nacionales en tres categorías: cinematográficos, televisivos y sonoros.

En resumen, los **archivos audiovisuales nacionales** son centros de preservación del patrimonio audiovisual reconocidas oficialmente por el Estado. Una de sus principales funciones es brindar la accesibilidad del patrimonio audiovisual al público. Por lo tanto, pueden convertirse en centros de investigación e innovación por proporcionar información para el uso académico o científico.

Cabe añadir que siendo un organismo perteneciente al Estado, los archivos audiovisuales nacionales necesitan, para su desarrollo, normas internas eficaces guiadas por políticas públicas que garanticen su sostenibilidad en el tiempo.

4.1.2. Archivo Audiovisual Nacional e Identidad Nacional

Los archivos audiovisuales nacionales preservan el patrimonio audiovisual nacional que es valioso no solo porque representa un fragmento de nuestra historia sino porque dicho contenido puede ayudarnos al reconocimiento de nosotros mismos como miembros de un país.¹²

En nuestro país, la identidad nacional es un proyecto aplazado pues presenta una serie de dificultades que todavía no han sido solucionadas. Una de las principales dificultades es la desigualdad social persistente que divide a nuestro país en espacios cerrados y excluyentes dificultando la movilidad socio cultural. Otra dificultad es la autoafirmación de la identidad nacional negativa pues, en promedio, el peruano no reconoce el país como propio ya que aspira otro tipo de modelo, en donde exista respeto a la legalidad, orden y mayor desarrollo.

Para comprender estas dificultades hay que entender que la identidad nacional es un proceso de continua reconstrucción social representado como un tejido de acuerdos y desacuerdos entre los distintos grupos sociales. Aunque se aspira a que la identidad sea una unidad, en nuestro contexto, los conflictos evidencian la baja movilidad entre las distintas esferas excluyentes, reflejado en la escasez de acuerdos sociales orientados por un ideal común.

La primera tarea para comenzar con la construcción de un proyecto de identidad nacional sería identificar en qué etapa del desarrollo de nuestra identidad nacional nos encontramos y, a partir de ahí, plantearnos nuevos desafíos para la construcción de una nueva imagen social. Anteriormente se ha explicado que la memoria audiovisual nacional es una pieza fundamental para el fortalecimiento de la identidad nacional pues a través de la preservación del patrimonio audiovisual se puede identificar y clasificar los puntos de referencia de nuestra historia que posteriormente se desarrollará en una línea de tiempo como base para un proyecto de identidad nacional. Por lo tanto, los Archivos Audiovisuales Nacionales serían espacios adecuados para la identificación, clasificación y conservación de los hitos de la memoria audiovisual nacional.

Los Archivos Audiovisuales Nacionales tendrían tres funciones principales, relacionados con la construcción de un proyecto de identidad nacional, siendo considerados centros de

¹² Para poder entender mejor este punto, se recordará la definición de **identidad nacional** como el compromiso construido por un grupo de individuos para definirse a sí mismo como miembros de un país y, al mismo tiempo, diferenciarse del resto de los países del mundo.

preservación del patrimonio audiovisual, centros de investigación e innovación y espacios de difusión y acceso al público. A continuación se detalla estas tres (3) funciones principales¹³:

1. Los Archivos Audiovisuales Nacionales, como centros de preservación del patrimonio audiovisual, pueden contribuir a la creación de una nueva imagen de identidad nacional preservando la documentación que puede servir como fuente valiosa para comprender nuestra identidad nacional.
2. Los Archivos Audiovisuales Nacionales, como centros de investigación e innovación científica, pueden contribuir a la creación de una nueva imagen de identidad nacional garantizando el acceso de la documentación. Sin embargo, hay que recalcar que su información es limitada, pues al conservar solo una parte del patrimonio audiovisual, depende de la destreza del investigador lograr conseguir nuevas fuentes de información en otros lugares.
3. Los Archivos Audiovisuales Nacionales, como espacios de difusión y acceso del patrimonio audiovisual, pueden gestionar actividades para proyectar el patrimonio audiovisual nacional al público. De esta manera, contribuyen a que la sociedad reconozca sus propias conductas sociales y conozca aquellas que no le son familiares pero que forman parte de su país.¹⁴

¹³ Las funciones principales del Archivo Audiovisual Nacional proviene del análisis de las funciones generales de un Archivo Audiovisual Nacional en relación con la identidad nacional. Este análisis es importante para desarrollar los objetivos de la investigación. Cabe precisar que el Archivo Audiovisual Nacional siendo considerado un centro de acceso de información puede contribuir al avance de cualquier estudio o disciplina académica, según el interés de conocimiento del investigador. Esta es la inmensa ventaja que nos proporciona un espacio de almacenamiento como esté.

¹⁴ Por ejemplo, la Cinemateca Nacional de Roma realiza anualmente dos festivales de cine nacional que son el Festival de Cine Reencontrado y la Jornada de Cine Mudo. Estos festivales solo proyectan películas que han sido restauradas por la Cinemateca Nacional de Roma y forman parte del patrimonio audiovisual de Italia. En estos eventos prestigiosos vienen personas de todo el mundo, especialmente historiadores, archivistas o investigadores de cine (Sustraído de la entrevista a Irela Nuñez). En nuestro país, existen proyectos cinematográficos que han contribuido a visibilizar espacios desconocidos de la sociedad, logrando crear magníficas piezas del patrimonio audiovisual como, por ejemplo, “Yawar Fiesta” del director Luis Figueroa.

4.1.3. Actores involucrados en la preservación del patrimonio audiovisual nacional

De acuerdo a las *Recomendaciones* de la UNESCO, el éxito de un programa de salvaguardia y protección del patrimonio audiovisual se debe a la cooperación de todos los que intervienen en su producción, distribución, salvaguardia y conservación (UNESCO, 1954: 3). En el caso peruano, se ha identificado tres (3) actores sociales: la comunidad audiovisual, los funcionarios del Estado y la sociedad civil.

4.1.3.1. Comunidad Audiovisual

La comunidad audiovisual puede clasificarse de distintas maneras, por ejemplo, de acuerdo al tipo de medio audiovisual (televisión, cinematografía o sonido). En nuestro país, sin embargo, esto en la práctica no es posible, pues muchos profesionales trabajan en más de un medio durante su trayectoria laboral. A continuación se ha clasificado a la comunidad audiovisual por su función:

1. Dedicados a la creación del producto audiovisual¹⁵: La lista es variada y depende del producto elaborado. Por ejemplo, en un largometraje de animación el papel del director de arte es más predominante que en un documental. Dentro de este grupo se encuentran los directores, guionistas, productores, diseñadores de arte, asistentes de cámara, etc.

En el desarrollo de la investigación, se ha evidenciado que los “cineastas”¹⁶ no son conscientes de la preservación: “Creemos que lo único importante es producir. En los últimos años, además creemos que lo único importante es tener dinero para producir. Y eso me parece muy lamentable. Los propios cineastas no somos conscientes de la importancia de lo que hacemos, en términos más allá del producto en sí.”¹⁷ En el caso de la producción cinematográfica, los directores se concentran en buscar fondos privados o públicos para

¹⁵ Para nuestro trabajo de investigación, se ha conseguido información relacionada al mundo cinematográfico por medio de los investigadores Francisco Adrianzén y Violeta Núñez. Esta información nos permite obtener un primer acercamiento de la situación actual de la comunidad audiovisual.

¹⁶ Los cineastas es un término genérico para referirse a “quienes hacen cine”. Muchos profesionales que hacen cine, no pueden dedicarse principalmente a eso, por eso buscan otras alternativas de trabajo en el mundo de la producción audiovisual, haciendo paralelamente cine con televisión, entre otras cosas.

¹⁷ Entrevista a Francisco Adrianzén, cineasta e investigador de cine.

solventar sus películas. Paralelamente para sostenerse se dedican a hacer trabajos para empresas privadas, de manera individual o formando su propia productora.

Dentro de este grupo, el representante legal de una empresa, tiene un papel importante en la preservación audiovisual pues es quien tiene el derecho patrimonial y de utilización económica de la película o producto audiovisual.

2. Dedicados a la difusión del producto audiovisual: Dentro de este grupo puede encontrarse aquellos que están relacionados a los medios (periodistas, críticos, publicistas, presentadores de televisión, etc.) o al ámbito académico (profesores de escolares o universitarios, investigadores, etc.)

En el caso de los críticos o educadores, creen que lo más importante es consumir mayor cantidad y variedad de producción audiovisual: “Para ellos la cultura es ser espectadores, y sobre todo, espectadores privilegiados. La educación está formada de la base de ser espectador, a los críticos o profesores les encanta conversar sobre películas que ven. Pero no les interesa como estas películas llegan a nosotros y cómo se conservan”¹⁸.

3. Dedicados al mantenimiento del producto audiovisual: Se refiere al grupo que trabaja con el producto audiovisual al finalizar la etapa de producción. Siendo su papel fundamental en la proyección de la película en las salas de cine y durante el proceso de mantenimiento técnico. Este grupo trabaja principalmente en los depósitos audiovisuales de las empresas productoras, bibliotecas universitarias o archivos audiovisuales. Además es el grupo más consciente de la necesidad de la preservación del material audiovisual pues trabajan diariamente con dicho material, en la mayoría de casos, teniendo las condiciones mínimas para su conservación. Como consecuencia, al no tener recursos adecuados, corren el riesgo de deteriorar el material audiovisual o convertirlo en inservible. Este grupo considera fundamental mejorar las condiciones de los archivos audiovisuales existentes y crear nuevos espacios para la preservación del patrimonio audiovisual.

Este último grupo es un actor clave para la preservación audiovisual que puede convertirse en su principal promotor por ser el grupo más sensibilizado con el tema. Siendo necesario

¹⁸ Entrevista a Francisco Adrianzen, cineasta e investigador de cine.

tomarlo en cuenta en proyectos futuros para el desarrollo de la memoria audiovisual nacional.

Por otro lado, se ha identificado a las siguientes asociaciones civiles dedicados a la producción audiovisual: la Asociación Peruana de Prensa Cinematográfica (APRECI), el Sindicato de Artistas e Intérpretes del Perú (SAIP), la Unión de Cineastas Peruanos (UCP), la Asociación de Cineastas Regionales del Perú (ACRIP), la Asociación de Productores Cinematográficos del Perú (APCP) y la Asociación de Documentalistas.

4.1.3.2. Sociedad Civil

En el caso de la sociedad civil, la situación es similar a la comunidad audiovisual, pues no existe una cultura de preservación audiovisual. Siendo el papel del público el de consumidor de la memoria audiovisual.

Tener conciencia de la preservación del patrimonio audiovisual conlleva a preguntarnos de antemano sobre la valorización del producto audiovisual porque sencillamente no podemos proteger algo que no valoramos. El papel que la sociedad civil cumpliría es consumir la memoria audiovisual para conocerlo y posteriormente valorarlo¹⁹. En la actualidad, el consumo del cine nacional es bajo en comparación con el cine extranjero: “Si se comparan las cifras de recaudación del cine peruano con las del resto de películas, el panorama, lamentablemente, es oscuro. De los más de 28 millones de boletos vendidos en las salas de cine nacionales este año, poco más de 472 mil (es decir apenas el 1,6%) fueron para películas peruanas” (El COMERCIO, 2012). Se puede deducir que el Estado necesita medidas más efectivas para conseguir crear un mercado de consumo nacional ascendente.

En el marco de los programas sociales, la creación de redes de espacios de cine alternativo en donde se proyecte cine nacional y latinoamericano sería una alternativa adecuada. Ya que se apoyaría a la difusión y promoción de festivales de cine nacionales y latinoamericanos para el incremento de la memoria audiovisual.

¹⁹ También hay que considerar que la valoración positiva va de la mano de la calidad del producto audiovisual.

En conclusión, para crear una cultura de preservación audiovisual exitosa debe desarrollarse paralelamente el acceso del patrimonio audiovisual por medio de archivos audiovisuales; y la difusión de la producción nacional actual fomentando a que la sociedad civil participe del proceso de valorización de su memoria audiovisual. Este proceso de sensibilización de una cultura de preservación audiovisual debe realizarse en varias etapas para que sea un proceso de largo alcance.

Por otro lado, no existen asociaciones oficiales que representen a la sociedad civil como organización dedicada a la supervisión de la calidad de la producción audiovisual. Esto debilita su participación en la toma de decisiones de interés público y la colaboración para la modificación de leyes o normas estatales sobre el desarrollo de la memoria audiovisual nacional.

4.1.3.3. Estado

Dentro de la organización del Estado, a través de sus funcionarios y gobernantes, se necesita educar a una nueva clase de profesionales con sensibilización en la preservación audiovisual. Pues siendo intermediarios de la sociedad peruana, los funcionarios estatales son los principales comunicadores del tema de la preservación del patrimonio cultural y, por ende, del patrimonio audiovisual. Poniendo énfasis en aquellos que pertenecen al Ministerio de Cultura y sus organismos dependientes.

En el *Reglamento de Organización y Funciones* existe una función específica compartida entre el Ministerio de Cultura y sus organismos competentes:

“Promover el registro, la investigación, preservación, conservación, difusión y puesta en valor del patrimonio cultural material e inmaterial, arqueológico, histórico y artístico, documental y bibliográfico, plástico, musical, popular y tradicional, el folclor, las industrias culturales y el patrimonio documental y bibliográfico de la Nación con la participación de las organizaciones de la sociedad civil y las comunidades.” (MINISTERIO DE CULTURA, 2013b:4)

Esta función es una responsabilidad conjunta del Ministerio de Cultura y sus organismos dependientes para cooperar en el desarrollo de una cultura de preservación del patrimonio cultural. Siendo necesario aclarar que para lograr su eficacia se debe trabajar tanto dentro de las instituciones públicas como en la sociedad civil.

Entre las funciones específicas del Ministerio de Cultura está: “Realizar declaraciones de Patrimonio Cultural de la Nación, conforme a las normas nacionales e internacionales vigentes; así como ejecutar y supervisar acciones de investigación, protección, conservación y puesta en valor de dicho patrimonio” (MINISTERIO DE CULTURA, 2013b:2).

Para cumplir dicha función sería necesario orientar las declaraciones del Patrimonio Cultural siguiendo como referentes principales las *Recomendaciones* de la UNESCO y la *Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación*.²⁰

Actualmente los esfuerzos del Ministerio de Cultura están dándose en la creación de lineamientos de políticas culturales para la preservación del patrimonio cultural. Sin embargo, en el Lineamiento 5, dedicado al tema de la defensa del patrimonio cultural, no figura el patrimonio audiovisual como parte de éste.

Dentro del Ministerio de Cultura existe un órgano encargado de la preservación del patrimonio audiovisual que es la Dirección de Industrias Culturales (DIC)²¹. Su función está estipulada en el Artículo 63 del Reglamento de Organización y Funciones (ROF): “Preservar el patrimonio audiovisual del país fomentando el establecimiento de filmotecas y otros centros especializados para la conservación, restauración, archivo y difusión de obras cinematográficas” (MINISTERIO DE CULTURA, 2013b: 33). Esta misma función también está contenida como un objetivo fundamental en el artículo 2 de la Ley de Cinematografía Peruana.

No obstante, dicha función al no estar orientada a ningún lineamiento de política cultural perjudica a la sostenibilidad de los archivos audiovisuales nacionales, pues estos necesitan políticas orientadas a la preservación audiovisual que estén en concordancia con sus normas internas.

Entre los objetivos de la Dirección de Industrias Culturales se encuentra el “Fomento a la investigación audiovisual y generar espacios para su memoria” (DIC, 2013a). En el caso de

²⁰ Se realiza un análisis más detallado de la normatividad de la preservación nacional en el punto 4.2.2.

²¹ Actualmente se ha modificado su nombre por la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO).

la formación de la investigación audiovisual no sería posible si no se crean centros de investigación como son los archivos audiovisuales, por ser los espacios donde se conservan la mayor cantidad de información. Siendo necesario que estos cuenten con salas de visionado.

Entonces se debería considerarse entre los objetivos principales relacionados a la preservación audiovisual:

1. Fomentar el establecimiento de archivos audiovisuales nacionales y privados que estén sensibilizados en el tema de la preservación del patrimonio audiovisual; y que cuenten con espacios de visionados o proyección para lograr de este modo el acceso de la información a la sociedad civil.
2. Fomentar el desarrollo de la memoria audiovisual, por parte de los actores involucrados en la producción de ésta, al mismo tiempo, sensibilizarlos acerca de la importancia de la preservación en su trabajo cotidiano.
3. Crear programas sociales orientados a la difusión del patrimonio audiovisual nacional y el desarrollo de la memoria audiovisual, así como, informarles acerca de la importancia de la preservación audiovisual en su vida diaria.

4.2. NORMATIVIDAD DE LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL NACIONAL

4.2.1. Políticas culturales sobre el patrimonio cultural

Las políticas culturales son un conjunto de normas y principios explícitamente formulados y legitimados por el Estado. Tienen dos (2) funciones: la primera es ser una propuesta orientadora desde el punto de vista teórica - técnico y la segunda es la de articular los propósitos del sistema político (Laguzzi, 1989:96). Para la elaboración de las políticas culturales es necesario establecer parámetros o lineamientos a largo plazo. Por lo tanto, se puede decir que las políticas culturales sirven de línea de base para la creación de proyectos sociales a nivel nacional.

En la *Declaración de México sobre Políticas Culturales* (1982) se desarrolla una serie de principios que podrían servir como base para la creación de políticas culturales en nuestro país, pues estos principios orientarían la legislación interna. Se ha identificado cuatro (4) principios relacionados a la preservación cultural:

“23. El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.

24. Todo pueblo tiene el derecho y el deber de defender y preservar su patrimonio cultural, ya que las sociedades se reconocen a sí mismas a través de los valores en que encuentran fuente de inspiración creadora.

25. El patrimonio cultural ha sido frecuentemente dañado o destruido por negligencia y por los procesos de urbanización, industrialización y penetración tecnológica. Pero más inaceptables aún son los atentados al patrimonio cultural perpetrados por el colonialismo, los conflictos armados, las ocupaciones extranjeras y la imposición de valores exógenos. Todas esas acciones contribuyen a romper el vínculo y la memoria de los pueblos con su pasado. La preservación y el aprecio del patrimonio cultural permite entonces a los pueblos defender su soberanía e independencia y, por consiguiente, afirmar y promover su identidad cultural.

26. Principio fundamental de las relaciones culturales entre los pueblos es la restitución a sus países de origen de las obras que les fueron sustraídas ilícitamente. Los instrumentos, acuerdos y resoluciones internacionales existentes podrían reforzarse para acrecentar su eficacia al respecto” (UNESCO, 1982).

En la descripción de los principios, con relación a la preservación del patrimonio cultural, se observa una estrecha relación con la construcción de la memoria colectiva para el reconocimiento de nosotros mismos y la creación de nuevos valores culturales. La preservación y valorización permite la defensa de la soberanía e independencia de un pueblo, de la misma manera, que promueve su identidad cultural.

Con respecto a la memoria, esta puede contribuir en dos niveles: a nivel general, siendo orientadora de las políticas culturales a través de la creación de sus lineamientos, pues una de sus funciones es la reconstrucción positiva del pasado para la creación de un proyecto

nacional con metas concretas. En un nivel más específico, las políticas culturales contribuyen en el desarrollo de la memoria audiovisual y, posterior salvaguardia, como patrimonio audiovisual.

A nivel nacional, el Estado se ha hecho pocos esfuerzos para proteger el patrimonio cultural. A principios del año, el Ministerio de Cultura ha presentado - en su versión preliminar- los *Lineamientos de Políticas Culturales 2013-2016* que señala la defensa y apropiación social del patrimonio cultural en su Lineamiento número cinco (5)(MINISTERIO DE CULTURA, 2013a).

La especialista en temas de patrimonio cultural y legislación nacional, Adriana Arista, comenta al respecto de la nueva legislación: “la protección del patrimonio cultural no ha tenido unas líneas u objetivos concretos, por lo tanto, la Ley y la Constitución (y la demás normativa relacionada con el patrimonio cultural) son un cuerpo jurídico que no responde a una política cultural y distan mucho de lo que se señala en el Lineamiento 5” (Arista, 2001:15). En síntesis, los *Lineamientos de Políticas Culturales* servirían para mejorar la gestión cultural en el Estado solo si son debidamente formuladas y articuladas en la Constitución y la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación.²²

La ausencia de mecanismos estatales y jurídicos nacionales ha perjudicado la visión social del concepto de patrimonio cultural que es enfocado desde su beneficio económico. Los mismos *Lineamientos de Políticas Culturales* reflejan la priorización de protección de bienes materiales de valor arqueológico o artístico relacionados a fines turísticos y comerciales. Excluyendo, dentro de su dinámica, la necesidad de conservar las piezas audiovisuales por no encontrarse dentro del circuito comercial.

4.2.2. Normatividad de la preservación del patrimonio audiovisual

4.2.2.1. Acuerdos y resoluciones en América Latina y el Mundo

Según datos de la UNESCO, se ha rescatado el 20% de la memoria audiovisual mundial relacionada con la televisión y la radio (Emmanuel, 2004:1). Y en el caso del cine, apenas el 10% de las películas producidas en su totalidad (FIAF, 2008). En síntesis, hemos perdido la mayoría de nuestra memoria audiovisual mundial para siempre.

²² En el siguiente capítulo se hace un análisis detallado de la Ley General del Patrimonio, en relación con el patrimonio audiovisual.

Para revertir esta situación, la UNESCO hizo un llamado de atención a sus países miembros, manifestado en el documento *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento* (1980): “Cada Estado tome las medidas adecuadas encaminadas a garantizar la salvaguardia y la conservación para la posteridad de esa parte especialmente frágil de su patrimonio cultural, del mismo modo que se salvaguarden y conserven otras formas de bienes culturales como fuente de enriquecimiento para las generaciones presentes y futuras” (UNESCO, 1954:1). Recomienda que los Estados Miembros adopten “medidas apropiadas para la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento teniendo en cuenta las obligaciones que les impone el derecho internacional” (UNESCO, 1954:1).

También en dicho documento se señala una serie de principios generales sobre la preservación audiovisual, entre las cuales se destaca - en el punto 3 - que el Estado tiene que tomar medidas para rescatar la mayor cantidad posible de patrimonio audiovisual: “Si la transmisión de la totalidad de ese patrimonio a las generaciones futuras no fuera posible por razones técnicas o financieras, se debería salvaguardar y conservar la mayor parte posible. Se debería tomar las medidas necesarias para concretar acciones a todos los organismos públicos y privados interesados” (UNESCO, 1954:2).

Además la UNESCO ha creado el programa *Memoria del Mundo* cuya finalidad es distinguir y registrar la memoria documental de importancia internacional, regional y nacional. Entre los objetivos del programa se encuentra la preservación del patrimonio documental - en este caso patrimonio audiovisual – dando “directamente asistencia práctica, difundiendo consejos e información, fomentando la formación, o bien asociando patrocinadores a proyectos oportunos y apropiados” (Edmondson, 2002:1-2).

A nivel regional, entre los países de América Latina y el Caribe, la preocupación por la preservación del patrimonio audiovisual está ausente. La principal dificultad recae en la escasez de los fondos financieros para invertir en tecnología adecuada, especialmente laboratorios de restauración de material filmico. Lo cierto es que no existen políticas culturales regionales que promuevan acciones concretas y eficaces para fortalecer una cultura de preservación audiovisual latinoamericana:

1. En el artículo 9 del *Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana* (1997) realizada por los miembros de la CACI (Conferencia de Autoridades Cinematográficas de

Iberoamérica) se manifiesta como única iniciativa para la preservación del patrimonio audiovisual, impulsar la creación de cinematecas nacionales en cada Estado (CONACINE, 1998:14).

2. En la *Sustitución de la Decisión 460 sobre la protección y recuperación de bienes del patrimonio cultural de los Países Miembros de la Comunidad Andina* realizado por la Comunidad Andina (CAN) - integrada por Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú - considera la protección del patrimonio cultural en caso de tráfico ilícito o robo y lo relaciona con el patrimonio material arqueológico o artístico (UNESCO, 2004). En este punto de vista, la preservación es considerada como el cuidado del patrimonio por amenaza, sin tomar en cuenta su conservación para la posteridad.

Se puede concluir que **no** se han adoptado medidas de preservación del patrimonio audiovisual regional. Siendo recomendable que estén orientadas a partir de las *Recomendaciones* de la UNESCO con acciones concretas como actualizar los convenios y normas partiendo de una definición universal de patrimonio audiovisual.

4.2.2.2. Normatividad legislativa a nivel nacional

La preservación del patrimonio cultural le corresponde principalmente a las entidades públicas. El Estado tiene la tarea de crear normas o leyes nacionales que protejan el patrimonio audiovisual, salvaguardadas por las instituciones correspondientes. En nuestro país, la responsabilidad recae en el Ministerio de Cultura.

En la actualidad existen dos (2) leyes nacionales relacionadas a la salvaguardia del patrimonio audiovisual nacional, las cuales son la *Ley General del Patrimonio Cultural de Nación (N° 28296)* y *Ley de Cinematografía Peruana (N° 26370)*. A continuación, se explicará detalladamente cada una de ellas:

1. La *Ley General del Patrimonio Cultural de Nación (N° 28296)* es la principal ley que trata del tema de patrimonio cultural en nuestro país. Una primera observación es las definiciones en la presente Ley que considera el patrimonio cultural como “toda manifestación del quehacer humano – material o inmaterial - que su importancia, valor y significado paleontológico, arqueológico, arquitectónico, histórico, artístico, militar, social, antropológico, tradicional, religioso, etnológico, científico, tecnológico o intelectual, sea expresamente declarado como tal o sobre el que exista la presunción legal de serlo” (BNP,

2013a:1). Sin embargo, esta definición de **patrimonio cultural** es muy general y abarcadora, siendo necesario precisar cuáles son las características generales que posee el patrimonio cultural.²³ De la misma manera - en el Título 1, Capítulo 1, Artículo 1 de la misma Ley - se denomina al **patrimonio audiovisual** como “documentos, manuscritos, fonográficos, cinematográficos, videográficos, digitales, planotecas, hemerotecas y otros que sirvan de fuente de información para la investigación en los aspectos científico, histórico, social, político, artístico, etnológico y económico” (BNP, 2013a:1). En la definición del término se considera erróneamente dentro de la documentación audiovisual a los espacios en donde se almacenan. En conclusión, estas dos definiciones deberían tener un análisis crítico siguiendo las pautas de la documentación de la UNESCO.

Una segunda observación es las responsabilidades que el Estado adjudica al propietario del bien cultural para la protección y conservación del patrimonio cultural. En el Título 1, Artículo 7 se considera como deber de los propietarios informar a los organismos competentes en caso de realizar alguna restauración (BNP, 2013a:3). Y en el artículo 21, considera obligación del propietario “consentir la ejecución de obras de restauración, reconstrucción o revalorización del bien mueble o inmueble, por parte del Instituto Nacional de Cultura [Ahora Ministerio de Cultura], cuando fueren indispensables para garantizar la preservación óptima del mismo” (BNP, 2013a:5). En el caso del patrimonio audiovisual, el material es delicado así que necesita de un lugar especial para su almacenamiento y conservación. En la mayoría de los casos, los propietarios no poseen un espacio adecuado por falta de fondos financieros. De esta manera se concluye que la presente Ley no refleja las necesidades reales de los propietarios según las características de los bienes que poseen, ni tampoco detalla la situación de los bienes muebles o inmuebles que no tiene dueño o respaldo legal. Por último, tampoco se precisa cuáles son los deberes que el Estado tiene para facilitar la protección de los bienes culturales.²⁴

²³ Tomando como referencia la clasificación que hemos elaborado de las características generales del patrimonio audiovisual (en el punto 2.3.2) que podría ayudar para elaborar las características generales del patrimonio cultural.

²⁴ Entre las acciones propuestas en los *Lineamientos de Políticas Culturales* se ha considerado la actualización de la presente Ley 28296: “La propuesta de modernización de la Ley General del Patrimonio, incluyendo medidas de estímulo para la defensa del patrimonio y de sanción al descuido premeditado del mismo” (MINISTERIO DE CULTURA, 2013a:24).

2. En el caso de la *Ley de Cinematografía Peruana (N° 26370)*, el artículo 2 de los objetivos fundamentales relaciona uno de estos con la preservación del patrimonio audiovisual: “Preservar el patrimonio audiovisual del país fomentando el establecimiento de filmotecas y otros centros especializados para la conservación, restauración, archivo y difusión de obras cinematográficas” (Perla, 1998:29). Este objetivo coincide con el *Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana* de la CACI donde se indica, como única alternativa para la preservación del patrimonio audiovisual, crear espacios para su conservación y almacenamiento.

Actualmente se está elaborando un *Anteproyecto de la Ley de Cinematografía Peruana (N° 26370)* en el cual se propone la creación del Archivo Audiovisual Nacional: “El Ministerio de Cultura constituirá un archivo audiovisual peruano y universal que preserve esta expresión cultural, procurando la conservación y recuperación de las obras cinematográficas y audiovisuales en cualquier medio o sistema, evitando el deterioro, destrucción o pérdida del patrimonio cultural audiovisual” (MINISTERIO DE CULTURA, 2013c:10). Siendo la principal modificación, ampliar el dominio del patrimonio filmico agregando el sonoro y televisivo, y considerar el patrimonio audiovisual a todo material que tenga un valor cultural para la nación, independientemente de su origen de procedencia.

En conclusión final, como en el caso de la preservación del patrimonio audiovisual regional, *Ley General del Patrimonio Cultural de Nación (N° 28296)* y *Ley de Cinematografía Peruana (N° 26370)* no están orientadas por medio de las recomendaciones de la UNESCO. Siendo esta documentación útil, por ejemplo, para comprender el funcionamiento de los archivos audiovisuales nacionales y los conceptos que se vinculan con la labor archivística.²⁵ Además, no se reflejan las necesidades actuales de la preservación audiovisual porque no se ha desarrollado una investigación profunda sobre el patrimonio audiovisual nacional en cuyo diagnóstico se reflejaría las necesidades del propietario y el material audiovisual. En síntesis, al no estar las leyes nacionales orientadas en referentes mundiales y datos cualitativos o cuantitativos nacionales, estas leyes son elaboradas con un débil sustento teórico. En otras palabras, es necesario incentivar la investigación del patrimonio cultural para elaborar mejores leyes nacionales cuyo contenido sea consistente y claro.

²⁵ Un ejemplo es el texto *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* (Edmondson, 2004), publicado por la UNESCO, que es la principal fuente de referencia para la elaboración de nuestras definiciones sobre patrimonio audiovisual, preservación y conservación.

4.2.3. Medidas jurídicas, administrativas y técnicas para un Archivo Audiovisual Nacional

De acuerdo a las *Recomendaciones sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento de la UNESCO*, se puede precisar medidas jurídicas, administrativas y técnicas relacionadas al Archivo Audiovisual Nacional que el Estado debería considerar.

En el punto 9, letra c, de la sección de *Medidas jurídicas y administrativas*, se dice que “el material debería conservarse en los archivos de cine o de televisión oficialmente reconocidos; cuando no existieran, debería hacerse todo lo posible por crearlos a nivel nacional y/o regional; mientras no se creen archivos oficialmente reconocidos, el material debería conservarse provisionalmente en locales debidamente equipados” (UNESCO, 1980:3). Siendo obligatoriedad del Estado fomentar la creación un archivo audiovisual a nivel nacional y regional, para que de esta manera se pueda preservar el patrimonio audiovisual en un espacio adecuado.

En el punto 13, invita a los Estados Miembros “a estudiar si es viable autorizar a los archivos oficialmente reconocidos – teniendo debidamente en cuenta las convenciones internacionales sobre el derecho de autor y la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión – a utilizar el material depositado con fines de investigación y de enseñanza reconocidos, a condición de que dicha utilización no vaya en menoscabo de la explotación normal de las obras” (UNESCO, 1980:4). Por lo tanto, en la creación de las leyes nacionales se debe considerar como un punto importante la protección de los derechos de autor y propietario. Además, considerar la imagen del Archivo Audiovisual Nacional no solo como un espacio de almacenamiento y conservación sino un centro de investigación para los estudiantes y/o investigadores académicos y público en general.

En el punto 15 de las *Recomendaciones* de la UNESCO se describen cinco (5) medidas técnicas importantes:

“a) establecer y facilitar filmografías nacionales y catálogos de todas las categorías de imágenes en movimiento, así como descripciones de sus fondos, procurando, cuando fuese posible, estandarizar los sistemas de catalogación; dicho material documental constituiría en su conjunto un inventario de patrimonio de imágenes en movimiento del país;

- b) acopiar, conservar y facilitar, con fines de conservación, registros institucionales, documentos personales y otros materiales que documenten el origen, la producción, la distribución y la proyección de imágenes en movimiento, a reserva del acuerdo de los interesados;
- c) mantener en buenas condiciones el equipo, parte del cual quizás ya no se utilice de una manera general, pero que puede ser necesario para la reproducción y la proyección del material conservado o, cuando eso no fuera posible, tomar las disposiciones necesarias para transferir las imágenes en movimiento de que se trate a otro soporte material que permita su reproducción y proyección;
- d) velar por que se apliquen rigurosamente las normas relativas al almacenamiento, la salvaguardia, la conservación, la restauración y la reproducción de las imágenes en movimiento;
- e) mejorar, en la medida de lo posible, la calidad técnica de las imágenes en movimiento que hayan de salvaguardarse y de conservarse, manteniéndolas en un estado adecuado para su almacenamiento y utilización duraderas y efectivas; cuando el tratamiento requiera la reproducción del material, habría que tener debidamente en cuenta todos los derechos a que estén sujetas las imágenes de que se trate” (UNESCO, 1980: 4).

Por último en la sección de *Cooperación Internacional*, se pide que los Estados Miembros inciten “a las instituciones y organismos privados de su territorio que tengan en su posesión tales imágenes en movimiento a depositar con carácter voluntario elementos de tiraje o una copia de proyección de tales imágenes en los archivos oficialmente reconocidos del país de que trate” (UNESCO, 1980: 5). En este caso, el Estado debe crear normas específicas dentro de la Ley de Depósito Legal que garantice la entrega de copias autorizadas al Archivo Audiovisual Nacional, en concertación con los organismos implicados a nivel público y privado.

4.3. EXPERIENCIAS DE ARCHIVOS AUDIOVISUALES NACIONALES E INTERNACIONALES

4.3.1 Experiencias de Archivos Audiovisuales en otros países

Se ha elegido dos (2) experiencias de archivos fílmicos de gran reconocimiento a nivel internacional por su aporte al desarrollo de la memoria audiovisual de su país. El primer ejemplo es la Cinemateca Uruguay que ha sido desarrollada por la sociedad civil. En cambio, el segundo ejemplo es la Fílmoteca Española que es una entidad correspondiente al Ministerio de Cultura y Educación de España.

4.3.1.1 Cinemateca Uruguay (1952- Actualidad)

La Cinemateca Uruguay se origina por la necesidad de un grupo de cineclubes de conseguir mayores préstamos de películas internacionales para sus programaciones. Para lograr ese objetivo, la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) les pedía como requisito formar una Cinemateca (Archivo Fílmico). Luego de varias discusiones entre los cineclubes, el cine club Cine Universitario decidió continuar con la propuesta y crear por sí sola la Cinemateca Uruguay (Trelles, 2012).

Entre los objetivos de la Cinemateca Uruguay, que se relaciona con la preservación del patrimonio audiovisual, es la creación y el mantenimiento de un Archivo Fílmico nacional e internacional, cuya misión es “recuperar, guardar, conservar, restaurar y poner a disposición todos los materiales fílmicos que conforman la memoria fílmica audiovisual de nuestro país y del cine de valores artísticos del mundo” (Trelles, 2012). Este archivo fílmico cuenta con una colección de alrededor de 9 500 películas de todo el mundo y 1 600 nacionales. Y es considerado Monumento Histórico por iniciativa de la Comisión de Patrimonio y del Instituto Nacional del Audiovisual desde 1999.

A lo largo de sus 60 años de trayectoria, la Cinemateca Uruguay **no** ha sido reconocida como una Cinemateca *Oficial* por parte del Estado pues éste no le proporciona financiación alguna. No obstante, la sociedad civil reconoce su contribución como preservadora y difusora del patrimonio audiovisual nacional y es considerada, por sí misma, un patrimonio histórico cultural. Sus reconocimientos más destacadas son haber sido declarada Patrimonio de la Ciudad de Montevideo (1998) y monumento histórico por el Poder Ejecutivo (1999).

La Cinemateca Uruguaya es una institución *sin fines de lucro* que se sostiene económicamente mediante el abono de sus afiliados (\$290 pesos uruguayos por socio al mes), quienes tienen la oportunidad de acceder a la programación de las cuatro (4) salas de cine de la Cinemateca Uruguaya (CINEMATECA URUGUAYA, 2012). Por lo tanto, la Cinemateca tiene el desafío constante de mantener atractiva su programación con películas novedosas y de buen prestigio internacional. Sobre este asunto, Alejandra Trelles, gestora de la programación de la Cinemateca, comenta: “Paradójicamente, la exhibición constante atenta contra la preservación de los films y la presión de mantener una programación de calidad, cantidad y variedad constante hace que la Cinemateca se especialice en la programación y la exhibición, muchas veces sacrificando la preservación” (Trelles, 2012).

Por otro lado, la Cinemateca Uruguaya ha realizado un papel importante como difusor del cine nacional e internacional, formando espectadores sensibles y conocedores del cine mundial; paradójicamente, esto no ha influenciado en la creación de un cine nacional uruguayo. De acuerdo a la opinión de Alejandra Trelles, la Cinemateca Uruguaya logró formar “un mundo de cinéfilos”, con capacidad de criticar y percibir los valores artísticos, pero sin ningún proyecto consistente que utilice el cine como una herramienta creadora. Tampoco el Estado ha realizado acciones para desarrollar las capacidades de la sociedad actual o apostar por una generación de cineastas, educándolos con una visión más crítica sobre su sociedad.

Durante sus primeros 50 años, la Cinemateca Nacional pudo sostenerse principalmente por sus socios. A inicios del siglo XXI, debido al auge del internet y los nuevos cines comerciales, la cantidad de socios disminuyó significativamente, de 80 a 18 mil afiliados. Lo que hizo buscar nuevas alternativas de inversión en nuevos espacios, realizando muestras de cine para organizaciones privadas.

A finales del año pasado, la Asociación de Críticos de Cine del Uruguay (ACCU) mandó un comunicado a la sociedad civil y el Estado apelando el estado de crisis en que se encuentra la Cinemateca Uruguaya y el desinterés del Estado por brindarles apoyo. En este comunicado reconocían la “excepcionalidad” de la Cinemateca Uruguaya en ser una de las pocas cinematecas no estatales en el mundo: “Esta excepcionalidad, de pronto, se encuentra en peligro y necesita apoyo (un apoyo que, de cualquier manera, podría ser mucho menor

que lo que demandaría al Estado hacerse cargo directa y exclusivamente de las misiones que cumple Cinemateca)” (AGENCIA URUGUAYA DE NOTICIAS, 2012).

A pesar de buscar mantener su autonomía, la Cinemateca Uruguaya reconoce que necesita del apoyo estatal para subsistir. Desde el aspecto económico, se concluye que para conseguir un proyecto de preservación del patrimonio audiovisual exitoso se necesita de grandes fondos económicos para su mantenimiento. Lo que solo se garantizaría por medio de un organismo regulador capaz de solventar estos gastos a largo plazo. El mayor responsable de cumplir este papel es el Estado. Adicionalmente, se plantea que sin un compromiso en conjunto con los distintos actores sociales la salvaguardia del patrimonio audiovisual continuará en peligro.

4.3.1.2. Fimoteca Española (1953-Actualidad)

La Fimoteca Española es un organismo que pertenece al Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (I.C.A.A), organismo dependiente del Ministerio de Educación y Cultura de España (FILMOTECA ESPAÑOLA, 2012a).

Entre las funciones que tiene, existen tres (3) que están más relacionadas a la preservación audiovisual:

- “ 1) La recuperación, preservación, restauración, documentación y catalogación del patrimonio cinematográfico, así como de cualquier otro elemento relacionado con la práctica de la cinematografía.
- 2) La salvaguardia y custodia del archivo de las películas y obras audiovisuales en cualquier soporte y en general de sus fondos cinematográficos, tanto de su propiedad como si proceden de depósito legal, depósitos voluntarios, donaciones, herencia o legados.
- 3) La colaboración en sus actividades con las fimotecas establecidas en las Comunidades Autónomas y con la que se encuentran integradas en la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF)” (FILMOTECA ESPAÑOLA, 2012b).

Las dos (2) primeras funciones se trata del tema de preservación del patrimonio audiovisual: la primera en la restauración y la segunda en la recopilación de las películas. La tercera función se relaciona con la colaboración de actividades con otras fimotecas de Europa y el mundo.

Su archivo filmico o fondos filmicos contiene aproximadamente 75.000 materiales, tanto en soporte de celuloide como electrónico, y se conservan 66.000 rollos de películas del archivo NO-DO. Además de los 35.000 títulos existentes, 14.500 son de producción española y el resto, extranjeros (FILMOTECA ESPAÑOLA, 2012c).

Como parte de su patrimonio audiovisual nacional están las “*colecciones especiales*” archivos de especial valor cultural por su antigüedad y significado histórico. Dentro de “colecciones especiales” más destacadas está el archivo histórico de NO-DO (Noticieros y Documentales) y los documentos relacionados a la Guerra Civil Española (FILMOTECA ESPAÑOLA, 2012d).

La Filmoteca Española facilita el acceso de los fondos filmicos a los investigadores, profesionales o empresas de cine y televisión, permitiendo la consulta, visionado y adquisición de derechos de los documentos cinematográficos (FILMOTECA ESPAÑOLA, 2012c).

Este es ejemplo claro de la importancia de un respaldo económico estatal y la ventaja que esté puede brindar. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que un archivo audiovisual, visto como un espacio de almacenamiento y conservación, necesita mantener una buena organización interna, normas internas claras y precisas y otros aspectos relacionados a la gestión y administración archivística.

4.3.2. Experiencias de Archivos Audiovisuales en el Perú

4.3.2.1. Iniciativas para la creación de un Archivo Filmico Nacional

A mediados de los años 60, comenzaron a surgir iniciativas para la creación de un Archivo Fílmico Nacional desde la comunidad audiovisual. Estas experiencias pueden ayudar a comprender mejor como ha ido transformándose el escenario hacia la creación de un espacio para la preservación del patrimonio audiovisual nacional. En nuestro país, todavía **no** existe un Archivo Fílmico Nacional.

Desde 1965 al 2003, se ha identificado dos (2) iniciativas para la creación de un Archivo Audiovisual Nacional: la Cinemateca de Lima y la Filmoteca de Lima.

A) Cinemateca de Lima (1980-1985)

La “Cinemateca de Lima” nace de una propuesta de un movimiento de cineastas, miembros del Cine Club Arte KUNAM.²⁶ Su objetivo principal era difundir películas que se encontraban fuera del mercado comercial y, por ende, no tenían acceso al público. Su visión era promover el cine latinoamericano de contenido político. Un segundo objetivo era realizar muestras cinematográficas en espacios al aire libre y en zonas populares o marginales.

Sin embargo, este grupo no tenía ningún reconocimiento estatal, ni tampoco poseía un espacio en donde almacenar las películas en celuloide. Su situación se agravó cuando poseían películas durante largas temporadas, pues lo guardaban donde podían. Luego se percataron de la importancia en su preservación cuando adquirían películas que eran únicas o circulaban pocas copias y no sabían cómo conservarlas. Por lo tanto, decidieron ser más cuidadosos en su reproducción y restringir el préstamo a otras entidades que le pedían. En otras palabras, su objetivo principal no fue la preservación. La conciencia de la importancia de la preservación audiovisual se dio durante la realización de sus actividades cinematográficas.

Esto conlleva a deducir que la conservación y la difusión estarían de la mano. En la práctica tienen que estar las dos presentes durante el ciclo de vida de la obra audiovisual. Su proyección al público marcaría el inicio de la etapa de conservación de la obra audiovisual.

Al tomar conciencia, los integrantes de la “Cinemateca de Lima” tuvieron la intención de conseguir financiamiento para comprar un local y formalizarse como Cinemateca, en su sentido correcto. Durante este proceso, la Fundación EDUBANCO del Banco Continental se interesó en crear un cineclub en el Museo de Arte y buscó el apoyo del grupo de la “Cinemateca de Lima” pues eran conocidos por ser un equipo promotor de muestras cinematográficas con gran acogida. Sin embargo, ellos propusieron invertir en un Archivo Fílmico con el fin de salvaguardar el material fílmico. Lamentablemente, esta propuesta no convenció al Banco Continental. Paralelamente, la “Cinemateca de Lima” se disuelve por falta de financiamiento y recursos humanos.

²⁶ Este grupo realizaba funciones de cine en el Teatro Don Bosco, ubicado en la Av. Arica, y se disolvió en los años 80.

Esta situación es similar al caso de la Cinemateca Uruguaya pues la comunidad no puede sostener el proyecto de Archivo Audiovisual Nacional sin conseguir el apoyo de un organismo financiero sostenible. También se observa la falta de mayor planificación y organización interna dentro del equipo gestor (Cine Arte KUNAM) así como identificar sus capacidades para emprender el desafío de construir un Archivo Fílmico. Estas dos desventajas (el conocimiento y el financiamiento) hicieron fracasar la propuesta que recién empezaba a formarse.

B) Fimoteca de Lima (1986-2003)

La Fimoteca de Lima fue creada el 31 de mayo de 1986 y ubicada en el Museo de Lima. Durante su periodo de vida, fue considerado uno de los archivos más importantes del país por albergar las producciones audiovisuales nacionales de los años cincuenta.

La Fimoteca de Lima tenía dos (2) objetivos: recopilar la mayor cantidad de producciones nacionales y ser un espacio alternativo de difusión del cine no comercial. Su visión era convertirse en un Centro de Preservación del Material Audiovisual y Cinematográfico.

En el tema de la preservación audiovisual, poseía un espacio de almacenamiento y conservación, pero carecía de laboratorios para la restauración del material cinematográfico. Así que solo se dedicaban a la limpieza de las películas o algunas reparaciones mínimas. Para realizar restauraciones mayores se buscó el apoyo de instituciones extranjeras. Por ejemplo, la restauración más significativa fue el largometraje “Yo perdí mi corazón en Lima” que se realizó con el apoyo de la División de Arte de la UNESCO y la participación técnica de la Fimoteca de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México).

Las colecciones más importantes de la Fimoteca de Lima fueron los reportajes o documentales de los años 50, los cortometrajes y largometrajes desde los 70's de los directores como Francisco Lombardi, Federico García entre los más destacados; y las colecciones del Grupo Chaski.

Tras la compra del Banco Continental, por el grupo BBVA, se elimina el programa EDUBANCO, el cual era el mayor benefactor de la Fílmoteca de Lima. Esta nueva situación evidencia una serie de deficiencias en su gestión²⁷:

- 1) Ausencia de una mirada emprendedora de la directiva para buscar financiamiento alternativo al EDUBANCO para lograr mayor autonomía.
- 2) Falta de una gestión administrativa que brinde un mejor servicio de calidad al espectador (la cantidad de proyecciones de cine disminuyeron así como la calidad de su programación)
- 3) Falta de condiciones para la exhibición de películas. El Museo de Arte de Lima, a pesar de ser un espacio estratégico cultural, tenía algunos problemas logísticos, como el acceso para el ingreso masivo de espectadores.

Tras el fracaso administrativo de la Fílmoteca de Lima, la directiva tomó como mejor alternativa proponer a una serie de universidades privadas el cargo administrativo de la Fílmoteca, siendo la Universidad Pontificia Católica del Perú la cual finalmente aceptó a la propuesta.

En el caso de la Fílmoteca de Lima se observa que existió un organismo privado que proporcionó apoyo económico. En ninguno de los dos casos (Cinemateca de Lima y Fílmoteca de Lima) consideran al Estado como una opción.

Por ser un organismo privado, la Fílmoteca de Lima buscó desarrollar sus proyectos de acuerdo a sus criterios, dependiendo mucho la visión social de la institución para garantizar el éxito de un proyecto de preservación audiovisual. Hubiera sido recomendable mejorar su visión, buscando un mayor compromiso social y creando alianzas con el Estado y la sociedad civil.

²⁷Esta información fue recogida y sistematizada de los artículos del N° 19, 21 y 22 de Butaca San Marquina. (En Bibliografía esta el Centro Cultural de la San Marcos como institución responsable).

4.3.2.2 Principales Archivos Audiovisuales en el Perú

4.3.2.2.1. Archivos Audiovisuales Privados

A) Archivo Peruano de Imagen y Sonido (1991- Actualidad)

El Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI) apoyó en el inventariado y restauración del patrimonio audiovisual nacional de la Biblioteca Nacional del Perú (BNP). Uno de los fundadores del ARCHI, Irela de Nuñez del Pozo, explicó que hubo un convenio con el BNP para inventariar, clasificar e identificar las películas y otros materiales para la conservación, pero faltaba las condiciones adecuadas para su restauración, especialmente la infraestructura.²⁸

El ARCHI nació de una iniciativa de un grupo de alumnos de la Universidad de Lima²⁹ conscientes de la importancia de preservar el patrimonio audiovisual nacional y la necesidad de un archivo audiovisual para su salvaguardia. Así se manifiesta en su visión de grupo: “A diferencia de otros archivos, el ARCHI no está interesado en salvaguardar el cine extranjero; otras instituciones peruanas llenan ese papel. El cine hecho en el Perú es nuestro objetivo. Y es que el Perú no cuenta con ningún archivo filmico estatal. Para llenar ese vacío es que nace el Archivo Peruano de Imagen y Sonido” (ARCHI, 2013).

Su objetivo era ser un espacio provisional para la protección del patrimonio audiovisual nacional y restaurar la mayor cantidad posible. A parte de apoyar al BNP, poseen un archivo filmico de alrededor de 4000 rollos adquiridos por donaciones de cineastas y productores peruanos que no tenían espacio donde almacenarlos. Sin embargo, la falta de financiamiento y tiempo imposibilitaban que el equipo realizase labores de restauración de manera continua. Realizando reparaciones una vez al año.

Actualmente, ARCHI ha dejado de funcionar desde el 2011 como espacio para el almacenamiento y conservación del patrimonio audiovisual. Sin embargo, no descartar realizar nuevos proyectos de restauración, en especial, a las películas más antiguas.

²⁸ La persona encargada de las restauraciones era la entrevistada, Irela de Nuñez, quien se había especializado en este tema llevando cursos de capacitación en España y Brasil. Actualmente trabaja en el área de restauración de la Cinemateca Nacional de Roma.

²⁹ El equipo está conformado por Irela Nuñez del Pozo (restauradora), Mario Lucioni (investigador de cine peruano) y Hernando Luque.

En esta ocasión, este proyecto de archivo audiovisual nacional surgió de la iniciativa de los especialistas o técnicos dedicados a la preservación audiovisual. Sin embargo, el conocimiento técnico no es suficiente para sostener un proyecto como tal, sino se cuenta con una visión emprendedora. Por ejemplo, considerar alianzas estratégicas con actores claves de la comunidad cinematográficos o el Estado o participar en fondos financieros internacionales.

B) Filmoteca PUCP (2004- Actualidad)

La Filmoteca PUCP es la más importante institución privada encargada en la salvaguardia del patrimonio audiovisual nacional pues posee el archivo filmico más completo a nivel nacional: conserva el patrimonio audiovisual de la Filmoteca de Lima y una colección significativa de largometrajes nacionales que oscilan en unas seis mil películas de ficción, documentales o caseras. Esta institución es presidida por el Dr. Salomón Lerner Frebes, presidente de la Filmoteca PUCP.

Su local posee tres (3) bóvedas climatizadas para el almacenamiento y la conservación del material audiovisual. No obstante, no cuenta con laboratorios acondicionados para la restauración de material filmico.

La Filmoteca PUCP tiene dos (2) objetivos: la **preservación** del material cinematográfico nacional e internacional, de acuerdo a criterios artísticos, creativos, testimoniales o culturales que posee la institución; y la **restauración** del material filmico nacional bajo el auspicio del Proyecto de Conservación del Patrimonio Audiovisual de América Latina patrocinado por la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), Ibermedia, y la Filmoteca de la UNAM (FILMOTECA PUCP, 2013).

Entre las restauraciones más significativas está el filme *De carne Somos* (1938) de Silfredo Salas, que incluiría el primer desnudo en el cine peruano, los noticieros cinematográficos de Manuel Trullen y la primera película en quechua *El chiara'gen* del director cuzqueño Luis Figueroa. Según explica María Ruiz, restauradora de la Filmoteca PUCP, esta última película nunca fue exhibida por la censura de aquella época (PUNTO EDU, 2012).

Desde julio de 2009, existe un *Convenio de Cooperación entre CONACINE* (ahora DAFO) y la *Filmoteca PUCP* para almacenar el material audiovisual de la Dirección en sus bóvedas mientras se carezca de un espacio adecuado para su almacenamiento y conservación. De acuerdo a la Tercera Clausula de dicho Convenio, sobre las obligaciones de las partes, la

DAFO se compromete a entregar en custodia su archivo cinematográfico y documental para su preservación y dotar a la Fílmoteca PUCP de “los materiales y/o fondos económicos que se requieren para el mantenimiento, cuidado y restauración de los materiales fílmicos de propiedad del CONACINE” (DIC, 2013b). Por parte de la Fílmoteca PUCP, se compromete en almacenar, revisar el material fílmico en custodia; preservar y catalogar dicho material e informar sobre su estado físico.

En el caso de la Fílmoteca PUCP se puede comprobar que un proyecto de preservación del patrimonio audiovisual puede surgir y crecer desde una institución privada y que creando alianzas con el Estado puede sostenerse. Sin embargo, para mantener dicha sostenibilidad necesita mayores fondos, pues no se ha logrado conseguir preservar la totalidad del patrimonio audiovisual. Una de las carencias más frecuentes son los laboratorios dedicados a la restauración del material audiovisual.

4.3.2.2.2. Archivos Audiovisuales Públicos

A) Archivo General de la Nación (1864- Actualidad)

La misión del Archivo General de la Nación (AGN) es “conducir y controlar el funcionamiento del Sistema Nacional de Archivos orientado a mejorar la conservación del Patrimonio Documental de la Nación a través de la modernización y capacitación archivística para optimizar los servicios archivísticos a la ciudadanía en general” (AGN, 2013a).

De acuerdo a la misión se puede inferir que para el AGN es de suma importancia la conservación y almacenamiento del patrimonio documental; sin poder afirmar si existen medidas para lograr la preservación de éste.

Entre sus objetivos generales, hay dos (2) que están relacionados a la conservación: el primero es “Resguardar y conservar adecuadamente el Patrimonio Documental de la Nación” y el segundo es “Diseñar la política de organización archivística y de conservación documental en el país” (AGN, 2013b). Por lo tanto, se puede afirmar que el AGN toma medidas técnicas mínimas que solo abarcan la etapa de la conservación del patrimonio documental.

En el organigrama del AGN, la Dirección Nacional de Archivo Histórico se divide en tres (3) direcciones: Dirección de Archivo Colonial, Dirección de Archivo Republicano y Dirección de Conservación.

La Dirección de Archivo Republicano es la única que tiene a su cargo un pequeño archivo audiovisual. Su directora, Nora Mercedes Gómero, custodia este archivo audiovisual en donde se almacenan fotografías, discos de vinilo, VHS, entre otros. Sin embargo, este archivo posee una colección reducida y cuenta con un personal a tiempo parcial. La Dirección de Conservación apoya en la limpieza y la ventilación. Sin embargo no hay personal técnico que apoye en el inventario y la catalogación.

Considerando que exista la posibilidad de un proyecto sobre un Archivo Audiovisual Nacional en nuestro país, el organismo responsable de su administración sería el AGN, pues su misión general es la conservación de todo el patrimonio documental nacional (que incluye el patrimonio audiovisual). Además, existe un proyecto en marcha para crear una nueva sede en Pueblo Libre, en donde se podría ambientar un espacio para un archivo audiovisual nacional. Sin embargo, se recomienda que dicho proyecto sea en coordinación con el Ministerio de Cultura.

B) Biblioteca Nacional del Perú (2006- Actualidad)

La Biblioteca Nacional del Perú (BNP) es un organismo descentralizado del Ministerio de Cultura que posee autonomía técnica, administrativa y económica. En su misión se destaca que administra “eficiente y eficaz del patrimonio documental bibliográfico”³⁰(BNP, 2013b). El patrimonio documental bibliográfico es aquella documentación que pertenece a la BNP de acuerdo a la Ley de Depósito Legal.

El área encargada de salvaguardar el patrimonio documental bibliográfico de la BNP es el Centro de Servicios Bibliotecarios Especializados (CSBE). Dividida en cuatro (4) direcciones: Patrimonio Documental Bibliográfico, Servicios e Investigaciones Bibliográficas, Preservación y Conservación, y Biblioteca Virtual.

³⁰Para comprender mejor el significado de patrimonio documental bibliográfico se remite a la definición dada por Biblioteca Nacional del Perú: “Es todo documento bibliográfico generado en cualquier época, reunido y conservado por la Biblioteca Nacional del Perú, instituciones públicas, instituciones privadas, o personas naturales, de acuerdo a las normas vigentes. Está compuesto por la cantidad que señale la Ley de Depósito Legal u otra análoga” (BNP, 2013c).

Sin embargo, el CSBE no posee políticas internas del patrimonio documental orientadas a la preservación. Esto dificulta la labor de la Dirección de Patrimonio Documental Bibliográfico y la Dirección de Preservación y Conservación.

La Dirección de Patrimonio Documental Bibliográfico tiene a su cargo tres (3) espacios climatizados para la conservación del patrimonio documental bibliográfico: el primero es el almacén de películas de nitrato ubicado en el sótano y cuya colección oscila en 1355 películas inventariadas; el segundo, el depósito de iconografía (fotografías, litografías, retratos, pinturas, acuarelas, óleos, etc.) ; y el tercero es el depósito de audio y video que tiene una colección de aproximadamente 15 mil unidades (Dvd, Cd compactos, discos de vinilo y VHS entre otros).

La Dirección de Preservación y Conservación, como órgano encargado de la conservación del patrimonio bibliográfico del BNP, mantiene un monitoreo del almacenamiento y las condiciones de temperaturas adecuadas para cada almacén, según cada tipo de documentación. Sin embargo, no poseen equipamiento, infraestructura, y técnicos calificados en la preservación audiovisual.

En conclusión, el caso del BNP es similar al AGN en el aspecto de la deficiencia de recursos humanos e infraestructura inadecuada. Sin embargo, existe el mantenimiento de los almacenes y un servicio de monitoreo. Además hay espacios de visionados con acceso al público en horarios establecidos. Estos servicios brindan acceso del patrimonio audiovisual de manera limitada. De esta manera se cumple con las condiciones mínimas para ser un pequeño Archivo Audiovisual dentro del BNP.

C) Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú (1958- Actualidad)

El Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú (IRTP) es un organismo público “encargado de promover la cultura, la información, el esparcimiento y la educación a la población a nivel nacional” (IRTP, 2013). Está adscrita al PCM (Presidencia de Consejo de Ministros) desde el 2012.

Las finalidades de IRTP se enfocan en la difusión de contenidos por los medios radiales y televisión; sin considerar la preservación del material audiovisual como parte fundamental que garantizaría la difusión de manera permanente y sostenida.

El IRTP tiene cuatro (04) depósitos de audio y video. Tres de estos sirven como almacén para el material que se utiliza cada día. Luego de 5 años, todo este material audiovisual pasa a un cuarto, más grande, denominado “Archivo Audiovisual Histórico”. Estos cuatro (04) depósitos trabajan aisladamente, lo que dificulta el trabajo de la organización interna. Para lograr solucionar este problema, se ha propuesto el proyecto “Centro de Documentación Audiovisual y Fonográfica”, cuyo objetivo es integrarlos en una Unidad Orgánica Especializada dentro del IRTP. Para dicho proyecto, el MEF ha adjudicado unos 10 millones de soles comenzando su construcción en el 2014 durante 3 años. Este archivo abarcará las etapas de restauración/recuperación, tratamiento documental, digitalización y servicios.

En el caso de la preservación del patrimonio audiovisual, la situación es similar al BNP y AGN, pues hay una ausencia de políticas internas sobre la preservación audiovisual. Lo que limita las funciones de los archivos a simples “depósitos” de almacenamiento. Mantener esta situación solo ocasiona la pérdida irremediable del patrimonio audiovisual del IRTP. Durante estos 55 años, solo se ha conservado el 25% del material desde el período 1958 al 2007. Siendo la década de los 80 al 90 el período de mayor pérdida de información.

En conclusión general, se está tomando acciones concretas para crear un nuevo Archivo Audiovisual en el IRTP, cumpliendo con las *Recomendaciones* de la UNESCO de crear un Archivo Audiovisual para cada medio: televisivo, sonoro y cinematográfico. En este caso específico, un Archivo Televisivo Nacional, administrado por su organismo correspondiente, el IRTP.

5 CAPÍTULO V CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1. CONCLUSIONES

5.1.1. Archivo Audiovisual como fortalecedor de la Identidad Nacional

El primer objetivo específico de la investigación de tesis es analizar el papel que cumple el Archivo Audiovisual Nacional para el fortalecimiento de la identidad nacional del país.

En el desarrollo de la investigación de tesis, hemos sacado las siguientes conclusiones relacionadas al primer objetivo específico:

1. Los Archivos Audiovisuales Nacionales, como centros de preservación del patrimonio audiovisual, pueden contribuir a la creación de una nueva imagen de identidad nacional, preservando la documentación que puede servir como fuente valiosa para comprender nuestra identidad nacional.
2. Los Archivos Audiovisuales Nacionales, como centros de investigación e innovación científica, pueden contribuir a la creación de una nueva imagen de identidad nacional garantizando el acceso de la documentación. Sin embargo, hay que recalcar que su información es limitada, pues al conservar solo una parte del patrimonio audiovisual, depende de la destreza del investigador lograr conseguir nuevas fuentes de información en otros lugares.
3. Los Archivos Audiovisuales Nacionales, como espacios de difusión y acceso del patrimonio audiovisual, pueden gestionar actividades para proyectar el patrimonio audiovisual nacional al público. De esta manera, contribuyen a que la sociedad conozca sus propias conductas sociales y reconozca aquellas que no les son familiares, pero que forman parte de su país.

A partir de las conclusiones dadas se puede verificar la hipótesis del primer objetivo específico:

El Archivo Audiovisual Nacional es fundamental para el fortalecimiento de la identidad nacional porque, además de ser un centro de preservación del patrimonio audiovisual, es un centro de investigación y difusión que permite el acceso del público en general al patrimonio audiovisual. Y, especialmente, contribuye en la innovación de proyectos de los creadores e investigadores audiovisuales.

Se puede comprobar que efectivamente que la hipótesis es válida. Cabe añadir que el Archivo Audiovisual Nacional, como centro de investigación e innovación científica, puede contribuir al fortalecimiento de la identidad nacional de dos (2) maneras: primero, proporcionando conocimiento de la identidad nacional en una época determinada y, segundo, identificando y comparando los aportes que una época determinada ha brindado a la sociedad actual. Esto último es importante en el avance de la reconstrucción de la identidad nacional.

Por otro lado, la investigación a través del patrimonio audiovisual nacional es fuente de información tanto para creadores audiovisuales como otras disciplinas científicas no vinculadas con la producción audiovisual, abarcando un sin fin de posibilidades desde la arquitectura hasta la filosofía. Y en relación al desarrollo de la identidad nacional, dicho material puede ser utilizado por cualquier disciplina académica que quiere estudiar la identidad nacional como su objeto de estudio y de esta manera enriquecer el concepto de manera transversal a cualquier punto de vista científico.

5.1.2. Normatividades vinculada a la preservación del patrimonio audiovisual y su aplicación a nivel nacional

El segundo objetivo específico de la investigación de tesis es analizar las normatividades y su aplicación vinculadas a la preservación del patrimonio audiovisual a nivel nacional para la sostenibilidad de un proyecto de Archivo Audiovisual Nacional.

En el desarrollo de la investigación de tesis, hemos sacado las siguientes conclusiones relacionadas al segundo objetivo específico:

1. A pesar de que a nivel mundial existe una preocupación por salvaguardar el patrimonio audiovisual, evidenciadas en las *Recomendaciones* de UNESCO, a nivel regional en la Comunidad Andina, se ha hecho caso omiso a las *Recomendaciones* de la UNESCO y no se han ejecutado acciones concretas y eficaces para la creación de políticas públicas sobre la preservación audiovisual que orientarían a un adecuado desarrollo de los archivos audiovisuales en cada país y garantizarían su sostenibilidad en el tiempo.
2. En nuestro país, la preservación del patrimonio audiovisual es un tema pendiente. Falta definir políticas culturales que incidan en la importancia del Archivo Audiovisual Nacional y su rol en el fortalecimiento de la identidad nacional. Por parte del Ministerio de Cultura se ha propuesto modificar la Ley General del Patrimonio Cultural; sin embargo, ni en la Ley General ni en los Lineamientos de Políticas Culturales consideran el patrimonio audiovisual como parte del patrimonio cultural de la nación.

A partir de las conclusiones dadas se puede verificar la hipótesis del segundo objetivo específico:

En la actualidad hay una ausencia de normatividades vinculada a la preservación del patrimonio audiovisual cuya aplicación lograría mantener sostenibilidad de un proyecto de Archivo Audiovisual Nacional. Esta ausencia vulnera el desarrollo a largo plazo de nuestra memoria audiovisual nacional para las generaciones futuras.

Efectivamente se puede corroborar que la hipótesis es válida. Esta sería consecuencia de la falta de políticas culturales que promuevan el desarrollo de la memoria audiovisual nacional. Cabe resaltar, que el problema radica en que el enfoque de la preservación audiovisual está erróneo, pues la preservación audiovisual no es vista como un proceso sino que está dividida en etapas aisladas como conservación o almacenamiento.

A nivel regional, tanto la *Ley de Cinematografía Peruana* y el *Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana* de la CACI coinciden en que la mejor alternativa para preservar el patrimonio audiovisual nacional es la creación de un Archivo Audiovisual Nacional; deduciendo que su implementación implicaría todo el proceso de preservación. Sin considerar que al implementar el Archivo Audiovisual Nacional, el primer desafío que enfrentarían sería la selección del patrimonio audiovisual almacenado. (La pregunta de fondo sería saber cuál es el patrimonio audiovisual nacional para preservar y cuál no). Por lo tanto, la mejor manera de prevenir éste y otros desafíos sería creando reglas claras y firmes orientadas por medio de los lineamientos de políticas culturales vinculadas a la preservación del patrimonio audiovisual.

5.1.3. Experiencias de archivos nacionales y extranjeros

El tercer objetivo específico de la investigación de tesis es analizar las experiencias de archivos audiovisuales en nuestro país e Iberoamérica para preservar su patrimonio audiovisual.

En el desarrollo de la investigación de esta tesis, hemos sacado las siguientes conclusiones relacionadas al tercer objetivo específico:

1. Las experiencias de los archivos audiovisuales extranjeros, nos dan a entender que para mantener la sostenibilidad de un archivo audiovisual nacional es necesario el apoyo estatal como impulsor, financiador o facilitador de las condiciones necesarias para su óptimo desarrollo.
2. Las experiencias de los archivos audiovisuales en nuestro país reafirman la ausencia del respaldo estatal para lograr desarrollar prácticas de preservación del patrimonio audiovisual. En la actualidad, los archivos audiovisuales en nuestro país son solo espacios de conservación del patrimonio audiovisual, como es el caso del BNP y AGN y el IRTP. Todos los casos coinciden en que la principal dificultad para preservar el patrimonio audiovisual recae en los grandes gastos económicos de innovación tecnología (equipamiento e infraestructura).

3. Las experiencias de los archivos audiovisuales en nuestro país evidencian una falta de comunicación organizacional, pues trabajan aisladamente entre ellos mismos dentro de sus propios archivos. Lo que perjudica en el reconocimiento del esfuerzo que cada uno realiza. Un ejemplo clave es la falta de comunicación que existe entre el BNP, IRTP y AGN en donde cada uno respalda su propio archivo audiovisual.
4. Las experiencias de los archivos audiovisuales en nuestro país también evidencia una falta de cooperación de los distintos actores involucrados en la preservación audiovisual. Se han evidenciado casos en que cada uno ha desarrollado sus propias iniciativas de manera aislada, llegando a terminar en fracaso. Así se evidencian en los casos de la Filmoteca de Lima (institución privada) y la Cinemateca de Lima (comunidad audiovisual).

A partir de las conclusiones dadas se puede verificar la hipótesis del tercer objetivo específico:

Las experiencias nacionales y extranjeras (solo Iberoamérica) sobre archivos audiovisuales dedicados a la preservación del patrimonio audiovisual pueden contribuir, a través de su aprendizaje y conocimiento, en la creación de un Archivo Audiovisual Nacional en nuestro país.

Efectivamente se puede corroborar que la hipótesis es válida. De acuerdo a las conclusiones señaladas, hemos comprobado que las experiencias de archivos audiovisuales en el extranjero y archivos audiovisuales en nuestro país nos enseñan que la falta de respaldo estatal perjudica al desarrollo de los archivos audiovisuales y la creación de un Archivo Audiovisual Nacional, la retroalimentación entre los distintos archivos audiovisuales es importante para su crecimiento y el compromiso de los actores sociales es clave para cumplir el objetivo de la preservación del patrimonio audiovisual nacional.

5.1.4. Conclusión general

El objetivo general de la investigación de tesis es revelar la importancia del Archivo Audiovisual Nacional como preservador del patrimonio audiovisual.

Según el análisis de los objetivos específicos planteados hemos identificado una serie de conclusiones específicas, de las cuales las hemos sintetizado en tres (3):

1. El Archivo Audiovisual Nacional es un centro de preservación, investigación, innovación científica, difusión y acceso de la información del patrimonio audiovisual nacional. En relación con el fortalecimiento de la identidad nacional, contribuye preservando documentación valiosa para su comprensión y análisis; gestiona actividades de proyecciones audiovisuales que proporcionen una visión distinta de la sociedad al público; y garantiza el acceso a la comunidad científica para la reconstrucción de la identidad nacional desde el punto de vista de cualquier disciplina académica.
2. A pesar que a nivel mundial existe una preocupación por preservar el patrimonio audiovisual evidenciado en las *Recomendaciones* de la UNESCO; a nivel regional la preservación audiovisual es vista separada en varias etapas, enfocándose solo en el almacenamiento y mantenimiento. Esta visión limitada no deja ver al Archivo Audiovisual Nacional como un gestor de la información, acompañándolo de reglas claras orientadas dentro de los lineamientos de políticas culturales de cada país. En nuestro país, el caso es similar al nivel regional porque no existen políticas culturales para la sostenibilidad de un Archivo Audiovisual Nacional y el patrimonio audiovisual no ha sido considerado como parte del patrimonio cultural de la nación.
3. Las experiencias de los archivos audiovisuales en el extranjero y en nuestro país nos enseñan que la falta de apoyo estatal perjudica en el desarrollo de los archivos audiovisuales y la creación de un Archivo Audiovisual Nacional. En nuestro país solo existen archivos dedicados a la conservación del patrimonio audiovisual. Además, la retroalimentación entre los distintos archivos audiovisuales es importante para su crecimiento y el compromiso de los actores sociales es clave para cumplir el objetivo de la preservación del patrimonio audiovisual.

A partir de las conclusiones dadas se puede verificar la hipótesis del objetivo general:

El Archivo Audiovisual Nacional como preservador del patrimonio audiovisual es fundamental para fortalecer la identidad nacional.

Efectivamente la hipótesis es válida. Cabe señalar que el Archivo Audiovisual Nacional es un centro de preservación, investigación, innovación científica, difusión y acceso de la información del patrimonio audiovisual nacional. Siendo por lo tanto uno de los medios de acopio de documentación contribuyente al fortalecimiento de la identidad nacional del mismo modo que un Museo Nacional o una Biblioteca Nacional. El desconocimiento de su importancia, perjudica el desarrollo de un proyecto común de fortalecimiento de la identidad nacional.



5.2. RECOMENDACIONES

Aquí se presenta algunas recomendaciones para seguir trabajando sobre el tema de preservación audiovisual:

1. Incentivar la creación de políticas culturales que promuevan al desarrollo de la memoria audiovisual nacional y la cultura de la preservación del patrimonio audiovisual. Para lograr dicho objetivo es necesario comprometer a los distintos actores vinculados a la preservación audiovisual en la necesidad de salvaguardar la memoria audiovisual nacional como un proyecto en común. Diseñarlo y presentarlo a las autoridades estatales competentes.
2. Promover las investigaciones sobre el desarrollo de la memoria audiovisual nacional por organizaciones sin fines de lucro. Y averiguar de qué manera se están preservando los patrimonios audiovisuales en las regiones.
3. Incentivar las investigaciones en donde se puede conocer sobre proyectos de fortalecimiento de la identidad nacional en archivos audiovisuales en otras partes del mundo.
4. Promover las investigaciones para identificar los hitos de nuestra memoria audiovisual nacional como una primera etapa para un proyecto de identidad nacional. Y, de esta manera, formar una línea de tiempo que se utilizará como referencia para la construcción de nuestra memoria audiovisual.
5. Promover las investigaciones de estudios de datos cuantitativos sobre el desarrollo de la memoria audiovisual nacional.

BIBLIOGRAFÍA

AGENCIA URUGUAYA DE NOTICIAS (UYPRESS)

2012 “Delicada situación de Cinemateca Uruguay.” *UYPRESS*. Montevideo, 04 de Diciembre del 2012. Consulta: 11 de Abril del 2013.
<http://www.uypress.net/uc_35593_1.html>

ARCHIVO GENERAL DE LA NACION (AGN)

2012a “Misión”. Objetivos Generales. *Archivo General de la Nación*. Consulta: 18 de Abril del 2013.
<<http://www.agn.gob.pe/portal/objetivos.html>>

2012b “Objetivos”. Objetivos Generales. *Archivo General de la Nación*. Consulta: 18 de Abril del 2013.
<<http://www.agn.gob.pe/portal/objetivos.html>>

ARCHIVO PERUANO DE IMAGEN Y SONIDO (ARCHI)

2013 “¿Quiénes somos?”. *ARCHI*. Consulta: 18 de Abril del 2013.
<<http://www.archivoperuano.com/quienes.htm>>

ARISTA, Adriana

2001 *Lineamientos de política cultural en el Perú: ¿el fin de los cien años de soledad de la cultura?* Revista Argumentos, Año 7, N°3. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Consulta: 20 de Agosto de 2013.
<http://www.revistargumentos.org.pe/lineamientos_de_politica_cultural.html>

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERU (BNP)

2013a *Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación*. Lima: Congreso de la República. Consulta: 10 de Febrero de 2013.
<<http://www.bnp.gob.pe/portalsbnp/pdf/ley28296.pdf>>

2013b “Misión”. Naturaleza, misión y visión. *Biblioteca Nacional del Perú*. Consulta: 18 de Abril del 2013.
<http://www.bnp.gob.pe/portalsbnp/index.php?option=com_content&view=article&id=31&Itemid=467>

CENTRO CULTURAL DE LA SAN MARCOS

- 2003a “Filmoteca de Lima: ¿conversando y cambiando?”. *Butaca San Marquina*. Lima, año 5, número 18, pp. 34-35.
- 2003b “Filmoteca de Lima: la necesidad del cambio”. *Butaca San Marquina*. Lima, año 5, número 19, pp. 26-27.
- 2004a “Filmoteca de Lima: una deuda pendiente”. *Butaca San Marquina*. Lima, año 6, número 21-22, pp.64-66.

CANDAU, Joel

- 2008 *Memoria e Identidad*. Serie Antropológica. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

CHIHU, AMPARÀN, Aquiles

- 2002 *Sociología de la identidad*. México D.F: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.

CINEMATECA URUGUAYA

- 2012 “Cobranza de socios”. *Cinemateca Uruguay*. Consulta: 11 de Abril del 2013. <<http://www.cinemateca.org.uy/cobranza.html>>

CONSEJO CONSULTIVO DE RADIO Y TELEVISIÓN (CONCORTV)

- 2013 *Estudio de actitudes, hábitos y opinión sobre la radio y televisión*. Lima: Consejo Consultivo de Radio y Televisión. Consulta: 14 de Enero de 2014. <<http://www.concortv.gob.pe/index.php/estudios/1198-2013-estudio-de-actitudes-habitos-y-opinion-sobre-la-radio-y-televisión.html>>

CONSEJO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA (CONACINE)

- 1998 *Los tratados Cinematográficos de Iberoamérica y el Programa Ibermedia. Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana*. Lima: Consejo Nacional de Cinematografía.

DIRECCION DE INDUSTRIAS CULTURALES (DIC)

2013a “Misión, visión y objetivos”. *Dirección de Industrias Culturales*. Consulta: 05 de Abril de 2013.

<http://www.dicine.pe/?page_id=393>

2013b “Convenio de Convenio de Cooperación entre CONACINE y la Filmoteca PUCP”. *Convenios de Colaboración Institucional. Dirección de Industrias Culturales*. Consulta: 18 de Abril de 2013.

<http://www.dicine.pe/wp-content/uploads/2012/02/convenio_filmoteca.pdf>

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (DRAE)

2013a *Definición de audiovisual*. Vigésima segunda Edición. Consulta: 29 de Febrero de 2013. <<http://lema.rae.es/drae/?val=audiovisual>>

2013b *Definición de preservar*. Vigésima segunda Edición. Consulta: 29 de Febrero de 2013 <<http://lema.rae.es/drae/?val=preservar>>

2013c *Definición de conservar*. Vigésima segunda Edición. Consulta: 29 de Febrero de 2013 <<http://lema.rae.es/drae/?val=conservar>>

2013d *Definición de identidad*. Vigésima segunda Edición. Consulta: 29 de Febrero de 2013 <<http://lema.rae.es/drae/?val=identidad>>

2013e *Definición de memoria*. Vigésima segunda Edición. Consulta: 29 de Febrero de 2013 <<http://lema.rae.es/drae/?val=memoria>>

2013f *Definición de patrimonio*. Vigésima segunda Edición. Consulta: 29 de Febrero de 2013 <<http://lema.rae.es/drae/?val=patrimonio>>

EL COMERCIO

2012 “El 2012 para el cine peruano: muchos estrenos pero poca taquilla”. *El Comercio*. Espectáculos. Lima, 26 de Diciembre. Consulta: 05 de Abril de 2013.

<<http://elcomercio.pe/espectaculos/1514662/noticia-2012-cine-peruano-muchos-estrenos-poca-taquilla>>

EDMONDSON, Ray

2002 *Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*. Paris: División de la Sociedad de la Información. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. UNESCO.

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637s.pdf>>

2004 *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. Paris: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. UNESCO

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001364/136477s.pdf>>

EMMANUEL HOOG, Ina

2004 *Preservación del patrimonio audiovisual del siglo XX: crónica de una muerte anunciada*. Paris: Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT). Consulta: 02 de Noviembre de 2012.

<http://archivesatrisk.org/conferences/conferences/past/paris_2004/16_oct_hoog_esp.light.html>

FEDERACION INTERNACIONAL DE ARCHIVOS FILMICOS (FIAF)

2008 *¡No tire las películas! Manifiesto del 70º Aniversario de la FIAF*. Paris: Federación Internacional de Archivos Fílmicos. Consulta: 13 de Noviembre de 2012.

<<http://www.fiafnet.org/~fiafnet/es/members/Manifiesto.html>>

FILMOTECA ESPAÑOLA

2012a “Historia”. *Filmoteca Española*. Consulta: 11 de Abril del 2013

<<http://www.mcu.es/cine/MC/FE/Presentacion/Historia.html>>

2012b “Funciones” *Filmoteca Española*. Consulta: 11 de Abril del 2013

<<http://www.mcu.es/cine/MC/FE/Presentacion/Funciones.html>>

2012c “Presentación”. *Filmoteca Española*. Consulta: 11 de Abril del 2013

<<http://www.mcu.es/cine/MC/FE/FondosFilm/Presentacion.html>>

2012d “Colecciones Especiales” *Filmoteca Española*. Consulta: 11 de Abril del 2013

<<http://www.mcu.es/cine/MC/FE/FondosFilm/ColeccEsp/Introduccion.html>>

FILMOTECA PUCP

2013 “Preservación”. *Filmoteca PUCP*. Consulta: 18 de Abril de 2013.

<<http://filmoteca.pucp.edu.pe/preservacion/>>

GENNA, Karen, Agustín ESPINOSA y Darío PÁEZ

2010 *Cómo los vemos, cómo nos vemos. Influencia de la comparación social entre Perú y Chile en la identidad nacional peruana*. *Psicología Política*, N° 41, 2010, 81-108. Valencia: Universidad de Valencia. Consulta: 19 de Diciembre de 2012.

<<http://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N41-5.pdf>>

INSTITUTO DE RADIO Y TELEVISION DEL PERU (IRTP)

2013 “Nosotros”. *IRTP*. Consulta: 18 de Abril de 2013.

<http://www.irtp.com.pe/index.php?option=com_content&view=article&id=48&Itemid=61>

LAGUZZI, Heraldó

1989 “Política cultural y desarrollo comunitario”. *Las Políticas Culturales en América Latina: una reflexión plural*. Lima: Ediciones APPAC.

LERNER FEBRES, Salomón

2012 *Identidad nacional y proyecto común*. Sección Columnistas. Lima: La República. Consulta: 19 de Noviembre de 2012.

<<http://www.larepublica.pe/columnistas/desde-las-aulas/identidad-nacional-y-proyecto-comun-29-07-2012>>

MINISTERIO DE CULTURA

2013a *Lineamientos de Política Cultural (versión preliminar)*. Lineamiento 5: Defensa y apropiación social del patrimonio. Lima: Ministerio de Cultura. Consulta: 10 de Febrero de 2013.

<http://culturaperu.org/sites/default/files/usuarios/7/lineamientos_mincultura_2013-2016.pdf>

2013b *Reglamento de Organización y Funciones (ROF)*. Lima: Ministerio de Cultura.

2013c *Anteproyecto de Ley de la Cinematografía y el Audiovisual Peruano*. Lima: Ministerio de Cultura.

PERLA Anaya, José

1998 *Normas Legales de la Cinematografía Peruana*. Segunda Edición. Lima: Consejo Nacional de Cinematografía.

PUNTO EDU, Revista Institucional de la Universidad Pontificia Católica del Perú.

2012 “Filmoteca PUCP: tesoro histórico de nuestro cine” *PUNTO EDU*. Lima, 29 de Mayo del 2012. Consulta: 18 de Abril de 2013.

<<http://puntoedu.pucp.edu.pe/noticias/filmoteca-pucp-octavo-aniversario/>>

ROTTERBACHER Jan Marc y Agustín ESPINOSA

2010 *Identidad nacional y memoria histórica colectiva en el Perú. Un estudio exploratorio*. Revista de Psicología. Lima: Editorial PUCP.

TRELLES, Alejandra

2012 *Taller sobre la Cinemateca Uruguaya y el Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay*. Montevideo

TORRES, Rito y Myriam APONTE

2010 *Principios y técnicas en un archivo audiovisual*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Ministerio de Cultura. Consulta: 30 de Febrero de 2013.

<<http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=41183#>>

TORRES, Elizabeth y Javier ROMERO

2005 *Gestores culturales. Entre la cultura y el patrimonio*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos. Consulta: 12 de Junio de 2013.

<[http://www.ifeanet.org/publicaciones/boletines/34\(3\)/277.pdf](http://www.ifeanet.org/publicaciones/boletines/34(3)/277.pdf)>

UNESCO

- 1954 *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en el caso de Conflicto Armado*. La Haya: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Consulta: 30 de Febrero de 2013.
<http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>
- 1980 *Recomendaciones sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*. Belgrado: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Consulta: 07 de Febrero de 2013.
<http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>
- 1982 *Conferencia mundial sobre las políticas culturales*. México D.F: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Consulta: 20 de Agosto de 2013.
<http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf>
- 2004 *Decisión 588: Sustitución de la Decisión 460 sobre la protección y recuperación de bienes del patrimonio cultural de los Países Miembros de la Comunidad Andina*. Ecuador: Comunidad Andina. Consulta: 07 de Febrero de 2013
<http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/ecuador/ec_decision_588_spaorof.pdf>

QUINTANILLA, Pablo

- 2011 *El fin de la búsqueda (o reconstrucción) de la identidad*. Hueso Húmero. No 57. Julio 2011, p.241-245

GLOSARIO

Archivo Audiovisual: Organización o dependencia de una organización que se dedica al acopio, la gestión y la conservación de una colección de materiales audiovisuales y afines y facilita el acceso a la misma y su utilización. El término abarca organizaciones oficiales y no oficiales, comerciales y culturales que cumplen estas cuatro funciones (Edmondson, 2004: 27).

Audiovisual: Conjunto de imágenes en movimiento y/o a los sonidos grabados registrados en película, cinta magnética, disco o cualquier otro medio actualmente conocido o por inventar (Edmondson, 2004: 27).

Conservación: Conjunto de medidas técnicas, que abarcan desde el mantenimiento hasta la restauración, del documento audiovisual para asegurar su accesibilidad permanente y su máximo estado de integridad.

Identidad Nacional: Compromiso construido por un grupo de personas para definirse a sí mismo como miembros de un país y, al mismo tiempo, diferenciarse del resto de los países del mundo.

Memoria audiovisual: 1. Conjunto de datos constituidos por imágenes en movimiento y/ o a los sonidos grabados, que se almacenan en uno y/o varios soportes, y reconstruye un fragmento de nuestra historia. 2. Conocimiento que un grupo o individuo tiene a través del registro de una serie de imágenes en movimiento y/o sonidos grabados que pueden servir como punto de referencia para entender nuestra historia en una determinada época.

Patrimonio audiovisual: Conjunto de grabaciones de imágenes en movimiento y/o sonoras y los objetos o materiales que están relacionadas a aquellas; que hayan sido consideradas de gran importancia por su valor histórico, artístico o cultural.

Preservación audiovisual: Conjunto de estrategias que permiten la protección del patrimonio audiovisual y garantizan su accesibilidad permanente. Estas estrategias incluyen procesos como la investigación, la verificación técnica, restauración y catalogación del material audiovisual.

ANEXOS

1. GUÍA DE ENTREVISTAS

GUIA DE ENTREVISTA 1

Dirigida: Fundadores o directores de las filmotecas en Lima

Objetivos:

- Descripción de la filmoteca como espacio para la preservación de la memoria fílmica audiovisual.
- Analizar el estado actual de nuestra memoria fílmica audiovisual y el papel que desempeñarían sus actores.
- Analizar el papel que cumple una Cinemateca Nacional en la sociedad desde el enfoque de desarrollo humano.

Sobre la Filmoteca como espacio de preservación

1. ¿Cuál fue su cargo y el periodo de que duro dentro de este?
2. ¿Cuáles eran los objetivos que buscaba la Filmoteca?
3. En el tema de la preservación del material audiovisual, ¿Qué actividades realizar para lograr su restauración o conservación? ¿qué dificultades le surgieron?
4. ¿Cuáles eran los materiales que lograron rescatar? ¿Dónde se encuentran estos materiales? ¿Cuál es su estado actual?
5. ¿Cuáles eran las colecciones más significativas durante su periodo de cargo?
6. ¿Conoces alguna institución privada o pública que se encargue de salvaguardar el material audiovisual nacional actualmente? ¿Cuál de estas instituciones considera que promueve en la construcción de una identidad nacional a través de la memoria fílmica audiovisual?
7. Cuéntanos de experiencias de Cinematecas en otros países.

Sobre el estado de la cuestión

8. ¿Cuál es el contexto de la preservación de la memoria filmica audiovisual en los últimos 50 años? ¿Ha cambiado la situación? ¿Qué condiciones han cambiado que son favorables o desfavorables?
9. ¿Por qué la necesidad de preservar la memoria filmica audiovisual? ¿Cuál es la relación que existe de la memoria filmica audiovisual con la identidad nacional?
10. ¿Quiénes son los actores sociales involucrados en la construcción de la memoria filmica audiovisual? ¿Y qué papel desempeñaría cada uno?
11. ¿Cuál sería sus recomendaciones para promover una cultura de la preservación de la memoria filmica audiovisual? ¿Y de qué manera se fortalecería la identidad nacional?

El papel de una Cinemateca Nacional en nuestro país

12. ¿Existe mayor posibilidad de crear una Cinemateca Nacional en estos días?
13. ¿Cuál cree que debería ser la visión de la Cinemateca Nacional? ¿De qué manera contribuiría en el fortalecimiento de la identidad nacional?
14. ¿De qué manera el Estado debería apoyar en la creación y el desarrollo de una Cinemateca Nacional?
15. Algún comentario o observación que le gustaría añadir.

GUIA DE ENTREVISTA 2

Dirigida: Investigadores, restauradores o especialistas en el tema de la preservación de la memoria filmica audiovisual.

Objetivos:

- Analizar el estado actual de nuestra memoria filmica audiovisual y el papel que desempeñarían sus actores.
- Descripción de la filмотeca como espacio para la preservación de la memoria filmica audiovisual.
- Analizar el papel que cumple una Cinemateca Nacional en la identidad nacional del Perú.

Sobre el estado de la cuestión

1. ¿Cuál es el contexto de la preservación de la memoria filmica audiovisual en los últimos 50 años? ¿Ha cambiado la situación? ¿Qué condiciones han cambiado que son favorables o desfavorables?
2. ¿Por qué la necesidad de preservar la memoria filmica audiovisual? ¿Cuál es la relación que existe de la memoria filmica audiovisual con la identidad nacional?
3. ¿Quiénes son los actores sociales involucrados en la construcción de la memoria filmica audiovisual? ¿Y qué papel desempeñaría cada uno?
4. ¿Cuál sería sus recomendaciones para promover una cultura de la preservación de la memoria filmica audiovisual? ¿Y de qué manera fortalecería la identidad nacional?

Sobre la Filмотeca como espacio de preservación

5. ¿Conoces alguna institución privada o pública que se encargue de salvaguardar el material audiovisual nacional actualmente? ¿Cuál de estas instituciones considera que promueve en la construcción de una identidad nacional a través de la memoria filmica audiovisual?
6. Cuéntanos de experiencias de Cinematecas en otros países.

El papel de una Cinemateca Nacional en nuestro país

7. ¿Existe mayor posibilidad de crear una Cinemateca Nacional en estos días?
8. ¿Cuál cree que debería ser la visión de la Cinemateca Nacional? ¿De qué manera contribuiría en el fortalecimiento de la identidad nacional?
9. ¿De qué manera el Estado debería apoyar en la creación y el desarrollo de una Cinemateca Nacional?
10. Algún comentario y observación que le gustaría añadir



2. TRANSCRIPCIONES

Entrevista 1:

Francisco Adrianzén, ex director de la Cinemateca de Lima

Fecha:

Noviembre del 2012

1. *¿Cuáles eran los objetivos que buscaba la Cinemateca?*

La Cinemateca de Lima nace como una propuesta distinta...“casi” continuidad de lo que fue el Cine Arte KUNAM, que se disuelve en los años 80 y varios de sus integrantes forman el nuevo grupo. Este cine arte era un cineclub que funcionaba en el Teatro Don Bosco, un teatro que tiene los curas salesianos en la Avenida Arica.

Parte de esta nueva propuesta era difundir las películas que no se veían dentro de los circuitos comerciales, como el cine Latinoamericano.

Nuestra idea era fundar una Cinemateca en Lima y dejar de ser cineclub.

Nuestra propuesta era distinta porque a nosotros nos interesaba fundamentalmente el cine latinoamericano que empieza hacerse a partir de los años 60, que se caracterizaba en que tenía una visión política.

Nosotros mismos difundíamos las películas y nos interesaba mucho, no solamente la exhibición en cineclubes, sino en zonas populares como sindicatos obreros, entre otros.

Nuestra primera muestra que realizamos fue una muestra de cine cubano y cine suizo. También hubo una muestra completa de Jorge Sanguinés (director boliviano). La última muestra fue de cine Latinoamericano en donde se proyectaron 15 películas de 14 países, que fue la primera gran muestra de cine latinoamericano que se realiza en este país y tuvo muchísimo éxito. Estuvo dos semanas a sala llena en el teatro Romeo y en la Cooperativa San Elisa.

2. *¿En qué se diferencia de un cine club?*

Si hay una diferencia...es que las películas eran nuestras... Un cineclub funciona en base de un alquiler de películas o prestamos. Nosotros también hacíamos un trabajo de cineclub, pero muchas de las películas eran nuestras.

3. *¿Por qué no se unieron la Cinemateca Universitaria?*

Básicamente la visión del Doctor Reynel era una visión más clásica de lo que era una Cinemateca. Nosotros pensábamos que la Cinemateca debería ser mas “dinámica”, en el sentido de que salir “un poco más a la calle”, con una propuesta de difundir un nuevo tipo de cine que se crea en Latinoamérica. Mientras al Sr. Reynel le interesa el cine de punto de vista “histórico”.

1. *En el tema de la preservación del material audiovisual, ¿Qué actividades realizar para lograr su restauración o conservación? ¿qué dificultades le surgieron?*

No teníamos un local en donde guardábamos las películas. Lo guardamos en distintos sitios, según quien tenía la capacidad de guardarlas. Los íbamos guardando en donde podíamos....

El hecho de tener una copia era una manera de conservar esa película latinoamericana... Es una época en que las películas estaban en formato filmico de 35 o 16 milímetros. Para ponértelo claro, Walter Turnier hace en el 78 “*En la selva hay mucho por hacer*”, es una animación y nosotros teníamos una copia de estas películas y éramos conscientes que no había muchas copias en América Latina de esa película.

Fue una suerte de proceso nuestro, pues no se dio como un objetivo inicial, pues nuestro objetivo inicial era difundir. Nos percatamos que esa difusión era con materiales públicos, en muchos casos, por lo tanto, era importante conservarlos.

Algo que se me olvidaba... nosotros nos dimos cuenta que la tarea de preservación era también algo técnico. Uno de los miembros de Cinemateca Lima, Herman Rivera, que participo en los talleres de Brasil que ofrecía cursos de preservación de material cinematográfico, organizados por la CCAIM (Centro Latinoamericano de Archivos de Imágenes en Movimiento).

2. *¿Y cómo los preservaban? Necesitaban un espacio propio y una persona encargada...*

Cuidando las copias... Como te explico, nosotros no éramos una entidad inscrita con una fuente financiera, sino éramos un “movimiento de gente de cine” que les interesaba preservar y difundir. Sin embargo, buscamos apoyo financiera, pero no era muy fácil en esa época. Por otro lado, cuando a nosotros se nos ofrece apoyo, nosotros lo que proponemos es fundar una “Filmoteca de Lima”.

A raíz de la muestra latinoamericana (que tuvo grande éxito), Alejandro Vasilaqui, antiguo director de EDUBANCO, nos llama para proponernos de que EDUBANCO va invertir en el Museo de Arte. Porque razón a nosotros, primero, porque vio que hacíamos bastante actividad y parte de esa actividad lo desarrollábamos en el Museo de Arte, porque no teníamos local propio.

EDUBANCO nos llama porque querían hacer una suerte de cineclub en el Museo de Arte, hacer una sala de uso múltiple con un proyector de 35 mm. Y nosotros le hicimos la contrapropuesta que no queríamos un cineclub de lujo que solo se dedicara a exhibir, que una de las carencias que tenemos era una Cinemateca. EDUBANCO no podía apoyar a la Cinemateca Universitaria porque era una entidad del estado y se le complicaba.

La propuesta era crear una Cinemateca de Lima (que se llamó al final Filmoteca de Lima) en la cual participarán los diferentes grupos que participaban en la cultura cinematográfica.

En el primer consejo directivo estaba el Sr. Miguel Reynel (Cinemateca Universitaria), Emilio Salomón (Presidente de la Asociación de Cineastas), Fidel Untiveros (Presidente del Cine Club del Museo de Arte) y Isaac León Frías (Director de la Revista “Hablemos de Cine”) y Francisco Adrianzén (Cinemateca de Lima).

Este grupo se forma para darle origen a la Filmoteca de Lima, pero cuando se crean los estatutos de la Filmoteca de Lima, desaparece este consejo directivo. La directiva la propusimos nosotros, pero cuando el Banco forma la Filmoteca ya oficialmente, ellos hacen desaparecer este consejo directivo y forman una nueva directiva en donde estaban la Fundación EDUBANCO y el Museo de Arte de Lima. Esa fue la condición del Banco. Nosotros solo fuimos colaboradores, no teníamos poder de decisión ni consulta. Para ese

entonces, sacaron al Sr. Emilio Salvador, la decisión era de la Fundación, Ellos eran los que tenían el poder porque ponían la plata y todo el equipamiento.

El Estado no entendía el problema de la Cinemateca. Había una ley 19327, pero esa ley no tocaba la parte cultural, lo dejaba a voluntad de la sociedad civil, lo único que la favorecía a las actividades culturales es que estaban exoneradas de impuestos. Por ejemplo, no tocaba la promoción de festivales o capacitación de profesionales.

3. *¿Y por qué razones se disolvió la “Cinemateca de Lima”?*

Nosotros nos disolvimos porque nosotros no teníamos capacidad de seguir funcionando sin financiamiento. Nosotros habíamos llegado a un punto máximo de crecimiento. Ya no dábamos más y no teníamos apoyo económico, por lo menos esa era mi visión. Yo sacaba de mi dinero plata para realizar actividades. Tratábamos que estas actividades se autofinancien pero hay un punto en que no das más.

4. *¿Qué aprendizajes le trajo la experiencia de la “Cinemateca de Lima”?*

Primero que la preservación es una tarea difícil que requiere de grandes cantidades de dinero, segundo que para que una Cinemateca funcione tiene que tener un local propio. Y la tercera, las necesidades de sensibilizar fundamentalmente es un rol del Estado y luego a la ciudadanía.

5. *¿Cuál sería sus recomendaciones para promover una cultura de la preservación de la memoria filmica audiovisual?*

Yo creo que hay un error como estructural. Y este error tiene dos manifestaciones. Por un lado, está vinculada a la gente de la producción, no solo no somos conscientes de la preservación. Creemos que lo único importante es producir. En los últimos años, además creemos que lo único importante es tener dinero para producir. Y eso me parece muy lamentable. Los propios cineastas no somos conscientes de la importancia de lo que hacemos, en términos más allá del producto en sí. Por supuesto que ahora es mucho más sencillo conservar, la técnica digital permite que haya decenas, miles de copias, iguales al original.

En segundo lugar, la gente que viene del “lado de la cultura” (aquellos que se dedican a la difusión y promoción del cine) tienen otra limitación. Para ellos la cultura es ser espectadores, y sobre todo, espectadores privilegiados. Y la educación está formada de la base de ser espectador, a los críticos o profesores les encanta conversar sobre películas que ven. Pero no les interesa como estas películas llegan a nosotros y cómo se conservan.

Esto es un problema. Porque los dos grupos principales que deberían generar esa conciencia y la importancia de una cinemateca. Esos dos grupos no la ven. Si estos grupos no la ven, menos lo van a ver los políticos o gobernantes.

Las recomendaciones, primero, la toma de conciencia. La toma de conciencia es reflejada en políticas públicas. Y con estas políticas se deben crear una Cinemateca Nacional, con un presupuesto propio y una infraestructura. Autónoma, equivalente a la Biblioteca Nacional.

6. *¿De qué manera el Estado debería apoyar en la creación y el desarrollo de una Cinemateca Nacional?*

Primero, el Estado (gobernantes y políticos) tengan conciencia acerca del tema de preservación de la memoria filmica audiovisual. Para que tenga una nueva mentalidad el Estado, debes de crear una nueva burocracia. Las acciones que el Estado debe hacer son en temas de políticas públicas y leyes. La Cinemateca Nacional es una responsabilidad del Estado.

Entrevista 2:

Violeta Núñez, socióloga e historiadora del cine

Fecha:

Octubre del 2012

1. ¿Por qué la necesidad de preservar la memoria filmica audiovisual?

La imagen constituye un registro de época. Esto no solo se dio con el advenimiento de la fotografía sino ya con la pintura. Una pintura vale en la medida que te muestra el ambiente o contexto en que fue hecha. Puede ser que como concepto estético sea muy chato (no tiene buen trazo, color) pero lo que el artista ha compuesto, eso es una meta importante. Porque el arte reflejado su época. Con la fotografía la cosa es más palpable. La fotografía recoge un instante y después tenemos la fotografía en movimiento que es el cine. El cine no nace como un arte o una industria sino como la reproducción de la realidad.

Esa reproducción de la sociedad, como fue físicamente, el espíritu, lo que intrínsecamente está expuesto, lo que tú ves directamente y el contexto que hace la producción del mensaje. Eso es la memoria filmica audiovisual.

Lo que hay que tener en cuenta es que es el punto de vista de la persona, lo que entiende de su sociedad, eso es lo que ves reflejado en la pantalla.

Lo visual como elemento formativo del mundo cotidiano que empieza a nivel mundial en 1895 y luego se empieza a expandir.

La Teoría de la historia del cine te dice que el cine es un documento de la misma manera que es una crónica o una huaca. Todos los elementos que la historia utiliza para describir el proceso social. El cine es una herramienta más. Tiene que ser un documental, no. El cine de ficción o experimental se debe considerar.

En el Perú, los cineastas (que conozco) que se resisten a esta teoría.

Lo visual estético y visual en movimiento forma parte de la cultura contemporánea. Para explicar qué somos, cómo somos y cómo éramos. Yo siempre he explicado a mis alumnos

diciendo esto: una cosa es la Lima que ustedes ven ahorita y otra es la Lima que fue. Por la crónicas en el 1600 o 1700 te describían el objeto; en el siglo XIX, tú ves un documental o un noticiero, y ahí está. La memoria, como fuimos.

Preservar la memoria filmica es como preservar una huaca o las iglesias o conventos coloniales.

La memoria filmica no solo son las películas. Lo más notorio es la película, es a partir de eso que hablamos memoria filmica, pero no solo implica la película sino son los afiches, la fotografía, el guión, el vestuario... la memoria filmica es un concepto más amplio.

2. *¿Por qué cree que se le da poca importancia?*

No solo en el Perú... en la generación de “Chacho” (Isaac León) – es decir en los 60 - a ellos lo único que les interesaba solo ver películas. Ellos mismos no han preservado sus materiales, entre una de las razones, por cuestiones económicas.

3. *¿Cuál sería sus recomendaciones para promover una cultura de la preservación de la memoria filmica audiovisual? ¿Y de qué manera fortalecería la identidad nacional?*

Yo lo veo difícil. No entienden para que. A los cineastas creo que tiene que ser punitivo, es decir, sino entregas tu copia, no se te da tu cheque. Como una sanción, te han dado plata para tu película y sino la entregas no te puedes presentar a más concursos. Y no una copia cualquiera, sino una copia bien, con todas las condiciones.

A nivel de sociedad sería una campaña de educación, de volantes, tocarles las puertas, explicarles la importancia, es un trabajo de hormiga.

En los años 60, el cine era herramienta como arma política fue un movimiento de cineastas y críticos en varios países de Latinoamérica y estos países preservaron. En el Perú, solo se decidieron ver películas.

4. *¿Cuál es el contexto de la preservación de la memoria filmica audiovisual en los últimos 50 años? ¿Ha cambiado la situación? ¿Qué condiciones han cambiado que son favorables o desfavorables?*

Si creo que ha cambiado, porque ahora tenemos Filmoteca (Filmoteca PUCP). Hay un espacio físico, al menos. En ese sentido es un avance.

El hecho de que existe un espacio físico es favorable. Lo desfavorable, es que no hay cambiando mucho la mentalidad.



Entrevista 3:

Irela Núñez del Pozo, fundadora de ARCHI (Archivo Peruano de Imagen y Sonido). Restauradora de la Cineteca Nacional Roma.

Fecha:

Octubre 2012

1. ¿Cómo nació la iniciativa de ARCHI?

Sabíamos que existían estas películas y comenzamos a buscarlas... Sobre todo son cortometrajes, noticieros y experimentales. Yo estoy a cargo de las restauraciones. Tenemos un sitio web, donde tienes la dirección. Esta cerrada por el momento

Este archivo tiene 20 años. No tenemos financiación propia, ni agenda. Nosotros mismo restauramos nuestras películas de acuerdo a la disponibilidad que tengamos. Una vez al año hacemos reparaciones de alguna película. Sobre todo hemos hecho (restauraciones) de cine mudo y noticieros de los años 50 a 80.

Nos decíamos a las restauraciones, conservación y la distribución del cine. Todo lo que se trate con audiovisual, no solo películas, también historietas.

Nació como iniciativa cuando éramos alumnos de ciencias de comunicación y nos interesaba la historia del cine. Pero teníamos la misma dificultad que tiene la gente ahora, queríamos ver esas películas y no existían. Así que nos dedicábamos a buscarlas.

Éramos tres ex alumnos de la Universidad de Lima, yo, Mario Lucioni y Hernando Luque. Bueno, nace también por una cuestión de queríamos hacer consultoría y para eso necesitábamos ser una institución por eso lo creamos. Pero luego muchos ex productores de cine se interesaron en depositar sus materiales con nosotros así que también recibíamos estas películas o los adquiríamos.

Por ahora solo funcionamos por ahora para adquisición y conservación, para investigación tendrían que contactarnos y acordar una cita. Pero esto no ocurre mucho. Lo primordial por ahora es la conservación, ubicar las películas antiguas y dedicarnos a establecer un proyecto de restauración para cada una de esas películas.

Lo de los nombres... Filmoteca, Cinemateca... nosotros nos quisimos llamar así “Archivo Peruano” porque ya existía en aquella momento una Filmoteca, cuando nosotros nacimos dijimos que no queríamos competir a la Filmoteca de Lima o la Cinemateca Universitaria. Dando mayor atención a las películas peruanas, no para verlas sino conservarlas, encontrar las piezas y estudiar. Restaurar para los investigadores y el país.

2. *¿Apoyaban a la Biblioteca Nacional voluntariamente o tenían un convenio?*

Teníamos un convenio para clasificar sus películas. Inventariar y catalogar los materiales para la conservación. Pero lamentablemente, esto demoraba bastante porque no había las condiciones...lo que faltaba era la infraestructura (ambientes, condiciones para la preservación).

3. *¿Tenían un local, ARCHI? ¿En dónde se encontraba?*

Estuvo primero en mi casa, ahora está en mi departamento. Porque nosotros tampoco tenemos un local con las condiciones optimas de conservación.

4. *¿Han buscado algún tipo de financiamiento?*

Sí, pero no ha sido fácil conseguirlo.

5. *¿Cuál sería sus recomendaciones para promover una cultura de la preservación de la memoria filmica audiovisual?*

Desde una Cinemateca Nacional cuya función principal sea difundir su material.

6. *En su experiencia como restauradora en la Cinemateca Nacional de Roma, ¿de qué manera este organismo contribuye a la construcción de una identidad nacional?*

Primero, que la restauración es primordial. Porque solo así se puede acceder al material... muchas veces las películas han sido censuradas, cuando uno restaura las películas procura aprovechar para difundir un poco sobre esta película, por ejemplo, si se desea hacer un DVD, también se cuenta sobre el estudio de restauración, de que materiales habían sido censurados, si existían en otras versiones (mucha producción se hizo con otros países y a

veces las versiones son diferentes). Entonces se recopila en esta versión y explica los cortes de la censura, la historia de esta película... para la gente, para un nuevo estudio de la dirección, historia o actuación de aquella. Es como si la gente volviera a vivir ese pasado. De esta manera es que tú fortaleces la identidad. Es decir, el pasado se recrea a través de la revisión de las películas.

7. *Desde su experiencia como restauradora en la Cinemateca Nacional de Roma, ¿Cómo se promueve la cultura de la preservación de la memoria fílmica audiovisual?*

Para promover la cultura de la preservación, se realiza se hace muestras como el Festival de Cine Reencontrado y la Jornada de Cine Mudo. Son dos festivales en que se pasan películas ininterrumpidamente durante una semana que son todas las restauraciones. Viene gente de todo el mundo (especialmente van historiadores, gente de archivo, o investigadores de cine) a ver estas películas pues no solo son nacionales sino mundial.

Otra manera de promover es que la Cinemateca da acceso de los materiales a las universidades que están interesadas a hacer ciclos de cine.

9. *Desde su experiencia como restauradora en la Cinemateca Nacional de Roma, ¿cómo cree que debería ser la visión de una Cinemateca Nacional en el Perú?*

La visión principal es pasar a la posteridad las películas que existan, y si no existen, crear estas condiciones, es decir, crear un espacio de conservación de los materiales. No solamente las películas, sino toda la documentación y todo material relacionado al cine.

La creación de un Cinemateca es (un espacio) donde existe un dialogo entre el pasado y el presente. También se puede entre países según el tema que tú quieras discutir. Por ejemplo sobre el tema de la explotación minera en el Perú y Bolivia.

10. *¿De qué manera el Estado debería apoyar en la creación y el desarrollo de una Cinemateca Nacional?*

Debe crear la Cinemateca Nacional. Debe ser obra del Estado, porque son recursos muy grandes.

Entrevista 4:

Isaac León Frías, ex director de la Filmoteca de Lima

Fecha:

21 de Septiembre del 2012

1. *¿Cuál fue su cargo y el periodo de que duro dentro de este?*

La Filmoteca fue fundada en el año 1986, fui el director desde ese año hasta el 2001. Era un cargo no rentado y sin horario.

2. *¿Cuáles eran los objetivos que buscaba la Filmoteca?*

Tenía como propuesta tratar de reunir el mayor número de películas peruanas y extranjeras en soporte fílmico y constituirse en un espacio de programación alternativa. Y de hecho, durante varios años ante la crisis del espectáculo cinematográfica e Lima, la Filmoteca cumplía como espacio alternativo.

En promedio hacíamos entre 40 y 45 ciclos al año, con dos funciones al día.

Los objetivos era constituirse en un Centro de Preservación de material fílmico, especialmente peruano, no solo de películas, sino también materiales como afiches, guiones, libros de cine, revistas de cine...mayor porcentaje fue internacional, pues por compra teníamos más películas extranjeras que nacionales. Y difundir.

3. *En el Museo de Arte ¿tenían espacios de preservación del material cinematográfico?*

En el caso de la preservación, lo mandábamos afuera. Teníamos unas bodegas de almacenamiento; sin embargo, no había laboratorios así que aquí lo que se podía hacer era la limpieza de las películas y algunas reparaciones mínimas. Lo importante, no se podía hacer acá. En Latinoamérica, hay solo dos buenos laboratorios (especializados en la conservación y restauración) que están en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Cinemateca de Sao Paulo (Brasil).

El equipo técnico era pequeño. Estuvo Norma Rivera, que era trabaja en la Filmoteca PUCP, estaba a cargo de la conservación pero también participara en parte de la programación.; también estuvo Irela Nuñez, como restauradora y Gisela Hurtado, que ayudo en la parte de

conservación. Y hubo dos personas más a cargo de la reparación de las películas. El equipo se especializaron por medio de talleres (no tenían profesionalización).

4. *¿Cuáles eran las colecciones más significativas durante su periodo de cargo?*

Noticiarios antiguos, de los años 50, cortometrajes y largometrajes desde los años 70 de los directores como Lombardi, Federico García, entre otros. Y las colecciones del grupo Chaski. En promedio teníamos almacenados 3000 películas extranjeras.

La restauración más significativa que tuvimos fue “*Yo perdí mi corazón en Lima*”, una película muda de 1933, que recibió apoyo de la División de Artes de la UNESCO y la participación técnica de la Filmoteca de la UNAM. La mayoría de las restauraciones se hicieron bajo el apoyo de la UNAM.

5. *¿Cuál es el contexto de la preservación de la memoria fílmica audiovisual en los últimos 50 años? ¿Ha cambiado la situación? ¿Qué condiciones han cambiado que son favorables o desfavorables?*

La situación ha cambiado muy poco. Las condiciones necesarias para la preservación serían, según mi punto de vista, la concientización de la recuperación del pasado y la memoria fílmica audiovisual al público y las autoridades públicas. Tomando en cuenta, agenciar fondos para la creación de una Filmoteca Nacional (con espacios propios y especializados) como un organismo autónomo al Estado.

6. *¿Cuál cree que debería ser la visión de la Cinemateca Nacional?*

Recuperación, conservación del material cinematográfico. La Filmoteca debe generar sus propios recursos a través de la venta de sus materiales, por ejemplo, colecciones de DVD.

7. *Hasta ahora hemos sobrevivido sin Cinemateca Nacional, ¿cuáles crees que son las posibilidades del desarrollo de la memoria fílmica audiovisual con o sin Cinemateca Nacional?*

Las posibilidades serían muy pocas, porque sin archivos lo anterior se pierde. Hay que tener el apoyo del Estado y los contactos que puedan obtener. Todo depende del entusiasmo y empeño de los responsables.

Entrevista 5:

Norma Rivera, coordinadora general de la Filmoteca PUCP

Fecha:

Septiembre del 2012

1. *¿Cuáles son los objetivos que busca la Filmoteca PUCP?*

Los objetivos de toda Filmoteca o toda Cinemateca que es preservar. En la página web de la Filmoteca puedes encontrar más detallado.

2. *¿Cuáles eran las colecciones más significativas durante su periodo de cargo?*

Colecciones tenemos la de los realizadores peruanos Pancho Lombardi, Chicho Lombardi, Mario Neyra...

3. *Como infraestructura, ¿cómo está organizada la Filmoteca?*

Tiene tres bóvedas climatizadas. No damos atención al público. No tenemos hemerotecas o salas de estudios. Nuestro equipo técnico es pequeño hay dos técnicos de películas, una secretaria y la coordinadora general.

3. DOCUMENTOS

TALLER

PRESENTACIÓN

Hacer una presentación escalonada:

- 1) Alejandra Trelles
- 2) Cinemateca Uruguaya
- 3) Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay

Trabajo en las áreas de coordinación, programación y gestión de Cinemateca Uruguaya que es no solamente el mayor archivo filmico de Uruguay y uno de los más importantes de Latinoamérica sino también una institución cultural que desde 1952 se dedica a la difusión del arte cinematográfico y a la formación de espectadores.

Pero voy a empezar hablando de lo que hablaré menos, es decir, de por qué estoy yo hoy aquí, invitada por la Cinemateca Catarinense y por Fausto Douglas Correa Jr. en particular.

Para decirlo de manera corta, la culpa la tiene, Danilo Trelles, mi abuelo y su amor por el cine.

Pero no teman que no voy a contarles una saga familiar al mejor estilo **Cien años de soledad**. Hablar de mi abuelo es tan solo una excusa para hablar del cine y cinéfilos en Uruguay, de espectadores y críticos y en mucha menor medida de creadores, directores de cine uruguayo.

Y ya que decidimos empezar por los orígenes, empecemos por el principio de todo:

El inicio oficial de la exhibición cinematográfica fue la función del 28 de diciembre de 1895 que los Lumière proyectaron en el *SalonIndien del Grand Café del Boulevard des Capucines*. Y a pesar de que Montevideo era una diminuta ciudad a miles de kilómetros de París, dicha película se exhibió tan sólo seis meses después en el Salón Rouge de Montevideo, el 18 de julio de 1896.

Desde entonces las salas cinematográficas se multiplicaron. En 1910 Montevideo tenía 328.410 habitantes y 33 salas de cine que vendían un millón y medio de entradas. Los

números crecieron hasta alcanzar su récord en 1953: 19 millones de entradas en 105 salas de la ciudad, habitada por poco más de 826 mil personas. Si se comparan con las del último registro, 2,4 millones de entradas en 2009, es sencillo comprender que el cine fue en Uruguay, durante la primera mitad del siglo XX, un acontecimiento.

Para que tengan una idea gráfica de lo que significa esta relación población espectadores, solo tienen que mirar esta gráfica.

En 1929 el Estado uruguayo había fundado el SODRE ("**Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica**")

Su función inicial era la de *"perifonear programas culturales e informativos"*, es decir, transmitir por radio *"espectáculos o audiciones de carácter artístico, científico, ilustrativo o ameno con fines de mejoramiento espiritual de los habitantes del país"*.

La ley de creación del SODRE también le encomendó, entre otras tareas, "crear escuelas y conservatorios", "adquirir y arrendar material fonográfico, teatral, cinematográfico, musical impreso o cualquier otro que se relacione con sus actividades", "editar catálogos, programas u otras publicaciones", "actuar individualmente o en conjuntos en los espectáculos o audiciones que realice o que contribuya a realizar así como en las escuelas o conservatorios que instituya". Por la misma ley se establecieron una orquesta sinfónica, una de cámara, un coro, un cuerpo de baile, salas de espectáculos, una fonoteca y otras reparticiones.

Como ven, la ley era un poco improvisada y mezclaba de todo un poco. Para peor, el SODRE contaba sólo con ocho funcionarios, seis técnicos y dos peones.

Pero bueno, el Uruguay todo es un país medio improvisado. Imagínense, un país que nadie tenía planeado, ni siquiera Artigas, nuestro héroe nacional quería que fuera un país independiente. Un país que inventaron los ingleses para evitar que los brasileños y los argentinos tuvieran demasiado poder

"Los intereses y la seguridad del comercio británico, serían grandemente aumentados en un Estado en que los gobernantes cultivaran una amistad por Inglaterra."

La Banda Oriental contiene la llave del Plata y de Sud América, debemos perpetuar una división geográfica de Estados que beneficie a Inglaterra. Por largo tiempo los orientales no tendrán marina y no tendrán la posibilidad de impedir el comercio inglés."

Lord Ponsonby

Un país inventado por Lord Ponsonby, un diplomático enviado al Río de la Plata para alejarlo de las miradas de Elizabeth Conyngham, la amante de Jorge IV, Rey de Inglaterra.

Así que el SODRE, como el Uruguay mismo, nació y creció un poco por casualidad.

Nació de casualidad porque la Dirección Nacional de Radiotelegrafía (TELEGRAFO) precisaba otra estación, la encargaron a Estados Unidos y desde allá, enviaron por error una de radiotelefonía (RADIO). Decidieron armarla igual y pasar música clásica.

El primer estudio de la nueva radio se instaló en el Palacio Legislativo. No sé si ustedes saben que hasta que en Uruguay ganó el gobierno la izquierda por primera vez en 2005 los gobiernos habían sido de los dos grandes partidos tradicionales. El Partido Colorado y el Partido Blanco. Pues bien, el SODRE fue impulsado por un senador colorado llamado Francisco Ghigliani, y un senador blanco de apellido Butler. Siempre se dijo que a Butler lo habían convocado para el SODRE porque era radiólogo y pensaron que su profesión tenía algo que ver con lo que se estaba preparando.

Ghigliani fue el primer presidente del SODRE y tuvo una historia interesante y algo trágica. Además de médico y senador, Ghigliani era el dirigente deportivo más importante de su época. Fundó el Comité Olímpico Uruguayo, en una época de gloria para el fútbol olímpico uruguayo, que triunfó en Ámsterdam y Colombes en 1924 y 1928. Y como todo en Uruguay es fútbol, el éxito del SODRE también tiene que ver con el deporte.

Como ya dijimos, la caótica ley que hace nacer al SODRE es de 1929 y cuando nace tiene ocho funcionarios para cumplir todas aquellas funciones. El SODRE se financiaba con un impuesto ridículo: el impuesto aduanero a los aparatos de radio, a los pasadiscos y a los discos de pasta.

¿Pero qué pasa un año más tarde? En el año 30 se jugó el Campeonato Mundial de Fútbol en Montevideo y ahí comenzó la locura de la radio: todo el mundo se lanzó a comprar un aparato.

Entró tal cantidad de dinero al SODRE que el mismo año se crea la orquesta sinfónica y se compra un teatro donde pudiera actuar. En ese momento, a raíz del advenimiento del cine

parlante, los cines habían copado el mercado y a los teatros no les iba bien. Como el teatro Urquiza en Mercedes y Andes estaba libre, Ghigliani lo compró al contado.

Pero Ghigliani no será recordado ni como el brillante dirigente deportivo ni como el primer presidente del SODRE. Casado por más de 20 años con una mujer enferma, el senador cometió el grave error de tratar de hacer pasar a su amante por su hija adoptiva.

Su adversario político Alberto Demicheli lo denunció en la prensa por lo que Ghigliani se dirigió al parlamento y le disparó tres tiros por la espalda.

Demichelli milagrosamente sobrevivió y 40 años más tarde se transformó en el primer presidente nombrado por la dictadura uruguaya.

Ghigliani escapó y se refugió en el cuartel de Bomberos, obligando a los funcionarios del SODRE a desplazarse hasta allí todo el tiempo para poder mantener al organismo funcionando.

Varios años más tarde, en 1943, Danilo Trelles entra al SODRE y aprovechándose del espíritu de aquella caótica ley de 1929 que llamaba a *“adquirir y arrendar material fonográfico, teatral y cinematográfico”* funda la que será la primera cinemateca de América Latina y a la que llama Cine Arte SODRE.

Las relaciones de CINE ARTE con los dos cineclubs existentes en Montevideo por aquellos tiempos no fue demasiado armoniosa. Ni la de los cineclubes entre ellos. Sin embargo los cineclubes se van a unir con un fin común: crear una cinemateca.

Cineclub contaba con unos 1200 socios. Cine Universitario con 900. Ambos grupos proyectaban en sus locales, donde organizaban debates, y los domingos por la mañana en varios cines comerciales, compraban películas fuera de circulación, las conseguían en préstamo de la Cinemateca Argentina o gestionaban con las distribuidoras películas de difícil y dudoso éxito.

Así fue como en 1952 Cine Club acordó con la Compañía Central Cinematográfica el preestreno de *Juventud divino tesoro*, primera película de Ingmar Bergman exhibida en el país, que fue rápidamente valorada por Homero Alsina Thevenet y otros críticos, origen de la leyenda de que fuera de Suecia, el director había sido “descubierto” en Uruguay.

Pero no era fácil para los clubes abastecerse de películas que saciaran el crecido número de socios y luego de un congreso de cineclubes organizado en Buenos Aires los directivos regresaron con la propuesta de crear una cinemateca para facilitar los préstamos de películas y tener acceso a títulos importantes que aportaba la Cinemateca Francesa, bajo la dirección de Henri Langlois. No a los cineclubes, sólo a las cinematecas integradas a la Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF). En el país, sólo Cine Arte del Sodre estaba federada, y si los clubes querían acceder a las películas, debían fundar una cinemateca que los abasteciera. Hasta entonces las recibían de la Cinemateca Argentina o de la de San Pablo.

Parecía llegada la hora de que los dos grupos renunciaran a la rivalidad. El segundo festival de Punta del Este distrajo a varios directivos de Cine Universitario, pero desde diciembre de 1951 consultaron a Cine Club sobre la iniciativa, sin hallar más que dilaciones y pedidos de prórrogas para adoptar una decisión. Como el tiempo corría, en la tarde del 21 de abril de 1952 Cine Universitario resolvió fundar por sí sola la Cinemateca Uruguay, siguiendo los estatutos de las cinematecas que se estaban creando en el continente, alentadas por Langlois. Se propusieron incorporar como directivo a Fernando Pereda, que por entonces contaba con una colección de trescientas valiosas películas y presumían, tenía copias únicas en el mundo. Walther Dassori y Blanco Pongibove fueron a visitarlo para plantearle el tema, pero Pereda se mostró tan interesado como remiso.

CINEMATECA URUGUAYA

De modo que en 1952 los cineclubes habían resuelto la manera de obtener películas y Uruguay tenía una nueva Cinemateca que muy pronto se afiliará a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos.

Pero la historia de la Cinemateca muy pronto se independiza de la de aquellos cineclubs que le dieron origen dando lugar a una larga trayectoria sembrada de logros y reconocimientos.

CINEMATECA URUGUAYA es una asociación civil sin fines de lucro fundada el 21 de abril de 1952.

Fue declarada Monumento Histórico por iniciativa de la Comisión de Patrimonio y del Instituto Nacional del Audiovisual aprobada por resolución del Poder Ejecutivo del 5 de octubre de 1999.

Es Patrimonio Cultural de la ciudad de Montevideo según resolución de la Junta Departamental del 10 de agosto de 1998.

Asimismo, la Junta Departamental resolvió, en 2007, declararla de Interés de la Ciudad de Montevideo por su actividad cultural.

Por otra parte, en octubre de 1998 fue declarada su pertinencia como institución educativa por la Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y categorizada como institución educativa y cultural por el Ministerio de Educación en Cultura.

Cinemateca Uruguay recibió numerosos premios nacionales e internacionales por su aporte a la cultura y la preservación del patrimonio audiovisual, la difusión, la formación y la educación en el campo del arte cinematográfico.

Cinemateca Uruguay tiene como objetivos:

- La creación y mantenimiento de un Archivo Fílmico nacional e internacional, atendiendo al cine como expresión artística, testimonial y documental. El Archivo fílmico de Cinemateca tiene como misión recuperar, guardar, conservar, restaurar y poner a disposición todos los materiales fílmicos que conforman la memoria fílmica audiovisual de nuestro país y del cine de valores artísticos del mundo.
- A través de la exhibición de su acervo y la gestión de muestras y ciclos itinerantes, difundir, promover y formar en la apreciación del cine de valores creativos, autorales y humanísticos.
- Reunir y catalogar toda la información en papel referida al cine como hecho cultural.
- Garantizar el acceso a obras significativas en soporte digital.
- Hacer extensivas sus funciones a escolares y liceales de institutos públicos y privados, en coordinación con los institutos docentes y con las autoridades de la enseñanza.
- La enseñanza sistemática y profesional de nivel terciario a través de la Escuela de Cine del Uruguay (ECU) del cine como arte, industria, conocimiento y técnica.
- Complementar la formación de espectadores a través del mantenimiento de un Museo del Cine, tres galerías para exposiciones y ediciones y publicaciones especializadas.

Por tratarse de una institución privada, los recursos económicos para el cumplimiento de estos objetivos provienen de los aportes de sus asociados y de esporádicos apoyos de sponsors privados e instituciones oficiales. Sin esos aportes la actividad de la institución sería inviable.

La Cinemateca opera en cuatro salas de exhibición (Sala 18 de Julio, Sala Cinemateca, Sala 2 y Sala Pocitos-ECU) donde también funcionan la Escuela de Cine, el Centro de Documentación Cinematográfica, su sede administrativa y el departamento de Coordinación, mientras que en las afueras de Montevideo, en instalaciones separadas, funciona su Archivo Fílmico.

Actualmente Cinemateca tiene una masa social de aproximadamente cuatro mil socios que abonan una cuota mensual que equivale promedialmente al costo de una entrada de cine comercial.

Por mes asisten a sus salas un promedio de entre siete mil y diez mil espectadores

Cinemateca Uruguay edita un boletín mensual con un tiraje promedio de 5.000 ejemplares y mantiene el sitio www.cinemateca.org.uy.

La gran pregunta es cómo fue posible el surgimiento de una institución como Cinemateca sin ningún apoyo público o privado y sostenido únicamente por la voluntad de la gente.

1.1 – Ingrediente 1; el ambiente cultural del medio siglo uruguayo

Durante gran parte del siglo XX en Uruguay se consolidó una intensa actividad artística en letras, artes plásticas, teatro, música y una persistente formación de espectadores por una crítica que tuvo su propia fama.

Entre 1939 y comienzos de la década del sesenta ese estallido de creatividad y de rigor crítico explica la posterior participación uruguayo en el boom de las letras latinoamericanas (Onetti, Benedetti, Felisberto Hernández, Idea Vilariño, Paco Espínola, Juan José Morosoli, Ida Vitale, poco antes Horacio Quiroga, Enrique Amorim, y poco después Eduardo Galeano). Un conjunto de creadores para los que la cultura era un asunto de vida o muerte.

No sé cuán conocidos sean en Brasil los integrantes de la llamada “Generación del ‘45’ o también ‘Generación Crítica’ pero se trató de un núcleo muy importante de intelectuales, novelistas, poetas y críticos que coincidió con el esplendor del *Semanario Marcha*.

Profesores que forman generaciones enteras de intelectuales y con una cierta actuación también a nivel político. Para que tengan una idea aproximada, eran intelectuales como puede ser Antonio Candido para ustedes los brasileños y el grupo que se formó alrededor de la revista **Clima**. No hay que olvidar que de allí sale Paulo Emílio Sales Gomes, que creó el movimiento de las cinematecas en Brasil.

De modo que la crítica fue particularmente docente, formadora de públicos. Se habla con fundamento por esos años de una cultura cinematográfica en Uruguay con más fuerza que en el resto de América Latina, impulsada por críticos como Homero Alsina Thevenet, Emir Rodríguez Monegal, Antonio Larreta, Hugo Alfaro o José María Podestá. Se afirma que Uruguay es entonces el lugar de la más exigente y formadora crítica cinematográfica en idioma español. Fueron los años del teatro independiente, de Joaquín Torres García y sus discípulos, de Margarita Xirgú en su exilio, y de la instalación por primera vez en América Latina de Teatro del Pueblo sobre propuesta de Romain Rolland.

1.2 – Ingrediente 2: espacios de gestión independiente. Un modelo improbable de inusual éxito.

Como habíamos dicho hace unos momentos, el archivo que fundó Danilo Trelles en el SODRE contaba con la bonanza económica de aquella institución estatal favorecida por la buena suerte deportiva de nuestro país.

Sin embargo la bonanza fue de corta duración ya que muy pronto el SODRE pasó a tener una partida presupuestal fija y esta dependía de la voluntad de los políticos de turno.

Por otra parte, la suerte de las Cinematecas latinoamericanas estuvo muy marcada por las luchas de poder dentro de la FIAF y por la particular personalidad conspirativa de Henri Langlois.

Por ej. en una carta del 4 de marzo de 1954, Langlois informa de una decisión muy firme de impedir el desarrollo de la cinemateca del SODRE.

No era una ventaja que el director de la Cinemateca francesa no viera con buenos ojos a la cinemateca del SODRE, pero de todas maneras este archivo iba a recibir su golpe de gracia

con el alejamiento de Danilo Trelles en 1962 y el posterior incendio de su auditorio en 1971, que sumieron al organismo en el olvido y el abandono por casi cuatro décadas: aquel viejo auditorio del SODRE que compró Ghigliani y que estuvo abierto 40 años, demoró 38 años en ser reconstruido uno nuevo.

Que la cultura y la conservación del patrimonio no es una de las prioridades del Estado uruguayo es evidente. Pero el problema va mucho más hondo: la desidia con la que Uruguay trata a su memoria alcanza a sus aficiones más queridas, populares y masivas. Miren si no la camiseta de aquellos primeros campeones del mundo de 1930...

En 1973 hubo un golpe de Estado militar en Uruguay. Posteriormente hubo intervenciones en las instituciones culturales y en la universidad y la gente de la cultura fue proscrita. En 1977, la dirección de Cinemateca Uruguay quedó casi en su totalidad interdicta y fue remplazada por una dirección improvisada, mientras los proscritos conducían efectivamente la institución desde la clandestinidad. En esa situación de riesgo se entendió que la mejor protección la podía aportar un fuerte respaldo público, y se tomó en serio la idea de crear los espacios culturales alternativos.

Cinemateca Uruguay crece entonces hasta llegar a las cinco salas de exhibición, dos de ellas de estreno, el número de socios crece y supera en 1979 los once mil mensuales y la cantidad de espectadores (incluyendo socios y no socios) suma promedios mensuales impensables poco antes: de 25 a 27 mil por mes, equivalentes a porcentajes del 25 al 35% del público total de cine en Montevideo.

La creación de un espacio alternativo parecía eficaz como defensa contra la dictadura y como forma de gestión cultural activa, y también para crear un mercado que permitía el estreno en Montevideo de películas artísticas valiosas aunque comercialmente inciertas o inviables. De hecho, ese espacio era utilizable para un cine nacional, y algunas exhibiciones experimentales lo confirmaban. Durante algunos años varios hechos coinciden a la vez. Y esto es fundamental:

a) Siguiendo la programación de Cinemateca y su festival, llegan a Montevideo valiosos cineastas, con quienes el público joven tiene contacto personal a la vez que accede al conocimiento de la obra de esos autores.

- b) La utilización de varias salas para mostrar ciclos de grandes momentos, períodos o autores de la historia del cine. A la vez, las aperturas hacia experiencias recientes y al descubrimiento de la obra de nuevos autores y cinematografías nacionales emergentes.
- c) La reapertura por Cinemateca de la Escuela de Cine del Uruguay, que había sido clausurada por la dictadura militar en 1979.
- d) La publicación regular desde 1977 de “Cinemateca Revista”

El proyecto, de difícil ejecución, visto con la perspectiva del tiempo, fue exitoso. Uruguay, hecho insólito en esos años, fue durante tres lustros un punto de referencia en América del Sur y un centro de cultura cinematográfica, quizás más de lo que había sido en los años 50 y 60 con la generación del 45. Podría decirse con certeza que ya en los 60 reunía el cine latinoamericano y que llegaba todo el cine de calidad del mundo y buena parte de sus realizadores. Se trató de una sucesión de personalidades que no necesariamente acudían a cinematecas o centros culturales de países con mayor desarrollo que un pequeño país en el sur de América del Sur.

De esa manera, además de los ciclos presentados por sus autores, las exhibiciones acercaban críticamente al espectador el cine actual y del pasado, incluyendo los grandes períodos históricos (realismo poético, neorrealismo, expresionismo, etc), los procesos de consolidación de cinematografías nacionales, y a la vez las cinematografías nuevas. Aparte de los estrenos, unas cien programaciones mensuales abrían un panorama abarcador y sostenido presentado críticamente y con información adecuada.

Los estrenos incluían normalmente las películas más creativas del momento, las de Tarkovsky (en particular sus películas prohibidas), Bergman, Taviani, Wajda, Kieslowski, Angelopoulos, Kurosawa, Zanussi, que no eran vistas por el circuito como buenas apuestas comerciales.

Más aun, el Festival Internacional, que comienza a realizarse en los ochenta, se afana por presentar en cada edición (además de películas descubiertas por el propio Festival) los premios de Cannes, Berlin, Toronto, Londres, etc.

Este propósito se obtiene durante varios años consecutivos. El conocimiento del cine mundial y su análisis está al alcance de todos los interesados. Más aun, a veces se obtienen repercusiones públicas contra pronósticos del negocio cinematográfico: Tangos, el exilio de

Gardel de Fernando Solanas, estrenada y distribuida alternativamente por el circuito cultural de Cinemateca, es la película con más cantidad de espectadores en Uruguay en 1985, con 230 mil espectadores. Lo mismo que ocurría con el cine actual de valor creativo ocurría con el cine pasado, por entonces de muy difícil acceso, cuando no existían videoclubes, ni ediciones en video y esos films eran accesibles a partir de los fondos de Cinemateca.

1.3 – La Cinemateca y la formación de espectadores

Ciclos, retrospectivas, homenajes, monográficas, muestras de cinematografías de países tan remotos como Nueva Zelanda o Lituania o tan cercanos como Argentina o Brasil, décadas seleccionando y estrenando lo mejor del cine del mundo entero, trayendo a Montevideo a realizadores, productores, actores., organizando festivales de cine han hecho que durante un largo tiempo, gracias a la labor de Cinemateca, el espectador uruguayo tuviera a su alcance lo más interesante de la cinematografía mundial, formado así espectadores críticos, con un gusto educado y capaces de tomar posición frente al cine.

Se decía como chiste que en Uruguay hay tres millones de críticos de cine y árbitros de fútbol. Y Cinemateca pasó a ser esencial en la vida cultural del país, no sólo acercaba a su público lo mejor del cine mundial sino que además generaba encuentros, debates, editaba una revista especializada, impartía cursos de análisis cinematográfico y lenguaje de cine, llevaba a sus salas a escolares y liceales de todo el país a ver films que eran cuidadosamente seleccionados de acuerdo a la curricula de cada disciplina. Cinemateca se consolidó en un lugar de encuentro y de convergencia de todas las generaciones.

Sin embargo y a pesar de su éxito la Cinemateca siempre fue un archivo relativamente pobre. Sostener un archivo filmico solamente con las entradas vendidas o las cuotas de los afiliados es una quimera que probó ser realizable, pero muy difícil de sostener a lo largo del tiempo.

Pero Cinemateca Uruguaya siempre tuvo una dimensión política central. Su función como archivo filmico solamente se entendía si la recoleccion, guarda y preservacion de films tenía como resultado incidir en la sociedad a través de la exhibición y la formación de espectadores.

Y aquí es donde se da una paradoja clave a la existencia misma de Cinemateca: al carecer de apoyos estatales y depender del aporte de los socios la Cinemateca tiene que exhibir

constantemente su acervo para mantener una oferta variada e interesante que mantenga e idealmente haga crecer su masa de socios.

Paradójicamente, la exhibición constante atenta contra la preservación de los films y la presión de mantener una programación de calidad, cantidad y variedad constante hace que la Cinemateca se especialice en la programación y la exhibición muchas veces sacrificando la preservación.

1.3 – ¿Y dónde está el cine uruguayo? Una explicación

Como suele ocurrir cuando en un lugar y un momento coinciden acciones culturales, el resultado suele ser un florecimiento de las artes y de las letras. El cine, un arte nuevo en proceso de formación, vivió razonables estallidos propios y se convirtió en la forma artística representativa del siglo. Cuanta mayor ebullición artística existe, el cine y los cineastas se benefician. Pero aunque la crítica y la cultura cinematográfica uruguayo desde fines de la década del 30, formaron espectadores, sensibilidades y predisposición para un cine valioso, como forma de expresión propia, ese cine nunca existió.

Las peores películas uruguayas fueron perpetradas en esos años, y resultaron más bien despreciadas por críticos y espectadores.

El cine uruguayo aparece realmente medio siglo después, a mediados de los años noventa, cuando el fervor y la tensión de la generación del 45 habían pasado al olvido y después de una dictadura penumbrosa que durante doce años (1973-1984) machacó sensibilidades y espíritus críticos. El proyecto de un cine nacional fracasó durante las dos generaciones más creativas, la del 45 y la del 60, y aparece en 1993, cuando esa creatividad está en severa crisis y en riesgo de extinción.

Lo hace gracias a la incorporación de los jóvenes que se habían formado como pudieron durante los años de la dictadura, huérfanos de casi todo vínculo generacional que los uniera con sus ilustres antecesores y con la experiencia que éstos habían construido y que por entonces era quizás poco reconocida, y se había vuelto un pasado hundido en el tiempo, en exilios, prohibiciones e interdicciones.

A mediados del siglo XX no había un “ambiente de cine” sino un mundo de cinéfilos, gente que tenía la capacidad de percibir y gozar valores artísticos en obras cinematográficas, un público formado y una masa crítica sólida, pero ningún proyecto consistente para expresar y

utilizar el cine de manera creativa. Ese ambiente lo genera Cinemateca hacia el final del siglo y se concreta mediante al acceso a las nuevas tecnologías y el Umatic en video. De hecho el nuevo cine, por sus características estéticas que adopta recursos del grotesco y una actitud irreverente que identificará luego a las mejores películas uruguayas, es una aventura artística que se inicia con un video en Umatic, *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera*.

De no haberse producido el cambio de tecnologías, quizás no se hubiera desarrollado un cine propio. Y de hecho, después de Pepita..., las siguientes películas en filmico no fueron entusiasticas. Luego AlvaroBuela realiza también en Umatic *Una forma de bailar*.

El “ambiente de cine” se da en la sociedad cuando la actitud pasiva del espectador puede ser remplazada por la activa del creador. Ese cambio es posible porque existe un campo fértil para las ideas y la posibilidad de realizarlas. Ese hecho ocurre a fines de los noventa en el momento menos previsible, a la salida de una dictadura, y cuando los autores de la agitación de mediados de siglo, ya habían desaparecido. Tampoco el Estado pensaba que pudiera ocurrir algo con el cine nacional, y no había previsto ningún sistema de ayudas y créditos, que con los años no tuvieron más remedio que atender y consolidar. Ahora existe una ley de cine. Sólo falta que se empiece a hablar de industria. El riesgo, entonces, será que el objetivo sea el rédito económico y se deje de pensar en un cine serio y en cómo hacerlo.

1.7 – El precio de la independencia y la libertad: el Estado ausente y nuevas formas de consumo audiovisual.

Durante sus primeros 50 años, Cinemateca se sostuvo sin necesidad de recurrir a apoyos estatales para asegurar su funcionamiento. El sistema asociativo funcionó y logró ser la principal y casi única fuente de ingresos durante las décadas del 80 y 90, pero al despuntar el siglo XXI, los problemas económicos de la institución comenzaron a hacerse notar.

Las nuevas formas de consumo en el Uruguay, el surgimiento del video y los videoclubes, la proliferación de centros comerciales en donde se instalaron decenas de salas de cine que exhibían un cine de corte comercial, y luego el acceso de un altísimo porcentaje de la población a internet, llevó a nuevas formas de consumir cine. Las crisis económicas favorecieron este panorama de retraimiento, el espectador cinematográfico, cambió sus hábitos.

La masa de socios de cinemateca que en los 80 había alcanzado los 18 mil cayó abruptamente, dejando las salas de cine con una capacidad ociosa sin precedentes.

Para Cinemateca fue imposible competir con el confort y los avances técnicos que se instalaron en las salas comerciales ni tampoco fue posible retener a una masa de socios que consideraba la defensa de las instituciones culturales un acto de resistencia. El fin de la dictadura y la llegada de la izquierda al poder llevaron a que los socios percibieran que se avecinaba una época en la que la labor de la Cinemateca era reconocida a través de los merecidos apoyos públicos.

El cine volvía a ser asunto de unos pocos cinéfilos.

1.8 – Cinemateca Uruguay: crónicamente inviable.

Y es aquí donde estamos parados ahora. En una institución que sabemos crónicamente inviable, pero que se las ha ingeniado para subsistir 60 años.

Lo peor de todo es que estamos convencidos que el camino es el de siempre: el de la formación de espectadores.

Tras la ilusión de que todo el cine está disponible para quien quiera tomarlo se ha dejado de lado la tarea formativa que han tenido las cinematecas.

Cinemateca sigue creyendo que es fundamental el papel educativo que cumple y es así que contrariamente a deplorar la disponibilidad y la fluidez con que hoy día se consiguen los films se ha propuesto realizar un trabajo de educación permanente mediante la programación constante, la edición de su boletín crítico y la inserción en la sociedad, programando ciclos y muestras en conjunto con otras organizaciones y colectivos (Amnistía Internacional, Cine científico, Facultad de Humanidades, Centros Culturales –Anglo, CCE-, Centros de estudiantes, etc.)

Cinemateca ordena, descubre, señala, analiza, explica, discute. Eso es algo que no pueden hacer las películas por sí solas. Y en 2012 ha llegado a sus 60 años, con la promesa de que en poco tiempo tendrá salas renovadas y festejando su festival número 30, el evento privilegiado que muestra el poder de organización y gestión de la Cinemateca.

2) El Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay.

2.1 – Breve reseña histórica.

2.1.1 – Catorce películas, una sala. ¿Foro del cine mundial?

En 2012 Cinemateca organizó la trigésima edición de su Festival Internacional de Cine señalando que treinta festivales internacionales de cine demostraban una considerable obstinación.

Obstinación por organizar una fiesta del cine cada año, aunque los años no estuvieran para fiestas. Hacer el festival cuando podíamos y hacerlo cuando no. Organizarlo aunque no hubiera ningún apoyo. Hacerlo bien y cuando los recursos económicos y humanos no alcanzaron, hacerlo medio mal. Que hubiera festival en los años de oro, con salas desbordadas y en los años más bien de plomo.

Señalábamos también cuánto había cambiado el Festival en todo ese tiempo.

Para empezar, no era el Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay, porque comenzó siendo de Montevideo, denominación quizás más exacta, pero que en determinado momento nos quedó chica cuando el festival empezó a tener otras sedes en el interior. Tampoco era el festival de semana de turismo, porque el primero se hizo del 20 de julio al 2 de agosto de 1982. Ni tenía el tamaño y proyección internacional del de hoy.

Empezamos con 14 películas en una sala, pero al cuarto año ya eran 52 películas y el Festival, además de hacerse en Montevideo, se hacía en Punta del Este. Treinta años después de aquella primera edición, en este 2012 se exhibieron 160 películas en las cuatro salas de Cinemateca y tres más en el circuito comercial: los cines Casablanca, el Moviecenter y el Alfabeto, además de los espacios itinerantes en los 8 municipios de Montevideo.

En el editorial de aquel primer festival de cine se llamaba la atención sobre la función que cumplían las cinematecas y los festivales de cine como circuitos culturales y alternativos de difusión que se distinguían de los circuitos del cine industrial. El Festival que se inauguraba, se integraba, entonces, a aquellos circuitos alternativos. *“Lo hacemos como una apertura hacia un afianzamiento de esta muestra, como un primer paso. La intención y el propósito es que el Festival se convierta, realmente, en un Foro del cine mundial. Quizás ya lo es hoy en día. Quizás lo sea más en el día de mañana.”*

De modo que en Montevideo, en 1982, 14 películas eran suficientes para lanzar un foro del cine mundial y tener un gran número de espectadores. Hoy el festival se ha multiplicado por diez y sigue con la misma aspiración: juntar en un momento dado, poner en relación entre sí un conjunto de films que representan, a juicio de los programadores, una muestra representativa de lo que está ocurriendo en el cine mundial.

2.1.2 – Obstinado rigor: crecer sin concesiones y mantenerse a toda costa.

Es una discusión persistente: ¿13 películas como en Gramado o 240 como en el BAFICI?

No hay una respuesta única para esta pregunta.

El Festival, cualquier festival comienza con una idea de sí mismo y de lo que aspira ser. Una seña de identidad. Algo propio que lo diferencia de los miles de festivales que florecen por todo el mundo.

Eso no quiere decir que esa identidad no vaya cambiando, o más bien, oscilando, fruto del tiempo, del perfil de los programadores, de los directores artísticos.

En una Cinemateca donde se exhiben 100 películas por mes, un festival internacional debe, necesariamente, diferenciarse. Y no solamente debe diferenciarse por la cantidad de películas ofrecidas sino por el peso que esas películas demostrarán tener en el futuro.

Así, el Festival de Cinemateca, ha elegido tener el perfil de la clarividencia.

No se alarmen: lo de la clarividencia ha sido un chiste. Pero ese chiste me permite pasar a lo que hace que un festival vaya adquiriendo peso, relevancia, importancia a medida que acumula ediciones. Esto es un delicado equilibrio entre lo que descubre, lo que señala y lo que homenajea, a la vez que presenta un panorama lo más amplio posible de lo más interesante del cine mundial.

2.1.3 – ¿Por qué seguir haciendo festivales de cine?

Eso es lo que nos preguntamos con cada nuevo festival, pero se ve que el año pasado, nos lo preguntamos con la fuerza suficiente como para responderlo en forma de editorial en el catálogo de la 29 edición del festival.

El Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay nació hace ya casi 30 años y debemos pensar que las razones que en aquel lejano 1981 llevaron a la Cinemateca

Uruguay a organizar el primer Festival Internacional de cine son distintas a las que existen hoy para seguir haciéndolo. Aquellas razones quizás tenían que ver con las dificultades de distribución que afrontaba cierto tipo de cine y seguramente también con problemas para encontrar lugares donde exhibirse. La frase "el cine que no llega" se entendía entonces como aquellas películas que no logran vencer las barreras del espacio y llegar a nuestras costas. Sin embargo hoy, cuando esas "barreras del espacio" parecen haberse levantado y lo que antes era un mundo se ha transformado en una aldea, los festivales de cine no solo no han dejado de existir sino que se han multiplicado de manera geométrica.

Y es que un festival de cine no es nunca un conjunto más o menos grande de películas que se exhiben en un periodo corto de tiempo en una ciudad determinada sino, más bien, una idea de qué es el cine en un momento dado. Los festivales de cine se construyen sobre una mirada, que es la que el festival propone y se arman sobre una idea, que es la que el festival señala.

Es así que hoy día un festival de cine se parece bastante a un desfile de alta costura: es una instantánea del estado de un arte y de las líneas y tendencias que se avizoran para el futuro. Y es, además, una escuela de formación del gusto. Sin ir más lejos, la gente aprende a leer, en primera instancia, para evitar ser engañada. De igual manera, cuando se conocen los procesos estéticos en el momento en que se están produciendo -y mientras permanecen en estado puro- es más difícil ser engañados luego cuando las mismas ideas sean pasteurizadas y despojadas de toda su capacidad transformadora. Podrá venir luego el cine industrial y tomar esas ideas, banalizarlas y abaratarlas -paradójicamente poniéndoles encima toneladas de dinero- y pretender que eso es lo bueno y lo nuevo. Porque como siempre sucede cuando un lugar es interesante, primero se instalan los artistas, después los ricos y por último llegan los turistas a tomar fotos. Lo mismo sucede con las ideas. Solo que para entonces ya habrán golpeado donde tenían que golpear y habrán generado las transformaciones que debían. Estar en ese preciso momento es educarse para no padecer el turismo de las ideas, es decir, llegar tarde adonde ya no pasa nada. Pero un festival es también otra cosa: es una afirmación. A contrapelo del relativismo rampante el festival señala con firmeza el canon de un instante y muestra relaciones internas, causalidades y rupturas. El 29° Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay es eso y varias cosas más. Es

*también un lugar donde se encuentran los realizadores entre sí y con el público y es, además un lugar de inauguraciones. El número y la calidad de las operas primas que se presentan en el festival es, realmente significativo. Así el festival se erige en una especie de descubridor y propiciador, tomando las primeras películas de muchos nuevos directores y apostando a que de allí saldrán los maestros del futuro. En 1994 se exhibieron en los festivales de Cinemateca **Y la vida continúa** y **¿Dónde está la casa de mi amigo?**. Diecisiete años después hay alguna posibilidad que **Copie conforme** la última película de Abbas Kiarostami, encuentre un lugar en la cartelera comercial montevideana. Porque queremos mostrar ahora lo que está sucediendo ahora habrá muchos años de Festival Internacional del Uruguay. Porque el cine es, sin lugar a dudas, el medio de expresión privilegiado de los humanos del siglo XXI y está mucho más vivo de lo que cualquiera creería si se limitara a ver lo que corrientemente se exhibe. Cinemateca Uruguay y el 29° Festival Internacional del Uruguay los invita a comprobarlo. ¿Para qué, si no, los ojos? Nos vemos en el cine.*

Un día nos pusimos a ver qué directores habían tenido su primera exhibición en Uruguay en los festivales, ciclos y muestras de Cinemateca. No lo hicimos de manera exhaustiva, sino un poco al azar, así como señalamos que las primeras dos de Kiarostami fueron exhibidas en 1994 en el Festival Internacional y en el Festival de cine para niños respectivamente. Y luego seguimos.

¿Aleksander Sokurov? La primera que se exhibió fue la inolvidable Madre e hijo en el festival del 98. ¿Theo Angelopoulos? Fue O Megalexandros, en Centrocine, cuando todavía se recuperaban cine (el viejo cine Miami) para transformarlos... en cines (y cuando también se recuperaba la democracia: era el festival de 1985).

Y así puede seguirse: de Darren Aronofsky a Naomi Kawase, de Robert Rodriguez a los hermanos Dardenne, pasando por Alex de la Iglesia, Lucrecia Martel o Lisandro Alonso... la lista es infinita y los que no mencionamos (Aki Kaurismaki, Jim Jarmusch, Nanni Moretti, Takeshi Kitano, Kim Ki-duk, Atom Egoyan, Hayao Miyazaki, Pedro Almodóvar, Lars von Trier, etc.) es porque la primera de sus películas que se exhibió en Uruguay no fue dentro del Festival Internacional sino en exhibiciones regulares de la Cinemateca, en ciclos, estrenos u otros festivales. Porque hubo y hay muchos festivales –de invierno, de niños, europeo, de primavera–.

Hace un rato mencionábamos el caso de Abbas Kiarostami y **Copie Conforme**, la primera película del director en ser exhibida en el circuito comercial montevideano, su duodécimo largometraje. Lo mismo sucedió con Kaurismaki, que debió esperar hasta **El hombre sin pasado**, dieciocho años de carrera y diez largos para que una de sus películas pasara en los cines de circuito en Montevideo.

2.2 – Deconstruyendo un festival

2.2.1 – Empezar a programar: el alud de títulos

2.2.2 – Secciones que buscan películas, películas que buscan secciones.

2.2.2 – Editando el festival: el sacrificio

2.2.3 – Como los desfiles de alta costura

2.2.4 – ¿Otra vez este tipo o quién es este tipo? Homenajes, retrospectivas y descubrimientos.

2.3– Logros y desafíos a futuro.

2.3.1 – El perfil: un festival con personalidad propia

2.3.2 – Las relaciones internacionales: distribuidoras, productoras, realizadores.

2.3.3– Festival sistemático vs. Festival empático: un festival de rostro humano

2.3.4 – ¿Para qué organizar festivales de cine?

3) Organismos de cooperación y fuentes de financiamiento

3.1 – ¿Hay alguien ahí?

3.2 – Balance de gastos: ¿películas o invitados?

4) Formación de públicos: logros, dificultades y desafíos.

4.1 – Estás aquí para creerme: legitimidad vs. relativismo ¿Quién dice cual es el cine que hay que ver?

4.2 – Programar como Dieter Kosslick y Thierry Fremaux, comunicar como Truman Capote y Tom Wolfe (con un presupuesto ínfimo).