

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



Filmoteca PUCP: preservación del patrimonio audiovisual peruano

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en
Comunicación Audiovisual que presenta:

Daniella Ivette Meza Alegre

Asesora:

Gabriela Nuñez Murillo


Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, **Gabriela Nuñez Murillo**, docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada **Filmoteca PUCP: preservación del patrimonio audiovisual peruano**, de la autora **Daniella Ivette Meza Alegre**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 20%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 18/08/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:Lima, 18 de agosto del 2023

| | |
|---|--|
| Apellidos y nombres de la asesora: Nuñez Murillo, Gabriela | |
| DNI: 25742350 | Firma |
| ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9033-2268 |  |

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo explorar el rol de la Filmoteca PUCP en la preservación del patrimonio audiovisual peruano, a partir del análisis de las acciones que viene realizando el archivo audiovisual, como de los logros y las limitaciones que presenta desde su creación hasta la actualidad (2003-2023). Para tal fin, la metodología es cualitativa y de alcance exploratorio porque existen pocos estudios nacionales que aborden el tema de las filmotecas. Por tanto, se aplica la técnica de entrevista a profundidad a los miembros de la Filmoteca PUCP como a especialistas interesados en la salvaguarda de la memoria audiovisual del país. Además, se revisará la documentación accesible sobre el acervo audiovisual que custodia la filmoteca. Luego de un análisis de los resultados se concluye que, la Filmoteca PUCP cubriría un vacío existente en la preservación del patrimonio audiovisual peruano, pero aún no es suficiente; por esta razón, considero que debe ser tomado como un punto de partida para la creación de una Cinemateca Nacional en el Perú.

Palabras Clave: Archivo Audiovisual, Patrimonio Audiovisual Peruano, Conservación, Preservación, Restauración, Memoria Audiovisual, Filmoteca PUCP.

ABSTRACT

The present research aims to explore the role of the Filmoteca PUCP in the preservation of the Peruvian audiovisual heritage, based on the analysis of the actions carried out by the audiovisual archive, as well as the achievements and limitations it has faced since its creation until the present day (2003-2023). To this end, the methodology employed is qualitative and exploratory in scope, as there are few national studies addressing the topic of film archives. Therefore, in-depth interviews are conducted with members of the Filmoteca PUCP, as well as specialists interested in safeguarding the country's audiovisual memory. In addition, accessible documentation on the audiovisual collection held by the film archive will be reviewed. After analyzing the results, it is concluded that the Filmoteca PUCP fills an existing gap in the preservation of the Peruvian audiovisual heritage, but it is still not enough; for this reason, I believe it should be regarded as a starting point for the creation of a National Cinematheque in Peru.

Keywords: Audiovisual Archive, Peruvian Audiovisual Heritage, Conservation, Preservation, Restoration, Audiovisual Memory, Filmoteca PUCP.

Agradecimientos

A mi mamá Edith Alegre, mi hermana Katherine Alegre.

A Alan Espinoza y David Toranzo.

A Violeta Núñez Gorritti, especialista en historia del cine peruano.

A Carlos Chávez y María Ruíz, miembros de la Fimoteca PUCP.

A Erika Chávez y Braulio Mirano, miembros de la DAFO.

A Gabriela Núñez, la asesora de esta tesis.



Índice de contenido

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| 1.1. Planteamiento del Problema..... | 1 |
| 1.1.1. Delimitación del Objeto de Estudio y contexto..... | 1 |
| 1.2. Marco de Antecedentes..... | 9 |
| 1.3. Preguntas de la Investigación..... | 21 |
| 1.4. Objetivos de la Investigación..... | 22 |
| 1.5. Hipótesis de Investigación..... | 22 |
| 1.6. Justificación de la Investigación..... | 23 |
| 2. MARCO TEÓRICO..... | 25 |
| 2.1. Cine Peruano..... | 25 |
| 2.1.1. Historia de la producción cinematográfica peruana..... | 28 |
| 2.1.1.1. Cine mudo 1899 – 1933..... | 29 |
| 2.1.1.2. Cine sonoro..... | 32 |
| 2.1.1.3. Decreto Ley N° 19327..... | 39 |
| 2.1.1.4. Ley N° 23670 - Ley de Cinematografía Peruana..... | 43 |
| 2.1.1.5. Decreto de Urgencia N° 022-2019..... | 44 |
| 2.1.1.6. Cine regional..... | 47 |
| 2.1.1.7. Ley sobre el Derecho de Autor..... | 51 |
| 2.1.2. Gestión cultural Cinematográfica y Audiovisual en el Perú..... | 53 |
| 2.1.2.1. Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE)..... | 56 |
| 2.1.2.2. Ministerio de Cultura del Perú..... | 57 |
| 2.1.2.3. Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO)..... | 58 |
| 2.2. Preservación del patrimonio audiovisual..... | 70 |
| 2.2.1. Conceptos de patrimonio audiovisual y memoria audiovisual..... | 70 |
| 2.2.2. Preservación del patrimonio audiovisual en el mundo..... | 71 |

| | |
|---|-----|
| 2.2.2.1. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)..... | 73 |
| 2.2.2.2. Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF)..... | 75 |
| 2.3. Creación de Archivos Audiovisuales en el mundo..... | 76 |
| 2.3.1. ¿De qué hablamos cuando nos referimos a un Archivo Audiovisual?..... | 77 |
| 2.3.2. Los soportes audiovisuales: clasificación, conservación y restauración.. | 80 |
| 2.3.2.1. Clasificación de los soportes audiovisuales..... | 84 |
| 2.3.2.2. ¿Cuáles son los factores comunes que deterioran los soportes audiovisuales?..... | 87 |
| 2.3.2.3. Tratamiento y almacenamiento de los soportes audiovisuales.. | 90 |
| 2.3.2.4. Restauración física y digital..... | 93 |
| 2.3.3. Archivos Audiovisuales en América Latina: casos de Argentina, Uruguay, Colombia, Bolivia, Cuba y México..... | 94 |
| 2.3.4. Archivos Audiovisuales en el Perú: Transcurso histórico..... | 100 |
| 2.3.4.1. Cinemateca Universitaria del Perú..... | 100 |
| 2.3.4.2. Cinemateca de Lima..... | 101 |
| 2.3.4.3. Filmoteca de Lima..... | 102 |
| 2.3.4.4. Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI)..... | 103 |
| 2.3.4.5. Filmoteca PUCP..... | 104 |
| 3. DISEÑO METODOLÓGICO..... | 106 |
| 3.1. Enfoque y Tipo de Investigación..... | 106 |
| 3.2. Alcance de Investigación..... | 106 |
| 3.3. Unidad de Análisis..... | 107 |
| 3.4. Método y Unidades de Observación de la Investigación..... | 108 |
| 3.5. Técnicas de Recojo de Información..... | 109 |
| 3.6. Etapas del Proceso de Investigación..... | 115 |
| 4. RESULTADOS..... | 117 |
| 4.1. Archivos audiovisuales en el Perú: Breve rastreo histórico..... | 117 |

| | |
|--|-----|
| 4.1.1. Cinemateca Universitaria del Perú..... | 117 |
| 4.1.2. Cinemateca de Lima..... | 120 |
| 4.1.3. Filmoteca de Lima..... | 123 |
| 4.1.4. Archivo Peruano de Imagen y Audio (ARCHI)..... | 126 |
| 4.2. Filmoteca PUCP..... | 128 |
| 4.2.1. Inicios..... | 129 |
| 4.2.2. Convenio de Cooperación entre CONACINE y la Filmoteca PUCP... | 132 |
| 4.2.3. Estructura organizacional..... | 136 |
| 4.3. Las acciones que está tomando la Filmoteca PUCP para contribuir con la preservación del patrimonio audiovisual peruano..... | 139 |
| 4.3.1. Rescate del acervo audiovisual peruano mediante acuerdos con los propietarios..... | 139 |
| 4.3.1.1. Acopio del patrimonio audiovisual peruano..... | 141 |
| 4.3.1.2. Acuerdos de propiedad..... | 143 |
| 4.3.2. Conservación y restauración del material audiovisual..... | 147 |
| 4.3.2.1. Etapa de conservación..... | 147 |
| 4.3.2.2. Etapa de restauración..... | 150 |
| 4.3.3. Difusión del acervo audiovisual para fomentar la investigación y el conocimiento de la memoria audiovisual peruana..... | 155 |
| 4.3.3.1. Etapa de difusión..... | 157 |
| 4.4. Los logros y las limitaciones principales, desde su creación hasta la actualidad (2003 - 2023), para la preservación del patrimonio audiovisual peruano en la Filmoteca PUCP..... | 159 |
| 4.4.1. Los logros de la Filmoteca PUCP desde su creación hasta la actualidad..... | 160 |
| 4.4.1.1. El reconocimiento de la Filmoteca PUCP ante la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF)..... | 160 |
| 4.4.1.2. El acopio y la conservación del material audiovisual peruano..... | 163 |
| 4.4.1.3. La restauración del acervo audiovisual peruano..... | 169 |

| | |
|---|-----|
| 4.4.2. Las limitaciones de la Filmoteca PUCP desde su creación hasta la actualidad..... | 175 |
| 4.4.2.1. El registro incompleto del patrimonio audiovisual que está en custodia de la Filmoteca PUCP..... | 175 |
| 4.4.2.2. El escaso presupuesto para la protección del acervo audiovisual peruano..... | 183 |
| 4.4.2.2.1. Etapa de conservación..... | 183 |
| 4.4.2.2.2. Etapa de restauración..... | 186 |
| 4.5. El rol de la Filmoteca PUCP en el Perú..... | 190 |
| 4.6. ¿Por qué no existe un archivo audiovisual nacional en el Perú?..... | 194 |
| 4.6.1. La situación desfavorable de los materiales audiovisuales de la Cinemateca Universitaria del Perú..... | 195 |
| 4.6.2. Primer Encuentro Internacional de Cinematecas: Historia, preservación e institucionalización de la memoria audiovisual del Perú..... | 198 |
| 4.6.3. Colectivo por la Cinemateca Nacional del Perú..... | 196 |
| CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES..... | 205 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 210 |
| ANEXOS..... | 221 |

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Planteamiento del problema

1.1.1. Delimitación del Objeto de Estudio y contexto

El gran producto cultural del siglo XX fueron las imágenes en movimiento. A partir de ellas se formó una industria, un arte y un entretenimiento, las cuales constituyen un documento histórico por sí mismas que es obligación de los Estados nacionales preservar.

La institución encargada de realizar esta labor son las cinematecas y/o filmotecas. Una filmoteca es un espacio físico donde se almacena, cataloga, conserva, restaura y difunde los productos audiovisuales nacionales o extranjeros, que deben ser apropiadas y consumidas por una comunidad amplia. Estas instituciones pueden ser públicas, privadas o mixtas (V. Núñez, comunicación virtual, 29 de marzo de 2022).

De esta manera, surgieron las primeras manifestaciones sobre la importancia cultural y de preservación de las piezas audiovisuales hacia las instituciones. Como resultado, en 1899, en Viena, se crea el primer archivo sonoro etnográfico instaurado a nivel mundial: *Phonogrammarchiv* (Ray, 2004).

En los años treinta, los archivos filmicos se empiezan a fundar en Europa y América del Norte, siendo una de las primeras, la cinemateca *Svenska Filmsandfundet Arkiv* que se instaure en Suecia en el año 1933 (Wiener, 2015, p.27). La preservación y conservación de la memoria audiovisual debe mucho al francés, Henri Langlois, cofundador de la Cinemateca Francesa en 1936. Y en 1938, se crea la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) que tiene como propósito proteger el patrimonio audiovisual a nivel mundial mediante la colaboración entre los países miembros (Wiener, 2015, p.36).

En 1945 se crea la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO, “(...) como agencia de las Naciones Unidas con la misión de mantener, incrementar y difundir el conocimiento, asegurando su protección y accesibilidad para las generaciones futuras” (UNESCO, 1995, p.4). En 1980, durante la Conferencia General de Octubre, se inicia el programa de la UNESCO denominado *Recomendación para la Protección y la Preservación de las Imágenes en Movimiento* para la salvaguarda de las imágenes en movimiento. El cual significa un antes y después en la historia del cine, la televisión y las grabaciones sonoras debido a que fueron reconocidas como parte del patrimonio cultural de la nación.

Actualmente, en el mundo existen muchos países que cuentan con archivos audiovisuales encargados de velar por la preservación del patrimonio de sus territorios. Sin embargo, la creación de estos entes no ha sido uniforme. Los archivos audiovisuales de Europa y América del Norte se encuentran en mejores condiciones de protección y acceso. En América Latina, estas instituciones se encuentran en mayor desventaja debido a que no cuentan con los recursos económicos y tecnológicos que les permitan conservar adecuadamente sus patrimonios.

El primer archivo filmico que surge en Latinoamérica fue la Cinemateca Argentina fundada en 1949. A partir de esta experiencia se crea la Cinemateca de Uruguay en 1952, la Cinemateca de Cuba en 1960, al igual que la Cinemateca de la Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM, y la Cinemateca de Río de Janeiro en 1964 (Wiener, 2015). Todas estas cinematecas son miembro de la FIAF.

En el caso peruano, ha existido una falta de interés en la preservación y difusión de la memoria audiovisual. En 1953, “un grupo de profesionales e intelectuales que conforman el

Cine Club de Lima, y que introducen los conceptos y práctica de la cultura cinematográfica y el cine como expresión artística, (...)” (Wiener, 2015, p. 57). Jorge Puccinelli, César Arróspide de la Flor, Rodolfo Ledgard, Pablo de Madalengoitia, Emilio Herman, Claudio Capasso, y el polaco André Ruszkowski, entre otros, formulan la necesidad de contar con una Cinemateca peruana. Motivados por los vínculos que formaron con los archivos audiovisuales en Argentina, Uruguay y Francia, que otorgaban copias de películas para los ciclos de cine que se desarrollaban en la capital (Wiener, 2015, p. 57). Por ejemplo, “Ruszkowski viajó a Río de Janeiro, Sao Paulo, Montevideo y Buenos Aires para entrevistarse con cinematecas” (Bedoya, 2009, p.180). Dentro de los intentos por crear un archivo de películas, denominado “Cineteca Peruana”, que estuviese afiliada a la Federación Internacional de Archivos de Fílmicos (FIAF), se buscó cintas peruanas del pasado, pero también del extranjero. No obstante, el proyecto no logró consolidarse (Bedoya, 2009, p.181).

Es recién en 1963 cuando se crea la Cinemateca Universitaria del Perú, el primer archivo fundado por un convenio suscrito por tres universidades nacionales, Universidad Nacional Agraria La Molina (UNALM), Universidad Nacional de Ingeniería, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y una privada, la Pontificia Universidad Católica del Perú. La cinemateca tuvo como principal impulsor y director al doctor Miguel Reynel, “docente de Historia de Arte de la Escuela Normal y luego de la UNALM, donde promovió el funcionamiento de cineclubes” (Wiener, 2015, p.57).

El archivo audiovisual fue reconocido por la Federación Internacional de Archivos Fílmicos. Su principal función fue la difusión y exhibición de copias de clásicos del cine, “(...) procedentes de Francia, URSS, Estados Unidos, Suecia, Italia, Alemania, España, Japón, Polonia, Reino Unido, México y Argentina” (Wiener, 2015, p.58). Según Reynel, la cinemateca

obtuvo copias de la película peruana Kukuli, dirigida por Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva. Intimidad en los parques (1965), coproducción con Argentina dirigida por Manuel Antín, y cortometrajes como Bombón Coronado de Nelson García y Semilla de Pablo Guevara (Wiener, 2015, p.58).

En 1969, se promulga la Ley Orgánica de la Universidad Peruana N° 17437, que disuelve el Consejo Interuniversitario y lo reemplaza por el Consejo Nacional de la Universidad Peruana (CONUP). El cual centralizó las funciones y las universidades se despreocuparon de la situación. De modo que Miguel Reynel permaneció como único impulsor y la Universidad Nacional Agraria La Molina como la entidad depositaria de las cintas adquiridas (Wiener, 2015, p.58). No obstante, la ausencia de una política de Depósito Legal, unido a la falta de presupuesto, la escasa preocupación e interés por parte de los productores y directores nacionales por la memoria audiovisual, y la muerte del director de la Cinemateca, generaron su desaparición en el año 2005.

En 1980 se crea la Cinemateca de Lima por la iniciativa de un grupo de cineastas, cinéfilos y críticos del Cine Club Kunan. Dos de los integrantes, Francisco Adrianzén y el uruguayo Walter Tournier impulsaron la fundación de un archivo audiovisual centrado en el cine latinoamericano y social. Al proyecto se “unen cineastas como Alberto Durant, Chiara Varese y Nora de Izcue (que es nombrada su primera presidenta), y jóvenes con amplia experiencia cine-clubística como Hernán Rivera, Ronnie Temoche, Raúl Zevallos, Gonzalo Tapia, entre otros” (Wiener, 2015, p.59).

El objetivo de la Cinemateca fue difundir obras cinematográficas que no se proyectaban en el circuito de exhibición comercial. Durante el período en actividad de la cinemateca, la Fundación del Banco Continental para el fomento de la Educación y la Cultura – EDUBANCO

propone un proyecto de gestión de un cineclub en las instalaciones del Museo de Arte de Lima. Es así como, en 1986, se instaura la Filmoteca de Lima del Museo de Arte EDUBANCO, con el apoyo presupuestal de la Fundación EDUBANCO del Banco Continental (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020).

En primera instancia, se constituyó un Consejo Directivo compuesto por Miguel Reynel, director de la Cinemateca Universitaria del Perú; Emilio Salomón, presidente de la Asociación de Cineastas; Fidel Untiveros, presidente del Cine Club del Museo de Arte de Lima; Isaac León Frías, director de la revista Hablemos de Cine, y Francisco Adrianzén, director de la Cinemateca de Lima (Wiener, 2015, p.62). Sin embargo, el Consejo desaparece cuando el Banco Continental inscribe la Filmoteca de Lima y se genera una nueva dirección conformado por la Fundación EDUBANCO y el Museo de Arte de Lima, quienes nombran a Isaac León Frías como director de la filmoteca.

Durante diecisiete años, la Filmoteca se encargó de difundir, mediante ciclos, obras cinematográficas de diversos géneros y directores reconocidos internacionalmente, logrando tener la aceptación de los espectadores: “En paralelo se fue organizando un archivo de películas adquiridas a los distribuidores independientes nacionales y de otros países latinoamericanos, así como de otras cinematecas y archivos filmicos, coleccionistas privados, etc.” (Wiener, 2015, p.63). Según el director de la filmoteca, se recopiló un aproximado de tres mil copias de películas extranjeras. También producciones nacionales formaron parte de su archivo, las cuales fueron entregadas o cedidas en custodia por las empresas productoras y realizadores, “en especial los cortos y largometrajes que corresponden al periodo de vigencia del Decreto Ley N^o 19327” (Wiener, 2015, p.63).

La Filmoteca de Lima logró la primera restauración en el Perú de la producción silente, *Yo perdí mi corazón en Lima* (Alberto Santana – 1933): “Ello fue posible gracias al apoyo de la División de Artes de la UNESCO, canalizado por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, y la diligente labor de los laboratorios de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México” (Wiener, 2015, p.63). En 1996, la Fundación EDUBANCO retira el apoyo económico, lo cual obliga a la filmoteca a sobrevivir con sus propios ingresos: “para sostener un equipo que formaban, además del director, la coordinadora ejecutiva Norma Rivera y técnicos como Irela Núñez, Gisela Hurtado y Walter Meza” (Wiener, 2015, p.63). Los ingresos se redujeron de manera significativa por la escasa asistencia del público y los problemas en conservación ocasionaron el deceso de la Filmoteca de Lima. El Museo de Arte de Lima se vio obligado a vender el archivo audiovisual, el cual fue adquirido por la Pontificia Universidad Católica del Perú, denominándose desde entonces Filmoteca PUCP (Filmoteca PUCP, 2023a). Uno de los objetivos planteados, según se informa en la sección “Antecedentes” de la página de la Filmoteca PUCP fue “(...), nuestra Casa asumió la minuciosa tarea de conservar los fondos filmicos, audiovisuales y documentarios de la Filmoteca de Lima, así como de ampliarlos y ponerlos al alcance de los cinéfilos, investigadores y público en general” (Filmoteca PUCP, 2023b).

El Archivo Peruano de Imagen y Sonido – ARCHI, se funda en 1991 según se informa en la sección “¿Quiénes somos?” de la web del archivo. Un primer objetivo de sus fundadores, Irela Núñez, Mario Luccioni y Hernando Luque, fue realizar el inventario de dos mil rollos de

películas de nitrato de la Biblioteca Nacional del Perú – BNP (ARCHI, 2023a)¹. Paralelo al trabajo de catalogación del archivo de la Biblioteca Nacional, el ARCHI inicia el acopio de películas peruanas, así como historietas peruanas originales y sus reproducciones; discos de música peruana; vistas estereoscópicas, rollos de pianola y otros materiales heterogéneos, de producción local. El ARCHI: “conserva en la actualidad alrededor de cuatro mil rollos, en lo que constituye la mayor colección de cine peruano, pese a que no cuenta con ningún tipo de financiación, ni privada ni estatal” (ARCHI, 2023b). El Archivo Peruano de Imagen y Audio continua hasta el día de hoy con sus labores de preservación, catalogación y difusión de su acervo. Prueba de ello es que en su canal *Vimeo* y *Youtube* muestran las películas recuperadas o en proceso de restauración. Asimismo, en el año 2021, el ARCHI ganó el Estímulo a la Preservación Audiovisual otorgado por la DAFO, con el proyecto de Reconstrucción de *Bajo el sol de Loreto* (1936) de Antonio Wong Rengifo (Estímulos Económicos para la Cultura, 2023c).

En conclusión, hoy en día, existen dos organismos que buscan proteger la memoria audiovisual del país. Es importante señalar que la labor de preservación demanda de recursos económicos, técnicos y de personal especializado. Para cubrir la demanda, el Perú requiere de la creación de un archivo audiovisual estatal para salvaguardar el patrimonio audiovisual del país. El interés del Estado peruano por proteger el patrimonio audiovisual histórico es mínimo, a pesar de que en 1994 se promulgó la Ley de Cinematografía Peruana N° 23670, la cual señala en el Capítulo II: De los Objetivos, Artículo 2, inciso c, la importancia de “preservar el

¹ La primera vez que ingresé a la página del ARCHI fue en el año 2019. Después de revisar la redacción de la tesis y volver a ingresar a la página web se revisa que esta no fue actualizada. Lo que

patrimonio audiovisual del país, fomentando el establecimiento de filmotecas y otros centros especializados para la conservación, restauración, archivo y difusión de obras cinematográficas;” (Congreso de la República, 1994, p.5), no se concretó dicho objetivo.

En el año 2019, se deroga la ley y se aprueba el Decreto de Urgencia N° 022-2019. En el Artículo 21: Archivo cinematográfico y audiovisual se menciona lo siguiente:

El Ministerio de Cultura cuenta con un archivo destinado a la custodia de obras cinematográficas y audiovisuales peruanas denominado “Cinemateca Peruana”, a fin de evitar su deterioro, destrucción o pérdida, garantizando con ello la conservación, recuperación y exhibición del patrimonio audiovisual de la Nación, en cualquier medio o plataforma (Congreso de la República, 2019, p. 6).

La realidad es que no existe un organismo estatal especializado que cubra la necesidad de preservar las piezas audiovisuales de todas las regiones del Perú. Si bien se comenta que existe la Cinemateca Peruana, durante la etapa de investigación de la tesis se descubre que la entidad se ubica dentro de un ambiente de la sede central de la Dirección de la Fonografía, el Audiovisual y los Nuevos Medios (DAFO), en Lima. Sin embargo, no abarca las demandas de conservación, restauración y difusión de las piezas audiovisuales que están en su custodia.

En este sentido, se decidió estudiar los esfuerzos de la Filmoteca PUCP, debido a que, según la página web de Google Arts & Culture de la institución, la filmoteca cuenta con un acervo audiovisual aproximado de “(...) 7 000 films en soporte analógico, almacenados en más de 13 000 rollos de película de diversos formatos y en distintos grados de conservación” (Google Arts & Culture, 2023). Además, es responsable de preservar el acervo audiovisual de la Filmoteca de Lima y la colección audiovisual de 314 títulos de la DAFO. También la Filmoteca PUCP es miembro de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos. Por último,

el archivo audiovisual ganó 3 Estímulos Económicos para la Cultura, mediante el Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual, y el Estímulo a la Preservación Audiovisual (Estímulos Económicos para la Cultura, 2023).

Nuestro estudio permitirá conocer el aporte logrado por esta institución para el rescate, la conservación, restauración y difusión de las obras audiovisuales de nuestro país. Para ello, identificaremos los logros obtenidos y las limitaciones a las que ha debido sortear desde su creación hasta la actualidad, mediante la pregunta principal de la presente investigación: ¿Cuál es el rol de la Filmoteca PUCP en la preservación del patrimonio audiovisual peruano? En los capítulos de la tesis expondremos los resultados de nuestro análisis.

1.2. Marco de antecedentes

En primer lugar, debemos señalar que no hemos encontrado una investigación que dé cuenta de la labor de la Filmoteca PUCP en la preservación del patrimonio audiovisual peruano. Sin embargo, en el año 2014, en el Perú, Katherine Díaz sustentó la tesis para obtener el grado de licenciada en comunicaciones, que lleva el título de *El archivo audiovisual nacional: espacio de memoria e identidad*. En la cual plantea las funciones y los alcances que, desde su punto de vista, debe cumplir un archivo audiovisual.

Díaz (2014) presenta un análisis de tipo exploratorio, dado que en el Perú hay escasas investigaciones sobre los archivos audiovisuales. También es explicativo porque la autora propone varios conceptos que permiten comprender las funciones de un archivo audiovisual, basado en la consulta de documentos internacionales. Y descriptivo, puesto que recoge información de otras filmotecas, documentos legales, convenios y tratados que abordan el tema de preservación del patrimonio audiovisual (p.28).

La tesis argumenta que los archivos audiovisuales nacionales son centros de preservación del patrimonio audiovisual, que “(...) 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” (Díaz, 2014, p.35). Asimismo, la autora plantea que las filmotecas “(...), pueden gestionar actividades para proyectar el patrimonio audiovisual nacional al público” (Díaz, 2014, p.35). Según la autora, la difusión otorga al público peruano un fortalecimiento de la memoria audiovisual, a través del reconocimiento de actitudes y maneras de ser, y el conocimiento de conductas que no son familiares en la actualidad, pero forman parte del país.

De igual modo, Díaz (2014) comenta que el Estado peruano es el intermediario para comunicar a la sociedad la importancia de preservar el patrimonio cultural y audiovisual. En el capítulo II, De las funciones, el Ministerio de Cultura del Perú tiene como una de sus funciones “promover y coordinar el registro, la investigación, preservación, conservación, difusión y puesta en valor del patrimonio cultural material e inmaterial (...)” (Congreso de la República, 2013, p.3). La autora detalla que, para lograr ejecutar este servicio es importante que esta institución trabaje, de manera conjunta, con otras instituciones estatales y con la sociedad civil (Díaz, 2014). Así se podrá tener una mayor sensibilización frente a las demandas de conservación, restauración y difusión del patrimonio audiovisual peruano.

Por otro lado, Christian Wiener (2015), en su *Estudio de propuesta de conservación y difusión*, aborda la problemática que existe en el Perú por salvaguardar el patrimonio de imágenes en movimiento. El autor define a una filmoteca como “una institución dedicada centralmente al rescate, recuperación, mantenimiento, catalogación, preservación y eventualmente restauración de las obras cinematográficas (...)” (p.17). Esa institución puede

ser de carácter privado, público o mixto. También opina que “(...) es misión esencial la puesta en conocimiento y difusión de su acervo a la comunidad” (Wiener, 2015, p.17). Por ello, los archivos audiovisuales disponen de salas de exhibición, bibliotecas, hemerotecas y museos para la muestra de los documentos filmicos.

Wiener (2015) identifica cinco principales problemas por los cuales no se funda un archivo audiovisual nacional en el Perú. El primero es el aspecto legal. El autor manifiesta que “uno de los aspectos más controversiales en relación a los archivos y los bienes que lo conforman es si pueden considerarse o no patrimonio cultural de la nación” (Wiener, 2015, p.17). Wiener considera que todo acervo audiovisual debe formar parte de la filмотeca, sin importar el origen o la calidad artística de este. Sin embargo, indica que “la pertenencia al archivo, no implica que deba ser considerado inevitablemente como patrimonio” (Wiener, 2015, p.17). Resalta que, la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley N° 28296, no especifica los requerimientos para su nominación como patrimonio audiovisual. Por ello, en su investigación plantea algunos criterios para la puesta en valor, tales como la antigüedad, el aporte cultural, histórico y científico del producto audiovisual. Además, el autor menciona los métodos que emplea la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano para identificar las obras cinematográficas y audiovisuales que forman parte del patrimonio audiovisual colombiano. Como son:

investigación y rescate del material audiovisual; identificación de su procedencia y formalización de entrada; el inventario y verificación técnica; identificación y clasificación por el tipo de material; restauración y la duplicación; el análisis documental que implica la catalogación y la indización; y, por último, la consulta y el acceso (Wiener, 2015, p.19).

Un segundo aspecto legal es acerca del “derecho de autor” o *copyright*. En nuestro país contamos con la Ley sobre el Derecho de Autor, Decreto Legislativo N° 822, en la cual se indica en el Título II: De los titulares de derechos, Artículo 10 que, “el autor es el titular originario de los derechos exclusivos sobre la obra, de orden moral y patrimonial, reconocidos por la presente ley” (p. 8). Además, en el Título III: Del contenido del derecho de autor, Artículo 19 se señala que “la enajenación del soporte material que contiene la obra, no implica ninguna cesión de derechos en favor del adquirente, salvo estipulación contractual expresa o disposición legal en contrario” (p. 11). Es decir, los derechos del autor o representante de las copias que han sido vendidas, donadas o custodiadas están protegidas por la ley. Sin embargo, existe un vacío legal sobre los casos de rescate del acervo audiovisual por manos de entidades o personas naturales externas, donde se desconoce la autoría de los derechos patrimoniales (Wiener, 2015, p. 19).

El segundo problema es la dificultad técnica en el Perú. “La labor del archivero audiovisual es compleja y especializada porque se trabaja con materiales muy frágiles y delicados, (...)” (Wiener, 2015, p. 20). Por ejemplo, una primera labor es la revisión y catalogación física y química de las piezas audiovisuales. Debido a que es importante separar y aislar el material para evitar la pérdida de las cintas.

En el caso de las copias de películas en nitrato, altamente inflamables; o en el acetato, sujeto a las posibilidades de hongos y otros microorganismos, el llamado “síndrome del vinagre”, pérdida de emulsión, además de deterioros por el uso y manipulación, traducido en roturas, rayas y manchas que dañan las copias, y peor los negativos (Wiener, 2015, p. 20).

Los archiveros precisan de una infraestructura adecuada, con un equipamiento moderno que les brinde las mejores condiciones para el cumplimiento de sus labores. Por esta razón, “es necesario formar y capacitarlos en las técnicas modernas de organización, catalogación y preservación del material audiovisual que no se brinda en el Perú” (Wiener, 2015, p. 21). Asimismo, los archiveros deben tener conocimiento de la cultura cinematográfica, histórica, artística y literaria para el reconocimiento y catalogación de las piezas audiovisuales.

Otro factor que se debe tener en consideración es el climatológico, las películas se preservan en condiciones de temperatura y humedad adecuadas. “Los problemas que confrontaron la Cinemateca de Cuba y los propios archivos del ex CONACINE, antes de ser entregados en custodia a la Filmoteca PUCP, son una prueba de ello” (Wiener, 2015, p. 21).

Por último, se debe contar con las copias adecuadas para la difusión y exhibición, “no se puede utilizar para estos fines los originales que solo cuentan con una copia disponible” (Wiener, 2015, p. 22).

El tercer problema es la limitación presupuestal. “La implementación y mantenimiento de una cinemateca en óptimas condiciones es costosa y requiere una fuerte inversión económica, escasamente rentable” (Wiener, 2015, p. 22). Por tal motivo, los archivos audiovisuales perduran en el tiempo a través de las inversiones públicas o privadas. Un ejemplo, es el caso mexicano:

En México, por citar un caso, de un presupuesto total de 1220.54 millones de dólares asignado para el 2015 a la cultura, la Cineteca Nacional de México recibirá 3.29 millones solo para gastos ordinarios, sin considerar la implementación de depósitos, equipos y salas de proyección (Wiener, 2015, p. 22).

En el caso peruano se han realizado esfuerzos por parte de asociaciones, en su gran mayoría, privadas que son meritorios por la dedicación y la buena voluntad que presentaron; sin embargo, resultaron inviables e insostenibles a largo plazo por no contar con un respaldo económico sostenible.

El autor también señala que, los archivos audiovisuales pueden generar ingresos propios mediante muestras de cine, museos, exposiciones, servicios de digitalización, banco de imágenes y sonido, copias de videos, edición de libros, publicaciones, *merchandising* y *souvenirs*. Así como el fomento a la educación a través de talleres, cursos y seminarios. El alquiler de espacios para el funcionamiento de cafeterías, librerías y otras actividades dirigidas a los visitantes (Wiener, 2015, p. 22).

El cuarto problema es la gestión promotora y eficiente. Es importante que la persona que dirija el proyecto de una cinemateca sea un amante del cine y esté convencido de la necesidad de recuperar y difundir las obras audiovisuales. Además, debe contar con un apoyo administrativo que busque recursos, gestione normas en favor de la cultura cinematográfica y se proyecte en el ámbito internacional. Asimismo, es imprescindible que la filmoteca cuente con la mayor autonomía para su gestión pública, privada o mixta. Como fue el caso de “la Cinemateca de Cuba, que pese a los vaivenes políticos y económicos que vivió la isla, supo mantener su independencia a todo nivel” (Wiener, 2015, p. 23).

El quinto problema es la campaña de sensibilización. Wiener considera que uno de los grandes errores fue centrar la urgencia de la preservación audiovisual en el campo cinematográfico. Ya que, “(...) daría la impresión de algo limitado, para beneficio de unos cuantos, y no de la sociedad en su conjunto, lo que no ameritaría por parte del Estado una

posible inversión de esta magnitud” (Wiener, 2015, p. 24). Por ello el autor sugiere abordar el tema con el objetivo de salvaguardar la memoria audiovisual del país.

Por último, en su estudio, Wiener realiza una recopilación histórica de los archivos audiovisuales nacionales e internacionales. Menciona los orígenes y las funciones de las filmotecas de Estados Unidos, Reino Unido, Francia, Rusia y España. También explica el nacimiento de la Federación de Archivos Fílmicos – FIAF. Relata la historia y problemáticas de los archivos fílmicos de América Latina y, por último, se centra en las iniciativas por fundar un archivo audiovisual en el Perú. Estas son la Cinemateca Universitaria del Perú, la Cinemateca de Lima, la Filmoteca de Lima, la Filmoteca PUCP y el Archivo Peruano de Imagen y Sonido – ARCHI (Wiener, 2015).

Dentro del marco internacional, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO, en su *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*, considera que “las imágenes en movimiento son una expresión de la personalidad cultural de los pueblos y que, debido a su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, forman parte integrante del patrimonio cultural de una nación, (...)” (UNESCO, 1980, p.167). Por esta razón, invita a los Estados Miembros a tomar medidas complementarias para garantizar la preservación y conservación del patrimonio cultural, de la misma manera como se protege otros bienes culturales que son fuentes de conocimiento para las generaciones presentes y futuras. Y adoptar como “(...) ley nacional o de otro modo, y de conformidad con el sistema o la práctica constitucional de cada Estado, las medidas necesarias para aplicar en los territorios bajo su jurisdicción los principios y normas formulados en la presente Recomendación” (UNESCO, 1980, p.168).

Como medidas se incentiva a los Estados Miembros lo siguiente: “(...) las instituciones de archivo oficialmente reconocidas puedan disponer para su salvaguarda y conservación de una parte o la totalidad de la producción nacional del país” (UNESCO, 1980, p.169). A través de acuerdos voluntarios con los titulares de derechos, la adquisición mediante la compra o donación, y los sistemas de depósito legal a través de medidas administrativas o legales apropiadas.

Los Estados Miembros deben brindar mayor prioridad a sus piezas audiovisuales nacionales. En el caso de que no se cuente con el presupuesto económico ni el espacio para albergar todo el material audiovisual, recomienda establecer principios para determinar cuáles son las obras que se van a preservar para la posteridad y conservar la mayor parte posible. “Se debería dar prioridad a aquellas imágenes en movimiento que, por su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico formen parte del patrimonio cultural de una nación” (UNESCO, 1980, p.170). También la UNESCO sugiere evitar la eliminación injustificada, el deterioro o la pérdida del acervo audiovisual. Asimismo, se indica que los Estados Miembros deben establecer medidas apropiadas para la salvaguarda del soporte audiovisual. “Las imágenes en movimiento deberían conservarse en archivos de cine y de televisión oficialmente reconocidos y someterse a tratamiento según las mejores normas archivísticas” (UNESCO, 1980, p.169). Así se acortaría el deterioro al que se encuentran constantemente expuestas por el paso del tiempo y el medio ambiente. Además, brindar el mayor acceso a las obras y fuentes de información, que son custodiadas por instituciones sin fines de lucro y son de carácter público, privado o mixto. Esto sin perjudicar los derechos legítimos de autor.

De igual manera, se propone la colaboración de todos los que intervienen “(...) en la producción, distribución, salvaguardia y conservación de imágenes en movimiento”

(UNESCO, 1980, p.169). Mediante actividades de formación pública dirigidas a los círculos profesionales que están interesados en la preservación del patrimonio audiovisual de la sociedad.

Por otro lado, la UNESCO, en el texto, *Memorias del mundo: Patrimonio cinematográfico nacional* resalta que las imágenes en movimiento fueron afectadas por “(...) tres epidemias de destrucción deliberada a medida que los gustos y los intereses iban cambiando” (UNESCO, 1995, p.3). La primera perjudicó al cine incipiente de las salas ambulantes o de los espectáculos populares. La segunda fue por causa de la transición del cine mudo al cine sonoro. La tercera debido a que, una vez que se tuvo conocimiento general de los peligros del soporte de nitrato, por razones de seguridad, se hizo el cambio al acetato. “Que algunas de las primeras obras hayan sobrevivido puede considerarse como un milagro atribuible a la previsión de algunos coleccionistas interesados en la conservación de ciertos films” (UNESCO, 1995, p.3).

La UNESCO añade que, aparte de estos actos de destrucción, el acervo audiovisual es un soporte frágil. Por esta razón, la preservación debe contar con un sinnúmero de principios para el cuidado de la “(...) combustión espontánea de la película de nitrato hasta el síndrome del vinagre de la película de acetato; desde la proliferación de bacteria y hongos hasta las hormigas filmívoras; desde el desteñimiento del color hasta el deterioro del sonido” (UNESCO, 1995, p.3).

El organismo considera que los mayores peligros a los cuales se enfrentan las películas son “(...) la negligencia o la indiferencia a varios niveles, de la insuficiencia de fondos, de la escasez de personal entrenado y de la insuficiencia o inexistencia de una legislación que asegure la preservación y la conservación” (UNESCO, 1995, p.3). Por tal motivo, en 1992, la

UNESCO (1995) constituyó el programa *Memoria del Mundo*, con el propósito de reducir las pérdidas reales o potenciales del patrimonio audiovisual del mundo mediante la protección de las colecciones y del acervo que están en peligro (p.4).

Como parte del reconocimiento del impacto del cine, el programa gestionó y publicó “una lista de aproximadamente quince películas consideradas por cada país como parte integral de su patrimonio filmico nacional más significativo” (UNESCO, 1995, p.4). El Perú fue incluido en la lista con quince películas nacionales, las cuales son: *Luis Pardo* (1927), *Los palomillas del Rímac* (1938), *La lunareja* (1946), *Kukuli* (1961), *La muralla verde* (1969), *Espejismo* (1972), *Kuntur Wachana* (1977), *Tupac Amaru* (1984), *La ciudad y los perros* (1985), *Gregorio* (1985), *La boca del lobo* (1988), *Juliana* (1988), *Caídos del cielo* (1990), *Alias La Gringa* (1991), y *La vida es una sola* (1992) (UNESCO, 1995, p. 57).

El especialista Ray Edmondson (2004) en su estudio *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* explica acerca de los valores, principios, funciones y percepciones de la actividad archivística. Desarrolla conceptos y terminologías que son característicos de los archivos audiovisuales, y analiza el fundamento ético del campo a nivel personal e institucional (Ray, 2004, p.5).

El autor sostiene que en la actualidad las obras audiovisuales son valorados de la misma manera que otros documentos o equipos tecnológicos. “Su escasa longevidad relativa, su carácter a menudo populista y su vulnerabilidad a una tecnología en rápida evolución no les restan importancia” (Ray, 2004, p.8). Por ello, considera que se deben otorgar los recursos necesarios para la salvaguarda y accesibilidad.

Define la conservación como “el conjunto de elementos necesarios para garantizar la accesibilidad permanente (indefinida) de un documento audiovisual en el máximo estado de integridad” (Ray, 2004, p.22). Y determina que el acceso es cualquier tipo de uso que se realice

de los fondos filmicos, servicios o conocimientos de un archivo audiovisual. Esto implica “la reproducción directa de material sonoro e imágenes en movimiento que formen parte de la colección y la consulta de fuentes de información sobre el material (...)” (Ray, 2004, p.23).

El autor sostiene que el archivo audiovisual es una organización que brinda acceso a una colección de documentos audiovisuales y del patrimonio audiovisual mediante actividades de acopio, gestión, conservación y promoción (Ray, 2004, p.27). También indica que los archivos audiovisuales abarcan los aspectos relacionados a la custodia y la recuperación del acervo audiovisual, la gestión de los lugares en que este se deposita y las instituciones encargadas de estas funciones. Asimismo, Ray (2004) explica que los archivos audiovisuales nacionales son:

organismos de vasto alcance, frecuentemente grandes, que actúan a nivel nacional y tienen 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 mundiales más grandes y conocidos de películas, televisión y grabaciones sonoras (p.37).

Otros investigadores internacionales que abordan el tema de los archivos audiovisuales son Torres y Aponte (2010) en *Principios y Técnicas en un archivo audiovisual*. El estudio se centra en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, el archivo audiovisual nacional de Colombia, que custodia y salvaguarda las imágenes en movimiento que son parte del patrimonio audiovisual del país. Los autores también brindan conceptos de memoria y patrimonio. Definen la memoria colectiva como la memoria histórica de una comunidad.

Las imágenes fijas y en movimiento, así como los sonidos grabados, son soportes primarios de la memoria colectiva y también fuente básica de la documentación histórica. Esta memoria basa su poder de recordación y permanencia en los elementos simbólicos que hacen parte de una

unidad vinculante, como la que corresponde, por ejemplo, a un país en particular, con sus propios hitos y leyendas (Torres y Aponte, 2010, p. 9).

Los autores entienden el patrimonio cultural como “una construcción social e histórica necesaria para conservar, en primer lugar, las propias formas de vida sucesores de las generaciones anteriores y responsables de las futuras” (Torres y Aponte, 2010, p. 10). Sostienen que el patrimonio cultural otorga responsabilidad para quienes lo detentan y administran temporalmente; por ello, debe ser conservado en buen estado. Además, Torres y Aponte (2010) afirman que el archivo audiovisual es una entidad independiente o subordinada, que tiene como principal misión la preservación de los soportes audiovisuales y los elementos que los contextualizan para su comprensión. Los objetivos generales son “acopiar, preservar, conservar, y catalogar para permitir el acceso, la consulta y la reutilización de los documentos audiovisuales con valor cultural e histórico que hacen parte del patrimonio de una nación (...)” (Torres y Aponte, 2010, p. 16).

Es importante mencionar que los autores comparten las estrategias de preservación que aplica la filmoteca colombiana, definen y clasifican los soportes audiovisuales; explican los modos de conservación de estos, y los aspectos éticos y legales de la gestión de los archivos audiovisuales (Torres y Aponte, 2010).

Por otra parte, García y Ohem (2012), en *La Filmoteca de la UNAM preservación y difusión de un patrimonio*, sostienen que las películas son documentos visuales y audiovisuales con un valor histórico, artístico y social. Los autores mencionan las funciones que cumple la Filmoteca de la UNAM, los cuales son: Rescate y preservación, Catalogación, Programación y acceso, y Producción y extensión. Asimismo, afirman que el archivo audiovisual se caracteriza por preservar y restaurar las piezas audiovisuales que han sido afectadas por el paso

del tiempo. De ahí “la importancia de contar con negativos originales de las películas, que constituyen la fuente ideal para poder hacer nuevos materiales sin pérdida de calidad” (García y Ohem, 2012, p. 157).

Otra característica es la catalogación del acervo audiovisual. El cual consiste en la revisión programada de las colecciones sin identificar y en “la asignación de las categorías que conformarán la ficha catalográfica de cada uno de los materiales” (García y Ohem, 2012, p. 158). Este trabajo determinará la ubicación física y las condiciones de uso del archivo.

En resumen, los autores mencionados acuerdan que los archivos audiovisuales cumplen una misión primordial en la preservación del patrimonio audiovisual a nivel mundial. Como se señaló líneas arriba, en el Perú son escasas las investigaciones sobre los archivos audiovisuales que se fundaron en el país. En ese sentido, se intentará llenar ese vacío mediante el objetivo general de la tesis. El cual es explorar el rol de la Fimoteca PUCP en la preservación del patrimonio audiovisual peruano. Para ello, utilizaremos información proporcionada, principalmente, por los trabajadores de la Fimoteca PUCP como de otros especialistas nacionales interesados en el tema.

1.3. Preguntas de la Investigación

Pregunta general:

¿Cuál es el rol de la Fimoteca PUCP en la preservación del patrimonio audiovisual peruano?

Preguntas específicas:

- ✓ ¿De qué manera las acciones que está tomando la Fimoteca PUCP contribuyen a la preservación del patrimonio audiovisual peruano?

- ✓ ¿Cuáles han sido los logros y las limitaciones para la preservación del patrimonio audiovisual peruano en la Filmoteca PUCP desde su creación hasta la actualidad?

1.4. Objetivos de la Investigación

Objetivo general:

Explorar el rol de la Filmoteca PUCP en la preservación del patrimonio audiovisual peruano.

Objetivos específicos:

- ✓ **Explorar** de qué manera las acciones que está tomando la Filmoteca PUCP contribuyen a la preservación del patrimonio audiovisual peruano.
- ✓ **Conocer** los logros y las limitaciones principales para la preservación del patrimonio audiovisual peruano en la Filmoteca PUCP desde su creación en 2003 hasta la actualidad en 2023.

1.5. Hipótesis de la Investigación

Hipótesis general:

La Filmoteca PUCP cubriría un vacío existente en la preservación del patrimonio audiovisual peruano, pero sería aún suficiente y su experiencia debería ser tomada como un punto de partida para la creación de una Cinemateca Nacional en el Perú.

Subhipótesis:

- ✓ La Filmoteca PUCP contribuiría a la preservación del patrimonio audiovisual peruano a través de tres niveles: 1. Rescate del acervo audiovisual peruano mediante acuerdos

con los propietarios de este. 2. Conservación y restauración del material audiovisual. 3. Difusión del acervo audiovisual para fomentar la investigación y el conocimiento de la memoria audiovisual peruana.

- ✓ Desde su creación hasta la actualidad, los logros obtenidos para la preservación del patrimonio audiovisual peruano en la Filmoteca PUCP serían: 1. El acopio y la conservación del material audiovisual peruano. 2. La restauración del acervo audiovisual peruano.

En cuanto a las limitaciones se presentarían las dos siguientes: 1. El registro y la catalogación incompleta del patrimonio audiovisual que está en custodia de la Filmoteca PUCP. 2. El escaso presupuesto de la Filmoteca PUCP para la protección de las piezas audiovisuales.

1.6. Justificación de la investigación

En el Artículo 21: Archivo cinematográfico y audiovisual, del Decreto de Urgencia N° 022-2019, se menciona lo siguiente:

El Ministerio de Cultura cuenta con un archivo destinado a la custodia de obras cinematográficas y audiovisuales peruanas denominado “Cinematoteca Peruana”, a fin de evitar su deterioro, destrucción o pérdida, garantizando con ello la conservación, recuperación y exhibición del patrimonio audiovisual de la Nación, en cualquier medio o plataforma” (Congreso de la República, 2019, p. 6).

Es importante mencionar que la Cinematoteca Peruana es un repositorio audiovisual que está ubicado dentro de las oficinas de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos

Medios, en Lima. No cuenta con las condiciones, el espacio ni la autosuficiencia para desempeñar el cargo de un archivo audiovisual (B. Mirano, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Además, somos el único país en América Latina que no cuenta con un archivo audiovisual, de carácter público, que salvaguarde la memoria audiovisual del país. Las iniciativas por parte del Archivo Peruano de Imagen y Sonido – ARCHI y la Filmoteca PUCP son valorables pero insuficientes. Es obligación del Estado peruano velar por la salvaguarda del patrimonio audiovisual del país, ya que se requiere de un gran presupuesto económico que posibilite el rescate del mayor número del acervo audiovisual peruano.

Considero que el aporte académico de la tesis está en la exploración del rol que cumpliría la Filmoteca PUCP en la preservación del patrimonio audiovisual peruano. Dado que nos permitirá entender mediante las acciones, logros y limitaciones, los requerimientos para crear una Cinemateca Nacional en el Perú.

Por otra parte, mi interés en el tema surge por las limitaciones que tuve para acceder a una obra audiovisual peruana. Las cuales despertaron mi curiosidad por saber si existía un organismo público que brinde acceso a un catálogo de películas nacionales. Es así como descubrí la existencia de la Filmoteca PUCP, pude conocer qué son los archivos audiovisuales, cuáles son sus funciones y cuál es su importancia en una comunidad. Además, durante los avances de la investigación, me sensibilicé sobre el estado actual del patrimonio audiovisual peruano y el carácter de urgencia, que existe en la actualidad, por fundar no solo uno sino varios centros especializados, de carácter público, privado o mixto, que salvaguarden la memoria audiovisual en las diferentes provincias del país.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Cine peruano

En esta parte, es nuestra intención elaborar una visión panorámica desde el arribo del cine al Perú en 1897 y el inicio de la producción de la producción nacional. Intentaremos cubrir el cine del periodo silente, las primeras producciones sonoras y el auge de la producción de películas basado en el intento de forjar un sistema de estudios en las décadas del treinta y cuarenta. El surgimiento de las primeras legislaciones que favorecen la producción de cortos y noticieros nacionales en la década del cuarenta. Así como las coproducciones realizadas con México y Argentina en la década de sesenta hasta llegar a la dación del Decreto Ley N° 19327. Para luego pasar a la Ley N° 23670 y el Decreto de Urgencia 022-2019. Finalmente, el surgimiento del denominado Cine Regional.

Ricardo Bedoya, en su libro, *El cine silente en el Perú*, señala que el 24 de mayo de 1895, en Lima, se presenta el norteamericano W. H. Cole con el Kinetoscopio. Uno de los dispositivos de fotografías animadas, con visión individual, patentado por Thomas Alva Edison en 1891 (Bedoya, 2016, p. 21).

Las exhibiciones del kinetoscopio se presentaron en el Jardín Estrasburgo, restaurant y salón de té, ubicado en la Plaza de Armas de Lima. Desde ese momento se integró a las actividades festivas de la capital por su naturalidad y realismo: “El kinetoscopio de Edison recorrió algunas ciudades del interior, sobre todo del norte, como Tumbes, Piura y Chiclayo, donde se registró su presencia en ese mismo año de 1895” (Bedoya, 2016, p. 23).

El 2 de enero de 1897, tuvo lugar la presentación del Vitascopio Edison en el mismo local. Asistieron a esta función el presidente de la República, Don Nicolás de Piérola y algunos de sus ministros, El Vitascopio “Es un aparato sencillo a primera vista, colocado en una especie

de garita situada detrás de los espectadores, a la distancia de unos treinta pies de un lienzo blanco, bien tenso, donde se fijan las imágenes y escenas lanzadas, (...)” (El Comercio citado en Bedoya, 2016, p. 27).

El 2 de febrero de 1897, el Cinematógrafo Lumière hace su aparición en el Jardín Estrasburgo. El proyector fue patentado por los hermanos Lumière en 1895: “El dispositivo era ligero, simple, más compacto y de usos múltiples” (Bedoya, 2016, p. 31).

Los múltiples proyectores cinematográficos manifestaron el surgimiento de una nueva actividad comercial global; el cine: “En el Perú, el comercio de aparatos y películas empezó muy pronto. El 23 de abril de 1897, la librería e imprenta Gil solicitó, mediante aviso periodístico, la oferta para adquirir películas o vistas para cinematógrafo, vitascopio, kinetoscopio” (El Comercio citado en Bedoya, 2016, p. 40). Hubo demandas para financiar el traslado de los aparatos al interior del país. De esta manera, el cine es apreciado como una oportunidad para registrar un suceso mediante la cámara y ser representado en condición de espectáculo (Bedoya, 2016, p. 44).

El 23 de abril de 1899, el Estereokinematógrafo, un proyector Lumière, es instalado en el Teatro Politeama de Lima. Este aparato proyectó, en pequeñas tomas de escasa duración, las “(...) vistas de la Catedral de Lima, del camino a La Oroya y de la localidad de Chanchamayo” (Bedoya, 2016, p. 45). Se revela el afán por compartir a públicos diversos los registros de las localidades nunca antes avistados en una pantalla de cine.

En 1906, llega una modalidad de vistas con sonido, el cinematógrafo denominado Biógrafo París y el Gramófono Gaumont. “Sobre la pantalla se contemplaba a los cantantes gesticulando; al costado del *ecran*, el gramófono trataba de hacer coincidir el gesto con el

ruido” (Bedoya, 2016, p. 56). Esta modalidad previno el futuro que iría a emprender la tecnología cinematográfica.

En 1908, “el cine, poco a poco, dejó su carácter itinerante y ferial para radicarse en algunos lugares de la ciudad, convocando una afluencia masiva y segura de espectadores” (Bedoya, 2016, p. 58). Surgen empresas distribuidoras, importadoras y vendedoras de cintas cinematográficas con la finalidad de acopiar y mantener un repertorio permanente de películas.

También en Lima se generó un nuevo tipo de espectador especializado, el cinemero: “Un espectador que buscaba contemplar modos diversos de representación, sobre todo de la representación de ficción, a la que podía acceder, gracias al cine, a un precio módico y con fines de evasión” (Bedoya, 2016, p. 58).

El 24 de agosto de 1908, se instituyó la Empresa del Cinema Teatro con el objetivo de construir la primera sala de cine, el Cinema Teatro. La empresa modificó los usos del negocio, puesto que reemplazó la venta por el arrendamiento de las cintas importadas.

En 1911, se constituye la Compañía Internacional Cinematográfica. La compañía compitió con la Empresa del Cinema Teatro por el mercado de la exhibición cinematográfica de la capital. No obstante, en 1915, esta es absorbida y se fusiona con la Empresa del Cinema Teatro, denominándose desde entonces Empresa de Teatros y Cinemas (Bedoya, 2016, p. 69).

En 1912, la Municipalidad de Lima establece el Reglamento de Cinematógrafos en un intento de organizar y regular el negocio de exhibición y distribución. Se registró y determinó la longitud y duración mínima de las cintas. “Cada sección de la película debía tener por lo menos ciento veinte metros de longitud y una duración de ocho minutos aproximadamente” (Bedoya, 2016, p. 80). Además, se decretó que el público no podía ingresar a una sección del

espectáculo antes de finalizar la proyección de otra. Y la iluminación de la sala, ante el empleo de luz directa, debía contar con un aparato de medición gradual de su intensidad.

En 1917, el diario *El Día* manifiesta que Lima es una ciudad cinematográfica. En cada barrio limeño había una sala cinematográfica a disposición del público con la presencia creciente de las películas traídas de Estados Unidos:

El cine era un espectáculo que devastaba el buen gusto; para los viejos criollos era un medio de propagación de las más relajadas costumbres foráneas; para los conservadores, un espectáculo peligroso y vulgar que debía pasar por el tamiz de la censura (Bedoya, 2016, p. 103).

2.1.1. Historia de la producción cinematográfica en el Perú

En esta sección nos aproximaremos a una breve historia de la producción de películas nacionales desde 1899 hasta la actualidad. La realización de películas se inicia paralelo al desarrollo del espectáculo cinematográfico. Si bien es cierto en el Perú no se consolidó una industria cinematográfica como ocurrió en México y Argentina hubo numerosos intentos de forjarla. Nuestra historia cinematográfica es fragmentada con escasos periodos de febril producción seguidos de largos periodos de inactividad. Si bien es cierto la producción de largometrajes no pudo sostenerse en el tiempo debemos anotar que la realización de noticieros y cortometrajes ha sido una constante en el quehacer cinematográfico nacional.

2.1.1.1. Cine mudo 1899 - 1933

Las primeras producciones de las cuales se tiene noticia fueron “vistas” filmadas que daban cuenta de actividades cotidianas y/u oficiales que fueron exhibidas en las salas de cine. En estos primeros años 1899 – 1908 se destaca la labor de Juan Goytizolo y de la Empresa del Cinema Teatro y la Compañía Internacional Cinematográfica.

En el libro de Isaac León Frías, *Tierras Bravas Cine peruano y latinoamericano*, se señala que, en 1911, según el historiador Jorge Basadre, se produce la primera película peruana. El documental titulado *Los centauros peruanos*, basado en ejercicios ecuestres de la caballería del ejército. En 1913, el mismo historiador sostiene que se filma el primer cortometraje peruano de ficción titulado *Negocio al agua* del escritor Federico Blume. Ese mismo año, se filma *Del manicomio al matrimonio* con argumento de María Isabel Sánchez Concha (León, 2016, p. 16).

En 1922, la empresa productora Lima Films exhibe en el teatro Forero la primera obra cinematográfica peruana titulada *Camino de la venganza*, con la participación de Teresita Arce, Gloria Cisneros, Narciso Rada, Alfredo Terry, Enrique Guido Spano, Manuel Morello y Luis Verguá. La película se sitúa en Lima y sus alrededores, tales como: la Plaza de Armas, la plaza Zela, la plaza de toros, el Jirón de la Unión, y paisajes de los distritos de Miraflores, Barranco y Chorrillos (El Comercio, 2023).

En 1926, se realiza la película *Páginas heroicas* que es inspirada en la guerra de Perú con Chile. Película que no se llegó a estrenar porque el argumento relataba los actos vandálicos del ejército chileno durante la ocupación de la ciudad de Lima entre 1880-1883. En 1927, se estrena *Luis Pardo*, película que narra las aventuras del famoso bandolero de fines del siglo XIX. El director y protagonista fue Enrique Cornejo Villanueva, quien desarrolló la obra “sin ninguna experiencia técnica previa” (León, 2016, p. 16). En 1928, se filma *La Perricholi*, inspirada en

la vida de la célebre amante del virrey Amat Micaela Villegas: “Escrita y dirigida por Guillermo Garland y el argentino Luis Scaglioni, y protagonizada por Carmen Montoya y el italiano Enzo Longhi” (León, 2016, p. 16). En 1929, el italiano Pedro Sambarino, quien empezó en el cine boliviano y en el Perú con la fotografía de Luis Pardo, filma *El carnaval del amor*.

Ricardo Bedoya, en el texto, *Historia de los medios de comunicación en el Perú: Siglo XX El cine silente (1895-1934)*, menciona que, en 1930, durante del gobierno de Augusto B. Leguía se dispone normas para la calificación de las películas nacionales: “una censura previa para ejercer funciones en el momento de la elaboración del guión, y de aplicación exclusiva a las películas filmadas en el país” (Bedoya, 2016, p. 257). El fin del gobierno de Leguía supuso una modificación de la norma.

Ese mismo año, se estrenan ocho largometrajes peruanos, tres de ellos producidos por la empresa Patria Film y dirigidos por Alberto Santana: *Mientras Lima duerme*; *Alma peruana*, y *Las chicas del Jirón de la Unión*; *El carnaval del amor* de Pedro Sambarino producida por Rímac Film Cinematográfica Peruana; el documental *Miss Perú* producido por la Empresa de Teatros y Cinemas y el diario La Crónica; *La última lágrima* de Florentino Iglesias producida por Gloria Film; *La banda del zorro* de Mario Musseto producida por la Sociedad Nacional Productora de Películas; *La huérfana de Ate* de Luis Álvarez Herve producida por Alba Film, y *Dios, hombre y Satanás* de Miguel Metzguer producido por Lux Film (Bedoya, 2016).

Otras cintas producidas en 1930 fueron *Revista de actualidades Cinema Nro. 13*; *Revista de actualidades Cinema Nro. 14*; *La entrega de Tacna al Perú*; *El camino a Junín*; *La llegada triunfal del comandante Luis M. Sánchez Cerro a Lima*; *La Revolución Restauradora*; *El crimen de Jenaro Ortiz*; *Competencia de tiro entre Perú y Chile*; *El partido de fútbol entre Vélez Sarsfield y Universitario jugado el 20 de diciembre de 1930*; *El partido de fútbol entre*

Bellavista de Uruguay y Alianza jugado el 21 de diciembre de 1930, y *Revista Cinema Nro. 1* (Bedoya, 2016).

En 1931, se constituyó el Patronato Censor de Películas Cinematográficas, la entidad de control institucional de las obras cinematográficas que aspiraban a ingresar al mercado. “La norma que creó este patronato censor estaba firmada por el presidente Samanez Ocampo y el poeta José Gálvez, que desempeñaba rol ministerial” (Bedoya, 2016, p. 258). La cual tuvo influencia cultural y liberada; por consiguiente, la supervisión del cine tenía que estar a cargo de las personalidades más destacadas del mundo académico y de las artes.

En 1933, se llevó a cabo una manifestación política del Partido Aprista, fundado por Víctor Raúl Haya de la Torre, en la Plaza de Acho. El país vivía una confrontación interna que puso fuera de la ley a la agrupación política. Según Bedoya (2016), “la asamblea partidaria fue filmada por los camarógrafos Víctor León y Luis Ugarte (hijo). El resultado fue una película denominada *Asamblea aprista del 12 de noviembre en Acho*, la primera con sonido sincronizado de entre las filmadas en el país” (p. 259). No obstante, la coyuntura política imposibilitó el estreno de la película, ya que esta recogía los momentos más intensos de la reunión política. Cabe resaltar que la producción de la obra con sonido sincronizado inicia el período del cine sonoro en el Perú.

Por otro lado, León (2016) indica que, en 1933, “se realiza la última película muda peruana, *Yo perdí mi corazón en Lima*, de la compañía Patria Films, escrita y dirigida por Alberto Santana” (León, 2016, p. 17). En estos años, nace el Noticiero Heraldo, un noticiero con transmisiones irregulares que estuvo a cargo del chileno Sigifredo Salas y del español Manuel Trullen. Tenemos que dejar constancia que en el período mudo se realizaron un

significativo número de noticieros cinematográficos y documentales, los cuales fueron las únicas presencias constantes en la historia del cine en el Perú (García, 2013, p. 17).

2.1.1.2. Cine sonoro

La primera película sonora con el sistema de discos fue *Cosas de la vida* de Federico Tong en 1933. *Resaca* (1934), escrita y dirigida por Alberto Santana y fotografiada por Manuel Trullen, fue la primera película sonora con sistema óptico. En 1935, se produce *Buscando olvido*, película dirigida por Sigifredo Salas y con la fotografía a cargo de Trullen. Y en 1936, se realiza *El último adiós* por la productora Cinematografía Heraldo (León, 2016).

A fines de 1936, surge la Amauta Films del Perú S.A. con la participación de Manuel Trullen y el argentino Francisco Diumenjo. A partir de la ejecución de *La bailarina loca* “(...) se produce un “despegue” en el cine peruano, tanto en lo que respecta a volumen de producción como a la aceptación del público, que reconoce los rasgos de un cine local en su acentuado provincianismo” (León, 2016, p. 19). Entre 1936 y 1948 se producen 28 largometrajes aparte de noticieros y documentales.

Amauta Films del Perú S. A. es la empresa que mayor importancia tiene entre los años 1937 a 1940. La cual produce catorce largometrajes, entre los que se destacan: *La bailarina loca* (1937); *Sangre de selva* (1937); *De doble filo* (1937); *La falsa huella* (1938); *El miedo a la vida* (1938); *De carne somos* (1938); *Gallo de mi galpón* (1938); *Palomillas del Rímac* (1938); *El guapo del pueblo* (1939); *Esta noche tuvo la culpa* (1939); *Almas en derrota* (1939); *Tierra linda* (1939); *Barco sin rumbo* (1940), y *Los conflictos de Cordero* (1940) (León, 2016).

Al mismo tiempo surgen otras empresas nacionales productoras que realizan los siguientes largometrajes y un número no determinado de noticieros y documentales: *El niño de la Puna* (1938) de Colonial Films; *El destino manda* (1938) y *Corazón de Criollo* (1938) de la Productora peruana de Películas S.A. – PROPPESA, *Santa Rosa de Lima* (1938) de la Condor Pacífico Films, *Padre a la fuerza* (1939) de la Cosmos, *El Vértigo de los Cóndores* (1939) de la Ollanta Films (León, 2016).

La Segunda Guerra Mundial genera la ausencia de película virgen procedente de Estados Unidos y Alemania, la cual hizo que la producción de largometraje se paralizara, mas no la de noticieros y pequeños documentales (León, 2016).

En 1944, es cuando se reanuda la producción de largometrajes en el país. La Huascarán Films produce *Penas de amor* (1944) y *A río revuelto* (1945); la Asociación de Artistas Aficionados en Sociedad con Nacional Films producen *La Lunareja* (1945); Nacional Films rueda *Como atropellas cachafaz* (1947), *Una apuesta con Satanás* (1948).

Tabla Nro. 1

Numero de largometrajes realizados 1936 – 1948

| Empresa | Número de largometrajes |
|-----------------------|-------------------------|
| Amauta Films | 14 |
| Propesa | 2 |
| Colonial Films | 1 |
| Nacional Films | 2 |
| Condor Pacifico Films | 1 |
| Huascarán Films | 2 |
| Cosmos | 1 |
| Ollanta Films | 1 |
| s.d. | 1 |
| TOTAL | 25 |

Fuente: Pitas y alambre: La época de Oro del cine peruano 1936- 1950.

Si bien es cierto, en esos años, el grueso de la producción estuvo concentrada en Lima, tenemos el trabajo de Antonio Wong Rengifo en la selva peruana. En 1936, Wong produce el largometraje *Bajo el sol de Loreto*, y una serie significativa de cortometrajes de carácter turístico (León, 2016).

El cine que surge en las décadas de 1930 y 1940, no tuvo un respaldo del Estado peruano. Lo que significó que los productores compitieran por el mercado de exhibición

nacional con las grandes transnacionales que copaban el mercado. Pese a ello, las películas tuvieron un singular éxito en el público (Núñez, 1990).

En 1943, se da la ley de la producción de noticieros nacionales. Las empresas que desearan acceder a los beneficios de la ley debían inscribirse en el Ministerio de Gobierno y Policía y a entregar una copia del noticiero. El producto filmado pasaba por la supervisión de la censura. “A él acuden las pocas empresas que durante esos años operan en forma regular para conseguir la financiación de documentales, siempre pro gubernamentales, y participar en la realización del Noticiero Nacional” (León, 2016, p. 23).

Tras el cese del funcionamiento de la ley, el archivo del noticiero pasó a manos de la Biblioteca Nacional del Perú. Después de 1949 hubo una paralización de la producción de largometrajes:

Este periodo cubre parte del gobierno oligárquico de Manuel Prado (1939-1945); el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero, con el apoyo del Frente Democrático, que tenía como sustento principal al APRA, legalizado después de doce años de incesante represión; y, por último, la dictadura del general Manuel A. Odría, conocida con el apelativo de “Ochenio” (1948-1956) (León, 2016, p. 22).

Tras la paralización, es recién a fines de los años cincuenta que surgen nuevos intentos de producción de largometrajes. Sin embargo, se realizaron un número significativo de cortometrajes. Dentro de los cortos filmados en este periodo destacan tres que son realizados por la empresa Artistas Cinematográficos Unidos, los cuales son: *Machu Picchu*; *Castilla*, *soldado de la ley*, y *El Solitario de Sayán*, “realizados durante los años 1953 y 1955, con la

dirección del italiano Enrico Gras, con mucha mayor solvencia técnica que el común denominador local, pero con un marcado énfasis grandilocuente” (León, 2016, p. 23).

En 1956, se produce el largometraje documental titulado *El imperio del Sol* dirigido por Enrico Gras y Mario Craveri: “La producción fue íntegramente italiana, pero en el equipo participaron varios peruanos, entre los que se cuentan algunos de los que laborarían en los documentales del Cine Club Cuzco” (León, 2016, p. 24).

Por otra parte, en el Cusco, surge la denominada Escuela del Cusco conformada por los hermanos Víctor y Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y Hernán Velarde, entre otros. El grupo inaugura, en 1955, un cineclub con el propósito de ejecutar una “labor cultural de difusión como un trabajo práctico de realización” (León, 2016, p. 24). Al mismo tiempo que inician la producción de documentales etnográficos. Por ejemplo, el arquitecto Manuel Chambi filma el cortometraje de documental sobre la fiesta del Corpus del Cusco. En 1956, Manuel Chambi junto a Luis Figueroa filman el cortometraje denominado *Las piedras*. El cual posee imágenes de la arquitectura cusqueña de las siguientes épocas: preinca, inca y colonial. En 1957, Manuel Chambi, realiza el cortometraje a color *Carnaval de Kanas*. Película sobre la fiesta de carnaval en Kanas, provincia del Cusco. También, junto a Víctor Chambi, su hermano, y Eulogio Nishiyama, producen el cortometraje a color *Lucero de nieve*, cinta que aborda la fiesta religiosa del Qoyllur Rit’i. Del mismo modo, se rueda *Corrida de toros y cóndores* en la fiesta folclórica de Paruro. Ese mismo año, se exhibe, por primera vez, las obras *Corrida de toros y cóndores*, *Corpus del Cuzco*, *Carnaval de Kanas* y *Lucero de nieve*, en Lima (León, 2016, p. 25). En 1959, los hermanos Chambi ruedan *Los invencibles Kanas*, y, en 1960, filman *Fiesta de las nieves*. Este último se difunde en el XII Festival de Karlovy Vary. Mientras que “*Carnaval de Kanas* y *Lucero de nieve* obtienen el premio Copa Ciudad de Santa Margarita al

mejor documental etnográfico en la reseña de cine latinoamericano en Santa Margarita (Italia)” (León, 2016, p. 25).

En 1960, se realiza *Kukuli*, el largometraje a color, dirigido por Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, y producido por Quero Films. Jorge Valdez (2005) en el texto, *La sociedad filmada. Apuntes sobre la historia del Perú a partir de tres películas*, comenta lo siguiente:

Kukuli fue filmado en las alturas del Cuzco y en el pueblo de Paucartambo entre los meses de julio y octubre de 1960. Fue el primer largometraje peruano ambientado en su totalidad en los andes y en el que por vez primera los diálogos íntegros estaban en quechua. Además, fue el primer filme argumental peruano a colores. En 1961, la obra se estrenó en Lima y Cusco (p. 133).

Cabe resaltar que, en 1964, la película fue un éxito comercial e incluso participó en uno de los festivales de cine más importantes de la época, el Festival de Karlovy-Vary en Checoslovaquia. Allí, el historiador y estudioso del cine, Georges Sadoul, revisa las obras producidas por Manuel Chambi. Generando que el historiador nomine, en la revista *Lettres Françaises*, al movimiento cinematográfico como Escuela del Cuzco (Bedoya citado en Valdez, 2005, p.134). En 1966, se estrena *Jarawi*, dirigido por César Villanueva y Eulogio Nishiyama. La película filmó la fiesta del Qoyllur Rit'i en la localidad de Chinchero.

El esfuerzo por hacer un cine quechua (*Kukuli* y *Jarawi* se hicieron en lengua quechua) no tuvo continuación durante varios años. Las enormes dificultades económicas cortaron el empuje de un movimiento que constituyó el impulso más serio hasta ese entonces por explorar una dimensión netamente nacional (León, 2016, p. 26).

Hacia 1966, el grupo de la Escuela del Cuzco se disuelve por disputas internas entre los miembros, quienes siguen realizando desde entonces proyectos de manera independiente.

En 1958, se entrena *La muerte llega al segundo show*, del argentino José María Rosello. *Intimidación de los parques* (1965), basada en un cuento de Julio Cortázar y dirigida por Manuel Antín. *Taita Cristo* (1967), dirigida por Guillermo Fernández Jurado, director de la Cinemateca Argentina, basada en la novela del mismo nombre del peruano Eleodoro Vargas Vicuña. *El embajador y yo* (1966) y *Nemesio* (1969), dirigidas por el argentino Óscar Kantor. *Tres vidas* (1968), dirigido por Aquiles Córdova. *Interpol llamando a Lima* (1969), dirigido por Orlando Pessina. *Los montoneros* (1970), de Atilio Samaniego. *Natacha* (1971), dirigida por Tito Davison. Y, finalmente, *Dos caminos* (1972), dirigida por Salvador Akoskin (León, 2016).

Es importante mencionar que, en 1962, se promulga la Ley N° 13936. Ricardo Bedoya (1992), en su libro, *100 años de cine en el Perú: Una historia crítica*, señala que la norma legal otorgó la liberación del impuesto de exhibición y arbitrios a los largometrajes peruanos elaborados por las compañías nacionales. El autor considera que fue el primer accionar del Estado para mejorar el desarrollo del cine, especialmente, de largometrajes, en el país.

En la década de 1960, aparece la figura del cineasta, escritor y periodista Armando Robles Godoy (1923-2010). En 1964, filma su primer largometraje *Ganarás el pan*, al que le seguirán, *En la selva no hay estrellas* (1967); *La muralla verde* (1970) y *Espejismo* (1972); *Sonata soledad* (1985), e *Imposible amor* (2003). Además, realizó alrededor de veinticinco cortometrajes y una telenovela de cien capítulos, *Los recién llegados*, que fue prohibida en el Perú por la dictadura de Juan Velasco Alvarado. La participación y lucha de Armando Robles será decisiva en la promulgación de las leyes N° 19327 y N° 23670 que detallaremos a continuación.

Por otro lado, entre 1965 y 1968, se realizan un conjunto de coproducciones con México, de las que se destacan: *La venus maldita* y *Seguiré tus pasos* dirigidos por Alfredo B. Crevenna; *Pasión oculta* dirigida por Alfredo B. Crevenna y Félix A. Ramírez; *A la sombra del sol* dirigido por Silvio Caiozzi y Pablo Perelman; *Las sicodélicas* dirigido por Gilberto Martínez Solares; *Operación Ñongos: Bromas S. A.* dirigido por Alberto Mariscal, y *El tesoro de Atahualpa* dirigido por Vicente Oroná. Lamentablemente, las empresas mexicanas crearon empresas de exhibición fantasmas para acogerse a la exoneración del impuesto de exhibición con lo que multiplicaron sus ganancias (León, 2016).

2.1.1.3. Decreto Ley N° 19327

El 10 de enero del año 1967, época de la presidencia de Fernando Belaunde Terry, se funda la Sociedad Peruana de Cinematografía dirigida por Armando Robles Godoy y la junta conformada por Manuel Chambi, Isaac León, José Volkert, Miguel Reynel y Luis Figueroa (Bedoya, 1992). La Sociedad presenta ante el congreso un proyecto de ley de fomento de la producción de largometraje nacional. El golpe militar ocurrido en octubre de 1968 trunca los esfuerzos de la asociación. Sin embargo, los miembros de la asociación siguieron negociando con el gobierno militar, la dación de una ley de promoción del cine nacional. Es así que, el 13 de marzo de 1972, se promulga el Decreto Ley N° 19327, Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica (García, 2013, p. 18). García (2013) sostiene que el decreto legislativo finalizó la situación de desamparo del cine peruano frente a la dominación de las distribuidoras norteamericanas que se adueñaron de las salas de cine del Perú. El beneficio principal de la ley fue la obligatoriedad de exhibición de las películas nacionales junto a la exoneración de los impuestos municipales que recaían en favor de las empresas productoras. La ley tenía como

objetivo fomentar la realización de películas, de corta y larga duración, y avalar la distribución y exhibición de estas en los cines nacionales que se encontraban monopolizados por la cinematografía norteamericana.

Con la Ley N° 19327 se crea la Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI), el ente responsable de evaluar las películas que se beneficiarían con el Certificado de Exhibición y Distribución Obligatoria (García, 2013). En los veinte años de vigencia de la ley (1972-1992) se otorgaron 1254 certificados. En la siguiente tabla se muestra el número de películas aprobadas según género.

Tabla N° 1

Número de películas que obtuvieron el Certificado de Distribución y Exhibición Obligatoria. Período 1972 - 1992

| Género | Número de películas | Porcentaje |
|-------------------------|---------------------|------------|
| Cortometraje documental | 733 | 58.01 |
| Noticiero | 222 | 17.70 |
| Cortometraje ficción | 185 | 14.7 |
| Largometraje ficción | 47 | 3.7 |
| Cortometraje animación | 35 | 2.72 |

| | | |
|----------------------------|-------------|---------------|
| Noticiero ficción | 3 | 0.24 |
| Largometraje documental | 3 | 0.24 |
| Re estreno | 4 | 0.40 |
| No se encontró Información | 21 | 1.76 |
| Anulado por la COPROCI | 1 | 0.88 |
| TOTAL | 1254 | 100.00 |

Fuente: Cuando el cine era una fiesta: La producción de la Ley N° 19327 (p. 311)

Cabe resaltar que “una vez terminada la película de corto, largometraje o noticiero la productora presentaba la copia ante la COPROCI para su aprobación” (García, 2013, p. 31). En el caso de que las empresas productoras presentaban una copia de 16 mm ante la COPROCI para su aprobación. En el caso que las productoras obtuvieran la aprobación, estas debían dejar una copia de 35mm en la COPROCI (García, 2013, p. 31). Sin embargo, muy pocas de las productoras cumplieron con este dictamen. De haberse cumplido, en la actualidad, contaríamos con un magnífico archivo de la producción de este período.

La ley incrementa sustancialmente la producción de cine nacional: “Todos podíamos hacer cine y cada película peruana que se exhibía era una celebración” (García, 2013, p.33). Se realizaron novecientos cincuenta y tres cortometrajes que pudieron ser de ficción o documental: *Agua Salada*, *El mito de Sísifo*, *El visitante* (Arturo Sinclair); *Cenicenta andina* (Daniel Aizent); *Una noche con Ángela* (Luis Barrios y Daniel Padilla); *El final* (Augusto Cabada);

Inocente (Eduardo Cayo y Judith Vélez); *La ilusión de una niña*, *El aniversario* (Danny Gavidia); *Un otorongo en Lima*, *El enigma de santos* (Edgardo Guerra); *Periódico de ayer* (Pablo Guevara); entre otros (García, 2013, p. 39).

En 1976, se realizaron treinta y cinco cortometrajes de animación, entre los que se destacan: *Pacto Andino* y *Balanza Comercial*, dirigidos por Rafael Seminario; *Facundo* dirigido por Fernando Gagliuffi Kolich, y *Nuestro pequeño paraíso* dirigido por Walter Tournier. En la categoría de cortometraje documental se destacan *Radio Belén*, *María del desierto*, *Hombre solo*, *Una novia en Nueva York* de Gianfranco Annichini; *El mito de Inkari* y *No el reino de los vientos* de Mario Acha; *Bombón coronado Campeón*, *La rebelión de las tapadas* y *Canción para un cine cerrado* de Nelson García; *Ashaningas del Cutivireni*, *Embriones marinos* y *Lamas, tradición y cambio* de Jorge Suárez; *Correo Central*, *La imagen de su huella*, *Su paso por la vida*, y *Angelucha* dirigido por Francisco Adrianzén; *Alfonso de Silva*, *Aquí vivieron*, *Valdelomar* dirigido por Federico de Cárdenas; *Un viejo poeta del Perú*, *En la tierra de los Awuajuntis*, *El famoso bandolero* dirigido por Alberto Durant, entre otros (García, 2013, p.38).

La Ley N° 19327 produjo cincuenta largometrajes siendo el director más constante Francisco Lombardi con *Muerte en el amanecer*, *Muerte de un magnate*, y *La boca del lobo*. Otros largometrajes fueron *Ni con Dios ni con el diablo* de Nilo Pereira; *La familia Orozco* de Jorge Reyes; *Ojos de perro* y *Malabrigo* de Alberto Durant; *El viento del Ayahuasca* de Nora de Izcue; *El socio de Dios* de Federico García; *Gregorio* y *Juliana* del Grupo Chaski. *El rey* de Juan Carlos Torrico; *Abisa a los compañeros* de Felipe Degregori; *Profesión detective* de José Carlos Huayhuaca; *La fuga del chacal* de Augusto Tamayo, entre otros (García, 2013, p.44).

El 23 de diciembre de 1992 se deroga el artículo relacionado con la Exhibición y Distribución Obligatoria y el artículo sobre los beneficios tributarios para las películas peruanas del Decreto Ley N° 19327, dejando de tener sentido el objetivo de la ley: “inmediatamente salieron de las salas cinematográficas todos los cortometrajes y noticieros nacionales” (García, 2013, p. 67).

2.1.1.4. Ley N° 23670 – Ley de Cinematografía Peruana

El 23 de octubre de 1994 se publica la Ley N° 26370, denominada como Ley de Cinematografía Peruana, a diferencia del Decreto Ley N° 19327, es la primera vez que el Estado peruano financia la realización de largometraje y premia los mejores cortometrajes. El ente encargado de ejecutar la ley fue el Consejo Nacional de Cinematografía Peruana – CONACINE.

Un aspecto importante de la Ley N° 26370 fue que, el Capítulo II: De los Objetivos, Artículo 2, señala la obligación del Estado de “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; (...)” (Congreso de la República, 1994, p. 3).

Por otro lado, la ley propone en el Capítulo II: De los objetivos generar espacios educativos acerca del lenguaje audiovisual y de opinión analítica, provocando, de esta manera, el empleo del séptimo arte y el registro como herramientas para los docentes y el alumnado (Congreso de la República, 1994, p. 3).

El Capítulo V: De los concursos de proyectos y obras cinematográficas, Artículo 18, obliga a los ganadores del Concurso de Proyectos Cinematográficos de Largometraje a entregar una copia al CONACINE tras culminar la realización y edición de la película, y de los incentivos económicos (Congreso de la República, 1994, p. 3). Una copia nueva en 35mm al CONACINE al culminar la película y la entrega de los incentivos económicos; lamentablemente, muchas productoras no cumplieron con esta disposición.

Además, en las Disposiciones complementarias, Séptima, del Reglamento de la Ley de Cinematografía Peruana Ley N° 26370, Decreto Supremo No. 042-95-ED, se dispuso que el acervo audiovisual de la Comisión de Promoción Cinematográfica - COPROCI y la colección de nitratos de la Biblioteca Nacional del Perú - BNP deberían pasar a la administración y conservación del CONACINE (Congreso de la República, 1995, p. 15). Sin embargo, solo se cumplió con la transferencia de los archivos de COPROCI mas no de la BNP. Pese a los esfuerzos del Consejo Directivo del CONACINE no se pudo concretar la forja de una Cinemateca Nacional como era el mandato de la ley.

La Ley N° 26370 tuvo vigencia hasta el año 2019, cuando se emite el Decreto de Urgencia N° 022-2019.

2.1.1.5. Decreto de Urgencia N° 022- 2019

El 6 de diciembre del año 2019 se aprueba el Decreto de Urgencia N° 022- 2019, norma vigente en el Perú durante la realización de la presente investigación. El decreto fue emitido teniendo en cuenta las siguientes consideraciones:

La actividad cinematográfica y audiovisual ha presentado una desaceleración en su crecimiento y desarrollo, poniendo en riesgo su dinamismo, así como la circulación e inserción de obras cinematográficas y audiovisuales en el mercado nacional, y la competitividad de la actividad. Los objetivos planteados por el Poder Ejecutivo para el año 2021, vinculados a la conmemoración del Bicentenario de la Independencia del Perú, hacen necesaria la aprobación de medidas que atiendan la preservación del patrimonio audiovisual (Congreso de la República, 2019, p. 3).

Con el objetivo de estimular la formación, como el intercambio de saberes y prácticas de la actividad del cine y audiovisual en el Perú, en el Artículo 2: Finalidades se señala que el decreto de urgencia busca “promover, difundir y preservar las obras cinematográficas y audiovisuales peruanas, como expresiones artísticas y creativas que contribuyen al desarrollo de la cultura, así como al reconocimiento de la pluralidad étnica y cultural de la Nación” (Congreso de la República, 2019, p. 3).

Otro de los objetivos mencionados en el Artículo 2 es “fomentar la investigación y el estudio del lenguaje cinematográfico y de los medios audiovisuales, así como de las ciencias y tecnologías cinematográficas y audiovisuales” (Congreso de la República, 2019, p. 3).

Además, en el Capítulo II: Estímulos para la promoción de la actividad cinematográfica y Audiovisual, el decreto de urgencia propone Estímulos Económicos No Concursables para la producción, distribución, investigación, promoción, que fomentarían la actividad cinematográfica nacional (Congreso de la República, 2019, p. 4).

Asimismo, en el Título I: Actividad cinematográfico y audiovisual, Capítulo I: Fomento de la actividad cinematográfica y audiovisual, Artículo 6, inciso e, menciona que el Estado fomenta “la preservación del patrimonio audiovisual de la Nación, garantizando su conservación, restauración, archivo y difusión” (Congreso de la República, 2019, p. 4). Por ello, en el Capítulo VII: Promoción, difusión y exhibición de obras cinematográficas y

audiovisuales, Artículo 21 titulado como Archivo cinematográfico y audiovisual, el decreto de urgencia expresa que lo siguiente:

El Ministerio de Cultura cuenta con un archivo destinado a la custodia de obras cinematográficas y audiovisuales peruanas denominado “Cinemateca Peruana”, a fin de evitar su deterioro, destrucción o pérdida, garantizando con ello la conservación, recuperación y exhibición del patrimonio audiovisual de la Nación, en cualquier medio o plataforma (Congreso de la República, 2019, p. 6).

Si bien es cierto que el Decreto de Urgencia N° 022- 2019 menciona los objetivos de la Cinemateca Peruana, los cuales son: “(...) evitar su deterioro, destrucción o pérdida, garantizando con ello la conservación, recuperación y exhibición del patrimonio audiovisual de la Nación, en cualquier medio o plataforma” (Congreso de la República, 2019, p. 6). No existen normas complementarias sobre la gestión de la Cinemateca Peruana que garantice la buena praxis y la viabilidad de los procedimientos de rescate, conservación, restauración y difusión del patrimonio audiovisual del país.

Por otro lado, en cumplimiento con los artículos del decreto de urgencia, la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevo Medios - DAFO, a partir del año 2018 implementó los concursos de preservación de obras audiovisuales. Los logros y limitaciones de estos concursos serán explicados en la sub capítulo titulado Gestión Cultural Cinematográfica y Audiovisual en el Perú.

2.1.1.6. Cine regional

A lo largo de la historia del cine peruano, la producción de películas estuvo centralizada y focalizada, preferentemente, en la ciudad de Lima. La democratización del acceso a los equipos técnicos de filmación como cámaras y grabadoras de sonido, con la irrupción del video a nivel mundial posibilitó que surja una rica y variada producción de películas en las regiones, a mediados de la década de 1990.

En el texto de Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria (2014), titulado *El cine regional en el Perú*, se menciona que, en 1996, es el año en que se produce la película ayacuchana *Lágrimas de fuego* que marcaría el inicio de lo que se ha denominado “cine regional”. Este tipo de cine “(...) se ha desarrollado de manera continua en el Perú un cine hecho fuera de Lima que cuenta ya con alrededor de ciento cincuenta largometrajes, (...)” (p. 190). Los cuales se exhibieron de manera comercial en los sitios de producción y en zonas aledañas.

El nacimiento de cineastas en las diversas regiones del país es producto de dos factores. El desarrollo tecnológico, el cual generó un *boom* de la producción audiovisual independiente a nivel mundial. Y el componente cultural, puesto que “las culturas tradicionalmente orales y no escritas, como la andina y la amazónica, parecen haber encontrado en el lenguaje audiovisual un vehículo expresivo ideal” (Bustamante y Luna, 2014, p. 190).

Es importante mencionar que el género de ficción es el género con mayor presencia en la producción de cine regional. Según los autores, Ayacucho es la región donde se realizaron filmes con el género fantástico. En este género, las obras más destacadas son: *Qarqacha, el demonio del incesto* (2002) de Mélinton Eusebio; *Incesto en los Andes: la maldición de los jarjachas* (2002), *La maldición de los jarjachas 2* (2003), *Jarjacha 3* (2012) de Palito Ortega

Matute; *Sin sentimiento* (2007) de Jesús Contreras Matías, y *Jarjacha vs. Pishtaco: la batalla final* (2011) de Nilo Escriba Palomino (Bustamante y Luna, 2014, p. 196).

En el género del melodrama, “los filmes relatan historias sobre niños abandonados y perdidos, bastardía, padres desconocidos e hijos pródigos” (Bustamante y Luna, 2014, p. 198). Por ejemplo, una de las películas más destacadas es *El Huerfanito* (2004) de Flaviano Quispe, ya que se exhibió en diversas provincias del país e incluso tuvo su estreno comercial en Lima. Otras películas sobresalientes del género melodrama son: *Dios tarda, pero no olvida* (1997) de Palito Ortega Matute; *Triste realidad* (2004) y *Lágrimas de madre* (2004) de Fredy Larico; *Niños pobres* (2009) de Julián Miranda; *Marcados por el destino* (2009) de Óscar Gonzales; *El hijo del viento* (2009) de Flaviano Quispe, entre otros (Bustamante y Luna, 2014, p. 200).

En el género de realismo social se encuentran las películas de *La fuerza de un héroe* (1997) de Ramiro Díaz Tupa; *Gregorio* (1985) del Grupo Chasqui; *Mártires del periodismo* (1999) y *Gritos de libertad* (2003) de Luis Berrocal; *Sangre inocente* (2000) y *El rincón de los inocentes* (2003) de Palito Ortega Matute; *Chicama* de Omar Forero; entre otros (Bustamante y Luna, 2014, p. 201).

Por otro lado, en el foro, *Fomento del cine regional: Hacia la construcción de una política participativa*, realizado en el año 2017, la DAFO presentó el siguiente cuadro sobre el número de proyectos postulados, a nivel nacional, a los concursos de cine entre los años 2011 y 2017:

Cuadro N° 1**Número de proyectos postulados a nivel nacional. Período 2011 – 2017**

| Postulaciones totales | |
|-----------------------|-----|
| 2011 | 163 |
| 2012 | 239 |
| 2013 | 200 |
| 2014 | 306 |
| 2015 | 431 |
| 2016 | 475 |
| 2017 | 512 |

Fuente: Foro: *Fomento del cine regional: Hacia la construcción de una política participativa* – DAFO (2023)

También la DAFO expuso el siguiente cuadro sobre el número de proyectos postulados total a los concursos de cine en Lima y en las regiones del Perú, en los años 2011 y 2017.

Cuadro N° 2**Número de proyectos postulados a los concursos de cine. Período 2011 - 2017**

| | Lima | Regiones |
|-------|------|----------|
| Total | 1710 | 613 |

Fuente: Foro *Fomento del cine regional: Hacia la construcción de una política participativa* – DAFO (2023)

Además, la DAFO mostró el siguiente cuadro sobre el número de proyectos postulados de Lima y de otras regiones, entre los años 2011 y 2017.

Cuadro N° 3

Número de proyectos postulados a los concursos de cine en Lima y región.

Período 2011 - 2017

| | Total | Lima | Regiones |
|------|-------|------|----------|
| 2011 | 163 | 133 | 30 |
| 2012 | 239 | 178 | 61 |
| 2013 | 200 | 158 | 42 |
| 2014 | 306 | 215 | 91 |
| 2015 | 431 | 322 | 106 |
| 2016 | 475 | 352 | 123 |
| 2017 | 512 | 352 | 160 |

Fuente: Foro *Fomento del cine regional: Hacia la construcción de una política participativa* – DAFO (2023)

En conclusión, a partir de los cuadros presentados, se demuestra que incrementó la producción del cine y del audiovisual en las regiones del país. No obstante, también se demuestra que la mayor producción se realiza en Lima, puesto que los rodajes de las películas regionales se extienden normalmente a lo largo de meses e, incluso, años. Considero importante que el Estado continúe desarrollando convocatorias, principalmente, al interior del país. Dado que estas creaciones relatan y registran la diversidad cultural, y el Estado tiene la obligación de preservar el patrimonio audiovisual del Perú.

2.1.1.7. Ley sobre el Derecho de Autor

Desde otro punto de vista, la autoría y propiedad de las imágenes en movimiento son fundamentales en el momento de recopilar el acervo audiovisual de un país. El no tenerlas presente limita decididamente las posibilidades de restauración de los materiales. Toda filmoteca y/o archivo audiovisual debe tener en cuenta estos conceptos.

En el año 1992, se promulga la Ley sobre el Derecho de Autor, Decreto Legislativo N° 822. En el Artículo 1, se manifiesta que la ley busca proteger las obras literarias y artísticas, y los derechohabientes de los autores, “titulares de derechos conexos al derecho de autor reconocidos en ella y de la salvaguardia del acervo cultural” (Congreso de la República, 1992, p. 2).

En el artículo 2, inciso 19, se define a la obra audiovisual como:

Toda creación intelectual expresada mediante una serie de imágenes asociadas que den sensación de movimiento, con o sin sonorización incorporada, susceptible de ser proyectada o exhibida a través de aparatos idóneos, o por cualquier otro medio de comunicación de la imagen y del sonido, independientemente de las características del soporte material que la contiene, sea en películas de celuloide, en videogramas, en representaciones digitales o en cualquier otro objeto o mecanismo, conocido o por conocerse. La obra audiovisual comprende a las cinematográficas y a las obtenidas por un procedimiento análogo a la cinematografía (Congreso de la República, 1992, p. 4).

Por consiguiente, la obra audiovisual está protegido por los derechos de autor gracias a su particularidad y su carácter de difusión y reproducción. Además, en el Título II: De los titulares de derechos, se expresa que el autor es titular originario de los derechos morales y patrimoniales que son contemplados en el estatuto (Congreso de la República, 1992, p. 10).

En el Capítulo II: De los derechos morales, Artículo 23, están los derechos de divulgación. Estos derechos declaran que el titular de la obra tiene la capacidad de autorizar si su creación ha de ser exhibirlos y según sus términos (Congreso de la República, 1992, p. 12).

De igual manera, en el Capítulo III: De los derechos patrimoniales, Artículo 30 se esclarece que, “el autor goza del derecho exclusivo de explotar su obra bajo cualquier forma o procedimiento, y de obtener por ello beneficios, salvo en los casos de excepción legal expresa” (Congreso de la República, 1992, p. 13). Es decir, el autor tiene el derecho de realizar, autorizar o prohibir lo siguiente:

La reproducción de la obra por cualquier forma o procedimiento; la comunicación al público de la obra por cualquier medio; la distribución al público de la obra; la traducción, adaptación, arreglo u otra transformación de la obra; la importación al territorio nacional de copias de la obra hechas sin autorización del titular del derecho por cualquier medio incluyendo mediante transmisión (Congreso de la República, 1992, p. 14).

Cabe resaltar que, en el Capítulo II: De la duración, Artículo 52, se indica que los derechos patrimoniales duran toda la vida del autor y setenta años después de su defunción. En el Artículo 53 se expone que las obras anónimas y seudónimas poseen derechos con una duración de setenta años a partir del año de divulgación (Congreso de la República, 1992, p. 21).

Mientras que en el Título V: Del dominio público, Artículo 57, se explica que “el vencimiento de los plazos previstos en esta ley implica la extinción del derecho patrimonial y determina el pase de la obra al dominio público y, en consecuencia, al patrimonio cultural común” (Congreso de la República, 1992, p. 22).

Por ende, la Ley de Derecho de Autor protege las creaciones de imágenes en movimiento y a los titulares de estas. A continuación, se hará mención de las entidades encargadas de gestión la cultura cinematográfico y audiovisual en el Perú.

2.1.2. Gestión Cultural Cinematográfica y Audiovisual en el Perú

En 2004, en el Perú, se promulga la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, decreto legislativo N° 28296. En el Artículo I, Objeto de la Ley se menciona que el precepto dispone de políticas nacionales de defensa, protección, promoción, propiedad y régimen legal y el destino de los bienes que constituyen el Patrimonio Cultural de la Nación. En el Artículo II, Definición, se explica que el bien cultural del Patrimonio Cultural de la Nación es:

toda manifestación del quehacer humano - material o inmaterial - que, por su importancia, valor y significado paleontológico, arqueológico, arquitectónico, histórico, artístico, militar, social, antropológico, tradicional, religioso, etnológico, científico, tecnológico, intelectual, sea expresamente declarado como tal o sobre el que exista la presunción legal de serlo (Congreso de la República, 2004, p. 1).

Los bienes presentan la cualidad de disfrute del dominio público o privado con las restricciones de la misma ley. Asimismo, en el Artículo IV, Declaración de interés social y necesidad pública, se señala que los bienes culturales son de interés colectivo y de demanda del reconocimiento, registro, balance, amparo, recuperación, exploración, mantenimiento, puesta en valor, y divulgación del Patrimonio Cultural de la Nación y su restauración en los casos competentes (Congreso de la República, 2004, p. 2).

En el Perú, los órganos gubernamentales capacitados para adscribir, proclamar y salvaguardar el patrimonio cultura de la nación son el Instituto Nacional de Cultura, la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación (Congreso de la República, 2004, p. 2).

Por otra parte, los bienes culturales se clasifican por su carácter material e inmaterial. Los bienes materiales se dividen en inmuebles y muebles. Los bienes muebles son los “documentos manuscritos, fonográficos, cinematográficos, videográficos, digitales, planotecas, hemerotecas y otros que sirvan de fuente de información para la investigación en los científicos, social, político, artístico, etnológico y económico” (Congreso de la República, 2004, p. 3).

Los bienes inmateriales se componen por las invenciones de un colectivo basado en las costumbres, compartidas de manera individual o mediante grupos, como manifiestos de una identidad cultural y social que forman parte de nuestra diversidad nacional. “El Estado y la sociedad tienen el deber de proteger dicho Patrimonio” (Congreso de la República, 2004, p. 4).

El Capítulo III: Registro de bienes del Patrimonio Cultural de la Nación designa que el Instituto Nacional de Cultura tiene la responsabilidad de elaborar y mantener actualizado el registro de los bienes muebles e inmuebles integrantes. La Biblioteca Nacional del Perú y el Archivo General de la Nación ejecutan la misma labor con los archivos documentales, históricos y bibliográficos (Congreso de la República, 2004, p. 8). En el Título II: Protección del Patrimonio Cultural de la Nación, Artículo 20, la ley prohíbe la desarticulación, modificación, recomposición del bien, sin la aprobación del Instituto Nacional de Cultura (Congreso de la República, 2004, p. 10).

También, los propietarios de los bienes muebles e inmuebles deben facilitar el acceso a los documentos históricos, titulación y demás archivos con fines académicos y científicos.

“Consentir la ejecución de obras de restauración, reconstrucción o revalorización del bien mueble o inmueble, por parte del Instituto Nacional de Cultura, cuando fueren indispensables para garantizar la preservación óptima del mismo” (Congreso de la República, 2004, p.10).

El decreto legislativo N° 28296 recalca que para la salvaguarda de los bienes culturales muebles se debe realizar una identificación, registro, investigación, conservación, restauración, preservación, puesta en valor, promoción y difusión (Congreso de la República, 2004, p.11). Además, en el Artículo 25, Cooperación internacional, “el Poder Ejecutivo propicia la celebración de convenios internacionales para la ejecución de proyectos de conservación, restauración y difusión de bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación a través de la cooperación internacional no reembolsable” (Congreso de la República, 2004, p.12).

Asimismo, en el Artículo 51, Educación y difusión, se establece que el Instituto Nacional de Cultura, la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación y demás organismos vinculados al Estado promuevan y difundan “(...) en la ciudadanía la importancia y significado del Patrimonio Cultural de la Nación como fundamento y expresión de nuestra identidad nacional” (Congreso de la República, 2004, p.19).

En suma, la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación aborda las labores de preservación y difusión de los bienes culturales. Como pudimos notar, dentro del conglomerado multicultural nacional, el registro cinematográfico y audiovisual también se integra como un bien material mueble. Las entidades estatales deben trabajar junto al Instituto Nacional de Cultural, la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación para contribuir en sus funciones.

En el Perú, los órganos encargados de fomentar el arte audiovisual fueron el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE), y, el Ministerio de Cultura del Perú mediante la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO).

2.1.2.1. Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE)

En 1994, se constituye el Consejo Directivo Transitorio del Consejo Nacional de Cinematografía - CONACINE encargado de elaborar el Proyecto de Reglamento de la Ley N° 26370, Ley de la Cinematografía Peruana (Congreso de la República, 1994, p. 1). Conformado por Emilio Salomón, Christian Wiener, Armando Robles y Juan Carlos Torrico. En el Artículo 2, de la Ley N° 26370, se indica que el CONACINE era un órgano dependiente del Ministerio de Educación. El cual tuvo objetivo impulsar, organizar, efectuar, estimar las normas de promoción y protección referentes a la producción, desarrollo y exhibición del cine en el Perú (Congreso de la República, 1994, p. 3). El órgano estatal se encargó de representar oficialmente a la cinematografía a nivel nacional e internacional. Esto a través de la coordinación con el Ministerio de Relaciones Exteriores y las entidades de promoción del turismo y la difusión internacional de la producción audiovisual peruana (Congreso de la República, 1994, p. 3). Además, en el Artículo 3, inciso L, se señala que el CONACINE era responsable de “promover la creación, mantenimiento y desarrollo de una Cinemateca Nacional, una Videoteca Nacional y una Biblioteca especializada en Cinematografía” (Congreso de la República, 1995, p. 3).

Asimismo, durante sus años de actividad, se responsabilizó de la gestión anual de Concursos de Proyectos Cinematográficos de Largometraje y Concursos de Obras Cinematográficas de Cortometraje a nivel nacional (Congreso de la República, 1995, p. 10). El cual tuvo como propósito reconocer a las mejores producciones audiovisuales y otorgar un

incentivo económico no reembolsable (Congreso de la República, 1994, p. 3). También el Consejo Nacional de Cinematografía tuvo como labor crear y mantener un Registro Cinematográfico Nacional.

En el año 2010, el CONACINE se fusiona y forma parte del Ministerio de Cultura del Perú mediante el Decreto Supremo que Aprueba Fusiones de Entidades y Órganos en el Ministerio de Cultura, Decreto Supremo N° 001-2010-MC, que tiene como consideración lo siguiente:

El Ministerio de Cultura, como organismo rector de la política nacional y sectorial en materia de cultura, es competente para fomentar las artes y la creación artística, la creación y el desarrollo artístico, el cuidado del patrimonio artístico de la Nación y el desarrollo de las industrias culturales, se justifica su fusión por absorción (Congreso de la República, 2010, p. 2).

2.1.2.2. Ministerio de Cultura del Perú

Ese mismo año, 2010, se promulga la Ley de creación del Ministerio de Cultura del Perú, N° 29565, decreto que crea el Ministerio de Cultura del Perú. En el Artículo II0, Sector cultura, se delega al Ministerio de Cultura como el ente responsable del sector cultura del país. “El sector cultura considera en su desenvolvimiento a todas las manifestaciones culturales del país que reflejan la diversidad pluricultural y multiétnica” (Congreso de la República, 2010, p. 1). El organismo posee dentro de sus áreas programáticas de acción al Patrimonio Cultural de la Nación, Material e Inmaterial; Creación cultural contemporánea y artes vivas; Gestión cultural e industrias culturales, y, Pluralidad étnica y cultural de la Nación (Congreso de la República, 2010, p. 2).

El Artículo 5, Competencias exclusivas, inciso b, designa al Ministerio de Cultura del Perú “la formulación de planes, programas y proyectos nacionales en el ámbito de su sector para la promoción, defensa, protección, difusión y puesta en valor de las manifestaciones culturales” (Congreso de la República, 2010, p. 3). De igual manera, la promoción del registro, la investigación, preservación, conservación, difusión y puesta en valor de los bienes culturales materiales e inmateriales, las industrias culturales y el patrimonio documental y bibliográfico de la Nación con la intervención de las organizaciones estatales o privadas, y la sociedad civil (Congreso de la República, 2010, p. 5).

Por otra parte, en el Título III: Organización del Ministerio de Cultura, el Artículo 11 menciona las instituciones públicas adscritas, las cuales son: Instituto Nacional de Cultura (INC), Biblioteca Nacional del Perú (BNP), Instituto de Radio y Televisión Peruana (IRTP), Academia Mayor de la Lengua Quechua, Archivo General de la Nación (AGN), e Instituto Nacional de Desarrollo de los Pueblos Andinos, Amazónicos y Afroperuano (Indepa) (Congreso de la República, 2010, p. 7). Asimismo, con la Ley N° 28296, se fusionan “los organismos públicos adscritos al Ministerio de Educación, Ministerio de Justicia y Presidencia del Consejo de Ministros, y la de sus órganos, programas, proyectos o unidades ejecutoras” (Congreso de la República, 2010, p. 12).

2.1.2.3. Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO)

En el año 2013, se aprueba el Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura, Decreto Supremo Nro. 005 – 2013, que, para fines de la investigación, nos centraremos en las obligaciones del Órgano de Línea: la Dirección General de Industrias

Culturales y Artes. En el Artículo 78, De las funciones de la Dirección General de Industrias Culturales y Artes, presenta como objetivos los siguientes:

Diseñar, conducir, proponer, coordinar, implementar, supervisar y difundir las políticas, planes, programas, proyectos y estrategias para el desarrollo, promoción de las industrias culturales, del fomento de las artes y el acceso de la ciudadanía a la diversidad expresiones artísticas-culturales (Congreso de la República, 2013, p. 39).

Siendo la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO), una de las direcciones para alcanzar sus cometidos. Como se señala en el Artículo 80, De las funciones de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios, la DAFO es el órgano responsable de diseñar, proponer, promover y ejecutar las políticas, planes, estrategias y normas para el desarrollo y promoción de la producción cinematográfica y audiovisual (Congreso de la República, 2013, p. 40).

En la actualidad, según la página web de la DAFO, la entidad presenta como objetivos reforzar las competencias y la articulación de los emprendedores, profesionales y gestores nacionales. Impulsar el desarrollo del cine y audiovisual en todas las regiones del Perú. Fomentar la aproximación de la sociedad de manera descentralizada, e impulsar la difusión internacional de los materiales audiovisuales (DAFO, 2023).

Asimismo, la DAFO gestiona los Estímulos Económicos para el Fomento de la Actividad Cinematográfica y Audiovisual que busca impulsar el desarrollo del ecosistema del cine y el audiovisual peruano desde el año 2012 (Estímulos Económicos para la Cultura, 2023a).

Otra de sus funciones de la DAFO se señala en el Artículo 80, De las funciones de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios, que es la tarea de “preservar el patrimonio audiovisual del país fomentando el establecimiento de filmotecas y otros centros especializados para la conservación, restauración, archivo y difusión de las obras cinematográficas” (Congreso de la República, 2013, p. 41). De esta manera, recién, en el año 2018, la Dirección crea el Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual. Con el “objetivo fomentar la ejecución de Proyectos de preservación del patrimonio audiovisual en los procesos de identificación, conservación, restauración, digitalización, catalogación, entre otras acciones, a fin de brindar acceso a la ciudadanía” (Estímulos Económicos para la Cultura, 2023b). En el año 2021, la DAFO desarrolla el Estímulo a la Preservación Audiovisual que tiene por finalidad “promover la preservación del patrimonio audiovisual y promover la salvaguarda de la memoria audiovisual del país, fomentando la ejecución de proyectos de preservación del patrimonio audiovisual (rescate, conservación, restauración, digitalización, catalogación, entre otros procesos) (...)” (Estímulos Económicos para la Cultura, 2023c).

A continuación, se presenta los cuadros de los ganadores de los dos concursos entre los años 2018 y 2022:

Cuadro N° 1:

Ganadores de Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual - 2018

| Año | Beneficiario | Región | Título de proyecto |
|------|--|-------------|---|
| 2018 | Asociación Cuyay Wasi | Lima Región | Preservación AV de Saberes Andinos y Amazónicos |
| 2018 | Pontificia Universidad Católica del Perú | Lima | Fiesta popular y música tradicional: proyecto de preservación del patrimonio audiovisual etnográfico del instituto de Etnomusicología IDE |

| | | | |
|------|---|-------------|--|
| 2018 | Alta Tecnología Andina | Lima | Sistema Integrado de Preservación del Patrimonio Artístico Audiovisual MALI – ATA |
| 2018 | Asociación Guarango Cine y Video | Lima | Restauración de las películas Gregorio y Juliana del Grupo Chaski |
| 2018 | Piedra Azul Producciones E.I.R.L. | La Libertad | Digitalización de la obra cinematográfica de Nora de Izcue |
| 2018 | Greti Producciones Audiovisual E.I.R.L. | Lima | Restauración y digitalización de cinco películas de Lombardi |
| 2018 | Asociación Cultural Bulla | Arequipa | Red de Archivos Fílmicos del Sur Peruano Antes Red de archivos fílmicos del sur primer etapa 2018 - 2020: Recuperación de Tacna y Arica 1924 de René Oro |

Fuente: DAFO - Estímulos Económicos para la Cultura 2018 del Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual

Cuadro N° 2:

Ganadores de Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual – 2019

| Año | Beneficiario | Región | Título de proyecto |
|------|---|-------------|---|
| 2019 | Superhéroes Comunicación Alternativa S.A.C. | La Libertad | Digitalización de la obra cinematográfica de Gianfranco Annichini |
| 2019 | Yacumama Films E.I.R.L. | Loreto | Sepa, Nuestro Señor de los Milagros |
| 2019 | Pindorama S.A.C. | Lima | La obra audiovisual de Juan Javier Salazar |
| 2019 | Alvaro Velarde Producciones S.R.L. | Lima | Digitalización de películas históricas, sociales y familiares 1939 1959 |
| 2019 | Pontificia Universidad Católica del Perú | Lima | Luis Pardo |
| 2019 | Sontrac S.A.C. | Lima | Nuestro cine, nuestra imagen, nuestra memoria |

Fuente: DAFO - Estímulos Económicos para la Cultura 2019 del Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual

Cuadro N° 3:**Ganadores de Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual – 2020**

| Año | Beneficiario | Región | Título de proyecto |
|------------|---|---------------|--|
| 2020 | Escuela de Cine de Lima & Artes Audiovisuales S.A.C | Lima | Digitalización y restauración digital de 3 obras de Armando Robles Godoy |
| 2020 | Savia Producciones E.I.R.L. | Lima | 20 años de arte plástico, María Esther Palant |
| 2020 | Piedra Azul Producciones E.I.R.L. | La Libertad | Digitalización de la obra cinematográfica de Antonio Wong |
| 2020 | Agua Dulce Films E.I.R.L. | Lima | Masterización digital de tres largometrajes |
| 2020 | Centro Cultural Harawi | Cusco | Archivo Harawi: Medio siglo de antropología visual en videoramas |
| 2020 | Asociación Guarango Cine y Video | Lima | Restauración de documentales del Grupo Chaski y Guarango |
| 2020 | Greti Producciones Audiovisual E.I.R.L. | Lima | Digitalización Y Restauración De Cuatro Obras Cinematográficas Clásicas Peruanas |

Fuente: DAFO - Estímulos Económicos para la Cultura 2020 del Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual

Cuadro N° 4:**Ganadores del Estímulo a la Preservación Audiovisual – 2021**

| Año | Beneficiario | Región | Título de proyecto |
|------------|---|---------------|---|
| 2021 | Urpicine Producciones S.A.C. | Lima | Rescate, escaneo y digitalización de la película Ni con Dios ni con el diablo |
| 2021 | Piedra Azul Producciones E.I.R.L. | La Libertad | Digitalización de la obra cinematográfica de Kurt y Christine Rosenthal |
| 2021 | Greti Producciones Audiovisuales E.I.R.L. | Lima | Digitalización y restauración digital de imagen y sonido de cuatro cortometrajes históricos del cine peruano |
| 2021 | Greti Producciones Audiovisuales E.I.R.L. | Lima | Digitalización del largometraje No se lo digas a nadie y digitalización y restauración digital del cortometraje Callejón oscuro |
| 2021 | Escuela de Cine de Lima & Artes Visuales S.A.C. | Lima | Digitalización de largometraje El rey digitalización y restauración |

| | | | |
|------|---|-------------|--|
| | | | digital de imagen y sonido de cortometraje Momentos |
| 2021 | Escuela de Cine de Lima & Artes Visuales S.A.C. | Lima | Digitalización del largometraje Asia, el culo del mundo y digitalización y restauración digital del cortometraje Contra los bárbaros |
| 2021 | Buh Records E.I.R.L. | Lima | Restauración y digitalización de cortometraje ruidos del Perú de Walter Saba |
| 2021 | Imagia Films E.I.R.L. | Lima | Identificación, rescate, digitalización y restauración digital de imagen y sonido de miniserie Matalaché |
| 2021 | Alta Tecnología Andina | Lima | Rafael Hastings: rescate de un pionero de la experimentación audiovisual en América Latina |
| 2021 | Asociación Cultural Perú 33 RPM | Lima | El otro rock: colección de cintas de video en formato VHS |
| 2021 | Superhéroes Comunicación Alternativa S.A.C. | La Libertad | Digitalización de documentales de la cultura afroperuana de Roberto Bonilla |
| 2021 | Pontificia Universidad Católica Del Perú | Lima | Digitalización y restauración digital de los cortometrajes: ¿Y Después Qué? (1982); Yawar Mayo, Río De Sangre (1985); Huando (1975), e Iquitos, la capital Amazónica del Perú (aprox. 1960). |
| 2021 | 1405 Comunicaciones S.A.C. | Lima | Colección Vicus, Noticiero Cultural Cinematográfico, Segunda Parte |
| 2021 | Sontrac S.A.C. | Lima | Historia del Movimiento Obrero en el Perú |
| 2021 | Asociación Patrimonio Fílmico Peruano | Cusco | Digitalización de cortometrajes de la Ley 19327 |
| 2021 | Pontificia Universidad Católica Del Perú | Lima | 200 noticieros peruanos de los años 50 y 60, que solo se exhibieron en los cines del país |
| 2021 | Cara Cara Producciones S.A.C. | Lima | Recuperación de 07 cortometrajes de Roberto Bonilla y Monica Brown |
| 2021 | Organismo No Gubernamental Cancino Films | Ancash | Los fotogramas de la tragedia |
| 2021 | Pro Cine S.A. | Lima | Ángel de la noche y otros cortos de la Ley 19327 |
| 2021 | Archivo Peruano De Imagen Y Sonido | Lima | Reconstrucción de Bajo el sol de Loreto Antonio Wong Rengifo, Iquitos, 1936 |

Fuente: DAFO - Estímulos Económicos para la Cultura 2021 del Estímulo a la Preservación Audiovisual.

Cuadro N° 5:

Ganadores de Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual – 2022

| Año | Beneficiario | Región | Título de proyecto |
|------|---|--------|--|
| 2022 | 101 Cine Arte El Cinematógrafo | Lima | SOS Colección 101 Cine Arte El Cinematógrafo |
| 2022 | Asociación Guarango Cine y Video | Lima | Identificación, catalogación, digitalización y restauración de cortometrajes del Grupo Chaski |
| 2022 | MACHUPIXEL E.I.R.L. | Lima | Digitalización y restauración digital de imagen y sonido de cuatro cortometrajes de Aldo Salvini |
| 2022 | 897 PRODUCCIONES EIRL | Lima | Una misma pasión |
| 2022 | COMMUNICART WORLD MEDIA PRODUCTION S.A.C. | Lima | 48 años después vuelve "El Tinterillo" |

Fuente: DAFO - Resolución Directoral Nro. 000591-2022-DGIA/MC

A partir de esta información, se muestra el cuadro N°1 que representa el número de beneficiarios por región durante los años 2018 y 2022. Esta información se interpreta mediante un gráfico de barras N°1.

Cuadro N° 1

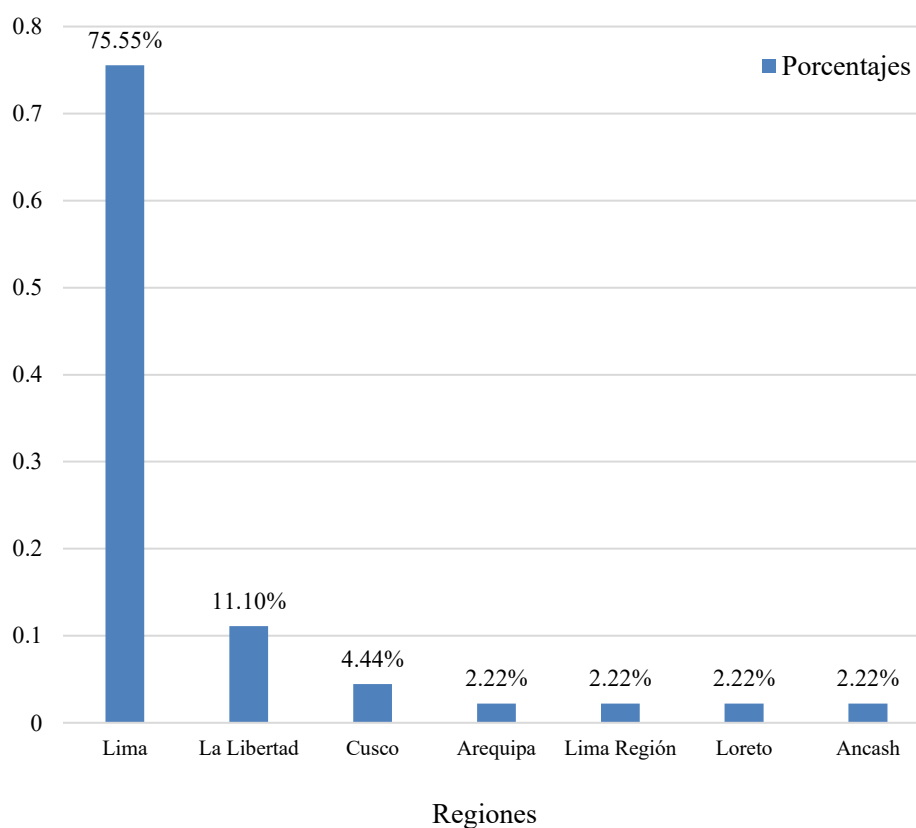
Número de beneficiarios por región. Período 2018 – 2022

| Región | Años | | | | | Total |
|-------------|------|------|------|------|------|-------|
| | 2018 | 2019 | 2020 | 2021 | 2022 | |
| Lima | 4 | 4 | 5 | 16 | 5 | 34 |
| La Libertad | 1 | 1 | 1 | 2 | | 5 |
| Cusco | | | 1 | 1 | | 2 |
| Arequipa | 1 | | | | | 1 |

| | | | | | | |
|--------------|----------|----------|----------|-----------|----------|-----------|
| Lima Región | 1 | | | | | 1 |
| Loreto | | 1 | | | | 1 |
| Ancash | | | | 1 | | 1 |
| TOTAL | 7 | 6 | 7 | 20 | 5 | 45 |

Fuente: Propia obtenida de la DAFO – Estímulos Económicos para la Cultura 2023

Gráfico de barras N°1.
Número de beneficiarios por región.
Período 2018 - 2022



Del gráfico de barras N°1 se deduce lo siguiente: siete regiones del país se han visto beneficiadas con los Estímulos Económicos para la Cultura en el período 2018 - 2022. Lima es la región que representa el 75.55% con 34 proyectos beneficiarios de los estímulos

económicos de la DAFO. La Libertad concentra el 11.10% con 5 proyectos y Cusco representa el 4.44%. con 2 proyectos premiados. Cuatro regiones del Perú solo han ganado una vez y representan el 8.88% de estímulos obtenidos mediante los concursos de preservación audiovisual del Estado.

Por otra parte, en el cuadro N°2 se presenta el número de veces de premios obtenidos por empresa en los Estímulos Económicos para la Cultura durante los años 2018 y 2022. Esta información se interpreta a través del gráfico de barras N°2.

Cuadro N° 2

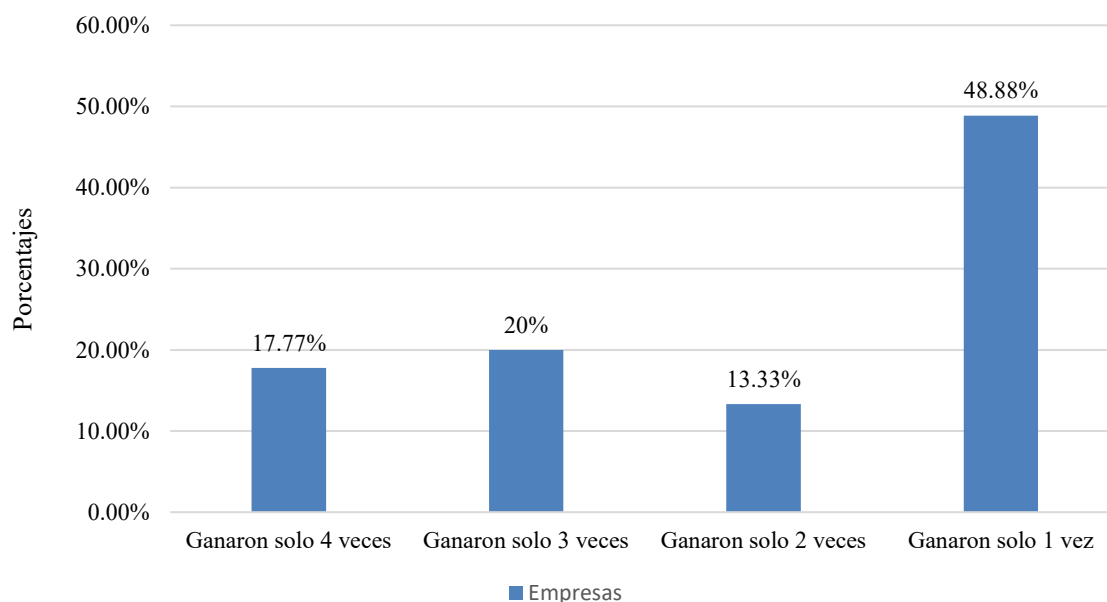
Número de veces de premios obtenidos por empresa. Período 2018 – 2022

| Beneficiario | Años | | | | | Total |
|---|------|------|------|------|------|-------|
| | 2018 | 2019 | 2020 | 2021 | 2022 | |
| Pontificia Universidad Católica del Perú | 1 | 1 | | 2 | | 4 |
| Greti Producciones Audiovisuales E.I.R.L. | 1 | | 1 | 2 | | 4 |
| Asociación Guarango de Cine y Video | 1 | | 1 | | 1 | 3 |
| Escuela de Cine de Lima & Artes Visuales S.A.C. | | | 1 | 2 | | 3 |
| Piedra Azul Producciones E.I.R.L. | 1 | | 1 | 1 | | 3 |
| Alta Tecnología Andina | 1 | | | 1 | | 2 |
| Superhéroes Comunicación Alternativa S.A.C. | | 1 | | 1 | | 2 |
| Sontrac S.A.C. | | 1 | | 1 | | 2 |
| Asociación Cultural Bulla | 1 | | | | | 1 |

| | | | | | | |
|---|----------|----------|----------|-----------|----------|-----------|
| Asociación Cuyay Wasi | 1 | | | | | 1 |
| Yacumama Films E.I.R.L. | | 1 | | | | 1 |
| Pindorama S.A.C. | | 1 | | | | 1 |
| Álvaro Velarde Producciones S.R.L. | | 1 | | | | 1 |
| Savia Producciones E.I.R.L. | | | 1 | | | 1 |
| Agua Dulce Films E.I.R.L. | | | 1 | | | 1 |
| Centro Cultural Harawi | | | 1 | | | 1 |
| Urpicine Producciones S.A.C. | | | | 1 | | 1 |
| Buh Records E.I.R.L. | | | | 1 | | 1 |
| Imagia Films E.I.R.L. | | | | 1 | | 1 |
| Asociación Cultural Perú 33 RPM | | | | 1 | | 1 |
| 1405 Comunicaciones S.A.C. | | | | 1 | | 1 |
| Asociación Patrimonio Fílmico Peruano | | | | 1 | | 1 |
| Cara Cara Producciones S.A.C. | | | | 1 | | 1 |
| Organismo No Gubernamental Cancino Films | | | | 1 | | 1 |
| Pro Cine S.A. | | | | 1 | | 1 |
| Archivo Peruano De Imagen Y Sonido | | | | 1 | | 1 |
| 101 Cine Arte El Cinematógrafo | | | | | 1 | 1 |
| MACHUPIXEL E.I.R.L. | | | | | 1 | 1 |
| 897 PRODUCCIONES EIRL | | | | | 1 | 1 |
| COMMUNICART WORLD MEDIA PRODUCTION S.A.C. | | | | | 1 | 1 |
| TOTAL | 7 | 6 | 7 | 20 | 5 | 45 |

Fuente: Propia obtenida de la DAFO – Estímulos Económicos para la Cultura 2023c

Gráficos de barras N°2.
Número de veces de premios obtenidos por empresa
Período 2018 - 2022



Del gráfico de barra N° 2 podemos decir lo siguiente: Tenemos cuatro categorías, la primera se refiere a empresas que han ganado hasta 4 veces los estímulos económicos de la DAFO y representan el 17.77%. La segunda categoría se centra en las empresas que han sido beneficiarias en 3 oportunidades, las cuales representan el 20% del total. La tercera categoría concentra a las empresas que ganaron dos veces los concursos de preservación y representan el 13.33%. Finalmente, la cuarta categoría representa a las empresas que han sido beneficiarias solo una vez lo que representa el 48.88%.

De esta información es importante mencionar que, la Pontificia Universidad Católica del Perú es una de las empresas beneficiarias hasta en cuatro oportunidades. Siendo el Instituto de Etnomusicología de la PUCP (IDE-PUCP), la unidad que ganó el Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual en el año 2018, y, la Fílmoteca PUCP, la entidad

beneficiaria de los Estímulos Económicos para la Cultura en los años 2019 y 2021 (Estímulos Económicos para la Cultural, 2023).

Por otro lado, en el año 2019, se aprueba el Decreto de Urgencia N° 022-2019. En el Artículo 21: Archivo cinematográfico y audiovisual se menciona lo siguiente:

El Ministerio de Cultura cuenta con un archivo destinado a la custodia de obras cinematográficas y audiovisuales peruanas denominado “Cinemateca Peruana”, a fin de evitar su deterioro, destrucción o pérdida, garantizando con ello la conservación, recuperación y exhibición del patrimonio audiovisual de la Nación, en cualquier medio o plataforma (Congreso de la República, 2019, p. 6).

Durante la etapa de investigación de la tesis se descubre que la Cinemateca Peruana se ubica dentro de un ambiente de la sede central de la Dirección de la Fonografía, el Audiovisual y los Nuevos Medios (DAFO). Un espacio pequeño que no cubre las demandas de conservación, restauración y difusión de las piezas audiovisuales nacionales que están en su custodia.

Considero importante manifestar que existe un déficit cuando hablamos de preservación en el Perú. Ya que, a pesar de que se esté brindando los incentivos económicos para esta labor, el compromiso del Estado peruano es aún insuficiente.

En el siguiente capítulo, se profundizará el tema de la preservación audiovisual y los referentes nacionales e internacionales que se encargan de fomentar y ejecutar esta actividad.

2.2. Preservación del patrimonio audiovisual

En la presente investigación se realizará una definición del término *patrimonio audiovisual* y *memoria audiovisual* en el ámbito de un archivo audiovisual. Esto nos permitirá entender la relevancia y el rol que cumple un archivo audiovisual como entidades protectoras del patrimonio y la memoria audiovisual de un país.

2.2.1. Conceptos de patrimonio audiovisual y memoria audiovisual

Para definir los conceptos de patrimonio y memoria audiovisual nos basaremos en las definiciones de investigaciones nacionales e internacionales

La investigadora peruana, Katherine Díaz en su estudio, *El archivo audiovisual nacional: espacio de memoria e identidad*, define al patrimonio audiovisual como un conjunto de registros de imágenes en movimiento con o sin elementos sonoros que adquieren una relevancia por su valor histórico, artístico y/o cultural para una nación. Para la autora, “(...) su aporte contribuye no solo en brindar conocimiento de nuestro pasado sino brindar nuevos aportes para mejorar la sociedad actual” (Díaz, 2014, p. 18).

Según Ray, en su texto, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, el patrimonio audiovisual está compuesto por:

grabaciones sonoras, radiofónicas, cinematográficas, de televisión, en vídeo y otras producciones que incluyen imágenes en movimiento y/o grabaciones sonoras, estén o no destinadas principalmente a la difusión pública; y los objetos, materiales, obras y elementos inmateriales relacionados con los documentos audiovisuales, desde los puntos de vista técnico, industrial, cultural, histórico u otro; (Ray, 2004, p.24)

En el presente análisis utilizaremos el término patrimonio audiovisual como el conjunto de archivos filmicos, bibliográficos, documentales, iconográficos, de video y foto, que distinguen entre sí por su valor cultural, histórico y artístico y pertenecen a una comunidad en específica.

Con respecto al término de memoria audiovisual, Torres y Aponte (2010) señalan que las obras audiovisuales son fuentes primarias para la memoria colectiva, dado que permiten reconectar con actitudes y maneras de ser que forman parte de la historia de una comunidad, región, y/o país. Asimismo, Díaz (2014) sostiene que la memoria audiovisual es un conjunto de imágenes en movimiento que reproducen la historia; por tanto, contribuyen al reconocimiento de una comunidad para la construcción de discursos y prácticas culturales.

Es importante mencionar que, en el Decreto de Urgencia N° 022-2019 no se menciona alguna definición sobre la memoria audiovisual, pero esta forma parte del objetivo único de un archivo audiovisual, ya que debe ser preservada y compartida al público interesado en conocer su pasado y presente, y a las generaciones futuras.

2.2.2. Preservación del patrimonio audiovisual en el mundo

A continuación, desarrollaremos los conceptos de preservación y conservación para distinguir las funciones del archivo audiovisual.

Según el Diccionario de la Lengua Española, la palabra preservación connota a una idea de “proteger, resguardar anticipadamente a alguien o algo, de algún daño o peligro” (RAE, 2023c). Complementando este concepto, Díaz (2014) remite a esta noción como un conglomerado de técnicas que posibilita el amparo del patrimonio audiovisual, lo cual certifica

su asequibilidad continúa. La autora detalla que dichas técnicas incluyen fases como el análisis, la certificación técnica, la recuperación y la clasificación del acervo audiovisual.

Desde otro punto de vista, Ray Edmondson, en *Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*, considera que la preservación es un conjunto de procedimientos que otorga el acceso público al patrimonio audiovisual (como se cita en Torres y Aponte, 2010). Torres y Aponte (2010), en su investigación, *Principios y técnicas en un archivo audiovisual*, partiendo de las ideas esbozadas previamente, detallan las estrategias de preservación, las cuales son: “Investigación y rescate; Identificación de procedencia y formalización de entrada; Inventario especializado; Verificación técnica; Identificación y clasificación por tipo de material; Restauración y duplicación, y Análisis documental: catalogación e indización” (Torres y Aponte, 2010, p.19).

Por lo tanto, en la presente tesis, entenderemos la preservación como un conjunto de procesos o fases que faculta la protección del patrimonio audiovisual para el alcance permanente de la comunidad.

Por otra parte, el Diccionario de la Lengua Española esboza dos significados sobre el término conservar. La primera definición relaciona el concepto de conservación con la noción de “mantener o cuidar la permanencia de la integridad de algo o alguien” (RAE, 2023a). Mientras que la segunda vincula la palabra con la percepción de “guardar con cuidado algo” (RAE, 2023).

Díaz (2014) expone que los materiales audiovisuales requieren de un mantenimiento y cuidado. Por ello, asevera que la conservación es un conglomerado de métodos técnicos para cerciorar la disposición continua y prolongar el buen estado físico y químico de una obra

audiovisual. Sin embargo, la autora destaca que la conservación certifica la protección de la película mas no asegura su puesta en valor como parte del patrimonio audiovisual de un país.

Ray (2004), avalando la idea de Díaz (2014), indica que la conservación garantiza el estado íntegro de las cintas. Según el autor, consta de “procedimientos, principios, actitudes, instalaciones y actividades para su ejecución” (Ray, 2004, p. 22). Mientras que, Torres y Aponte (2010) consideran que la conservación implica la tarea de velar por los estados físicos y químicos de los productos audiovisuales para su acopio y verificación.

Para la investigación, la conservación se referirá a los procedimientos técnicos para el resguardo del acervo audiovisual; garantizar la accesibilidad y mantener el buen estado físico y químico de los soportes audiovisuales.

A continuación, conoceremos los organismos internacionales que fomentan la preservación de la memoria audiovisual a nivel mundial: la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF).

2.2.2.1. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)

En 1945, la agencia de las Naciones Unidas instauró la UNESCO, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, con el cometido de perdurar, acrecentar y divulgar la información, para garantizar el cuidado y el acercamiento del patrimonio audiovisual a las generaciones futuras (UNESCO, 1995).

No obstante, la noción de preservación del patrimonio nacional se establece en el año 1980, momento en el cual los registros cinematográficos, televisivos y sonoros comenzaron a ser considerados como parte del patrimonio cultural de un país (UNESCO, 1995).

En el año 1992, la organización mundial realiza un manifiesto en el cual explica el motivo por el cual se crea el programa *Memoria del Mundo* (UNESCO, 1995). En él se indica que el principal propósito del proyecto es disminuir las pérdidas de los posibles archivos audiovisuales del mundo a través de la recopilación de los soportes que se encuentran en situaciones físicas desfavorables. Asimismo, salvaguardar el patrimonio documental para amparar su alcance en los poblados de los distintos países (UNESCO, 1995).

En añadidura, la UNESCO (1980), en su *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*, realiza un conjunto de recomendaciones sobre las imágenes en movimiento y detalla que estas son manifestaciones culturales de los diversos territorios, que cargan con un valor educativo, artístico, histórico y cultural.

Esta organización recomienda a todas las naciones preservar y conservar los materiales audiovisuales a través de espacios como los archivos audiovisuales para que cumplan con los cuidados adecuados; también, compartir con la sociedad los valores científicos, académicos, artísticos, etc. (UNESCO, 1980). Hoy en día, incita la participación colaborativa entre ellos mismos para aportar en la preservación de los patrimonios audiovisuales de sus territorios (UNESCO, 1980).

2.2.2.2. Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF)

En 1938, la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) se funda en París. Este órgano fue conformado, en primera instancia, por iniciativa de los países que se preocuparon por proteger las creaciones audiovisuales. Los cuales fueron: Suecia, Alemania, Reino Unido, Estados Unidos y Francia (Wiener, 2015). De esta manera, la FIAF institucionalizó la labor de protección de los materiales audiovisuales por su valor histórico (UNESCO, 1995).

Los propósitos centrales del organismo son fomentar la restauración y conservación de los productos audiovisuales, impulsar a los países la fundación de archivos audiovisuales para la preservación del patrimonio audiovisual; de la misma manera, incrementar la asistencia entre los miembros de la organización para la difusión de las películas, y; por último, incitar el arte y la cultura del cine nacional e internacional (Wiener, 2015).

En la actualidad, la FIAF está conformada por más de ciento treinta y dos países. Para ser miembro, la entidad exige a cada afiliado cumplir con requisitos técnicos y éticos acorde a la protección y restauración de los materiales audiovisuales (Wiener, 2015). Cabe resaltar que, formar parte de la FIAF facilita a los archivos audiovisuales asociados administrar la cooperación para el intercambio de productos fílmicos entre las demás instituciones, como garantizar el respeto y salvaguarda de las piezas audiovisuales (Wiener, 2015).

También el organismo contiene códigos de ética para los archivos audiovisuales, puesto que son los principales entes encargados en efectuar el resguardo del acervo audiovisual que se encuentren bajo su custodia. Dentro de los códigos de ética de la FIAF (2019) se rescatará el primer principio de *Los derechos de las colecciones*: “los archivos respetarán y protegerán

la integridad de los materiales bajo su cuidado y evitarán cualquier forma de manipulación, mutilación, falsificación o censura” (p. 1).

La FIAF considera que las filmotecas no deben privilegiar la difusión del acervo audiovisual si estos se encuentran en estados críticos, dado que podría provocar su pérdida. Según la organización, los países miembros deben operar sin fines de lucro cuando exhiban sus productos a la comunidad. Por último, la entidad remarca que las cinematecas deben oponerse al desecho de cintas audiovisuales antiguas por la importancia de su valor artístico, histórico y científico (FIAF, 2019).

Actualmente, tanto la FIAF y la UNESCO siguen fomentando y sensibilizando sobre la relevancia cultural de las imágenes en movimiento de cada territorio, debido a que involucra a su participación a nivel mundial. Sin embargo, para que se logren los objetivos, los países deben contar con los mecanismos de preservación para que puedan proteger, restaurar y almacenar los materiales audiovisuales; además de contar con políticas de preservación para realizar tomas de decisiones con respecto a los rollos que son parte de su patrimonio audiovisual.

2.3. Creación de Archivos Audiovisuales en el mundo

La creación de los archivos audiovisuales en el mundo otorga mayores oportunidades para el rescate de la memoria audiovisual a nivel mundial. Por ello, para entender las funciones, requerimientos e importancia, primero, responderemos a la siguiente pregunta: ¿de qué hablamos cuando nos referimos a un Archivo Audiovisual?

2.3.1. ¿De qué hablamos cuando nos referimos a un Archivo Audiovisual?

En el Perú no existe una definición legítima sobre los archivos audiovisuales. Aunque el Decreto de Urgencia N° 022-2019, en el Artículo 21: Archivo cinematográfico y audiovisual, se menciona lo siguiente:

El Ministerio de Cultura cuenta con un archivo destinado a la custodia de obras cinematográficas y audiovisuales peruanas denominado “Cinemateca Peruana”, a fin de evitar su deterioro, destrucción o pérdida, garantizando con ello la conservación, recuperación y exhibición del patrimonio audiovisual de la Nación, en cualquier medio o plataforma (Congreso de la República, 2019, p. 6).

Sin embargo, en el decreto no se describen las funciones, el fondo fílmico que conserva y las tareas que se desarrollan. Considero que la información es incompleta, por esta razón, los conceptos expuestos en la tesis provienen de investigaciones nacionales e internacionales, como también, de los testimonios de diversos expertos nacionales del tema.

Torres y Aponte (2010), en su investigación, *Principios y técnicas en un archivo audiovisual*, definen al archivo audiovisual como un organismo independiente o subordinado encargado de preservar los productos audiovisuales y los documentos que contextualiza la creación audiovisual (Torres y Aponte, 2010). Según Torres y Aponte (2010), las filmotecas presentan los siguientes objetivos generales:

(...) acopiar, preservar, conservar, y catalogar para permitir el acceso, la consulta y la reutilización de los documentos audiovisuales con valor cultural e histórico que hacen parte del patrimonio de una nación, de una institución o de una región o grupo humano (p. 16).

Ray Edmondson (2004), en *Filosofía y Principios de los Archivos Audiovisuales*, define al archivo audiovisual como “(...) una organización o un departamento de una organización cuyo cometido, que podrá estar establecido por ley, consiste en facilitar el acceso a una colección de documentos audiovisuales y del patrimonio audiovisual mediante actividades de acopio, gestión, conservación y promoción” (p. 27).

Por otra parte, en el Perú, Christian Wiener (2015), en el *Estudio y propuesta sobre conservación y difusión del material cinematográfico y audiovisual peruano*, define a las filmotecas como un órgano estatal, privado o mixto encargado, principalmente, que realiza acciones de rescate, restauración, catalogación, conservación y protección de las creaciones cinematográficas, audiovisuales, radiales, televisivas propios o de otros territorios (Wiener, 2015).

El ex presidente de la Filmoteca de Lima, Isaac León Frías, precisa que una filmoteca es; en primer lugar, un depósito especializado en la preservación del acervo cinematográfico y audiovisual. El cual implica un trabajo de conservación y restauración, donde las películas son limpiadas y reconstruidas a su estado inicial. En segundo lugar, comenta que los archivos audiovisuales cuentan con salas propias de exhibición para el acceso público (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020). León recomienda que estos centros especializados sean entidades estatales que salvaguarden las películas de su región y la de otros países; de esta manera, podrán contar con el presupuesto económico para la preservación de estas (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020).

El cineasta y ex director de la Cinemateca de Lima, Francisco Adrianzén, define a los archivos audiovisuales como lugares de recuperación, catalogación, protección y difusión de los soportes analógicos y digitales (F. Adrianzén, comunicación virtual, 05 de junio de 2020).

De igual modo, el asesor legal de la DAFO, Braulio Mirano, define a las filmotecas como centros de preservación del patrimonio cinematográfico y audiovisual en los sitios identitarios donde prestan de derechos, comunicación y acción cultural. Además, indica que los archivos audiovisuales son espacios de investigación e interrelación con la sociedad. De tal forma que una cinemateca debe garantizar la pervivencia y herencia de las obras audiovisuales para las futuras generaciones (B. Mirano, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

La actual directora de la DAFO, Erika Chávez, menciona que una cinemateca es un lugar vivo, puesto que, además de albergar el acervo audiovisual y el material que se encuentra alrededor de ella, como los afiches, documentos, guiones, etc., posibilita que la ciudadanía tenga una apreciación de su memoria e identidad mediante la exhibición de estas. En el caso peruano, dado que es un país con múltiples diversidades culturales, la directora considera que deberían constituirse varias cinematecas en todas las regiones del Perú (E. Chávez, comunicación presencial, 28 de septiembre de 2022).

El coordinador general de la Filmoteca PUCP, Carlos Chávez, también define al archivo audiovisual como una entidad que alberga toda creación cuyo soporte físico permita la reproducción de audio y video (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020). Carlos Chávez sostiene que una cinemateca presenta dos componentes que son imprescindibles para su desarrollo: el archivo y la difusión. Explica que, en el ámbito de archivo se encuentran los materiales filmicos, bibliográficos, iconográficos y documentales. Mientras que, en el ámbito de difusión se busca dar a conocer a la comunidad las piezas que forman parte del patrimonio audiovisual de su territorio (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020).

Por último, la restauradora y asesora especializada de la Filmoteca PUCP, María Ruiz, concibe el archivo audiovisual como un hospital donde se intenta rescatar la vida de las cintas; la finalidad es extender el tiempo de vida de los contenidos para el conocimiento de los interesados y de las futuras generaciones (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

A partir de estas nociones, considero que los archivos audiovisuales son centros especializados institucionalizados, de carácter público, privado o mixto, que tiene como misión velar por la salvaguardia de las piezas audiovisuales del país u otros Estados; mediante el rescate, catalogación, conservación, restauración y difusión de los materiales a la sociedad del cual es responsable. Además, atesora toda información filmica, bibliográfica, iconográfica y documental de las películas, con el objetivo de exhibir, fomentar la investigación y conexión con la memoria e identidades a través del patrimonio audiovisual de un territorio.

En esta investigación emplearemos los términos cinemateca, filmoteca, cineteca u otra expresión que vaya acorde con la idea de preservación del patrimonio de imágenes en movimiento de un territorio.

2.3.2. Los soportes audiovisuales: clasificación, conservación y restauración

Como se señaló, un Archivo Audiovisual debe mantener en buen estado físico y químico el patrimonio audiovisual de un país. Para fines del estudio, se desarrollará la definición del soporte audiovisual dado a la relevancia histórica y cultural que posee.

Según Torres y Aponte (2010), el soporte es el componente tangible que contiene las imágenes en movimiento y los elementos sonoros. Además, los autores indican que este puede ser reemplazable debido a su periodo de duración (Torres y Aponte, 2010).

Por su gran variedad, la tarea de preservación es rigurosa, puesto que se debe contar con el material y espacio adecuado para prolongar sus componentes físico y químico. Es más, Torres y Aponte (2010) consideran que los soportes audiovisuales se encuentran vinculados con el equipamiento técnico de reproducción y de duplicado del material.

Por otro lado, el Diccionario de la Lengua Española define el término soporte como el “material en cuya superficie se registra información, como el papel, la cinta de video o el disco compacto.” (RAE, 2023d). En el campo audiovisual, Ray (2004) aborda las dos nociones e indica que el acervo audiovisual se constituye por dos elementos, uno intangible y otro tangible. El primero tiene que ver con el contenido del producto, mientras que, lo segundo, se relaciona con el producto donde se coloca las imágenes de este.

Para el autor, el soporte se singulariza por su reproducción, ya que implica, necesariamente, contar con un artefacto tecnológico; también, porque el elemento intangible cuenta con un determinado tiempo de uso, y su función principal es la difusión del archivo audiovisual para un determinado grupo de personas (Ray, 2010).

Luirette y Escandar (2008) comparten la idea de que es importante estudiar los soportes audiovisuales debido a que permite identificar a los documentos audiovisuales del pasado y los futuros; además, permite el reconocimiento de sus tipos para darle las técnicas apropiadas para su conservación. A su vez, proporciona la información para determinar los equipos tecnológicos para su exhibición.

En el presente análisis, el soporte audiovisual es un tipo de material físico y químico que presenta un tiempo de duración. En mi opinión es vulnerable, debido a que su restauración, copia y reproducción requieren de instrumentos especializados para prolongar el estado del producto. No obstante, el soporte nos brinda información sobre los requerimientos técnicos y los procesos necesarios para una correcta conservación y restauración.

Torres y Aponte (2010) brindan ocho estrategias para la preservación del acervo audiovisual. La primera es la *Investigación y rescate*, dado que permite saber las características y encontrar los documentos o registros históricos y culturales de la obra audiovisual. Esta primera fase es importante para establecer las necesidades de preservación y catalogación del soporte audiovisual.

La segunda comprende la *Identificación de procedencia y formalización de entrada*. La cual se centra en aquellos archivos que no han sido registrados dentro de la cinemateca y se intuye que contiene una obra o producto audiovisual. Los autores recalcan la importancia de recolectar la mayor información sobre su procedencia e incorporación al archivo (Torres y Aponte, 2010). Además, mencionan que durante la recolección de información existe una ausencia de data sobre las productoras o personas naturales que posean los derechos de distribución, principalmente, con las obras audiovisuales más antiguas. Las cuales son denominadas como productos en estado de orfandad que pueden ser amparadas por filmotecas que brindan un valor histórico y cultural a su contenido.

La tercera estrategia de preservación consiste en realizar un *Inventario especializado*. El cual consiste en incorporar la información de los propietarios y el tipo de soporte dentro de una lista inicial con las especificaciones relevantes del producto audiovisual.

La cuarta es la *Verificación técnica*; es decir, el estudio experto de los materiales audiovisuales mediante equipos como sincronizadores que brindan las proporciones, características físicas del soporte, su estado de conservación e información del equipo técnico como de los creadores de la obra. Esta información se integra a la base de datos del organismo protector

Como quinto procedimiento está la *Identificación y clasificación por tipo de material*. Torres y Aponte (2010) mencionan que esta estrategia consiste en la catalogación de las unidades acorde a la verificación técnica mencionada líneas arriba.

Mientras que el sexto paso es la *Restauración y duplicación*. Los soportes pueden ser restaurado de dos maneras: física y óptica. La primera consiste en la desinfección del material como de la emulsión del soporte, y la reconstrucción de las perforaciones para la distribución de la cinta. En la segunda se realiza la copia del archivo original a través de internegativos de la imagen; nuevos duplicados para la difusión del filme (Torres y Aponte, 2010).

La séptima estrategia es el *Análisis documental: Catalogación e indización* y comprende dos niveles. La primera es la catalogación que se constituye por la información recopilada en la etapa de verificación técnica. El segundo nivel compete a la especificación del contenido como la designación de palabras claves para el índice del informe del producto audiovisual. Las cuales pueden clasificarse según la onomástica; nominación de personas o instituciones. La cronología; períodos de creación; geografía y el tema de las cintas (Torres y Aponte, 2010).

Por último, la *Consulta y acceso*, esta estrategia implica en la creación de espacios de exhibición de las versiones recuperadas y la elaboración de eventos para brindar información

al público sobre las etapas de preservación y restauración de la película (Torres y Aponte, 2010).

2.3.2.1. Clasificación de los soportes audiovisuales

En esta parte de la investigación, ahondaré en los tipos de soportes audiovisuales basado en la tipología que Luirette y Escandar (2008) conciben en su análisis para explorar los documentos audiovisuales que forman parte de las filmotecas con el fin de desempeñar el adecuado cuidado y restauración. Los autores reconocen tres tipos de materiales físicos: soportes filmicos, soportes magnéticos y soportes ópticos.

2.3.2.1.1. Soportes filmicos

Torres y Aponte (2010) clasifican a los soportes filmicos en tres tipos y emplean el término fotoquímicos para referirse a ellos. “El soporte físico de la película está compuesto por una tira polimétrica transparente que asegura la estabilidad mecánica de esta.” (Torres y Aponte, 2010, p. 26). Luirette y Escandar (2008) clasificación la base química en tres tipos:

2.3.2.1.1.1. Nitratos

La película maleable de nitrato enrollable fue uno de los primeros soportes en crearse. Estos se encuentran integrados a base de nitrato de celulosa. Sin embargo, las películas de nitratos presentan dos dificultades peligrosas: el grado de combustibilidad y la conservación

del material (Luirette y Escandar, 2008). Por ello, es importante que las cinematecas las reconozcan y los separen de los demás productos audiovisuales, debido a que puede dañar el estado de los otros materiales. Además, las deben conservar en un espacio con la temperatura adecuada para su prevención (Luirette y Escandar, 2008).

También presentan un complicado proceso de reparación del soporte dañado. Por lo que, Luirette y Escandar (2008) aconsejan que los archivos audiovisuales deben realizar “(...) una copia de seguridad” (p. 99). Asimismo, indican que se debe contar con el personal especializado para que contribuya con la identificación y la manipulación de los elementos químicos (Luirette y Escandar, 2008).

2.3.2.1.1.2. Acetatos

Dado al riesgoso estado de los materiales de nitratos se produjeron los celuloideos a base de acetato. También conocidas, según Luirette y Escandar (2008), como “(...) películas de seguridad (*safety film*), (...)” (p.100), por su leve combustión. No obstante, este tipo de soporte también presenta inconvenientes para la conservación, puesto que el material audiovisual se contrae cuando está a temperaturas inadecuadas. También suelen rasgarse con facilidad y, con el paso del tiempo, pierden su colorización (Luirette y Escandar, 2008). Luirette y Escandar (2008) aconsejan que el personal capacitado esté alerta en caso se produzca una emulsión química, “(...) conocido como “síndrome del vinagre”, (...)” (p. 101), porque el soporte audiovisual estará padeciendo alteraciones; es decir, el desvanecimiento de las imágenes en movimiento.

2.3.2.1.1.3. Poliésteres

Mientras que el poliéster, es el soporte audiovisual más recurrente en la actualidad por su inalterabilidad química y su perdurabilidad de más de cincuenta años (Luirette y Escandar, 2008).

Por otra parte, es importante mencionar que, en el mundo cinematográfico, los formatos de los soportes fotoquímicos son: 35 mm, 16 mm, 8 mm y súper 8. En su mayoría, las filmotecas suelen albergar los formatos de 35 mm (Luirette y Escandar, 2008).

2.3.2.1.2. Soportes magnéticos

Los soportes magnéticos, según Luirette y Escandar (2008) son conocidos como “(...) la cinta de videotape, (...)” (p. 104), dado a su perdurabilidad. Presentan en su interior una cinta de poliéster que contiene, como menciona los autores (2008), “(...) partículas de óxidos férricos (...)” (p. 104), que se ajusta mediante una cinta adhesiva llamada poliuretano y se impregna a través de la grabadora magnética (Luirette y Escandar, 2008). Además, adquieren un conglomerado de lubricantes para evitar el quiebre y su perjuicio con el contacto con los equipos de difusión (Luirette y Escandar, 2008). De igual manera, la cinta de videotape presenta los siguientes formatos: Cinta de pulgada, *U-Matic*, *Betamax*, *VHS*, *Súper VHS* y *Betacam*.

2.3.2.1.3. Soportes ópticos

Por último, los soportes ópticos son identificados como los soportes digitales. Para Luirette y Escandar (2008), el DVD o *digital versatile disc* tiene mayor oportunidad en el

mercado, por su espacio de reserva y la simpleza en el proceso del duplicado, ya que mantiene la misma calidad del producto filmico. Aunque, cabe resaltar que existen pocas investigaciones sobre el proceso de conservación de este audiovisual. También otro de los perjuicios es el fallo para la producción del disco o en el sistema, ya que lo vuelve inservible e irreparable (Luirette y Escandar, 2008). Igualmente, los formatos más conocidos de los soportes ópticos son el CD y el DVD.

2.3.2.2. ¿Cuáles son los factores comunes que deterioran los soportes audiovisuales?

Sin duda, es relevante ser conscientes de que los materiales audiovisuales requieren de técnicas especializadas para su preservación. De modo que, ahora que se conoce la clasificación de los soportes audiovisuales, pienso que es importante saber los factores comunes que dañan el estado del producto audiovisual, ya que ayudará a darle las condiciones adecuadas para su salvaguarda.

2.3.2.2.1. Hidrólisis

La hidrólisis se produce a causa de los elementos químicos, ya que los soportes fílmicos expulsan agua, lo cual ocasiona la pérdida de flexibilidad y su encogimiento. Esta anomalía se origina por la elevada humedad del espacio de almacenamiento (Luirette y Escandar, 2008).

2.3.2.2.2. Pérdida de emulsión en el soporte físico

La pérdida de emulsión, llamado también “pérdida de adherencia”, es el desligamiento, por pedazos, del soporte audiovisual. La cual es provocada por la alteración de la humedad; además, porque el duplicado del material químico se encuentra fresco, suscitando el quebranto en trozos cuando este se proyecta (Luirette y Escandar, 2008).

2.3.2.2.3. Microorganismos

Mientras que, los microorganismos, como los hongos, nacen a partir de las gelatinas que integran los soportes. Si estos se encuentran en lugares con elevada temperatura y parcial humedad, causarán manchas; es decir, microorganismos dañinos que desencadenará a la pérdida del material audiovisual (Luirette y Escandar, 2008).

2.3.2.2.4. Pérdida del color

Por otro lado, la pérdida de color se debe principalmente a la inestabilidad de los pigmentos empleados en las películas durante el paso del tiempo. Por ello, los requisitos de la temperatura y humedad son clave para la durabilidad del archivo (Luirette y Escandar, 2008).

2.3.2.2.5. Deterioros por roturas y rayas

Los materiales audiovisuales se encuentran expuestos a las rayas y roturas, dado que se encuentran en constante roce con las máquinas de proyección. Sin embargo, según Luirette y

Escandar (2008), las cintas audiovisuales deben contar con empalmadoras; un instrumento que se encarga de pegar las piezas de la película. Asimismo, los autores sostienen que el deterioro se produce por el amontonamiento de partículas de polvo en el soporte audiovisual (Luirette y Escandar, 2008).

2.3.2.2.6. Manchas

En cambio, las manchas surgen por la errónea manipulación, la desmesurada humedad y el excedido lubricante de las máquinas de exhibición (Luirette y Escandar, 2008).

2.3.2.2.7. Humedad

En pocas palabras, los soportes audiovisuales son altamente sensibles. La humedad es el factor que tiene la capacidad de alterar los componentes químicos (Torres y Aponte, 2010). Por ejemplo, si un material se encuentra expuesto a altos grados de humedad, se deteriora la materia provocando el ablandamiento de la gelatina, por tanto, se destroza la emulsión del producto. Aunque si el archivo se compromete a una baja humedad, se genera anomalías y resquebrajamiento en este (Torres y Aponte, 2010).

2.3.2.2.8. Luz visible

La prolongada exhibición del soporte audiovisual también ocasiona su perjuicio debido a la intensidad de la luz natural o ultravioleta (Torres y Aponte, 2010).

2.3.2.2.9. La polución atmosférica

Por último, Torres y Aponte (2010) alegan que las moléculas del aire como cenizas, gases ácidos y sulfurosos, el humo, la suciedad, incluso la propia emulsión de los elementos químicos maltrata los rollos audiovisuales.

2.3.2.3. Tratamiento y almacenamiento de los soportes audiovisuales

En consecuencia, Luirette y Escandar (2008) recomienda una lista de pasos para el tratamiento de las películas, principalmente, de nitrato:

Primero se debe revisar el estado de conservación del material y de la lata; luego, si se encuentran en buen estado aconsejan duplicarlos y conservarlos en soportes más resistentes con las condiciones de temperatura y humedad adecuada. Si no lo están, deben agruparse lejos de los otros soportes, a bajas temperatura y ser manipuladas por un especialista. Después se debe mudar de lata por una no contaminada. Etiquetarlas y almacenarlas en centros especializados que cuenten con “(...) detectores de humo, paredes y puertas ignífugas.” (Luirette y Escandar, 2008, p. 123).

Si nos centramos en el almacenamiento, Luirette y Escandar (2008) mencionan las siguientes condiciones para su conservación, los cuales tomaremos como guía para el estudio de la Fílmoteca PUCP:

2.3.2.3.1. Condiciones ambientales

Los autores sugieren que los soportes se deben conservar en ambientes climatizados, donde la temperatura y humedad sean reguladas, y sin alteraciones de las condiciones en donde se encuentran (Luirette y Escandar, 2008).

2.3.2.3.2. Iluminación

Como se mencionó, es fundamental que las películas no estén en altas intensidades de luz por largos periodos de tiempo (Luirette y Escandar, 2008).

2.3.2.3.3. Control de polución ambiental

De igual modo, la zona del depósito debe cumplir con el adecuado saneamiento y oxigenación, ya que los soportes expulsan gases químicos insalubres (Luirette y Escandar, 2008).

2.3.2.3.4. Medidas de seguridad del área de almacenamiento

Por otra parte, los autores, Luirette y Escandar (2008), mencionan que los archivos audiovisuales deben contar con espacios que no estén próximos a conductos de agua, ni elementos combustibles, o donde ingrese la luz natural directa.

2.3.2.3.5. Prevención contra incendios

Asimismo, se deben tomar medidas preventivas contra incendios, como las paredes adecuadas o las puertas ignífugas, y contar con extintores especializados para los soportes audiovisuales (Luirette y Escandar, 2008).

2.3.2.3.6. Pisos

También los pisos deben evitar estar con tapetes porque, de esta manera, se amontona los microorganismos dañinos (Luirette y Escandar, 2008).

2.3.2.3.7. Mobiliario

Los estantes no deben ser hechos de madera, así se previene la humedad; además, deben ser ubicados a una distancia pertinente del piso para simplificar el aseo (Luirette y Escandar, 2008).

2.3.2.3.8. Guarda de los materiales

Finalmente, la catalogación de los soportes audiovisuales se debe dar constantemente y deben ser almacenadas en sus respectivas latas (Luirette y Escandar, 2008).

2.3.2.4. Restauración física y digital

En el caso de la restauración, Torres y Aponte (2010) señalan que se realiza una previa selección sobre la obra audiovisual a rescatar. La elección depende del valor histórico y cultural, y las condiciones del soporte para su rescate.

Además, los autores mencionan que, en los soportes filmicos que están en soporte de nitratos y acetatos, primero se desarrolla la restauración física. Luego se procede a trabajar en los laboratorios para la restauración digital y la duplicación de estos (Torres y Aponte, 2010).

La restauración física consiste en la limpieza del envase físico y la emulsión de la película. También el mantenimiento de las perforaciones y de los empalmes o uniones que están en la cinta para conformar el rollo completo. Mientras que la restauración digital hace referencia a la duplicación del soporte original. Allí se producen internegativos que ya no cuentan con las lesiones en su contenido físico y se desarrollan nuevas copias en positivo para su difusión (Torres y Aponte, 2010).

Para el tratamiento de la restauración digital se utiliza el método de ventanilla líquida y húmeda. En la primera se proyecta un haz de luz sobre la cinta mediante un dispositivo húmedo que evita las copias de las imperfecciones en la nueva pieza audiovisual. En cambio, el segundo método se aplica una sustancia líquida en la película, el cual impide que se copie los desperfectos cuando la luz se expone al rollo (Torres y Aponte, 2010).

En conclusión, considero importante conocer la clasificación de los materiales audiovisuales, los factores que lo deterioran, los métodos de conservación y restauración, ya que la fundación de un archivo audiovisual nacional implica contar con los recursos técnicos y profesionales para alcanzar con el objetivo de rescate y cuidado del patrimonio audiovisual del

Perú, y, en nuestro caso, nos permitirá conocer el estado actual en la que se encuentra la Filmoteca PUCP para realizar dichos cometidos.

2.3.3. Archivos Audiovisuales en América Latina: casos de Argentina, Uruguay, Colombia, Bolivia, Cuba y México

La creación de archivos audiovisuales se desarrolló, en primer lugar, en países de América y Europa, luego, en América Latina. Para la presente investigación, considero importante conocer los primeros países interesados en salvaguardar el patrimonio audiovisual de sus naciones. De esta manera, comprenderemos las limitaciones y los logros que tuvieron que afrontar para realizar una comparación sobre la historia de la creación de archivos audiovisuales en el Perú.

2.3.3.1. Cinemateca Argentina

La Cinemateca Argentina es una de las primeras organizaciones latinoamericanas que se fundó con el objetivo de preservar el patrimonio audiovisual de los territorios (Wiener, 2015). Esta filmoteca fue instaurada en 1949 por incentivo de un grupo de amantes del cine que lucharon por difundir el arte cinematográfico a la sociedad (Wiener, 2015).

El archivo audiovisual argentino es un ente privado que formó parte de la FIAF en el año 1956 (Wiener, 2015). Según Wiener (2015), la cinemateca, aparte de tener la meta de conservación de los productos audiovisuales, busca restaurar los materiales audiovisuales que

se encuentran en estados críticos. De forma tal que, la filmoteca cuenta con un laboratorio especializado para realizar las tareas del cuidado, mantenimiento, reparación y protección.

Además, la Cinemateca Argentina cuenta con una base de datos sobre su acervo audiovisual y una biblioteca netamente con documentos escritos sobre el cine y sobre los productos audiovisuales de su país (Wiener, 2015). Asimismo, Wiener (2015) resalta la labor de difusión y proyección de los materiales filmicos a pesar de que el archivo audiovisual no cuenta con una sala propia para la exhibición.

2.3.3.2. Cinemateca Uruguay

Por otra parte, Díaz (2014) afirma que el origen de la Cinemateca Uruguay, también, es producto de la motivación de un grupo de cineclubes por obtener obras audiovisuales prestados de la Federación Internacional de Archivos Filmicos. Sin embargo, el ente mundial, les exigía instaurar un archivo audiovisual. Como consecuencia, uno de los cineclubes, específicamente, universitario, optó por desarrollar la Filmoteca Uruguay (Díaz, 2014).

Del mismo modo que la Cinemateca Argentina, la Filmoteca Uruguay es una institución privada, ya que no cuenta con el apoyo estatal; no obstante, la ciudadanía uruguaya contempla su trabajo como preservador de la cultura audiovisual del país (Díaz, 2014). Por tal motivo, dentro de los objetivos, Díaz (2014) manifiesta su misión de construir y preservar un archivo audiovisual nacional para conservar, difundir, y recuperar los materiales filmicos tanto nacionales como internacionales.

2.3.3.3. Cinemateca Colombiana

En el caso de la Cinemateca Colombiana, Wiener (2015) afirma que desde los años cincuenta se reflexionó sobre la necesidad de tener una filmoteca. De esta manera, Luis Vicens, un librero catalán, crea el archivo colombiano en el año 1954. Tres años después, en 1957, gracias a la adquisición de sus primeros productos audiovisuales, se convierte en miembro de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (Tomas y Aponte, 2010).

En 1986, la Cinemateca Colombiana se convierte en la Fundación de Patrimonio Fílmico Colombiano, una institución mixta, dado que lo constituía dos entidades estatales: la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE) y el Instituto Distrital de Cultural y Turismo, y tres organismos privados: el cine privado, Cine Colombia; la Fundación Rómulo Lara, y el Cine Club de Colombia (Wiener, 2015).

Desde el año 1987, esta fundación es integrante de la FIAF y cumple con la preservación del patrimonio audiovisual de su territorio. Igualmente, cuenta con ambientes especializados para ejercer sus tareas de rescate, almacenamiento y cuidado de las obras audiovisuales; no obstante, tampoco tiene una sala de proyección propia (Wiener, 2015).

2.3.3.4. Cinemateca Boliviana

En 1970, la petición tanto de científicos, críticos y cine clubistas incentivó que se estableciera, seis años después, la Fundación Cinemateca Boliviana para la salvaguarda del patrimonio audiovisual de Bolivia (Wiener, 2015). En un inicio, la filmoteca no contaba con los requerimientos necesarios, pero contó con la ayuda de otras instituciones privadas. De esta

manera, incrementó el reconocimiento en su país y ante otras naciones; por lo que, en 1980, se integra a la FIAF (Wiener, 2015).

Actualmente, la cinemateca lleva el nombre legítimo de “Archivo Nacional del Cine” a partir del 27 de junio del año 1978. Un año después, la nómina de “Repositorio nacional de imágenes en movimiento” por el Decreto Supremo boliviano (Wiener, 2015).

Cabe resaltar que la cinemateca boliviana es un organismo privado y no público, debido a que el archivo perdería su autonomía para la toma de decisiones para ejercer su misión. La filmoteca cuenta con un centro especializado para el almacenamiento de los materiales fílmicos requeridos por la FIAF, asimismo, una biblioteca centrada en el cine y el patrimonio audiovisual boliviano. Además, el organismo fomenta la investigación y otorgan cursos, seminarios y talleres a la ciudadanía (Wiener, 2015).

2.3.3.5. Cinemateca de Cuba

En el año 1960 se crea la Cinemateca cubana, gracias a la fundación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC). En el precepto constitucional, el archivo audiovisual fue nominado como un departamento del ICAIC y establecido como una entidad sin fines de lucro que vela por la salvaguarda y difusión del patrimonio audiovisual del país (Wiener, 2015).

Durante los inicios, se encargó de acopiar los productos audiovisuales cubanos, que, con el paso de los años, logró aumentar el acervo del país. De esta manera, también logra ser parte de la FIAF debido a que cumplía con los requerimientos de conservación, restauración y difusión de la memoria audiovisual de Cuba (Wiener, 2015).

En el año 1989, el material recopilado por el ICAIC es transferido a la cinemateca; no obstante, dado a la disolución de la URSS. La institución fue restringida a adquirir nuevas películas, equipamientos y herramientas para su función. Asimismo, se vio afectada por los cortes de luz, dado que ponía en prisa los estados de los materiales que eran conservados en bóvedas especializadas. Sin embargo, diversos materiales fueron recuperados mediante las alianzas con otros archivos audiovisuales, que son miembros de la FIAF, para su restauración y difusión a la sociedad (Wiener, 2015).

En comparación de las otras cinematecas, la Cinemateca de Cuba contó con su propia sala de exhibición, el Chaplin en La Habana. Además, brinda asesoramiento a países del Tercer Mundo que aún no cuentan con archivos audiovisuales en sus territorios (Wiener, 2015).

2.3.3.6. Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México

En el año 1936, siendo el primer país de América Latina quien funda un archivo audiovisual, nace la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México por iniciativa de un docente universitario y cineclubista. Sin embargo, esta desaparece en el año 1950, debido a la Ley de Cinematografía que instaura el Departamento y el Laboratorio de Cinematografía (Wiener, 2015).

La Filmoteca de la UNAM se crea, en el año 1960, con el propósito de albergar, catalogar, conservar, restaurar y difundir el patrimonio audiovisual del país. Cuatro años después forma parte de la FIAF. A partir del establecimiento de Dirección de Cinematografía, la filmoteca se funciona con la Dirección de Cinematografía. Por tanto, custodia más de

cuarenta y cinco mil títulos conservados en siete bóvedas de climatización para los soportes, principalmente, de acetato y poliéster (Wiener, 2015).

Cabe precisar que el archivo audiovisual cuenta con varias salas de difusión en la ciudad de México. También impulsa la producción audiovisual mediante el acceso al acervo documental, la biblioteca especializada y los espacios de exposición de este.

Por otro lado, en el año 1974, se establece la Cineteca Nacional de México, el cual forma parte de la FIAF, pero es afectada por un incendio en una de los almacenes especializados y en una sala de exhibición. Sin embargo, se logró recuperar parte de sus instalaciones, por lo que hoy en día, acopia diecisiete mil obras audiovisuales nacionales e internacionales y cuenta con diez salas de proyección. La cinemateca se autofinancia, recibe donaciones y un sostén estatal como producto de un fideicomiso (Wiener, 2015).

Como se pudo percibir, las seis filmotecas seleccionadas, en su mayoría, nacen a partir del incentivo de la misma sociedad civil por contar con centros especializados para conservar los productos filmicos de sus territorios. A pesar de que algunos no cuentan con el apoyo del Estado, las predisposiciones de los organismos privados por auxiliarlos incrementan las posibilidades para mantener y mejorar las condiciones de los archivos audiovisuales, como son en los casos expuesta de las cinematecas de Cuba y México. De tal manera que facilita la preservación del patrimonio audiovisual nacional e internacional.

Por ello, considero importante resaltar que la falta de interés por parte de los Estados evidencia la aún persistente tarea de sensibilizar a la ciudadanía sobre la relevancia de las funciones culturales e históricas que cumplen los archivos audiovisuales a nivel mundial.

2.3.4. Archivos Audiovisuales en el Perú: Transcurso histórico.

En el contexto peruano, el desarrollo de los archivos audiovisuales afrontó diversas limitaciones; principalmente, por el desinterés de la sociedad y del Estado peruano. A continuación, mencionaré las cinco filmotecas que han sido y son las representativas en el Perú:

2.3.4.1. Cinemateca Universitaria del Perú

El 10 de julio de 1963, la Cinemateca Universitaria del Perú nace por un convenio de cuatro universidades peruanas, las cuales fueron: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Nacional de Ingeniería, Universidad Nacional Agraria La Molina y la Pontificia Universidad Católica del Perú, siendo esta última el único ente privado (Wiener, 2015).

Carbone (1993), en su escrito, *El cine en el Perú: 1950-1972: testimonios*, indica que la filmoteca universitaria se creó con la finalidad de obtener películas clásicas que no se poseía en el Perú; así se incrementaba e incentivaba el conocimiento y el estudio del séptimo arte.

Complementando esta información, Wiener (2015) menciona que la Ley Orgánica de la Universidad Peruana, Ley N° 17437, que se promueve el 18 de febrero del año 1969, desvincula el Consejo Interuniversitario para sustituirlo por el Consejo Nacional de la Universidad Peruana (CONUP). Este consejo se encargaba de gestionar el presupuesto de la filmoteca, lo cual ocasionó que sus objetivos de difusión se suspendan (Wiener, 2015).

Carbone, quien realiza una entrevista al Dr. Miguel Reynel, el principal promotor para la fundación de esta comenta que el precepto perjudicó el desarrollo de la filmoteca. Dado que

las universidades se desinteresaron de la situación porque estas se sentían restringidos por la CONUP (Carbone, 1993).

En el informe de Carbone (1993) se señala que el material que se había recopilado en la Cinemateca Universitaria del Perú se quedó en la Universidad Nacional Agraria La Molina, debido a que la institución universitaria brindó el ambiente adecuado y los fondos para conseguir los materiales fílmicos.

2.3.4.2. Cinemateca de Lima

La Cinemateca de Lima, del mismo modo que las experiencias de los archivos audiovisuales extranjeros, se crea a partir de un movimiento de cineastas del Cine Club Arte KUNAM. La cinemateca tuvo finalidad compartir obras audiovisuales que no pertenecieran al mercado laboral e impulsar el Cine Latinoamericano en los poblados marginales del país (Díaz, 2014).

Este archivo audiovisual no contaba con un lugar para el almacenamiento de los soportes audiovisuales y los miembros desconocían del método apropiado para la conservación de los productos fílmicos. Por consiguiente, buscaron una entidad privada que pudiera otorgarles la ayuda económica para mejorar sus condiciones (Díaz, 2014). Es así como, en 1986, la Cinemateca de Lima se disuelve debido a la falta de recursos y se une al proyecto de la Fimoteca de Lima en el Museo de Arte de Lima (Wiener, 2015).

2.3.4.3. Fimoteca de Lima

La Fimoteca de Lima nace en 1985, cuando la Fundación EDUBANCO del Banco Continental sugiere a la Cinemateca de Lima mejorar sus condiciones. Durante los años de actividad el presidente del archivo audiovisual fue Isaac León Frías (Wiener, 2015).

Según Díaz (2014), la fimoteca se centró principalmente en “(...) recopilar la mayor cantidad de producciones nacionales y ser un espacio alternativo de difusión del cine no comercial” (p. 55). De esta manera, durante quince años, la fimoteca estableció ciclos de cine y exhibiciones, y se administró un acervo audiovisual obtenido de otros consignatarios, cinematecas, coleccionistas, etc., nacionales e internacionales (Wiener, 2015).

La Fimoteca de Lima fue el primer organismo audiovisual privado que restauró la película *Yo perdí mi corazón en Lima* (1933), del director Alberto Santana. Gracias al apoyo que tuvo de la UNESCO y de la Fimoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (Wiener, 2015). Esto generó que se convirtiera en uno de los archivos audiovisuales más importantes en el Perú para conservar películas nacionales de la década de los años cincuenta (Díaz, 2014).

En 1989, la Fimoteca forma parte de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos como socio observador (Bedoya, 1992). Sin embargo, en el año 1996, la Fundación EDUBANCO retira sus aportes financieros; por consiguiente, la cinemateca se ve obligada a cerrar (Wiener, 2015). Así, la Fimoteca de Lima formula a un grupo de universidades privadas que asuman la responsabilidad administrativa y fue la Pontificia Universidad Católica del Perú quien se compromete a realizar esta labor (Díaz, 2014).

2.3.4.4. Archivo Peruano de Imagen y Audio (ARCHI)

El Archivo Peruano de Imagen y Sonido – ARCHI se funda en el año 1991, siendo el primer objetivo de sus fundadores, Irela Núñez, Mario Luccioni y Hernando Luque, realizar el inventario de dos mil rollos de películas de nitrato de la Biblioteca Nacional del Perú – BNP (ARCHI, 2023a)².

Paralelo al trabajo de catalogación del archivo de la Biblioteca Nacional, el ARCHI inicia el acopio de películas peruanas, así como historietas peruanas originales y sus reproducciones; discos de música peruana; vistas estereoscópicas, rollos de pianola y otros materiales heterogéneos, de producción local. El ARCHI: “conserva en la actualidad alrededor de cuatro mil rollos, en lo que constituye la mayor colección de cine peruano, pese a que no cuenta con ningún tipo de financiación, ni privada ni estatal” (ARCHI, 2023b). El Archivo Peruano de Imagen y Audio continua hasta el día de hoy con sus labores de preservación, catalogación y difusión de su acervo. Prueba de ello es que en su canal *Vimeo* y *Youtube* muestran las películas recuperadas o en proceso de restauración. Asimismo, en el año 2021, el ARCHI ganó el Estímulo a la Preservación Audiovisual otorgado por la DAFO, con el proyecto de Reconstrucción de *Bajo el sol de Loreto* (1936) de Antonio Wong Rengifo (Estímulos Económicos para la Cultura, 2023).

² La primera vez que ingresé a la página del ARCHI fue en el año 2019. Después de revisar la redacción de la tesis y volver a ingresar a la página web se revisa que esta no fue actualizada. Lo que

2.3.4.5. Fimoteca PUCP

La Pontificia Universidad Católica del Perú crea la Fimoteca PUCP en el año 2003 (Fimoteca PUCP, 2023a). Siendo el presidente hasta la actualidad, el doctor Salomón Lerner Febres, quien expresa que el archivo se encuentra comprometido con la cultura cinematográfica y audiovisual de nuestro país (Fimoteca PUCP, 2023a).

Según Díaz (2014), la Fimoteca PUCP es uno de los organismos privados que cumple con la tarea de proteger parte del patrimonio audiovisual del país desde que adquiere el fondo filmico nacional más completo de la Fimoteca de Lima. Uno de los objetivos planteados, según se informa en la sección “Antecedentes” de la página de la Fimoteca PUCP fue “(...), nuestra Casa asumió la minuciosa tarea de conservar los fondos filmicos, audiovisuales y documentarios de la Fimoteca de Lima, así como de ampliarlos y ponerlos al alcance de los cinéfilos, investigadores y público en general” (Fimoteca PUCP, 2023b).

Además, desde el año 2005, la Fimoteca PUCP es miembro de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) y miembro de la Coordinadora Latinoamericana de Archivos e Imágenes en Movimiento (CLAIM) (Fimoteca PUCP, 2023h).

Por otra parte, en la página web de la institución se comenta que la Fimoteca PUCP cuenta con equipos especializados; bóvedas climatizadas manipuladas por el personal profesional para conservar en buen estado los soportes audiovisuales y los documentos bibliográficos, iconográficos, fotográficos, documentales y de video digital que están en su posesión (Fimoteca PUCP, 2023b).

En el año 2013, el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) y la Fimoteca PUCP realizaron un Convenio de Cooperación con el propósito de laborar en conjunto para

desarrollar las tareas de protección de los registros audiovisuales y documentales del Perú. En este convenio, el CONACINE le hace entrega del acervo audiovisual y documental para administrar la gestión de este mediante “ayudas, subvenciones, donaciones, etc., en el país y en el extranjero para el rescate, restauración, preservación y difusión de la producción cinematográfica nacional de los archivos filmicos de ambas instituciones.” (Dirección De Industrias Culturales, 2013, p. 1).

Asimismo, con este convenio, el Consejo Nacional de Cinematografía debe brindar a la filмотeca los recursos materiales y/o económicos que se necesiten para “(...) el mantenimiento, cuidado y restauración de los materiales filmicos de propiedad del CONACINE.” (Dirección De Industrias Culturales, 2013, p. 2). Mientras que, la Filмотeca PUCP debe cumplir con el mantenimiento, preservación y catalogación de los productos audiovisuales (Díaz, 2014). Para concluir, las cinco cinematecas mencionadas no contaron con el apoyo estatal, lo que conllevó al cierre y/o desaparición de los tres primeros archivos privados mencionados. Considero que la Filмотeca PUCP tiene un alto potencial para alcanzar los objetivos de preservación de la memoria audiovisual del Perú. Dado que, según la página web de Google Arts & Culture de la institución, la filмотeca cuenta con un archivo filmico aproximado de “(...) 7 000 films en soporte analógico, almacenados en más de 13 000 rollos de película de diversos formatos y en distintos grados de conservación” (Google Arts & Culture, 2023). Además, es responsable de preservar el acervo audiovisual de la Filмотeca de Lima y de la colección audiovisual de 314 títulos de la DAFO. También la Filмотeca PUCP es miembro de la Federación Internacional de Archivos Filmicos (FIAF) y de la Coordinadora Latinoamericana de Archivos e Imágenes en Movimiento (CLAIM).

3. DISEÑO METODOLÓGICO

3.1. Enfoque y Tipo de Investigación

El enfoque de la tesis es cualitativo ya que el objetivo general pretende explorar el rol de la Filmoteca PUCP en la preservación del patrimonio audiovisual peruano. El enfoque cualitativo se centra en el descubrimiento, construcción e interpretación de la realidad. En cambio, el enfoque cuantitativo nace a partir de investigaciones previas, pero como se señaló, en el país existen pocos estudios sobre el tema. También el enfoque es cualitativo por la naturaleza de las fuentes de investigación, puesto que recurriremos a textos y testimonios que proporcionarán contextos y datos únicos por el carácter novedoso del estudio (Hernández, Fernández y Baptista, 2014).

Con respecto al tipo de investigación, la tesis es documental debido a que realiza una revisión bibliográfica sobre los archivos audiovisuales, las entidades gubernamentales nacionales e internacionales como las normas legales peruanas que permiten complementar el análisis interpretativo de la información recopilada de las entrevistas a profundidad.

3.2. Alcance de la Investigación

La presente investigación presenta un alcance de tipo, principalmente, exploratorio-descriptivo. Como se indica en el libro *Metodología de la investigación* de Hernández, Fernández y Baptista (2014), los estudios exploratorios se caracterizan por analizar un objeto poco indagado, debido a que existen muchas dudas o el tema no tiene muchas referencias académicas.

En este caso, el objeto de estudio de la presente tesis es la Filmoteca PUCP, la cual no posee información académica sobre las funciones que realiza hoy en día. Por tal motivo, en el marco de antecedentes se cuenta que en el Perú existen escasas observaciones sobre la historia de los archivos audiovisuales, especialmente, sobre una de las entidades privadas que tiene como objetivo velar por la protección de la memoria audiovisual del país.

El alcance del estudio es también descriptivo, dado que se caracteriza por “(...) especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis” (Hernández, Fernández y Baptista, 2014, p. 92). Este análisis se realizará a partir de las entrevistas dadas a los representantes de la Filmoteca PUCP e ilustrados del tema. Los cuales permitirán desarrollar la descripción de las acciones, los logros y las limitaciones de la institución para poder responder a nuestra pregunta principal de la investigación. Además, se revisará la documentación accesible sobre el acervo audiovisual que custodia la filmoteca.

3.3. Unidad de análisis

La unidad de análisis de la investigación es la Filmoteca PUCP poniendo énfasis en los procesos de conservación, restauración y difusión del acervo audiovisual que posee. A pesar de que existe el Archivo Peruano de Imagen y Audio - ARCHI, se escogió la Filmoteca PUCP como estudio de caso porque, según la página web de Google Arts & Culture de la institución, la filmoteca cuenta con un archivo filmico aproximado de “(...) 7 000 films en soporte analógico, almacenados en más de 13 000 rollos de película de diversos formatos y en distintos grados de conservación” (Google Arts & Culture, 2023). Además, es responsable de preservar el acervo audiovisual de la Filmoteca de Lima y del CONACINE. También la Filmoteca PUCP

es miembro de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos. Por último, el archivo audiovisual ganó 3 Estímulos Económicos para la Cultura, mediante el Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual, y el Estímulo a la Preservación Audiovisual (Estímulos Económicos para la Cultura, 2023).

3.4. Método y Unidades de Observación de la Investigación

El método de investigación es un estudio de caso con una aproximación fenomenológica. La tesis tiene como finalidad explorar, describir y comprender las experiencias de un grupo de personas para descubrir los elementos en común (Hernández, Fernández y Baptista, 2014). Por tal motivo, para lograr responder a mis preguntas, se recurrirá, principalmente, a la técnica de entrevista a profundidad y se desarrollará el instrumento de guía de entrevistas a los miembros actuales de la Filmoteca PUCP y a los especialistas del tema para poder realizar comparaciones entre la información teórica y los testimonios sobre el estado en la que se encuentra el archivo audiovisual. Adicionalmente, se recurrirá a la documentación disponible sobre el acervo audiovisual que posee la Filmoteca PUCP para corroborar la información obtenida de las entrevistas.

Cabe resaltar que, para la presente investigación, no se pudo acceder a fuentes documentales primarias sobre la Filmoteca PUCP (plan de gestión, bases de datos, fichas técnicas, etc.) para la aplicación del método de análisis de contenido documental.

3.5. Técnicas de Recojo de Información

3.5.1. Técnica de Entrevista a profundidad

Para poder responder a la pregunta principal de la tesis: ¿cuál es el rol de la Filmoteca PUCP en la preservación del patrimonio audiovisual peruano? Se aplicará la técnica de entrevista a profundidad a los siguientes expertos en el tema: 1. El presidente de la Filmoteca PUCP, Salomón Lerner Febres. 2. El coordinador general de la Filmoteca PUCP, Carlos Alberto Chávez Rodríguez. 3. La restauradora y asesora especializada de la Filmoteca PUCP, María Ruiz Vivanco. 4. El docente universitario y ex presidente de la Filmoteca de Lima, Isaac Fernando León Frías. 5. El cineasta y denunciante de la desprotección del acervo audiovisual de la Cinemateca Universitaria del Perú en el año 2019, Francisco Adrianzén Merino. 6. El ex director de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y lo Nuevos Medios (DAFO), Pierre Emile Vandoorne Romero. 7. La historiadora de cine e integrante del Colectivo por la Cinemateca del Perú, Violeta Núñez Gorriti. 8. El asesor legal de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y lo Nuevos Medios, Braulio Mirano Sucñier. 9. La actual directora de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y lo Nuevos Medios (DAFO), Erika Chávez Huamán.

3.5.1.1. Salomón Lerner Febres

Salomón Lerner Febres es el presidente, desde el año de fundación hasta la actualidad, de la Filmoteca PUCP. Asimismo, fue el rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú desde 1994 hasta el 6 de julio del 2004. La entrevista nos otorgará información valiosa sobre la historia inicial del organismo, los primeros objetivos, el organigrama inicial, las principales labores, los logros y las limitaciones que presentaron en sus primeros años de actividad. La

cual aportará para responder a las preguntas secundarias de la investigación sobre las acciones que viene realizando para contribuir en la preservación del patrimonio audiovisual y los logros y las limitaciones de la Filmoteca PUCP.

3.5.1.2. Carlos Alberto Chávez Rodríguez

Carlos Alberto Chávez Rodríguez es el actual coordinador general de la Filmoteca PUCP, desde noviembre del año 2019. Es licenciado en Historia y magíster en Política y Gestión Universitaria. La declaración brindará datos sobre la historia, los miembros, y las áreas competentes a la preservación del organismo. También dará información sobre las acciones que está ejecutando para cooperar en la salvaguarda de la memoria audiovisual, los logros y las limitaciones de la Filmoteca PUCP (ver entrevista completa en Anexo 9).

3.5.1.3. María Ruiz Vivanco

María Ruiz Vivanco es restauradora y asesora especializada de la Filmoteca PUCP desde septiembre del año 2010. También es productora de cine en el Perú. La testificación facilitará el conocimiento de las acciones sobre la conservación y restauración en el archivo audiovisual.

3.5.1.4. Isaac Fernando León Frías

Isaac Fernando León Frías fue el presidente de la Filmoteca de Lima y miembro del Directorio de la Filmoteca PUCP. La entrevista a profundidad tiene como propósito saber sobre la historia de la Filmoteca de Lima durante su administración, también entender las necesidades que se produjeron durante los años de actividad y los objetivos para el traslado de las obras audiovisuales a la actual Filmoteca PUCP.

3.5.1.5. Francisco Adrianzén Merino

Francisco Adrianzén Merino es director de cine, guionista y sonidista peruano. Fue el denunciante sobre el descuido del acervo audiovisual que formaron parte de la primera filmoteca peruana, la Cinemateca Universitaria del Perú, en el año 2019. También fue director de la Cinemateca de Lima. El testimonio nos podrá proporcionar información sobre la historia de la Cinemateca de Lima. Asimismo, sobre el estado de las piezas audiovisuales que estuvieron desamparadas en la Universidad Nacional Agraria La Molina.

3.5.1.6. Pierre Emile Vandoorne Romero

Pierre Emile Vandoorne Romero es magíster en Literatura Hispanoamericana, y ex director de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y de los Nuevos Medios (DAFO) del Ministerio de Cultura del Perú en el período de 2012 hasta 2022. La declaración facultará tener conocimiento sobre la DAFO y las tareas que debe ejercer como ente protector del patrimonio audiovisual del país. Además, nos podremos entender los avances producidos en su cargo

respecto a la creación de una cinemateca nacional, gracias a su participación en el Primer Encuentro de Cinematecas: Historia, preservación e institucionalización de la memoria audiovisual del Perú. También saber las acciones tomadas por parte de la institución luego de la denuncia de Francisco Adrianzén, con respecto al estado crítico en el que se encontraba las películas pertenecientes a la Cinemateca Universitaria del Perú. Además, sobre el Convenio de Cooperación realizado entre el CONACINE y la Filmoteca PUCP.

3.5.1.7. Violeta Núñez Gorriti

Violeta Núñez Gorriti es historiadora del Cine y ama de casa. Su declaración aporta a la investigación debido a que forma parte del Colectivo por la Cinemateca Nacional del Perú. Una iniciativa por parte de la ciudadanía cuya motivación es proteger la memoria audiovisual del país, mediante la propuesta del Proyecto de Ley de creación de la Cinemateca Nacional del Perú presentada ante el Ministerio de Cultura del Perú (ver entrevista completa en Anexo 10).

3.5.1.8. Braulio Mirano Sucñier

Braulio Mirano Sucñier es el actual asesor legal de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y de los Nuevos Medios (DAFO). También fue asesor legal en la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco de la Subdirección de Desconcentrada de Industrias Culturales y Artes. La declaración aportará en la comprensión del aspecto legal del Decreto de Urgencia No. 022-2019, para la creación de una Cinemateca Nacional en el Perú. También para conocer sobre el área legislativo para la exhibición de la memoria audiovisual en los espacios de difusión.

3.5.1.9. Erika Chávez Huamán

Erika Chávez Huamán es la actual directora de Dirección del Audiovisual, la Fonografía y de los Nuevos Medios (DAFO). Fue subdirectora de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco de la Subdirección de Desconcentrada de Industrias Culturales y Artes. La entrevista a profundidad proveerá información sobre la gestión del Primer Encuentro de Cinematecas: Historia, preservación e institucionalización de la memoria audiovisual del Perú. También sobre el Convenio de Cooperación realizado entre el CONACINE y la Fimoteca PUCP. Asimismo, sobre el patrimonio audiovisual del Perú.

3.5.2. Lista de documentos sobre el acervo audiovisual de la Fimoteca PUCP a los que se tuvo acceso

1. Imagen de la constancia del compromiso de la Fimoteca PUCP a cumplir con el Código de ética de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, como miembro del organismo internacional. Esta imagen fue compartida por el coordinador general de la Fimoteca PUCP, Carlos Chávez. (Ver Anexo 4).
2. Diplomas obtenidos por la Fimoteca PUCP en los Estímulos Económicos para la Cultura otorgados por el coordinador general de la Fimoteca PUCP, Carlos Chávez. (Ver Anexo 5).
3. Lista de Excel de las películas restauradas que custodia la Fimoteca PUCP. Las cuales fueron exhibidas en la sección Espacio Fimoteca PUCP durante el 26 Festival de Cine de Lima

PUCP, en el año 2022. La lista fue proporcionada por el coordinador general, Carlos Chávez en el año 2023. (Ver Anexo 6).

4. Enlace de Google Arts & Culture de la Filmoteca PUCP para conocer la cantidad aproximada del acervo audiovisual que acopia en la actualidad (<https://artsandculture.google.com/story/pAURzp5K6AtTXA?hl=es-419>). El enlace fue compartido por el coordinador general de la Filmoteca PUCP, Carlos Chávez.

5. Lista de premios otorgados a la Filmoteca PUCP mediante los Estímulos Económicos para la Cultura (<https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/beneficiarios>). El enlace fue compartido por la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios - DAFO.

6. Documento de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO, *Memorias del mundo: Patrimonio cinematográfico nacional*, que considera al Perú como uno de los países miembro del organismo internacional. En el documento se brinda una lista de películas peruanas que formaron parte del acervo de la Filmoteca de Lima y son consideradas como parte del patrimonio cultural de la humanidad; por tanto, ameritan ser preservadas (https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000110379_spa/PDF/110379spao.pdf.multi). (Ver Anexo 7).

7. Enlace del Convenio de Cooperación entre el CONACINE y la Filmoteca PUCP (https://dafo.cultura.pe/wp-content/uploads/2012/02/convenio_filmoteca.pdf)

8. Lista de la colección en la Filmoteca PUCP de la DAFO. El documento fue compartido por la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios – DAFO. (Ver Anexo 8).

3.6. Etapas del Proceso de Investigación

Finalmente, para lograr los objetivos de la investigación, la presente tesis se propuso las siguientes etapas para realizar el análisis.

3.6.1. Primera etapa

En la primera etapa se realizó la búsqueda bibliográfica sobre los archivos audiovisuales nacionales e internacionales, también sobre los organismos principales que fomentan la creación de estos. Además, se revisó la terminología, funciones y relevancia de las filmotecas con respecto a la preservación del patrimonio audiovisual de un territorio.

3.6.2. Segunda etapa

En la segunda etapa se elaboró el marco de antecedentes sobre los estudios hechos sobre las cinematecas a nivel nacional e internacional.

3.6.3. Tercera etapa

En la tercera etapa se hizo un primer acercamiento al objeto de estudio para conocer el estado de la Filmoteca PUCP.

3.6.4. Cuarta etapa

En la cuarta etapa se desarrolló la matriz de consistencia del estudio, el cual consta de preguntas, objetivos e hipótesis para el análisis.

3.6.5. Quinta etapa

En la quinta etapa se elaboró el marco teórico para explicar la relevancia cultural y científica del presente tema a explorar.

3.6.6. Sexta etapa

En la sexta etapa se redactó el diseño metodológico; es decir, los instrumentos (guía de entrevistas) para los miembros de la Filmoteca PUCP, los ilustrados en el tema de las filmotecas peruanas que existieron en el país y los representantes del Colectivo por la Cinemateca por el Perú.

3.6.7. Séptima etapa

En la séptima etapa se aplica el diseño de instrumentos; es decir, se procedió a realizar las entrevistas de profundidad a los conocedores del tema a investigar. Asimismo, solicitó los documentos accesibles que corroboren la información proporcionada en base al acervo filmico que posee la Filmoteca PUCP.

3.6.8. Octava etapa

En la octava etapa se analiza los datos recolectados con el fin de responder a nuestras preguntas de investigación. En esta fase se hizo las comparaciones entre la información obtenida de los testimonios y los documentos sobre el acervo audiovisual de la Filmoteca PUCP a los que se pudo acceder. La cual permite corroborar las hipótesis planteadas para la redacción de las conclusiones y recomendaciones de la tesis.

4. RESULTADOS

4.1. Archivos audiovisuales en el Perú: Breve rastreo histórico

Antes de responder a mi pregunta general, considero importante realizar un breve rastreo histórico sobre los archivos audiovisuales que existieron en el Perú con la finalidad de conocer los logros y las dificultades que enfrentaron durante su periodo de actividad. Esta revisión histórica nos permitirá, además, contextualizar la formación de la Filmoteca PUCP y el rol que ocupa actualmente para la preservación del patrimonio audiovisual del Perú.

Los archivos audiovisuales peruanos son: la Cinemateca Universitaria del Perú, la Cinemateca de Lima, la Filmoteca de Lima, el Archivo Peruano de Imagen y Sonido, y la Filmoteca PUCP. Archivos audiovisuales peruanos con un proceder significativo para la preservación de la memoria audiovisual de nuestro país.

4.1.1. Cinemateca Universitaria del Perú

Como se menciona en el punto 2.3.4.1. del marco teórico, la Cinemateca Universitaria del Perú fue el primer archivo audiovisual que existió en nuestro país. El cineasta de profesión, Francisco Adrianzén Merino comenta que, en un principio, la cinemateca se llamó Cinemateca Interuniversitaria del Perú. Debido a que fue conformada por cuatro universidades: la Universidad Mayor de San Marcos (UNMSM), la Universidad de Ingeniería (UNI), la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), y la Universidad Nacional Agraria La Molina (UNALM) (Comunicación virtual, 5 de junio de 2020).

De igual manera, el crítico de cine y profesor universitario, Isaac León Frías, expone que la cinemateca se funda en el año 1964 gracias a un convenio entre cuatro universidades e indica que existía “(...) una comisión interuniversitaria, donde 3 universidades son del Estado y 1 universidad es privada, (...)” (I. León, comunicación telefónica, 20 de junio de 2020). Además,

León resalta la participación de la Pontificia Universidad Católica del Perú con la presencia del docente de la PUCP y miembro principal para la creación de la cinemateca, André Ruszkowski.

Por otra parte, León, al igual que Carbone (1993), destaca la participación que tuvo el profesor de Historia del Arte de la Universidad Nacional Agraria La Molina, Miguel Reynel, quien fue el director de la Cinemateca Universitaria del Perú desde el año de su fundación hasta el año de su fallecimiento, en el año 2015 (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020).

Asimismo, Isaac León Frías añade que la cinemateca realizó la labor de difusión de material fílmico, pero también buscó ejecutar la tarea de restauración. Sin embargo, dado los escasos recursos, el archivo audiovisual solo se limitó a obtener copias de películas (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020).

En paralelo, el cineasta Adrianzén sostiene que el principal rol que tuvo la Cinemateca Universitaria del Perú dentro de la sociedad peruana, de aquella época, fue brindar un acercamiento a las personas interesadas en el cine con filmografías de calidad; sobre todo, con los clásicos del cine. Cuenta que, anteriormente, “la difusión era muy difícil” (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020). Las películas solamente eran proyectadas en las salas de exhibición, ya que el soporte de las cintas pesaba alrededor de veinticinco kilos.

Además, Adrianzén comenta que la Cinemateca Universitaria del Perú se contactaba con otros archivos audiovisuales de América Latina. Esto permitió que la cinemateca efectuara su labor de difusión para la comunidad peruana: “la institución era la entidad responsable en recibir las obras audiovisuales provenientes de otros territorios” (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020). Cabe resaltar que la cinemateca recibía muestras en formato de *Contratipo*; la copia de una copia de una cinta fílmica. Por ende, la calidad no era la misma a la película original; los grises se perdían o los colores se alteraban. No obstante, indica que, en

ese entonces, era lo que se veía y lo que se tenía como acervo filmico (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020).

Por otra parte, es importante mencionar que la Cinemateca Universitaria del Perú enfrentó grandes inconvenientes. El cineasta Adrianzén cuenta que tuvo la oportunidad de conversar con el Dr. Reynel sobre las razones del deterioro de la Cinemateca Universitaria del Perú. El cual mencionó dos: la primera y más importante fue que no se contaba con un local propio para la preservación de las cintas cinematográficas: “con esas palabras me dijo, no teníamos un local” (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020). Y la segunda razón fue que el presupuesto era muy escaso (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020).

Si bien la cinemateca ocupaba un espacio dentro de la Universidad Nacional Agraria La Molina, la ubicación, alejada del centro de la ciudad, generaba impedimentos para su desarrollo. Además, Wiener (2015) señala que, en el año 1969, se desvincula el convenio entre las universidades mediante la Ley Orgánica de la Universidad Peruana, Ley N° 17439; por consiguiente, el apoyo de ellas se fue reduciendo.

Como menciona Carbone (1993), las obras audiovisuales quedan en custodia de la Universidad Nacional Agraria La Molina porque la institución universitaria fue quien brindó los recursos, el espacio de exhibición y los fondos económicos para la obtención del material filmico durante su desarrollo. Adrianzén considera que el desvanecimiento de la Cinemateca Universitaria del Perú se debió a una falta de consciencia con respecto a las funciones que ejecutaba la Cinemateca Universitaria del Perú, por esta razón, quedó limitada y dependiente a las órdenes de las cuatro universidades (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020).

Entonces, a partir de la información recopilada mediante los testimonios, se puede conocer tanto las funciones que realizaban la Cinemateca Universitaria del Perú y las problemáticas que tuvo que enfrentar hasta su evanescencia. Como se menciona en el punto 2.3.4.1. del marco teórico, la principal ocupación y el logro obtenido del archivo fue la capacidad de difundir, al público limeño, la cinematografía clásica que provenía de otros países.

Por otro lado, se pudo descubrir las limitaciones que enfrentó el archivo audiovisual durante su desarrollo. Las cuales fueron: La indisposición de contar con un espacio propio y apto para la ubicación, difusión y preservación de los materiales audiovisuales. Los escasos recursos presupuestales. La desvinculación de las cuatro universidades que respaldaron el funcionamiento. Y la poca comprensión sobre el significativo papel que cumplía el archivo audiovisual para poder contar con un apoyo permanente de alguna entidad externa. Todas esas limitaciones generaron que la Cinemateca Universitaria del Perú desapareciera y que el acervo audiovisual de esa época permanezca en el depósito de la Universidad Nacional Agraria La Molina. Más adelante ahondaremos en el estado actual del fondo filmico que formó parte de la primera cinemateca fundada en el Perú.

4.1.2. Cinemateca de Lima

La Cinemateca de Lima nace, como se menciona en el punto 2.3.4.2. del marco teórico, gracias a la iniciativa de un grupo de cineastas del Cine Arte Kunan. El cineasta Francisco Adrianzén, quien fue uno de los integrantes y director de la cinemateca, confirma que el archivo audiovisual se funda en el año 1985 con el objetivo de poder difundir obras cinematográficas que no se proyectaban en el Perú (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020). Cabe resaltar que, al principio, los cineastas no conocían cuáles eran las labores de una

cinemateca, y, como sostiene Díaz (2014), tampoco tenían las herramientas para ejecutar la tarea de conservación. Pero, Adrianzén indica que, con el tiempo y la experiencia, los miembros fundadores tomaron consciencia; por tal motivo, coleccionaron algunos materiales de exhibición (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020).

Por otra parte, Adrianzén destaca que uno de los grandes logros de la Cinemateca de Lima fue desarrollar la primera gran muestra compuesta por quince obras audiovisuales de Cine Latinoamericano en el Perú. Las cuales fueron presentadas, durante dos semanas, en las salas de cine de la época: Cine Romeo y Cooperativa Santa Elisa. Debido a que, como menciona Díaz (2014), no contaban con un espacio propio para la difusión de las películas.

Asimismo, comenta que la filmografía estuvo compuesta por cintas de Latinoamérica y cine emergente de México, tales como: *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos; *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) de Glauber Rocha; *Lucía* (1968) de Humberto Solás; *El Chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littín; *Yawar Mallku* (1969) de Jorge Sanjinés, y *El pez que fuma* (1977) de Román Chalbaud (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020).

El cineasta sostiene que la asistencia del público se debió a la buena ejecución de una campaña publicitaria. En la que realizaron los afiches de las películas, se difundieron la muestra en revistas, y, colocaron paneles publicitarios en las calles de la ciudad, gracias al financiamiento que les otorgó la Municipalidad de Lima con el burgomaestre de la época Alfonso Barrantes (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020).

En añadidura, Adrianzén relata que la Cinemateca de Cuba fue el principal ente que dotó, por póliza diplomática, de películas a la Cinemateca de Lima durante un año (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020).

Es así como lograron obtener el alcance y la afluencia de públicos, ocasionando que la Fundación del Banco Continental para el fomento de la Educación y la Cultura (EDUBANCO) se interesara por crear un espacio de proyección de cinematografía en Lima. De modo que, durante la dirección de Francisco Adrianzén, la fundación propone un encuentro con la Cinemateca de Lima con el propósito de plantear un proyecto de gestión de un cineclub en las instalaciones del Museo de Arte de Lima. Adrianzén cuenta lo siguiente: “(...) querían que nosotros nos encargáramos de la gestión del cineclub” (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020). Lo cual, le pareció una propuesta muy interesante por la intención del banco en invertir y promover la cultura audiovisual en nuestro país. Sin embargo, el cineasta manifestó la necesidad de fundar un archivo audiovisual; de modo que, como comenta Wiener (2015), la Cinemateca de Lima se disuelve y se une al proyecto de la Filmoteca de Lima, la cual se crea en el año 1986.

En conclusión, al igual que la Cinemateca Universitaria del Perú, la Cinemateca de Lima tuvo limitaciones para la obtención de recursos como fue la ausencia de un espacio propio para la exhibición del material audiovisual. Dado que, como se mencionó, la difusión se realizaba, principalmente, en las salas de Cine Romeo y Cooperativa Santa Elisa. Además, en un inicio, los miembros de la Cinemateca de Lima no tenían conocimiento sobre la labor de conservación del material. Sin embargo, una vez entendida el rol que cumple una cinemateca, los cineastas empezaron a coleccionar las obras audiovisuales que distribuían.

A pesar de las limitaciones, el archivo audiovisual tuvo un gran alcance gracias al apoyo brindado por el burgomaestre de Lima de ese entonces para la muestra de películas. También contó con el apoyo de la Cinemateca de Cuba para la obtención de material inédito proveniente de los países de América Latina. Y, en comparación de la Cinemateca Universitaria del Perú,

el deceso de la Cinemateca de Lima se debe al interés de fundar un archivo audiovisual que realice las tareas de preservación y difusión de material audiovisual, y la iniciativa de la Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura por desarrollar un espacio de exhibición cultural cinematográfica (EDUBANCO).

4.1.3. Fimoteca de Lima

La Fimoteca de Lima es creada gracias a la determinación conjunta del Museo de Arte de Lima, el espacio donde se desarrollaron las actividades del archivo audiovisual, y EDUBANCO, el órgano encargado de financiar los proyectos de la institución (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020).

Como se menciona en el punto 2.3.4.3. del marco teórico, la fimoteca se funda como propuesta a la entonces Cinemateca de Lima. Adrianzén comenta que, durante los inicios de la Fimoteca de Lima se formó un primer directorio conformado por los representantes del Museo de Arte de Lima; el director de la Cinemateca Universitaria del Perú: Miguel Reynel; un representante de la Asociación de Cineastas del Perú; un delegado de la Cinemateca de Lima, y un miembro del grupo de críticos del cine en el Perú. El directorio fue un grupo de representación múltiple que tuvo el objetivo de fundar una institución que fomente en la ciudadanía el interés por preservar las obras audiovisuales. Adrianzén considera que la Fimoteca de Lima devino en un cineclub; por tanto, el directorio tuvo un par de reuniones y luego desapareció (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020).

Por otro lado, tal como se menciona en el marco teórico, la Fimoteca de Lima tuvo como función recopilar la mayor cantidad de producciones nacionales y buscó ser un espacio

de difusión alternativo. León agrega que, el archivo audiovisual, efectivamente, se fue componiendo a través de las piezas audiovisuales nacionales e internacionales, ya que, la mayor parte del desarrollo de la Filmoteca de Lima se destinó a la gestión de los ciclos de cine.

Por ello, León afirma que el principal aporte de la Filmoteca de Lima fue la difusión y programación de ciclos de cine. Tal como indica Díaz (2014), el archivo audiovisual logró brindar, durante quince años, la exhibición de películas mediante eventos especializados. León agrega:

La Filmoteca de Lima alcanzó su mayor logro al convocar a una cantidad muy grande de espectadores, en su mayoría estudiantes, y ofrecer ciclos, algunos relativamente completos, de las obras de directores, temas o corrientes de diferentes etapas de la historia de cine (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020).

Esto es gracias a que el archivo acopiaba el material mediante la compra de copias de películas que las distribuidoras independientes de cinematografía tercerizaban. Resalta que, en ese periodo, las empresas norteamericanas no comercializaban sus obras audiovisuales (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020). Además, León añade que se compraba filmografía, principalmente, en Argentina a través del financiamiento desinteresado del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. Entidad estatal aliada de la Filmoteca de Lima que gestionaba el traslado de cientos de rollos de cintas para que formen parte de los ciclos de cine (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020).

León afirma que la gestión de ciclos de cine “era un trabajo intenso porque había muy poco personal. Estaba Norma Rivera, algún asistente, el encargado de boletería y del recojo de entradas. Nadie más” (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020). Es más, el ex

presidente de la Filmoteca de Lima indica que el archivo audiovisual se sostenía mediante sus propios ingresos gracias a las funciones que se brindaban al público (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020).

Además, cabe resaltar que, durante los quince años de gestión, Isaac León Fría ejerció su trabajo a medio tiempo. Norma Rivera Valdivia, quien fue la coordinadora general de la Filmoteca de Lima, asumió un cargo cada vez más importante, ya que era la única integrante que brindaba su tiempo completo (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020).

Por otra parte, León sostiene que, durante los inicios de la cinemateca, se contó con el apoyo presupuestal de EDUBANCO para la conservación de las obras audiovisuales. Con ello, la Filmoteca de Lima pudo comprar una moviola, los implementos para las bóvedas de conservación de películas y herramientas para la revisión de estas. El ex presidente indica que la Filmoteca de Lima contó con equipos de proyección para soportes filmicos de 16 mm y 35 mm. Asimismo, con un espacio propio de exhibición dentro del Museo de Arte de Lima y, de manera esporádica y colaborativa, se difundía las películas en salas de cine fuera de la capital (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020).

Lastimosamente, durante el paso de los años, la Filmoteca de Lima pierde sus ingresos debido a la disminución de la asistencia de los espectadores. Según León, el auge de las salas multicines, que brindaban un mejor servicio y una mayor comodidad en comparación con la infraestructura tradicional del Museo de Arte de Lima, ocasionó el reemplazo de las salas individuales por las colectivas. También agrega que el Centro de Lima se fue convirtiendo en un lugar más inseguro, el cual afectó de manera considerada los ingresos económicos de la Filmoteca de Lima, y EDUBANCO deja de brindar el soporte económico a la filmoteca (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020).

Esta información complementa lo que se menciona en el punto 2.3.4.3., la Filmoteca de Lima se ve obligada a clausurar debido a la falta de recursos económicos. Es así como, en el año 2003, la Pontificia Universidad Católica del Perú toma interés por conocer la realidad de la cinemateca y, después de efectuar algunos trámites, logra obtener la custodia del patrimonio audiovisual de la Filmoteca de Lima (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020).

De lo que se concluye que, la Filmoteca de Lima, al igual que la Cinemateca Universitaria del Perú y la Cinemateca de Lima, logró difundir el acervo audiovisual mediante ciclos de cine. Esto gracias al apoyo económico y administrativo de las entidades públicas y privadas, las cuales fueron: el Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, el Museo de Arte de Lima y EDUBANCO. Este apoyo otorgó a la Filmoteca de Lima los fondos filmicos y el espacio propio para la exhibición de las películas.

Sin embargo, la Filmoteca de Lima presentó las mismas limitaciones que los dos archivos instaurados, previamente, en el país. EDUBANCO deja de brindar el apoyo económico para la compra y difusión de películas, generando que la filmoteca tenga escasos recursos técnicos y de personal. Por consiguiente, el archivo audiovisual se ve obligado a ceder el fondo filmico, que fue recopilado durante los quince años de gestión, a la Pontificia Universidad Católica del Perú, y desaparece en el año 2003.

4.1.4. Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI)

En 1991, se funda el Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI) con el objetivo de realizar el inventario de dos mil rollos de películas que forman parte del fondo filmico de la

Biblioteca Nacional del Perú. “El Archivo Peruano de Imagen y Sonido firmó el Convenio de recuperación del patrimonio filmico de la Biblioteca” (ARCHI, 2023e). El convenio permitió identificar, examinar y catalogar mediante fichas descriptivas las obras audiovisuales en sus distintos formatos: nitrato, diacetato, negativo y positivo.

Actualmente, según la página web del ARCHI, la entidad está conformada por la conservadora y crítica del cine, Irela Núñez del Pozo, y el director e investigador peruano, Mario Lucioni (ARCHI, 2023a). No obstante, a pesar de que la página web del Archivo Peruano de Imagen y Sonido sigue vigente, considero que la información que se encuentra en esta plataforma está desactualizada. Ya que, en la sección *¿Qué hacemos?* se comenta que “el Archivo Peruano de Imagen y Sonido conserva en la actualidad alrededor de 4000 rollos, en lo que constituye la mayor colección de cine peruano, pese a que no cuenta con ningún tipo de financiación, ni privada ni estatal” (ARCHI, 2023b). Sin embargo, durante la etapa de investigación de la tesis se descubre que esta información es la misma desde el año 2019, año de inicio del estudio.

Además, dentro de la sección *Catálogo del Archivo Peruano de Imagen y Sonido: una muestra*, solo se exhibe la Colección *Noticiero Perú*, producido por don Eduardo Tellería. “Esta es tan sólo una selección, cuyo objetivo es despertar la curiosidad acerca de la producción cultural peruana más característica del S. XX, y ofrecer una muestra de nuestro trabajo” (ARCHI, 2023d). Sin embargo, durante la etapa de recopilación de datos, se encontró que el ARCHI continua hasta el día de hoy con sus labores de preservación, catalogación y difusión de su acervo. Prueba de ello es que en su canal *Vimeo* y *Youtube* muestran las películas recuperadas o en proceso de restauración. Asimismo, en el año 2021, el ARCHI ganó el Estímulo a la Preservación Audiovisual otorgado por la DAFO, con el proyecto de

Reconstrucción de *Bajo el sol de Loreto* (1936) de Antonio Wong Rengifo (Estímulos Económicos para la Cultura, 2023c). Información que no se encuentra en la página web del archivo audiovisual privado.

En conclusión, en el Perú, existen dos archivos audiovisuales privados que tienen como objetivo salvaguardar la memoria audiovisual del país. En este caso, la presente tesis se centrará en el estudio de la Filmoteca PUCP, debido a que es la entidad privada que cuenta con un aproximado de “(...) 7 000 films en soporte analógico, almacenados en más de 13 000 rollos de película de diversos formatos y en distintos grados de conservación” (Google Arts & Culture, 2023). Además, es responsable de preservar el acervo audiovisual de la Filmoteca de Lima y del CONACINE. También la Filmoteca PUCP es el único archivo privado que es miembro de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos. Por último, el archivo audiovisual ganó 3 Estímulos Económicos para la Cultura, mediante el Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual y el Estímulo a la Preservación Audiovisual (Estímulos Económicos para la Cultura, 2023).

En el siguiente acápite conoceremos más sobre los inicios, las funciones y la estructura organizacional de la Filmoteca PUCP para poder responder a nuestra pregunta principal.

4.2. Filmoteca PUCP

Cuando Salomón Lerner Febres, actual presidente de la Filmoteca PUCP, fue el jefe del Departamento Académico de Humanidades, este organizó muestras de cine para la comunidad estudiantil. El Departamento Académico de Humanidades siempre mantuvo su interés por

generar espacios de exhibición cinematográfica como lo fueron, en su momento, los cineforos. (S. Lerner, comunicación virtual, 19 de diciembre de 2022).

Es así como se entera que la Filmoteca de Lima se encontraba en una situación económica inestable; por tanto, la iban a vender. Sin embargo, el Dr. Lerner, cuando fue rector de la PUCP, vio una oportunidad para que la Pontificia Universidad Católica del Perú adquiriera el acervo audiovisual de la Filmoteca de Lima. Esto con la finalidad de tener consigo un fondo artístico para poner a disposición de la comunidad universitaria, pero, principalmente, para rescatar un número de películas nacionales que se estaban deteriorando por el paso del tiempo (S. Lerner, comunicación virtual, 19 de diciembre de 2022). De esta forma, en el año 2003 se crea la Filmoteca PUCP con el compromiso de preservar el patrimonio audiovisual del Perú.

4.2.1. Inicios

Durante sus inicios, la Filmoteca de PUCP tuvo como estructura organizacional al presidente Salomón Lerner Febres; la coordinadora general, Norma Rivera Valdivia, y un Directorio conformado por las siguientes personas: Isaac León Frías, Ricardo Bedoya Wilson, Francisco José Lombardi y Augusto Tamayo San Román, referentes del cine en el Perú. El director, Edgar Saba y la directora ejecutiva, Alicia Morales, del Festival de Cine de Lima. Y Juan Gargurevich Regal, el decano de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP, durante el período de los años 2011-2014 y 2014-2017 (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020).

Para poder entender las funciones de dichos cargos, Carlos Chávez, el actual coordinador general de la Filmoteca PUCP, explica lo siguiente: la labor principal de la

presidencia consiste en generar vínculos con un conjunto de instituciones y personas para que accedan a los servicios, asistan o amplíen las relaciones del archivo audiovisual en el sector cultural. Mientras que el cargo de Coordinación General se enfoca en la ejecución, planificación, evaluación, resolución y gestión de la Filmoteca PUCP (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020).

En añadidura, el Directorio se creó con la finalidad de obtener recomendaciones de políticas generales en los cargos de Presidencia y Coordinación General para un mejor desarrollo de la institución. Lamentablemente, el Directorio no está operativo desde el año 2017 por motivos que aún se desconocen³ (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020). A pesar de ello, la Filmoteca PUCP pudo mantener sus esfuerzos para proteger el patrimonio audiovisual peruano hasta la actualidad.

Por otro lado, Salomón Lerner menciona que la motivación inicial de la Filmoteca PUCP fue salvaguardar un tesoro que no es ajeno al Perú; el cine y las artes visuales. Comenta que “alguien debe hacerlo” (S. Lerner, comunicación virtual, 19 de diciembre de 2022).

Durante los primeros años del archivo audiovisual se tuvo cuatro principales tareas: 1. Evitar que se esparza y desaparezca las obras audiovisuales que se acopiaron en la Filmoteca de Lima. 2. Incrementar la curación de las películas. 3. Difundir el acervo de la Filmoteca PUCP. 4. Impulsar el interés por el cine y la presencia de públicos en las actividades culturales

³ A pesar de que se realizó la consulta al presidente de la Filmoteca PUCP, Salomón Lerner Febres, al Coordinador General, Carlos Chávez, y los ex miembros del Directorio del archivo audiovisual, Juan Gargurevich Regal e Isaac León Frías, sobre las causas por las cuales el Directorio de la Filmoteca PUCP deja sus funciones en el año 2017, no se pudo tener mayor información sobre esta duda.

del Centro Cultural PUCP (CCPUCP) (S. Lerner, comunicación virtual, 19 de diciembre de 2022).

Cabe resaltar que, al comienzo, el archivo audiovisual presentó inconvenientes en su desarrollo, puesto que no contaban con una sede y una sala de proyección propia. De modo que, la Fimoteca PUCP compartió un espacio dentro de la sede del CCPUCP y las salas de proyección, para la administración, preservación y difusión de los materiales audiovisuales (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020). Es así que, la Fimoteca PUCP está íntegramente relacionada con la organización anual de ciclos de cine y la gestión del Festival de Cine de Lima, puesto que los eventos son llevados a cabo en el Centro Cultural PUCP (S. Lerner, comunicación virtual, 19 de diciembre de 2022).

Por otra parte, con respecto a los primeros aliados, el presidente de la Fimoteca PUCP aclara que el trabajo de preservación es una tarea solitaria en el Perú. El desinterés del Estado en aportar en el financiamiento y atesorar nuestra memoria audiovisual, responsabiliza a la universidad a ser el único ente privado que sostiene de manera económica al archivo audiovisual hasta la actualidad (S. Lerner, comunicación virtual, 19 de diciembre de 2022).

Cabe resaltar que, desde su creación, la fimoteca recibe colaboraciones mediante la disposición de algunas películas por parte de otros países, en su mayoría, europeos (S. Lerner, comunicación virtual, 19 de diciembre de 2022).

En su afán de cooperar con la preservación de los productos audiovisuales nacionales que se empezaban a generar a partir de los premios otorgados por el CONACINE, la fimoteca firma un Convenio de Cooperación con la entidad.

4.2.2. Convenio de Cooperación entre el CONACINE y la Filmoteca PUCP

Durante el año 2009, tal como se menciona en el punto 2.3.4.5. del marco teórico, el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) y la Filmoteca PUCP realizan un convenio de cooperación con el siguiente propósito:

(...) trabajar en conjunto en todas las tareas efectivas relacionadas con la salvaguarda de todo registro audiovisual y documental peruano, en beneficio de las futuras generaciones. Acuerdan también, promover la difusión y el desarrollo de la cultura cinematográfica y artística en general tanto en el país como en el extranjero (Dirección de Industrias Culturales, 2013, p. 1).

Cuando el CONACINE es disuelto y pasa a formar parte de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO), su ex director, Pierre Emile Vandoorne, refuerza la información e indica que el acervo del CONACINE pasa a formar parte de la nueva entidad (P. Vandoorne, comunicación virtual, 13 de junio de 2020).

Vandoorne añade que el CONACINE se funda como una institución participativa en el ámbito cinematográfico y del audiovisual de la sociedad civil y las demás organizaciones. Es decir, como se comenta en el punto 2.1.2.1. del marco teórico, el CONACINE fue el órgano representativo, a nivel nacional e internacional, encargada de fomentar la creación audiovisual mediante la disposición de fondos concursables en el Perú (P. Vandoorne, comunicación virtual, 13 de junio de 2020).

En el año 2013, se elabora el Convenio de Cooperación entre ambas instituciones por el siguiente motivo: durante los años de desarrollo del CONACINE se reunió un conjunto de películas de largometrajes y cortometrajes nacionales, guiones, afiches, fotografías, gracias a

los fondos concursables que se brindaba para financiar la producción de estas. Una de las obligaciones del concurso era entregar una copia de la pieza audiovisual al Consejo Nacional de Cinematografía. No obstante, el órgano estatal no contaba con las condiciones adecuadas para albergar y preservar los materiales audiovisuales del Perú. Por ello, luego de muchos años de trabajo, el acervo audiovisual recopilado empezó a deteriorarse, como consecuencia, solicitaron a la Filmoteca PUCP que, primero, evaluara el estado y, después, salvaguarde las obras audiovisuales del organismo (P. Vandoorne, comunicación virtual, 13 de junio de 2020).

Dada las limitaciones físicas y técnicas del CONACINE se firma el Convenio de Cooperación, principalmente, de custodia. Se menciona en la “Tercera cláusula: de las obligaciones de las partes, de la Dirección de Industrias Culturales (2013): Entregar, en custodia de la FILMOTECA, el archivo cinematográfico y documental de EL CONACINE, para su preservación, (...)” (p. 1).

Además, Carlos Chávez confirma que, la Filmoteca PUCP protege gran parte del acervo audiovisual del CONACINE y asume los costos de preservación hasta la actualidad (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020). A pesar de que se indique en la Tercer cláusula: de las obligaciones de las partes, que se debe “dotar a la FILMOTECA de los materiales y/o fondos económicos que se requieran para el mantenimiento, cuidado y restauración de los materiales fílmicos de la propiedad del CONACINE” (Dirección de Industrias Culturales, 2013, p. 2).

Mientras que la Filmoteca PUCP se comprometió principalmente a tres objetivos:

Almacenar y revisar, gratuitamente, el material fílmico y documental que le sea dado en custodia. Preservar y catalogar el archivo cinematográfico y documental que EL CONACINE

le encargue en virtud del presente convenio. Informar sobre el estado físico de todo material que le sea dado en custodia, cada vez que los crea conveniente o lo solicite EL CONACINE (Dirección de Industrias Culturales, 2013, p. 2).

Con respecto a este último punto, Vandoorne certifica que, a partir del convenio, la Filmoteca PUCP facilita la asistencia de la DAFO a la institución para conocer sobre el estado de las obras audiovisuales. Por ejemplo, la cinemateca notificó que *El inquisidor* (1975), largometraje de terror peruano, se encontraba en condiciones críticas; por tanto, era imprescindible su restauración (P. Vandoorne, comunicación virtual, 13 de junio de 2020). Vandoorne también indica que la DAFO gestionó el traslado de la película, por valija diplomática, a la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) para que el material fuese evaluado por especialistas en restauración fotoquímica y sea salvaguardado. Lastimosamente, esta tarea fue postergada por causa de la pandemia por el COVID-19 (P. Vandoorne, comunicación virtual, 13 de junio de 2020).

Durante la etapa de investigación se pudo acceder a la colección de la DAFO que es protegida hasta la actualidad por la Filmoteca PUCP, la cual se expresa en el siguiente cuadro:

| Colección en la Filmoteca PUCP de la DAFO | | | | |
|--|----------------------|-------------------|----------------------|--------------|
| | Cortometrajes | Noticieros | Largometrajes | TOTAL |
| N° | 133 | 123 | 58 | 314 |

Fuente: Propia a partir de la información brindada por la DAFO (Ver información completa en Anexo 8).

Del cuadro se interpreta que la Filmoteca PUCP custodia 133 cortometrajes, 123 noticieros y 58 largometrajes que forman parte del patrimonio audiovisual del Perú. Es decir, la Filmoteca PUCP custodia 314 materiales audiovisuales de la colección de la Dirección del

Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios. Para mayor información sobre el título, número de rollos, director, formato, tipo, envase y demás, revisar la sección de Anexo 8.

Por otra parte, es importante mencionar que el Convenio de Cooperación señala que el compromiso es vigente por un periodo cinco años y, posterior a ello, el contrato puede ser renovado entre las partes (Dirección de Industrias Culturales, 2013, p. 2). Sin embargo, desde el año 2014 se encuentra pendiente la actualización del acuerdo entre, ahora, la DAFO y la Filmoteca PUCP (P. Vandoorne, comunicación virtual, 13 de junio de 2020).

La actual directora de la DAFO, Erika Chávez, indica que, a pesar de que el convenio no haya sido renovado, la Filmoteca PUCP continuará responsabilizándose de la protección de la memoria audiovisual del CONACINE hasta que el Estado peruano goce del espacio adecuado para acopiar y preservar las obras audiovisuales. Añade que no existe la intención de renovar el convenio, ya que la DAFO proyecta fundar una cinemateca nacional que cumpla con esas funciones (E. Chávez, comunicación presencial, 28 de septiembre de 2022). Por consiguiente, se corrobora que, en la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios, la creación de una Cinemateca Nacional es aún una tarea pendiente.

Cabe resaltar que, actualmente, la DAFO está ubicado en la misma oficina donde estuvo el CONACINE (P. Vandoorne, comunicación virtual, 13 de junio de 2020). El ex director nos compartió imágenes sobre el antiguo estado del espacio que ocupó el acervo audiovisual del CONACINE, y el estado actual del fondo filmico que, según el Decreto de Urgencia N° 022-2019, es de la Cinemateca Peruana. Estas fotografías están presentes en la sección de Anexos de la tesis.

4.2.3. Estructura organizacional

Antes de comenzar, es preciso señalar que la Filmoteca PUCP realizó un cambio de personal en el área de Coordinación General en noviembre del año 2019. Es así como se retira del puesto Norma Rivera Valdivia, quien estuvo como coordinadora general desde su fundación, e ingresa el actual coordinador general de la Filmoteca PUCP, el historiador Carlos Chávez Rodríguez.

Carlos Chávez nos explica que, desde la creación de la Filmoteca PUCP, la institución es una coordinación más dentro del Centro Cultural PUCP. Es decir, el archivo audiovisual es una unidad más dentro de la universidad que depende del Vicerrectorado Administrativo (VRAD) de la PUCP (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020). Carlos Chávez sostiene que la unidad de la Filmoteca PUCP es muy pequeña e inadecuada para las funciones que debe cumplir. Ya que, actualmente, está conformada por la siguiente estructura organizacional:

1. La Presidencia, que sigue al mando del doctor Salomón Lerner Febres, como se indica en el punto 2.3.4.4. del marco teórico.
2. La Coordinación General, que está a cargo de Carlos Chávez Rodríguez.
3. La Asistencia de la Coordinación General, que está al cuidado de Lourdes Espinoza López.
4. El Área de Archivo Digital Audiovisual y Prensa, conformado por Fiorelly Sovero.
5. El Área de Restauración, compuesto por la técnica Guivicsa Baldeón Díaz.
6. La Asesoría Especializada en Restauración, dirigido por María Ruiz Vivanco (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020).

| Organigrama | |
|---|-------------------------|
| Presidente | Salomón Lerner Febres |
| Coordinador general | Carlos Chávez Rodríguez |
| Asistente de la Coordinación General | Lourdes Espinoza López |
| Técnica en Restauración | Guivicsa Baldeón Díaz |
| Área de Archivo Digital Audiovisual y Prensa | Fiorelly Sovero |
| Asesoría Especializada | María Ruiz Vivanco |

Fuente: Filmoteca PUCP – Organigrama 2023c

Carlos Chávez menciona que idealmente el organigrama de un archivo audiovisual está compuesto por dos áreas primarias para su administración: El Área de Archivo y el Área de Difusión (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020).

En el Área de Archivo están las etapas de recepción, clasificación, restauración y preservación de las obras audiovisuales. Además, el área está compuesto por el material bibliográfico, documental e iconográfico que contextualizan las películas. Por tanto, debe contar con mínimo dos especialistas: una persona responsable de la restauración y otra persona encargada de la administración de los archivos bibliográficos, documentales e iconográficos que rodean la historia de las obras audiovisuales. Sin embargo, la Filmoteca PUCP solo tiene la participación de la técnica del Área de Restauración, Guivicsa Baldeón Díaz.

Dada a la especialización atípica de la labor, hoy en día, el Área de Restauración cuenta con la mentoría y el asesoramiento de María Ruiz Vivanco. Quien trabajó durante diez años

como restauradora en la institución y se jubiló en el 2019 (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020). Carlos Chávez cuenta que “la Filmoteca PUCP no puede anunciar en las páginas de empleos que precisa de un restaurador de películas analógicas porque no se conseguiría el personal” (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020).

Mientras que, en el Área de Difusión, un archivo audiovisual, en principio, labora con las herramientas tecnológicas adecuadas para la distribución y gestión, ya sea a través de las plataformas digitales o mediante la exhibición del acervo audiovisual durante los ciclos de cine. Sin embargo, la Filmoteca PUCP solo cuenta con la asistencia de Fiorelly Sovero para dichas funciones (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020).

Por esta razón, el coordinador general considera indispensable plantear una reestructuración en la organización, con el objetivo de brindar al Perú una filmoteca que cumpla con los componentes de archivo y difusión adecuados para la correcta preservación del patrimonio audiovisual (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020).

Carlos Chávez menciona que la visión actual es contar con un ambiente propicio para las labores de archivo y difusión de los acervos filmicos. Ya que actualmente la Filmoteca PUCP se ubica en el segundo piso de una casa antigua en el distrito de Magdalena del Mar, en Lima (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020). Es decir, hasta la actualidad comparten un espacio con el Centro Cultural PUCP, a pesar de que ya no de abasto la capacidad de este lugar para albergar más materiales audiovisuales.

En conclusión, dentro de la estructura organizacional, hasta la actualidad, la Filmoteca PUCP no posee un organigrama adecuado y completo para cubrir las áreas de Archivo y Difusión. Sin embargo, presenta un alto potencial para auxiliar parte del patrimonio audiovisual del Perú, el cual se profundizará a lo largo de la investigación.

Teniendo en conocimiento el contexto histórico de los archivos audiovisuales peruanos, a continuación, exploraremos los hallazgos de la primera pregunta específica de la tesis: ¿De qué manera las acciones que está tomando la Filmoteca PUCP contribuirían a la preservación del patrimonio audiovisual peruano?

4.3. Las acciones que está tomando la Filmoteca PUCP para contribuir con la preservación del patrimonio audiovisual peruano

En el presente estudio se descubre que la Filmoteca PUCP realiza tres acciones fundamentales que contribuyen con la salvaguarda del acervo audiovisual de nuestro país, los cuales son los siguientes: 1. El rescate del acervo audiovisual peruano mediante acuerdos con los propietarios. 2. La conservación y restauración del material audiovisual. 3. Difusión del acervo audiovisual para fomentar la investigación y el conocimiento de la memoria audiovisual peruana.

4.3.1. Rescate del acervo audiovisual peruano mediante acuerdos con los propietarios

La Filmoteca PUCP es uno de los organismos privados que se encarga de preservar gran parte del patrimonio de imágenes en movimiento y de archivo documental, bibliográfico e iconográfico del Perú.

Según la página web de Google Arts & Culture de la institución, la filmoteca cuenta con un acervo audiovisual aproximado de “(...) 7 000 films en soporte analógico, almacenados

en más de 13 000 rollos de película de diversos formatos y en distintos grados de conservación” (Google Arts & Culture, 2023). Además, alberga dentro de su archivo fotográfico, “fotogramas e imágenes relativas a la producción de numerosas realizaciones nacionales e internacionales” (Google Arts & Culture, 2023). Asimismo, la Filmoteca PUCP posee un archivo bibliográfico en el que conserva “un gran número de libros, revistas y folletos sobre el cine y la producción audiovisual en el Perú y el mundo. Mucho de este material ha sido donado por los mismos cineastas” (Google Arts & Culture, 2023). También dentro de su colección se encuentra el archivo documental de las más destacadas creaciones cinematográficas. Este archivo está compuesto por cartas, postales, guiones, notas, listados, apuntes de mano, etc. (Google Arts & Culture, 2023). Igualmente, la institución custodia “un amplio registro de afiches de distintas películas y eventos cinematográficos nacionales e internacionales” (Google Arts & Culture, 2023). Siendo esta la colección de títulos nacionales más extensa. Por último, se indica que la filmoteca posee un archivo de video que cuenta “(...) con más de 8000 películas en formato VHS, Betacam, VCR, miniDV, CD, DVD y Blu-Ray” (Google Arts & Culture, 2023).

En añadidura, Carlos Chávez cuenta que la institución rescata archivos caseros y documentales, películas de cortometrajes, medimetrajes y largometrajes, en soporte de nitrato, acetato, celuloide, DVD, VHS, DCP y más. El coordinador general añade que las obras audiovisuales que posee la filmoteca datan de las producciones nacionales de cine de los años 1940 hasta el año 1960, y del año 1958, período cuando aparece la televisión en el Perú (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020).

4.3.1.1. Acopio del patrimonio audiovisual peruano

Carlos Chávez comenta que en la institución existe un proceso de evaluación para el acopio de los materiales audiovisuales que son custodiados o donados. En primer lugar, se realiza un análisis de campo; es decir, el escaso personal acude a los lugares donde se encuentra el acervo audiovisual. Emplea sus recursos y asiste a la provincia, vivienda o almacén donde se ubica. Es sustancial para la filmoteca conocer el estado físico de las cintas para determinar el traslado de estas a la organización (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020). Ya que, como se mencionó, los rollos de películas pesan alrededor de ochenta hasta doscientos kilos.

En segundo lugar, la Filmoteca PUCP gestiona el transporte de las latas y una vez situado en la sede se examina el interior de ellas. La filmoteca cuenta con una sala especializada para abrir el envase y averiguar si son películas con fotogramas de 16 o 24 vistas por segundos. Además, se revisa la composición química de los rollos, mediante marcadores químicos que se colocan dentro de las hojalatas; de esta manera, se identifica su reacción química para su almacén en los diferentes depósitos de conservación que tiene la cinemateca. Carlos Chávez indica que este trabajo toma mucho tiempo porque no poseen los equipos técnicos actualizados que son requeridos para esta función (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020). Además, muchas veces solo se cuenta con la identificación físico-química del material y no el contenido de este, debido a que el soporte es tan frágil y la lata de la película carece de identificadores (C. Chávez, comunicación virtual, 9 de mayo de 2023).

Es importante señalar que la identificación es superficial. Según el coordinador general, primero se toma fotografías de cada cinta, como del envase cerrado y abierto, esta información se adjunta en el Anexo 1 del documento de acuerdo de custodia que se firma con el titular

responsable. Luego, se realiza una lista descriptiva simple del material que ingresa a la Filmoteca PUCP y, por último, se almacena el material para detener su estado de descomposición. “En el mundo real puede que pasen años hasta que tú te enteres que efectivamente lo que decía en la lata es lo que hay en la cinta y cuál es el estado del contenido de esta” (C. Chávez, comunicación virtual, 22 de mayo de 2023).

Con respecto a los requisitos que un material debe cumplir para su rescate, la Filmoteca PUCP, a través de un juicio experto, evalúa, aprueba o descarta, total o parcialmente, la obra audiovisual. La valoración de esta se determina a partir de las características físicas y químicas, su relevancia histórica, y, casualmente, si existe un precio para su adquisición, tal como se indica en el punto 2.3. del marco teórico (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020).

María Ruiz añade que la información se recopila en una Ficha de Inspección Física en base dos aspectos: uno, la identificación de las características físicas y químicas de la emulsión, y, dos, el valor histórico mediante el reconocimiento de las imágenes en movimiento. La restauradora considera que el objetivo final es crear una memoria audiovisual (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). Una vez que se desarrolla este proceso, se adjunta dicha ficha por cada película ingresada, donde se precisa los datos técnicos con mayor detalle, tales como: metraje, estado físico (daños, tipo, procedencia, etc.), variantes de la película (copia, negativo, copia de exhibición, etc.), formato, nivel de síndrome de vinagre, y más. Cabe resaltar que esta información se incorpora en el Anexo 2 del documento de acuerdo de custodia y se envía una copia al titular de la obra. En los casos de donación se realiza el mismo proceso, pero la información se recopila en la Filmoteca PUCP para el control interno del acervo audiovisual.

Ruiz añade que la ficha está siendo mejorada con el propósito de cubrir las necesidades de los materiales. Igualmente, la Filmoteca PUCP tiene como objetivo desarrollar otra ficha para la catalogación de las películas (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). Este último punto se profundizará más adelante en la sección de las limitaciones que presenta el archivo audiovisual privado.

En base a esta información, sostengo que la Filmoteca PUCP cubre parcialmente el acopio de los materiales audiovisuales, dado que aún cuenta con deficiencias para su ejercicio. Por ejemplo, dentro de los años de actividad, la institución no logró desarrollar la catalogación de las obras audiovisuales; es decir, identificar el contenido de estas y registrarlas según sus características físicas y químicas, su relevancia histórica, sus datos técnicos de la producción audiovisual, y sus archivos documentales, bibliográficos, iconográficos, que contextualizan su producción. “La Filmoteca PUCP no tiene material catalogado, lo tiene identificado, que es distinto” (C. Chávez, comunicación virtual, 22 de mayo de 2023).

4.3.1.2. Acuerdos de propiedad

Por otra parte, Carlos Chávez comenta que la Filmoteca PUCP es contactada por un considerable número de realizadores para dar en custodia sus piezas audiovisuales. La comunicación se produce, principalmente, por el interés de los propietarios, quienes son los sucesores, que almacenan un número de rollos de películas en sus viviendas y no saben qué hacer con ello. Por tanto, se aproximan a la Filmoteca PUCP para preservar sus obras; de esta forma, el archivo audiovisual realiza contratos de donación, custodia o compra (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020).

En el contrato de donación, el dueño otorga todos los derechos patrimoniales de las cintas a la institución. Por ejemplo, una de las entidades que donó parte de su acervo a la Filmoteca PUCP fue la cadena de televisión abierta peruana, Latina Televisión, que dio en disposición 400 noticieros peruanos de los años 50 y 60, que solo se exhibieron en los cines del país (C. Chávez, comunicación escrita, 4 de julio de 2022). Es importante señalar que, con este material donado, en el año 2021, la Filmoteca PUCP gana el Estímulo a la Preservación Audiovisual que otorga la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO), pero de 200 noticieros; es decir, la mitad de los materiales adquiridos.

En el contrato de custodia se acuerda que los propietarios siguen siendo poseedores de los derechos patrimoniales del material. No obstante, dada la inversión que realizará la Filmoteca PUCP para preservar la película, la institución obtiene derechos legales sobre este (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020).

Carlos Chávez aclara que, para realizar el acta con la persona que está dando en custodia, este debe contar con los derechos del soporte del material. Y en el caso de que la pieza se vaya a restaurar es imprescindible contar con los derechos de autor del contenido de la película, los cual son más difíciles de identificar. Asimismo, el titular de la obra está en la obligación de entregar una copia de la versión digitalizada y restaurada de la pieza audiovisual a la filmoteca para el uso académico, cultural y no lucrativo de la obra. Mientras que la Filmoteca PUCP se compromete a conservar y buscar fondos para restaurar el material, mas no a restaurarla debido al alto costo que implica (C. Chávez, comunicación virtual, 22 de mayo de 2023). Otra de las entidades que dio en custodia parte de su acervo fue el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE), que actualmente es la DAFO.

Con respecto a la compra, los herederos creen que su acervo tiene un alto precio y quieren poner en valor a una cinta que aún no la posee. “Este proceso demanda bastante tiempo debido a que se somete a mucho peritaje. Si lo justifica, tanto por su valor artístico e histórico, y presenta un valor razonable en términos comerciales para la universidad, se adquiere” (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020). De lo contrario, así posea un valor histórico magnífico, pero la persona está exigiendo un precio desmesurado, lamentablemente, la cinemateca no lo puede comprar debido a que la institución no dota del presupuesto económico para ello (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020).

El actual asesor legal de la DAFO, Braulio Mirano Sucñier, considera que los acuerdos de propiedad dentro de los archivos audiovisuales dependerán de la voluntad del poseedor y de los derechos de autor de la obra audiovisual. Agrega que, en ocasiones, se producen confusiones sobre la titularidad, puesto que, quienes tienen los materiales no necesariamente son los propietarios de estos. “(...) Se debe analizar con cuidado, dado a la relevancia y singularidad de la pieza audiovisual” (B. Mirano, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). Por ello, se debe identificar al propietario legal y de los derechos de autor, de esta manera, se podrá exhibir la película que forma parte del patrimonio audiovisual del país ante la ciudadanía.

Por otro lado, el coordinador general relata que, hoy en día, los creadores audiovisuales están rastreando sus películas, que se procesaron en el extranjero, para la recuperación y conservación de estas. Sostiene que el gran acopio de la Filmoteca PUCP se debe al reconocimiento de la universidad como una entidad de prestigio. Pero, principalmente, porque la Filmoteca PUCP es una de las instituciones con la obligación moral de rescatar y poner en

valor el patrimonio audiovisual del Perú (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020).

En conclusión, se corrobora que la Filmoteca PUCP ejecuta una de las acciones mencionadas en la sub hipótesis de la investigación. El rescate del acervo audiovisual a través del acopio y los acuerdos de propiedad, que contribuye a disminuir la pérdida y permite identificar a los titulares del patrimonio audiovisual del Perú para su difusión. No obstante, la tarea presenta limitaciones debido a que la institución no goza de un presupuesto económico que permita custodiar el patrimonio audiovisual. Asimismo, requiere de una mayor cantidad de personal capacitado para cumplir con la revisión física y química de los rollos de películas, que forma parte del proceso de acopio de la obra audiovisual.

Asimismo, es importante mencionar que, todos los días se deteriora y extingue parte de la memoria audiovisual del país, debido a la falta de una institución pública que se responsabilice en preservar el acervo audiovisual que está en el interior del Perú. No obstante, a pesar de sus limitaciones, gracias al compromiso de la Filmoteca PUCP se lleva a cabo esta primera acción que permite acopiar en un solo lugar una cierta cantidad de productos audiovisuales y recuperar parte de nuestra historia pasada que se expresa mediante imágenes en movimiento.

A continuación, abordaremos la segunda acción importante y necesaria que realiza la Filmoteca PUCP para contribuir a la preservación del patrimonio audiovisual peruano: la conservación y restauración del material audiovisual.

4.3.2. Conservación y restauración del material audiovisual

Como se menciona en el punto 2.2.2. del marco teórico, la conservación es el procedimiento técnico para el resguardo del soporte físico y químico del material audiovisual. María Ruiz sostiene que “conservar es salvar el contenido de una película que está bajo cualquier formato, incluso el formato del futuro” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). Asimismo, Carlos Chávez indica que en la conservación no se manipula las cintas, solo se retiene el acervo audiovisual dentro de un espacio adecuado para prolongar el tiempo de vida de este (C. Chávez, comunicación presencial, 10 de febrero de 2020).

La restauradora, María Ruiz, resalta que la Filmoteca PUCP se encarga principalmente de auxiliar las imágenes en movimiento de las películas, con la finalidad de colocar el soporte analógico en otro formato que permita su durabilidad a través del paso del tiempo (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

4.3.2.1. Etapa de conservación

En la etapa de conservación, la Filmoteca PUCP ejecuta varios pasos para la salvaguarda del acervo audiovisual, tanto analógico como digital:

En primer lugar, tal como se mencionó, la filmoteca acopia y revisa el estado físico y químico de las cintas. En la primera fase se coloca los marcadores químicos al interior del envase y se clasifica las películas según los síndromes que posean: del uno al tres. María Ruiz indica: “(...) no podemos mezclar el material que se encuentra en buenas condiciones con el acervo audiovisual que comenzaron una enfermedad” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Carlos Chávez comenta que si la obra llega en síndrome uno o dos se puede prolongar la duración del contenido mediante las tres bóvedas de climatización con las que cuenta la Filmoteca PUCP. “También las llamamos cápsulas de tiempo porque, cuando entran las cintas a estos ambientes, el nivel de deterioro que hayan tenido antes de ingresar, se congela y no avanza” (C. Chávez, comunicación presencial, 10 de febrero de 2020). Así se conservan a través del tiempo hasta que la Filmoteca PUCP pueda iniciar con la siguiente etapa: la restauración. Además, el coordinador general recalca que los productos audiovisuales no deben estar en síndrome tres, ya que implicaría que la película está en un estado de descomposición.

Tal como se menciona en el punto 2.3.2.1.1.2. del marco teórico, en su mayoría, las películas son afectas por el “síndrome del vinagre” (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020). María Ruiz aclara que las películas que presentan el síndrome del vinagre no se colocan dentro de las bóvedas de climatización, puesto que contaminan las demás cintas y aceleran el deceso de estas. No obstante, la Filmoteca PUCP trata de salvar, aunque sea un fotograma de las obras audiovisuales que están al muere (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Una vez analizado el síndrome que posee el rollo de película se brinda una enumeración a las obras audiovisuales mediante cintas para su rápida y sencilla ubicación en la institución. De esta manera, se crea una base de datos del acervo acopiado por la Filmoteca PUCP (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). Carlos Chávez esclarece que los rollos de película “(...) no esperan, cada día se deterioran y en un momento se destruyen (...)” (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020). Por ello la importancia de realizar esta etapa.

En segundo lugar, el archivo audiovisual limpia el soporte físico dependiendo de si trabajan con negativos o copias de exhibición. Es decir, se observa si los rollos presentan hongos, rayaduras, ondulaciones, y más. Así se trabaja sobre la cinta original para que el sistema más moderno pueda sacar una copia en soporte analógico o digital. La asesora especializada en restauración, María Ruiz, señala que el procedimiento es mucho más complejo cuando se trabaja con los negativos de las películas (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Asimismo, aclara que la información recopilada mediante las evaluaciones físicas y químicas del material se anotan en las fichas técnicas para brindar recomendaciones y mejoras sobre el proceso de conservación y restauración del acervo audiovisual (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

En tercer lugar, la Filmoteca PUCP evalúa la digitalización, escaneo o copia, de las películas, dependiendo del tipo de material: negativo, positivo, copión, descartes y más (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). Es decir, cuando el material está previamente limpio se realiza la duplicación. Después se trabaja la restauración sobre la duplicación del soporte analógico o digital de la pieza original (C. Chávez, comunicación presencial, 10 de febrero de 2020).

Cabe resaltar que la Filmoteca PUCP conserva, principalmente, los celuloideos a base de acetato que se encuentran en negativo. Tal como se menciona en el punto 2.3.2.1.1., la filmoteca no rescata películas en soporte de nitrato por su alto grado de combustión; destruyen el producto audiovisual para evitar pérdidas en el futuro. De igual modo, la institución rescata las copias positivas de poliéster y los materiales en soporte digital como son los CD, DVD, Blue – Ray, VHS, Betacam y más (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

La Filmoteca PUCP ejecuta esta etapa con los siguientes recursos técnicos: tres bóvedas especializadas, herramientas para la limpieza de las cintas, y con el personal previamente mencionado en la estructura organizacional. No obstante, es lamentable que el organismo se vea en la obligación de destruir los soportes de nitrato, puesto que no gozan de bóvedas adecuadas para cubrir las emergencias por combustión. Más adelante se profundizará sobre los elementos técnicos que posee la filmoteca para su desempeño como protector de nuestra memoria audiovisual.

4.3.2.2. Etapa de restauración

Por otro lado, como se indica en el punto 2.3.2.4., la restauración es la reconstrucción de las cintas. María Ruiz define este proceso como la reparación de la imagen digitalizada, debido a que presenta puntos, rayas, pérdida de color y más. “Restaurar es recomponer el fotograma a su estado primigenio” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). Es decir, se trabaja la imagen, el sonido, la fotografía, el contraste y más elementos audiovisuales de la obra para que esté lo más próximo a su estado original.

Ruiz comenta que esta etapa debe realizarse en conjunto con el equipo técnico de la obra: el director de fotografía de la película, los actores y más: “hay que hacer un trabajo de investigación” (C. Chávez, comunicación presencial, 10 de febrero de 2020). No obstante, cuando el personal técnico fallece por el paso del tiempo, se solicita a un experto para que revise el filme, plano por plano, así se saca un promedio de las características visuales y sonoras para su restauración (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). El objetivo es que “(...) la película nueva que se está produciendo sea lo más fiel a la original” (C. Chávez,

comunicación presencial, 10 de febrero de 2020). Además, Carlos Chávez resalta que este trabajo depende de las condiciones en las que se encuentren los rollos para su manipulación.

Asimismo, para rescatar el patrimonio audiovisual, no basta con restaurar de manera digital, dado que este se verá afectado por el avance tan acelerado de la tecnología. Por ello, también es relevante restaurar de manera analógica; es decir, producir una copia en soporte analógico para su conservación. “La cápsula de tiempo podrá conservar el archivo original durante algunos años, pero no será eterno, ya que deberás contar con una reserva para evitar su pérdida” (C. Chávez, comunicación presencial, 10 de febrero de 2020).

María Ruiz menciona que la Filmoteca PUCP no restaura las películas porque no cuenta con los recursos técnicos y el personal especializado. No obstante, el archivo audiovisual restaura parte del acervo audiovisual peruano mediante su participación en los Estímulos Económicos para la Cultura, a través del Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual y el Estímulo a la Preservación Audiovisual que son otorgados por la DAFO desde el año 2018. De esta forma, pueden contar con parte del presupuesto para trasladar el material a los laboratorios técnicos que están fuera del Perú para su restauración (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

En el siguiente cuadro se presenta los tres proyectos de la Filmoteca PUCP beneficiarios de los Estímulos Económicos para la Cultura, durante el período 2018 - 2022:

| Proyectos beneficiarios de los Estímulos Económicos para la Cultura. Período 2018 - 2022 | | | |
|--|--|--|---------------|
| Año | Título de proyecto | Estímulo | Monto |
| 2019 | <i>Luis Pardo</i> (1927) | Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual | 150,000 soles |
| 2021 | Digitalización y restauración digital de los cortometrajes: <i>¿Y Después Qué?</i> (1982); <i>Yawar Mayo, Río De Sangre</i> (1985); <i>Huando</i> (1975), e <i>Iquitos, la capital Amazónica del Perú</i> (aprox. 1960). | Estímulo a la Preservación Audiovisual | 63,000 soles |
| 2021 | 200 noticieros peruanos de los años 50 y 60, que solo se exhibieron en los cines del país | Estímulo a la Preservación Audiovisual | 66,500 soles |

Fuente: DAFO - Estímulos Económicos para la Cultura

En el año 2019, la Filmoteca PUCP ganó el Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual con el largometraje *Luis Pardo* (1927) dirigido por Enrique Cornejo.

Y en el año 2021, la Filmoteca PUCP ganó dos Estímulos a la Preservación Audiovisual con el proyecto de digitalización y restauración digital de los cortometrajes: *¿Y Después Qué?* (1982); *Yawar Mayo, Río De Sangre* (1985); *Huando* (1975), e *Iquitos, la capital Amazónica del Perú* (aprox. 1960), y el proyecto de identificación de 200 noticieros peruanos de los años cincuenta y sesenta, que solo se exhibieron en los cines del país. Posteriormente vamos a analizar los procesos de preservación de las películas mencionadas.

Por otra parte, los laboratorios a los cuales la Filmoteca PUCP acude para el rescate del patrimonio audiovisual son tres: en México, Labodigital y la Filmoteca de la Universidad

Nacional Autónoma de México, y, en Venezuela, Bolívar Films. María Ruiz cuenta que la institución iba a trabajar con el laboratorio digital audiovisual, Gótika, en Argentina. No obstante, la pandemia por el COVID – 19 y los requisitos fronterizos dificultaron el traslado y acortaron el presupuesto con el que disponía la filмотeca (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Cabe resaltar que, cuando la Filмотeca PUCP manda a restaurar los materiales audiovisuales fuera del país se ejecuta el siguiente proceso:

Primero, se desarrolla un reporte sobre el estado físico y químico de la película; se detalla sus características debido a que los equipos de los laboratorios son muy delicados. Por ello se describen las características de las cintas y se anotan los problemas que presentan los rollos (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Segundo, cuando se hace entrega de las cintas al laboratorio, este garantiza que la información descrita esté acorde a las descripciones realizadas durante su revisión. “Si el reporte está muy bien, proceden a la limpieza ultrasónica. En cambio, si tiene muchos problemas, ellos mismo van apuntando” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Tercero, la película se introduce a una lavadora ultrasónica que limpia en un 80% los daños que presenta. La cinta puede pasar hasta dos veces por el aparato para disminuir su deterioro. María Ruiz resalta la importancia de notificar cuando la obra está ligeramente ondulada, ya que esta puede saltar en ese proceso y dañar el escáner. “(...) A veces malogramos la cámara o el rebobinador” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

María Ruíz era la encargada de gestionar este proceso; sin embargo, por su edad, dejó dicha función ya que demanda de un gran esfuerzo físico y mental. La nueva persona delegada es Guivicsa Baldeón, dado que el trabajo implica cargar los carretes y revisar la obra audiovisual siete veces al día. Cuando se realiza la restauración en otro país, el objetivo es finalizar el cometido en un periodo de cinco días para no excederse en los gastos. “Cuando voy, comienzo a fastidiar, pero el personal del laboratorio está contento porque favorece a la empresa” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

La asesora especializada comenta que el avance de esta etapa depende de si la película es un largometraje o cortometraje. Por ejemplo, en el caso del largometraje peruano *Luis Pardo* (1927), el trabajo de restauración tomó siete meses para poder revisar la primera versión de la cinta. Debido a que esta tenía carencias de imagen, hongos, puntos, rayas y más. Es un trabajo de un gran equipo capacitado y se requiere de mucha paciencia (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

En conclusión, se corrobora que la Filmoteca PUCP rescata el patrimonio audiovisual peruano mediante las etapas de conservación y restauración que contribuye con la preservación de la obra; sin embargo, su trabajo es aún insuficiente.

En la investigación se descubre que las principales funciones de la Filmoteca PUCP son el acopio y la conservación. Como se señaló líneas arriba, la cinemateca no dota del personal ni del equipo técnico para realizar la restauración física y digital de la obra; debido a que, en el Perú no existen muchos laboratorios ni escuelas de restauración para la formación técnica. Prueba de ello son los tres proyectos beneficiarios de la Filmoteca PUCP para contar con un apoyo económico estatal; ya que, de esta manera, se podrá ejecutar las etapas de restauración y exhibición del acervo audiovisual. Cabe señalar que la participación a los

concursos de financiamiento que brinda la DAFO son parte de la iniciativa de gestión interna de la Filmoteca PUCP para conseguir fondos económicos y salvaguardar parte de la memoria audiovisual del país.

A continuación, nos aproximaremos a la tercera acción imprescindible para la protección del patrimonio audiovisual peruano: la difusión del acervo audiovisual para fomentar la investigación y el conocimiento de la memoria audiovisual peruana.

4.3.3. Difusión del acervo audiovisual para fomentar la investigación y el conocimiento de la memoria audiovisual peruana

Carlos Chávez considera que una de las funciones esenciales de una filmoteca es la difusión del acervo audiovisual que custodia: “(...) si no hay difusión del material que se conserva y restaura, el trabajo queda trunco” (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020).

El coordinador general comenta que, por mucho tiempo, se enfatizó en la difusión de las películas clásicas del cine, el cual es importante; no obstante, se descuidó la exhibición del producto nacional del país. Como consecuencia, la conservación y restauración de las obras que pertenecen a nuestros territorios son escasas para su divulgación (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020). Incluso opina que existe una distorsión sobre las funciones de la Filmoteca PUCP; la institución se convierte en un agente abastecedor de las muestras de cine que se desarrollan en algunos sectores de la capital. Si bien el archivo audiovisual otorga una gran cantidad de filmografía a los organismos públicos o privados del Perú, la filmoteca se

define por la difusión del material nacional que preserva (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020).

La difusión, en el ámbito de los archivos audiovisuales, debe cumplir con dos objetivos: 1. Difundir el patrimonio audiovisual de la comunidad donde está ubicada. 2. Difundir el acervo audiovisual mundial de la humanidad (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020). El primer objetivo hace referencia a la exposición de películas propias de una población, locación, región o país. Mientras que el segundo objetivo busca formar públicos mediante la aproximación a un diverso número de obras nacionales e internacionales (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020).

Asimismo, Carlos Chávez cuenta que, en su mayoría, la difusión está pensada para el ámbito comercial mas no cultural. La legislación favorece la generación del lucro, el cual es legítimo; no obstante, es importante recalcar que existe una ausencia legal sobre los mecanismos de difusión dirigido a los organismos que laboran sin fines de lucro (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020). Puesto que “(...) los organismos sin fines de lucro deben cumplir las mismas reglas y restricciones que tiene una institución que busca lucrar con la exhibición de una película” (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020).

La Pontificia Universidad Católica del Perú goza de las autorizaciones de los entes representantes de las distribuidoras a nivel internacional para difundir en el Centro Cultural PUCP y en el campus universitario, el patrimonio audiovisual que está en custodia de la filmoteca. Estas autorizaciones se lograron a través de acuerdos legales en los cuales se pagó por los derechos de exhibición de las obras audiovisuales, que en su mayoría están protegidas por la Ley sobre el Derecho de Autor y la Ley de Propiedad Intelectual como se menciona en el punto 2.1.1.7. del marco teórico (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020).

Hoy en día, las plataformas digitales desafían la difusión de las producciones audiovisuales. La Filmoteca PUCP, por ejemplo, negocia de manera independiente el consentimiento para la difusión digital de un filme con los titulares de este (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020).

4.3.3.1. Etapa de difusión

La Filmoteca PUCP presenta dos protocolos para la exhibición presencial de los materiales audiovisuales. Primero, la filmoteca recibe solicitudes de acceso por parte de los organismos públicos o privados al catálogo audiovisual; o también la Filmoteca PUCP se comunica con las entidades para gestionar los ciclos de cine de manera conjunta. Segundo, la Filmoteca PUCP organiza la presentación de una obra restaurada mediante un evento oficial desarrollado en el Centro Cultural PUCP (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020). En este evento oficial se difunden todas las cintas que fueron restauradas digitalmente; prueba de ello, son “las 23 obras peruanas restauradas, compuestas por 8 largometrajes, 1 mediometrajes, y 14 cortometrajes de 11 autores peruanos y extranjeros residentes en el país, que van desde 1927 hasta el 2002” (Filmoteca PUCP, 2023f). Estas películas fueron presentadas en la sección Espacio Filmoteca PUCP del 26 Festival de Cine de Lima PUCP, en el año 2022. Cabe resaltar que, de estas veintitrés obras fílmicas restauradas, a las que se hace referencia, solamente una fue restaurada por la Filmoteca PUCP con fondos del Estado.

En el caso de piezas audiovisuales que fueron restauradas de manera analógica se precisa de aparatos de proyección especiales. Por ejemplo, la Filmoteca PUCP posee un proyector de cintas de 25mm. No obstante, el coordinador general resalta que, si la película no está en las condiciones óptimas; es decir, no está previamente conservada y restaurada, la

filmoteca no exhibe ningún material al espectador (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020).

Con respecto a la difusión del acervo documental, bibliográfico e iconográfico que contextualiza las imágenes en movimiento, Carlos Chávez comenta que se piensa crear un catálogo general para que esté a disposición de los investigadores nacionales e internacionales (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020). De igual modo, es importante señalar que los espacios con los cuales cuenta la Filmoteca PUCP para difundir el patrimonio audiovisual del Perú son las salas de cine del Centro Cultural PUCP y el campus universitario de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es decir, la filmoteca no cuenta con un espacio propio para exhibir el fondo filmico que custodia (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020).

Sobre el aspecto legal de la difusión del patrimonio audiovisual peruano, Carlos Chávez menciona que no existen normas universales en el ámbito de los archivos audiovisuales. En otras palabras, la Ley de Derechos de Autor otorga derechos morales al titular de la obra; los cuales “(...) no necesariamente genera obligaciones pecuniarias” (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020). En cambio, la Ley de Propiedad Intelectual, desde el punto de vista legal, dota de derechos que propasan los derechos morales. Por ello, los productores cinematográficos y audiovisuales tienen como objetivo alcanzar la taquilla para generar ingresos económicos y no se preocupan por preservar sus películas (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020).

La Filmoteca PUCP acata las normas que la legislación nacional establece mediante el acuerdo firmado con la empresa distribuidora representante de la exhibición presencial en el Perú: la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA Perú).

En conclusión, la tercera acción permite completar la función de un archivo audiovisual: preservar las piezas audiovisuales para la puesta en valor, dar en conocimiento la historia nacional y fomentar la investigación a los públicos interesados. No obstante, es importante resaltar que, desde su creación, la Filmoteca PUCP no es un organismo autónomo; por tanto, no cuenta con el financiamiento económico para el adecuado cumplimiento de sus funciones.

A su vez, se corrobora que la Filmoteca PUCP es una de las entidades privadas que presenta un alto potencial para preservar la memoria audiovisual del Perú. Principalmente, por las acciones de acopio, conservación, restauración y difusión que viene desarrollando la institución. También, mediante su participación a los Estímulos Económicos de la Cultura fomentados por la DAFO, que le permiten obtener fondos económicos para la restauración e identificación de películas nacionales. Considero que las tres acciones evitan la pérdida de una parte de nuestra memoria audiovisual, ya que, la gran mayoría se encuentra dispersa y en estado crítico de abandono en el interior del país.

En el siguiente sub capítulo, exploraremos los logros y las limitaciones principales, desde la creación hasta la actualidad (2003-2023), para la preservación del patrimonio audiovisual peruano de la Filmoteca PUCP, con el fin de responder nuestro segundo objetivo específico de la presente tesis.

4.4. Los logros y las limitaciones principales, desde su creación hasta la actualidad (2003 - 2023), para la preservación del patrimonio audiovisual peruano en la Filmoteca PUCP

Desde la creación hasta la actualidad, la Filmoteca PUCP logró progresar como ente privado encargado de preservar el patrimonio de las imágenes en movimiento del Perú; pero,

también presentó limitaciones durante sus años de actividad. En este sub capítulo exploraremos cuáles fueron los principales logros y las limitaciones para poder responder a la segunda pregunta secundaria de la presente tesis.

4.4.1. Los logros de la Filmoteca PUCP desde su creación hasta la actualidad

En la investigación se revela que la Filmoteca PUCP presenta tres principales logros desde su creación hasta la fecha. Los cuales son: 1. El reconocimiento del archivo audiovisual ante la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). 2. El acopio y la conservación del material audiovisual. 3. La restauración del acervo audiovisual peruano.

4.4.1.1. El reconocimiento de la Filmoteca PUCP ante la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF)

Como se menciona en el punto 2.2.2.2. del marco teórico, la FIAF es la entidad internacional que fomenta la conservación y restauración de los productos audiovisuales. Además, impulsa a los países la creación de archivos audiovisuales para la preservación del patrimonio audiovisual. De la misma manera, incrementa el trabajo colaborativo entre los miembros de la organización para la difusión de las películas, y promueve el arte y la cultura del cine nacional e internacional.

La Filmoteca PUCP es miembro de la FIAF desde el año 2005. El presidente de la Filmoteca PUCP comenta que, durante la gestión de Norma Rivera, se logró el objetivo de formar parte de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, mediante el envío de cartas,

la asistencia por parte de la presidencia a los eventos internacionales, y la constante comunicación por parte de la coordinadora general con el organismo (S. Lerner, comunicación virtual, 19 de diciembre de 2022).

Salomón Lerner relata que para ser miembros de la FIAF se debe cumplir con los requisitos mínimos que propone la FIAF. El primero de ellos es la formalidad de la institución; es decir, que la cinemateca cumpla con todas las normas legales para su funcionamiento. El segundo, es el trabajo de rescate del patrimonio audiovisual del país; la filmoteca debe conservar y restaurar el material que custodia. El tercero, se centra en la difusión del acervo audiovisual; mediante una declaración legítima se debe constatar que el archivo audiovisual exhibe las imágenes en movimiento de las cuales son responsables (S. Lerner, comunicación virtual, 19 de diciembre de 2022).

Es importante precisar que, lamentablemente, no se pudo recolectar información más exacta sobre la gestión que tuvo que realizar la Filmoteca PUCP para ser integrante de la entidad internacional. A pesar de que se buscó contactar en repetidas ocasiones a la ex coordinadora general, Norma Rivera, para poder entablar conversaciones sobre el tema y su periodo de administración en la organización. Además, tampoco se pudo tener acceso al plan de gestión y al documento de aplicación a la FIAF desarrollados durante la administración de la ex coordinadora general de la Filmoteca PUCP. El documento de aplicación a la FIAF nos hubiese permitido entender de manera más específica los requerimientos cumplidos en cuanto a la conservación, restauración y difusión del acervo que custodia la cinemateca.

No obstante, el actual coordinador general de la Filmoteca PUCP nos pudo compartir una fotografía que corrobora que el archivo audiovisual es miembro de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (ver Anexo 4). En la imagen se aprecia el compromiso de

la Filmoteca PUCP a cumplir con el *Código de ética* de la FIAF, el cual fue firmado por el presidente Salomón Lerner Febres. Es importante resaltar que la imagen no especifica el año en el que se produjo el pacto; solo se conoce que el acuerdo se desarrolló durante la gestión de la ex coordinadora general Norma Rivera, y se calcula que se haya producido en el año 2017 o 2018 (C. Chávez, comunicación virtual, 9 de mayo de 2023).

Por otro lado, Carlos Chávez explica que, para ser miembros del organismo internacional, la entidad tiene dos tipos de membresía: “los llamados asociados y los llamados miembros” (C. Chávez, comunicación virtual, 9 de mayo de 2023). El coordinador general detalla que, en los dos tipos de membresía, las entidades interesadas en pertenecer a la FIAF pagan el mismo costo. La diferencia es que los miembros asociados no pueden tomar decisiones que son fundamentales en la vida institucional de la FIAF como son las elecciones de las autoridades. Además, comenta que la membresía de miembros requiere que el interesado tenga, principalmente, un enfoque en la custodia de fondos filmicos para obtener este tipo de membresía. Por ejemplo, un museo de cine puede albergar equipos, proyectores cinematográficos, y contar con una pequeña colección audiovisual; pero solo podrá obtener la membresía de asociado si tiene objetivos relacionados a la gestión de un museo de cine (C. Chávez, comunicación virtual, 9 de mayo de 2023).

También, Carlos Chávez cuenta que “la Filmoteca PUCP, primero, fue asociado, y después postuló a ser miembro, logrando obtener este reconocimiento” (C. Chávez, comunicación virtual, 9 de mayo de 2023).

En resumen, la Filmoteca PUCP es la única entidad privada peruana que forma parte de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos. Para ser miembro, la filmoteca debió cumplir con los requisitos mínimos que se mencionó líneas arriba. El gran beneficio de ser

miembro de la FIAF es que, la filмотeca puede acceder a documentos oficiales, boletines, catálogos de los demás países miembros, entre otros. También el compromiso de cumplir con el *Código de ética* incentivará que la Filмотeca PUCP continúe sus labores y alcance sus propósitos para salvaguardar el patrimonio audiovisual del Perú.

Para el presente estudio, me hubiese gustado conocer más sobre la gestión de Norma Rivera, ya que el conocimiento de este logro puede brindar mayor información sobre los requerimientos que debe contar una entidad privada o estatal que tenga como objetivo proteger la memoria audiovisual del país. Un esfuerzo privado como el de la Filмотeca PUCP puede servir de punto de partida para la creación de una Cinemateca Nacional, que se requiere de manera urgente, en el Perú.

A continuación, abordaremos el segundo logro que es el acopio y la conservación del material audiovisual.

4.4.1.2. El acopio y la conservación del material audiovisual peruano

Durante la coordinación de Norma Rivera, la Filмотeca PUCP logró realizar el traspaso de los materiales audiovisuales de la Filмотeca de Lima. Durante la etapa de investigación, se pudo encontrar en el texto *Memorias del mundo: Patrimonio cinematográfico nacional* que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO considera al Perú como uno de sus países miembros. En este documento se brinda una lista de películas peruanas que formaron parte del acervo de la Filмотeca de Lima y son consideradas como parte del patrimonio cultural de la humanidad; por lo que ameritan ser preservadas. Esta

lista fue otorgada a la UNESCO por el presidente de la Filmoteca de Lima, Isaac León Frías (UNESCO, 1995).

Por otra parte, cuando se interrogó por estas películas, Carlos Chávez comentó que las obras audiovisuales son custodiadas en la actualidad por la Filmoteca PUCP. En el siguiente cuadro, se presenta la lista de quince cintas peruanas que se encuentran en el texto de la UNESCO (ver Anexo 7).

| Lista de películas de la Filmoteca de Lima que forman parte del acervo de la Filmoteca PUCP | | | |
|--|------------|---------------------------|--|
| Nº | Año | Título de proyecto | Director(a) |
| 1 | 1927 | Luis Pardo | Enrique Cornejo Villanueva |
| 2 | 1938 | Los palomillas del Rímac | Sigifredo Salas |
| 3 | 1946 | La Lunareja | Bernardo Roca Rey |
| 4 | 1961 | Kukuli | Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva |
| 5 | 1969 | La muralla verde | Armando Robles Godoy |
| 6 | 1972 | Espejismo | Armando Robles Godoy |
| 7 | 1977 | Kuntur Wachana | Federico García |
| 8 | 1984 | Tupac Amaru | Federico García |
| 9 | 1985 | La ciudad y los perros | Francisco Lombardi |
| 10 | 1985 | Gregorio | Fernando Espinoza, Stefan Kaspar y Alejandro Legaspi |

| | | | |
|-----------|------|---------------------|---------------------------------------|
| 11 | 1988 | La boca del lobo | Francisco Lombardi |
| 12 | 1988 | Juliana | Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi |
| 13 | 1990 | Caídos del cielo | Francisco Lombardi |
| 14 | 1991 | Alias La Gringa | Alberto Durant |
| 15 | 1992 | La vida es una sola | Marianne Eyde |

Fuente: *Memorias del mundo: Patrimonio cinematográfico nacional* – UNESCO (1995)

Carlos Chávez afirma que “todas esas películas y más pasaron a ser parte del acervo que conserva y preserva la filmoteca en la actualidad. Incluso, algunas de las que se han mencionado, a la fecha, se encuentran debidamente restauradas” (C. Chávez, comunicación virtual, 22 de mayo de 2023). Las películas mencionadas en esta lista podrían ser consideradas como joyas audiovisuales dado su valor histórico y contenido temático. Como se menciona en el punto 2.1. del marco teórico, estas películas formaron parte de las primeras producciones en la historia del cine en el Perú.

Por otro lado, en el año 2010, cuando María Ruiz ingresa como restauradora, la institución custodiaba, aproximadamente, cinco mil rollos de películas. La cantidad incrementó durante los años, gracias a que la Filmoteca PUCP se posicionó como el ente encargado de acopiar el patrimonio audiovisual del Perú. “(...), Comunicábamos a los demás para que no boten sus películas y las trajeran a la Filmoteca PUCP” (M. Ruiz, comunicación presencial, 15 de diciembre de 2022).

Ruiz considera que una de las funciones principales de la Filmoteca PUCP fue el acopio de las cintas y los archivos vinculados a la creación de la obra, como son las fotografías, los

afiches, guiones y negativos. “(...) Cuando un material era muy valioso y estaba en estado de muerte, se gestionaba el dinero de algún concurso o donación para que la película tenga una duplicadora” (M. Ruiz, comunicación presencial, 15 de diciembre de 2022).

La filmoteca posee una gran cantidad de películas de cortometraje con sus respectivos materiales iconográficos producidos en el período del Decreto Ley N° 19327. También copias positivas de exhibición de 16mm que se transmitían en los canales televisivos de la época, tales como: *El gato Félix* (1953), *Doctor Kildare* (1961), *La familia Ingalls* (1974), *La pequeña Lulú* (1995), entre otros (M. Ruiz, comunicación presencial, 15 de diciembre de 2022).

Además, el presidente de la Filmoteca PUCP sostiene que el fondo filmico incrementó gracias a la vinculación con otras entidades nacionales e internacionales; lo cual, permitió que la Filmoteca PUCP diera a conocer el trabajo de preservación que venía realizando (S. Lerner, comunicación virtual, 19 de diciembre de 2022).

Por otro lado, la Filmoteca PUCP mejoró en términos de tecnología, debido a que logró actualizar la página web que se encontraba descontinuada durante la gestión de Norma Rivera. Carlos Chávez “(...) realizó la mejora de la página web, creó la red social de Facebook, y ahora muchas personas saben que el archivo audiovisual existe” (M. Ruiz, comunicación presencial, 15 de diciembre de 2022).

Como se indicó previamente, la Filmoteca PUCP conserva en las condiciones propicias el material audiovisual que tiene en custodia. En los inicios de la filmoteca, el encargado de realizar la labor de acopio fue Walter Meza. “La cual no era sencilla porque es un trabajo artesanal: recogía, traía, enumeraba, guardaba, y para una persona es bastante” (M. Ruiz, comunicación presencial, 15 de diciembre de 2022).

Durante la administración de Norma Rivera se contó con tres personas más para el acopio y la conservación de las obras audiovisuales. En su mayoría hombres, debido a que se precisaba cargar rollos, comprar herramientas en lugares no tan propicios de Lima y cambiar envases para su cuidado. “En las bóvedas cambiamos más de tres mil rollos de películas y les colocamos etiquetas a cada uno; fue un trabajo tremendo” (M. Ruiz, comunicación presencial, 15 de diciembre de 2022).

Es importante mencionar que, en la gestión de Norma Rivera se dio suma prioridad a los productos audiovisuales que se encontraban con síndrome tres para su salvaguarda. “Por suerte no todos se perdieron, hay muchos de ellos que se están salvando. En algunos casos solo se salvaron fotogramas” (M. Ruiz, comunicación presencial, 15 de diciembre de 2022). La restauradora considera que, a partir de la creación de la base de datos se mejoró la etapa de conservación del acervo audiovisual peruano, dado que permite colocar por orden correlativo e indicar las características de los archivos acopiados: el estado y tipo de soporte. “Fue un 90% del avance, ahora, es fácil de ubicar y se puede brindar a cualquier persona o ente que lo solicite” (M. Ruiz, comunicación presencial, 15 de diciembre de 2022).

La Filmoteca PUCP conserva la película *Taita Cristo* (1965), dirigido por Guillermo Fernández Jurado, la cual fue restaurada por la Filmoteca de Lima y reestrenada en 1995. También conserva las cintas *Yo perdí mi corazón en Lima* (1933) de Alberto Santana, *De carne somos* (1938) de Sigifredo Salas, y *Dos caminos* (1972) de Salvador Akoskin (Filmoteca PUCP, 2023g).

Durante la administración de Norma Rivera, la Filmoteca PUCP contó con pocos equipos para el trabajo de conservación. Por ejemplo, María Ruíz cuenta que solo tenían una rebobinadora eléctrica para proyectar los rollos de las películas y las pegadoras de cintas se

encontraban oxidadas y sucias. Por esta razón, ella trajo una rebobinadora que puso a disposición de la Filmoteca PUCP para operar las películas, ya que el equipamiento “no estaba en las condiciones para su uso por falta de mantenimiento” (M. Ruiz, comunicación presencial, 15 de diciembre de 2022). Sin embargo, como se mencionó anteriormente, se obtuvo las tres bóvedas de climatización, aire acondicionado y los sensores que miden los valores de temperatura y humedad. “Tenemos un presupuesto muy pequeño que ha permitido que tengamos tres bóvedas que ni el Estado posee; aunque, a nivel internacional, las cápsulas de tiempo son modestas” (C. Chávez, comunicación virtual, 18 de febrero de 2020).

También, gracias a las recomendaciones de la FIAF, como se indica en el punto 2.3.2.3. del marco teórico, la Filmoteca PUCP construyó estos espacios con las distancias y la altura adecuadas para instalar anaqueles en su interior y se verificó que la pintura de las paredes, la iluminación y los envases sean especiales para almacenar los rollos de películas. De igual manera, la Filmoteca PUCP cuenta con chalecos y mascarillas para el personal que ingresa a los ambientes: las películas se conservan gracias a la participación de todo el personal administrativo que vigila y protege las películas (M. Ruiz, comunicación presencial, 15 de diciembre de 2022).

Desde el coordinador general, Carlos Chávez; la asistente de la Coordinación General, Lourdes Espinoza; la técnica en Restauración, Guivicsa Baldeón; la responsable en el Área de Archivo Digital Audiovisual y Prensa, Fiorelly Sovero y yo, quien dirijo al equipo para la realización del trabajo (M. Ruiz, comunicación presencial, 15 de diciembre de 2022).

Anteriormente, la Filmoteca PUCP contaba con un sistema manual de drenaje de agua que ponía en riesgo el resguardo de las piezas audiovisuales. Con el ingreso de Carlos Chávez,

en dos semanas, se logró cambiar el método para un funcionamiento automático que facilita las condiciones de conservación de los productos audiovisuales (C. Chávez, comunicación virtual, 10 de febrero de 2020).

En resumen, la Fílmoteca PUCP, durante sus veinte años de servicio, garantiza el acopio y la conservación del patrimonio audiovisual del Perú. Sin embargo, esta labor es insuficiente, dado que la institución conserva las piezas audiovisuales en condiciones básicas y con el equipo y personal incompleto.

En el siguiente sub capítulo, conoceremos el tercer logro de la Fílmoteca PUCP, que es la restauración del acervo audiovisual peruano.

4.4.1.3. La restauración del acervo audiovisual peruano

En el año 2019, durante la coordinación de Norma Rivera, la Fílmoteca PUCP gana los Estímulos Económicos para la Cultura para restaurar *Luis Pardo* (1927), largometraje peruano dirigido por Enrique Cornejo Villanueva.

Es importante mencionar que *Luis Pardo* (1927) es una película silente de la cual no se conserva la copia completa. El material restaurado consta de una duración de treinta y tres minutos. “(...), La edición presenta un orden narrativo que sigue las pautas de reseñas argumentales publicadas por la prensa de la época” (Fílmoteca PUCP, 2023e).

| Proyectos beneficiarios de los Estímulos Económicos para la Cultura – 2019 | | | | | |
|--|--------------|---------------------|----------|-------|---------------------------|
| Año | Beneficiario | Título del proyecto | Estímulo | Monto | Responsables del proyecto |

| | | | | | |
|------|--|--------------------------|--|---------------|---|
| 2019 | Pontificia Universidad Católica del Perú | <i>Luis Pardo</i> (1927) | Concurso nacional de proyectos de preservación audiovisual | 150,000 soles | María Asunción Ruiz Vivanco Y Norma Luisa Rivera Valdivia |
|------|--|--------------------------|--|---------------|---|

Fuente: DAFO - Estímulos Económicos para la Cultura – 2019

En la actualidad, *Luis Pardo* (1927) se encuentra restaurado y fue presentado en el 26 Festival de Cine de Lima PUCP del año 2022. “Esta restauración se constituye, a la fecha, en la versión más antigua de un film peruano que llega hasta nosotros” (Filmoteca PUCP, 2023e).

Por otra parte, en el año 2021, la Filmoteca PUCP ganó dos estímulos económicos de preservación de la DAFO. El coordinador general confirma esta información y comenta que, en la actualidad, la restauración de dichas películas está en marcha. Uno de los proyectos es la digitalización y restauración digital de diversos cortometrajes emblemáticos del Perú: *¿Y Después Qué?* (1982); *Yawar Mayo, Río De Sangre* (1985); *Huando* (1975), e *Iquitos, la capital Amazónica del Perú* (aprox. 1960) (C. Chávez, comunicación virtual, 18 de abril de 2022). El segundo proyecto es la identificación técnica de doscientos noticieros peruanos, de soporte analógico, que la Filmoteca PUCP tiene en custodia por la donación de Latina Televisión. Los noticieros pertenecen a las producciones de la década de los años cincuenta hasta los años sesenta (C. Chávez, comunicación virtual, 18 de abril de 2022).

| Proyectos beneficiarios de los Estímulos Económicos para la Cultura – 2021 | | | | | |
|--|--|---|--|--------------|---------------------------------|
| Año | Beneficiario | Título del proyecto | Estímulo | Monto | Responsables del proyecto |
| 2021 | Pontificia Universidad Católica del Perú | Digitalización y restauración digital de los cortometrajes: <i>¿Y Después Qué?</i> (1982); <i>Yawar Mayo, Río De Sangre</i> (1985); <i>Huando</i> | Estímulo a la Preservación Audiovisual | 63,000 soles | Carlos Alberto Chávez Rodríguez |

| | | | | | |
|------|--|---|--|--------------|---------------------------------|
| | | (1975), e <i>Iquitos, la capital Amazónica del Perú</i> (aprox. 1960). | | | |
| 2021 | Pontificia Universidad Católica del Perú | 200 noticieros peruanos de los años 50 y 60, que solo se exhibieron en los cines del país | Estímulo a la Preservación Audiovisual | 66,500 soles | Carlos Alberto Chávez Rodríguez |

Fuente: DAFO - Estímulos Económicos para la Cultura – 2021

Asimismo, Carlos Chávez nos relata que: “cuando él ingresa a la institución, encuentra cuatrocientos rollos oxidados”. Es así que, en el año 2020, la Filmoteca PUCP plantea ante el Ministerio de Cultura del Perú solo identificar el contenido de las cintas; no obstante, dado que no solicitó, además, la restauración digital de estas, la filmoteca no logró acceder a los Estímulos Económicos para la Cultura ese año (C. Chávez, comunicación virtual, 18 de abril de 2022). En 2021, la DAFO toma en consideración las observaciones de los participantes y se aprueban los proyectos según las etapas de preservación en las que se encuentran. En el caso de la Filmoteca PUCP, aceptaron el proyecto de identificación, pero redujeron el incentivo económico en un 50%. “(...) Antes era ciento cincuenta mil soles y ahora es sesenta seis mil soles aproximadamente” (C. Chávez, comunicación virtual, 18 de abril de 2022). Chávez añade que la reducción del presupuesto económico produjo que se presentaran solo doscientos noticieros para el trabajo de identificación; es decir, la mitad del material que fue donado.

En resumen, desde que la DAFO otorga los Estímulos Económicos para la Cultura, la Filmoteca PUCP logró ser beneficiario de tres proyectos de preservación audiovisual. Es importante mencionar que el coordinador general compartió los diplomas obtenidos de los tres Estímulos Económicos para la Cultura (ver Anexo 5).

Otro de los logros de la Filmoteca PUCP es que, en el año 2022, pudo exhibir un total de “23 obras peruanas restauradas, compuestas por 8 largometrajes, 1 medimetrajes, y 14 cortometrajes de 11 autores peruanos y extranjeros residentes en el país, que van desde 1927 hasta el 2002” (Filmoteca PUCP, 2023f). Estas películas restauradas fueron presentadas en la sección Espacio Filmoteca PUCP del 26 Festival de Cine de Lima PUCP.

El coordinador Carlos Chávez nos compartió la lista de Excel de las cintas que fueron exhibidas en el Centro Cultural PUCP (ver Anexo 6). Las cuales se exponen en el siguiente cuadro:

| Nº | Título | Director | Formato | Año |
|----|---|-----------------------|--------------|-------------|
| 1 | <i>SEPA: Nuestro Seños de los Milagros</i> | Walter Saxer | Largometraje | 1987 |
| 2 | <i>Ni con Dios ni con el Diablo</i> | Nilo Pereira | Largometraje | 1990 |
| 3 | <i>Profesión: Detective</i> | José Carlos Huayhuaca | Largometraje | 1986 |
| 4 | Malabrigo | Alberto Durant | Largometraje | 1986 |
| 5 | <i>El incondicionado desocultamiento, cuatro cortometrajes sobre el hecho de desaparecer de Rafael Hastings</i> | Rafael Hastings | Cortometraje | 1976 |
| 6 | <i>El viento del Ayahuasca</i> | Nora de Izcue | Largometraje | 1982 |
| 7 | <i>María Esther Palant: 9 cortometrajes</i> | | | 1974 a 1986 |

| | | | | |
|-----------|---|-----------------------------------|--------------|------|
| | <i>Marina Núñez del Prado, escultora</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| | <i>Cristina Gálvez, escultora</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| | <i>El paisaje, el hombre y la esperanza</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| | <i>El próximo domingo</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| | <i>Enrique Camino Brent</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| | <i>Félix Oliva, ceramista</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| | <i>José Sabogal, grabador</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| | <i>José Sabogal, pintor</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| | <i>Milner Cajahuaringa</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| 8 | <i>Miss Universo en el Perú</i> | Grupo Chaski | Mediometraje | 1982 |
| | <i>Caminos de Liberación</i> | Grupo Chaski | Cortometraje | 1985 |
| 9 | <i>Luis Pardo</i> | Enrique Cornejo | Largometraje | 1927 |
| 10 | <i>El Rey</i> | Juan Carlos Torrico | Largometraje | 1987 |
| 11 | <i>Choropampa, el precio del oro</i> | Ernesto Cabellos y Stephanie Boyd | Largometraje | 2002 |

Fuente: Lista de Excel proporcionada por Carlos Chávez Rodríguez (2023)

Cabe resaltar que, de la lista presentada, solo la película *Luis Pardo* (1927) fue restaurada por la Filmoteca PUCP mediante los Estímulos Culturales para la Cultura. Las demás piezas audiovisuales fueron restauradas por las iniciativas de los propietarios que se encargaron de buscar fondos económicos mediante los estímulos que brinda la DAFO o entidades externas. “Las otras restauraciones son de películas que: o estaban en custodia en Filmoteca PUCP y ganaron fondos, pero no los administró la filmoteca, o los mismos derechohabientes las tenían guardadas y también ganaron fondos del Ministerio de Cultura o externos” (C. Chávez, comunicación escrita, 12 de mayo de 2023).

En conclusión, considero que es necesario brindar un mayor apoyo económico a la Filmoteca PUCP por parte de la universidad y del Estado peruano. He constatado, como se abordará en el siguiente acápite, que los logros obtenidos por el archivo audiovisual son debido, principalmente, al ingenio de los trabajadores, quienes realizan “malabares” para cumplir con sus objetivos de salvaguardar una gran parte del patrimonio audiovisual del Perú.

La Filmoteca PUCP, a pesar de que inició con pocos recursos y las aún persistentes limitaciones, está resolviendo parte de las necesidades para el acopio, la conservación, restauración y difusión de los materiales audiovisuales. Como menciona María Ruiz, “ahora tal vez suena a nada, pero más adelante será una función que les va a dar mucho orgullo y presencia a nivel internacional como universidad” (M. Ruiz, comunicación presencial, 15 de diciembre de 2022).

En el siguiente apartado exploraremos las limitaciones que sigue afrontando la Filmoteca PUCP desde sus inicios.

4.4.2. Las limitaciones de la Filmoteca PUCP desde su creación hasta la actualidad

En la investigación se descubre que la Filmoteca PUCP presenta dos principales limitaciones, las cuales son: 1. El registro incompleto del acervo audiovisual que está en custodia. 2. El escaso presupuesto para la protección del acervo audiovisual peruano.

4.4.2.1. El registro incompleto del acervo audiovisual que está en custodia de la Filmoteca PUCP

Como se menciona en el punto 2.3.1. del marco teórico, parte de las funciones de un archivo audiovisual es el registro y catalogación de los materiales que custodia. Desde su creación, la Filmoteca PUCP alberga una gran cantidad del patrimonio audiovisual del país. No obstante, no existe un registro completo de la cantidad, el tipo de soporte y la identificación de los contenidos.

Cuando se consultó por el número de las obras audiovisuales con las cuales inició y la cantidad actual que preserva la Filmoteca PUCP, Carlos Chávez expresa que cuando asume la coordinación de la institución, se le informa que este no existe. Es así que, una de las primeras acciones que él propone es realizar un inventario y catalogación del acervo. En la actualidad se está trabajando para conocer el número de películas, sus contenidos y soportes; el catálogo de fotografías, afiches, guiones para su correcta conservación: “estamos realizando el inventario para recopilar información sobre el acervo que se encuentra en la Filmoteca PUCP” (C. Chávez, comunicación presencial, 18 de enero de 2020). Además, resalta que todos los días ingresa material nuevo a las instalaciones de la Filmoteca PUCP: “todos los días está creciendo

el fondo filmico de la filmoteca; no tengo una lista de todas películas que están en custodia” (C. Chávez, comunicación virtual, 9 de mayo de 2023).

Sin embargo, a partir de la información recopilada mediante las entrevistas y los documentos a los que se pudo acceder sobre el acervo audiovisual, hemos realizado una lista de parte del material audiovisual que es custodiado por la Filmoteca PUCP y que forma parte del patrimonio audiovisual del Perú:

| Películas de largometrajes y cortometrajes que son custodiados por la Filmoteca PUCP | | | | |
|--|---|-------------------|--------------|----------------|
| Nº | Título | Director | Formato | Año |
| 1 | <i>Luis Pardo</i> | Enrique Cornejo | Largometraje | 1927 |
| 2 | <i>Yo perdí mi corazón en Lima</i> | Alberto Santana | Largometraje | 1933 |
| 3 | <i>De carne somos</i> | Sigifredo Salas | Largometraje | 1938 |
| 4 | <i>Los palomillas del Rímac</i> | Sigifredo Salas | Largometraje | 1938 |
| 5 | <i>La Lunareja</i> | Bernardo Roca Rey | | 1946 |
| 6 | 200 noticieros peruanos de los años 50 y 60, que solo se exhibieron en los cines del país | | | 1950 a 1960 |
| 7 | <i>Iquitos, la capital Amazónica del Perú</i> | Antenor del Pozo | Cortometraje | (aprox. 1960). |

| | | | | |
|----|---|---|--------------|-------------|
| 8 | <i>Kukuli</i> | Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva | Largometraje | 1961 |
| 9 | <i>Taita Cristo</i> | Guillermo Fernández | Largometraje | 1965 |
| 10 | <i>La muralla verde</i> | Armando Robles Godoy | Largometraje | 1969 |
| 11 | <i>Dos caminos</i> | Salvador Akoskin | Largometraje | 1972 |
| 12 | <i>Espejismo</i> | Armando Robles Godoy | Largometraje | 1972 |
| 13 | <i>María Esther Palant: 9 cortometrajes</i> | | | 1974 a 1986 |
| | <i>Marina Núñez del Prado, escultora</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| | <i>Cristina Gálvez, escultora</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| | <i>El paisaje, el hombre y la esperanza</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| | <i>El próximo domingo</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| | <i>Enrique Camino Brent</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| | <i>Félix Oliva, ceramista</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| | <i>José Sabogal, grabador</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| | <i>José Sabogal, pintor</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |

| | | | | |
|----|---|--|--------------|------|
| | <i>Milner Cajahuaranga</i> | María Esther Palant | Cortometraje | |
| 14 | <i>Huando</i> | Juan Barandiarán | Cortometraje | 1975 |
| 15 | <i>El incondicionado desocultamiento, cuatro cortometrajes sobre el hecho de desaparecer de Rafael Hastings</i> | Rafael Hastings | Cortometraje | 1976 |
| 16 | <i>Kuntur Wachana</i> | Federico García | Largometraje | 1977 |
| 17 | <i>El viento del Ayahuasca</i> | Nora de Izcue | Largometraje | 1982 |
| 18 | <i>Miss Universo en el Perú</i> | Grupo Chaski | Mediometraje | 1982 |
| 19 | <i>¿Y Después Qué?</i> | Victoria Chicón | Cortometraje | 1982 |
| 20 | <i>Tupac Amaru</i> | Federico García | Largometraje | 1984 |
| 21 | <i>La ciudad y los perros</i> | Francisco Lombardi | Largometraje | 1985 |
| 22 | <i>Gregorio</i> | Fernando Espinoza, Stefan Kaspar y Alejandro Legaspi | Largometraje | 1985 |
| 23 | <i>Caminos de Liberación</i> | Grupo Chaski | Cortometraje | 1985 |
| 24 | <i>Yawar Mayo, Río De Sangre</i> | Victoria Chicón | Cortometraje | 1985 |
| 25 | <i>Profesión: Detective</i> | José Carlos Huayhuaca | Largometraje | 1986 |
| 26 | <i>Malabrigo</i> | Alberto Durant | Largometraje | 1986 |

| | | | | |
|----|--|---------------------------------------|--------------|------|
| 27 | <i>El Rey</i> | Juan Carlos Torrico | Largometraje | 1987 |
| 28 | <i>SEPA: Nuestro Seños de los Milagros</i> | Walter Saxer | Largometraje | 1987 |
| 29 | <i>La boca del lobo</i> | Francisco Lombardi | Largometraje | 1988 |
| 30 | <i>Juliana</i> | Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi | Largometraje | 1988 |
| 31 | <i>Ni con Dios ni con el Diablo</i> | Nilo Pereira | Largometraje | 1990 |
| 32 | <i>Caidos del cielo</i> | Francisco Lombardi | Largometraje | 1990 |
| 33 | <i>Alias La Gringa</i> | Alberto Durant | Largometraje | 1991 |
| 34 | <i>La vida es una sola</i> | Marianne Eyde | Largometraje | 1992 |
| 35 | <i>Choropampa, el precio del oro</i> | Ernesto Cabellos y Stephanie Boyd | Largometraje | 2002 |

Fuente: Propia en base a la información obtenida de la DAFO, la UNESCO y la Filmoteca PUCP. Ver la lista completa de la Colección Audiovisual de la DAFO a la Filmoteca PUCP en el Anexo 8.

Carlos Chávez nos explica que es importante contar con un sistema que cubra las necesidades de catalogación. En su concepto, en América Latina se emplea mayormente programas de catalogación bibliográfica mas no filmica. Detalla que, en la catalogación bibliográfica se puede almacenar información acerca de los soportes digitales tales como el DVD o Blu-ray, pero no de los soportes analógicos. Dado que, en la catalogación de los soportes analógicos existen varios tipos de soportes: negativo, positivo, copión, copia de exhibición y el material que se desecha (C. Chávez, comunicación virtual, 18 de abril de 2022).

A diferencia del registro bibliográfico, donde se puede anotar el número de ejemplares con los que se cuenta, en el caso de la catalogación del soporte analógico solo se tiene una pieza: “si se quema o deteriora, se pierde para toda la vida” (C. Chávez, comunicación virtual, 18 de abril de 2022). También nos señala que existe una solución para este conflicto, pero, lamentablemente, es muy costosa para la Filmoteca PUCP. La filmoteca se contactó con expertos en preservación para adquirir un sistema básico de catalogación; sin embargo, hasta el día de hoy no han obtenido respuesta. La Filmoteca PUCP tiene en sus planes adquirir un sistema de catalogación de acceso libre (C. Chávez, comunicación virtual, 18 de abril de 2022).

Con respecto a la catalogación del fondo fílmico de la Filmoteca PUCP, el coordinador general aclara que cuando se recibe una pieza audiovisual, es imposible realizar una catalogación exhaustiva del contenido y el soporte físico-químico de este, dado que, en la catalogación, aparte de registrar la información física-química y la identificación del contenido, se preserva el universo que está alrededor de la creación fílmica; es decir, el guion, el afiche, las notas periodísticas, las fotografías de la producción, entre otros. Por lo tanto, “catalogar una pieza fílmica es incurrir en una cantidad de descripciones y de campos muy bastos. Nosotros en la Filmoteca PUCP no tenemos aún un catálogo; lo que tenemos son, básicamente, registros de identificación de las películas con las que trabajamos” (C. Chávez, comunicación virtual, 9 de mayo de 2023).

Teniendo en cuenta las limitaciones técnicas y el concepto de lo que significa el proceso de catalogación, la filmoteca viene realizando la identificación de los materiales. Chávez detalla que en el mundo de las cinematecas no existen estándares universales para esta labor, a pesar de que la FIAF brinda normas específicas de catalogación, “muchos archivos

audiovisuales vienen trabajando con una diversidad de soluciones y herramientas” (C. Chávez, comunicación virtual, 18 de abril de 2022).

El coordinador general nos informó que utilizan dos tipos de fichas que han sido elaboradas teniendo en cuenta las sugerencias de la FIAF. La primera incide sobre la naturaleza físico-química del material; es decir, aparte de identificar el título, equipo técnico, año, formato, etc., se reconoce si la pieza es un negativo, un positivo, un copión, etc.; además, se describe el formato: 16 mm, 35mm, Súper 8, entre otros. También se detalla el estado de conservación de la cinta, por ejemplo, si le falta duración y en qué partes, y si la película presenta roturas. La ficha está compuesta por cuatro páginas descriptivas en la que se hace un trabajo minucioso del estado físico-químico de la película. La otra ficha se centra en la identificación del contenido: el título del proyecto, director, actores, equipo técnico, premios obtenidos, año de estreno, etc. También nos indica que la Filmoteca PUCP cuenta con bases de datos en donde ingresan la información recopilada manualmente. Estas bases son corregidas constantemente en la medida del avance de la revisión de las películas. Finalmente, nos explica que la institución, al no contar con el suficiente presupuesto para el área de restauración, ha priorizado la conservación: “Por el momento, la Filmoteca PUCP prioriza la conservación para detener el deterioro de estas; es lo que hemos hecho en todos estos años” (C. Chávez, comunicación virtual, 22 de mayo de 2023).

Es importante mencionar que, durante la etapa de investigación, se solicitó al coordinador general los modelos de las dos fichas técnicas para conocer más sobre las categorías de identificación empleadas. Sin embargo, el coordinador general se disculpó de no podernos entregar los modelos porque son documentos internos que aún deben ser corregidos

y validados: “el material es de trabajo interno; no te lo puedo compartir” (C. Chávez, comunicación virtual, 22 de mayo de 2023).

En lo que se refiere al material documental, bibliográfico e iconográfico, el coordinador general explica que se redujo la cantidad de material por identificar, debido a la participación de voluntarios de la carrera de comunicaciones de la universidad que contribuyeron a avanzar con el trabajo (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020). No obstante, por la pandemia del COVID-19, esta labor se detuvo; entonces, se deduce que tampoco existe un registro y una catalogación completa de los documentos que contextualizan las obras audiovisuales de la institución.

En conclusión, es importante resaltar que, desde la creación hasta la actualidad, la Filmoteca PUCP tiene un sistema de registro precario, debido a que no cuenta con un catálogo de películas y las fichas técnicas son desarrolladas mediante el programa de Excel. “No es que no tengamos nada, pero no es una catalogación profesional” (C. Chávez, comunicación virtual, 18 de abril de 2022). La filmoteca demanda contar con una catalogación del fondo fílmico que custodia obras audiovisuales, materiales documentales, iconográficos y biográficos. Puesto que, como se mencionó, el archivo audiovisual posee un aproximado de “7 000 films en soporte analógico, almacenados en más de 13 000 rollos de película de diversos formatos y en distintos grados de conservación” (Google Arts & Culture, 2023). Considero que la catalogación permitirá a la Filmoteca PUCP, no solo sustentar la relevancia histórica y cultural de su acervo audiovisual para la obtención de fondos económicos que se solicite a los diversos organismos; sino también, facilitar material para futuros investigadores que están interesados en documentarse a través del fondo fílmico que posee.

4.4.2.2. El escaso presupuesto para la protección del acervo audiovisual peruano

El segundo factor relevante es el escaso presupuesto para la protección del patrimonio audiovisual del Perú. Carlos Chávez expresa que “uno de los temas de preocupación es que las actividades de la Fimoteca PUCP con respecto a la restauración, físico, químico y digital son muy costosas” (C. Chávez, comunicación virtual, 18 de abril de 2022). La Pontificia Universidad Católica del Perú es la única entidad responsable de financiar los equipos básicos con los que ahora se conserva, restaura y difunde el material audiovisual, pero este financiamiento no es suficiente.

4.4.2.2.1. Etapa de conservación

La restauradora María Ruiz indica que, durante la coordinación de Norma Rivera, una de las dificultades que enfrentó la Fimoteca PUCP fue la económica, debido a que no contaban con los fondos para comprar herramientas para el cuidado de la memoria audiovisual (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). Asimismo, el presidente de la Fimoteca PUCP confirma dicha información: “la dificultad más grande fue el problema del presupuesto, ya que impedía buscar otros colaboradores que multiplicaran el trabajo de curación de las películas” (S. Lerner, comunicación virtual, 19 de diciembre de 2022).

En la etapa de conservación, en cuanto al equipamiento especializado de la Fimoteca PUCP, María Ruiz señala algunos de los instrumentos que se precisa en la actualidad:

(...) rebobinadoras, platos desmontables, carretes, núcleos, cintas de pruebas, protectores, pegadoras de 16mm y 35mm, las cintas para hacer los empalmes, lápices de seda, lupas, lámparas para las mesas de edición, pegadoras de cemento con temperaturas y el líquido para

pegar la cinta, los equipos para poder retirar el agua de los ambientes, más guantes, ¿qué no necesitamos? (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Por ejemplo, la restauradora relata que la encargada del Área de Archivo Digital, Audiovisual y Prensa, Fiorelly Sovero, dispuso de una caja de plástico como sostén del rollo de una película, debido a que no cuentan con las ventosas que agarran las cintas. “Es una forma de resolver sin causar problemas, (...)” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Como se indicó previamente, María Ruiz trajo varios implementos que son suyos para el cuidado del acervo audiovisual, entre ellos están las rebobinadoras, las pegadoras, los platos desmontables y más. No obstante, solo posee como máximo dos elementos por cada equipo para simplificar el trabajo de conservación en la filmoteca. Agrega: “No podemos exigir realizar un trabajo sin las herramientas mínimas” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Carlos Chávez piensa que la Filmoteca PUCP urge de mejorar y adquirir nuevos equipos informáticos y de conservación, dado que limitan el trabajo de la organización. Por ejemplo, considera relevante contar con cinco bóvedas para todo el material que se encuentra en la Filmoteca PUCP. “Mi evaluación, en este poco tiempo, es que hay que renovar prácticamente todo el equipamiento” (C. Chávez, comunicación virtual, 10 de febrero de 2020).

Además, con respecto a la dimensión de la sede, donde se alberga las obras audiovisuales, la Filmoteca PUCP requiere de un espacio propio o ampliar el lugar donde están. “(...) Con ingenio se crearon los ambientes, pero las películas que están en custodia se

encuentran amontonadas en la actualidad” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

La filmoteca tiene el deber de acopiar los nuevos materiales que se presentan ante el archivo audiovisual, a pesar de que la capacidad máxima llegó a su límite. En una conversación con Carlos Chávez, María Ruiz comenta que se desea habilitar otro sitio dentro del espacio que ocupa la institución. Considera que este trabajo demandará una inversión, puesto que se debe crear las bóvedas con las características anteriormente indicadas y teniendo en cuenta que se deberá adquirir nuevos equipos especializados para la salvaguarda de los materiales (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

El coordinador general informa que la principal preocupación son las condiciones y la exposición física, química y ergonómica del personal que labora en la Filmoteca PUCP. Son zonas de alta de contaminación, debido a los gases que se expulsan; por ello, los miembros de la filmoteca deben estar debidamente protegidos. “(...) Estamos en un punto en el cual hay que tomar algunas decisiones” (C. Chávez, comunicación virtual, 10 de febrero de 2020). Indica que, si se sustenta las actuales problemáticas con las posibles soluciones ante las autoridades pertinentes, existe la posibilidad de relanzar la Filmoteca PUCP. “Esa es mi esperanza” (C. Chávez, comunicación virtual, 10 de febrero de 2020).

A su vez, Salomón Lerner sostiene que la Pontificia Universidad Católica del Perú no brindó, durante los años de actividad de la institución, el apoyo íntegro que se requiere (S. Lerner, comunicación virtual, 19 de diciembre de 2022). Sin embargo, en la actualidad, se está empezando a mirar la Filmoteca PUCP con otros ojos. “Qué orgullo que una filmoteca esté dentro de una universidad. Un lugar donde puedas acudir para hacer investigación” (M. Ruiz, comunicación presencial, 15 de diciembre de 2022).

En conclusión, un archivo audiovisual demanda de los equipos, el personal y el ambiente especializado; es decir, se precisa contar con el presupuesto económico que cubra los requerimientos para proteger el patrimonio audiovisual de un país.

En el caso de la Filmoteca PUCP, desde los inicios hasta la actualidad, se manifiesta que una de las grandes limitaciones es el escaso financiamiento para conservar las películas. Debido a que ya no cuentan con el espacio necesario en las tres bóvedas de climatización para detener el proceso de deterioro de estas. Tampoco cuentan con los equipos básicos para la limpieza y el mantenimiento del soporte físico de las obras.

Si bien la Pontificia Universidad Católica del Perú proporciona financiamiento económico para el archivo audiovisual, considero que el Estado peruano debe apoyar de manera económica al archivo audiovisual para cumplimiento adecuado de sus funciones, puesto que este protege parte de la memoria audiovisual del Perú (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). Como se señala, a pesar de las deficiencias presentadas, “la Filmoteca PUCP es quien paga al personal y cubre los costos para la curación de películas; sin embargo, la universidad no es una entidad que cuente con los recursos económicos suficientes (...)” (S. Lerner, comunicación virtual, 19 de diciembre de 2022).

4.4.2.2.2. Etapa de restauración

Para la etapa de restauración, Carlos Chávez menciona que la Filmoteca PUCP tiene como objetivo conseguir subvenciones económicas de los Fondos de Cooperación Internacional. Para lograr este propósito es importante contar con la acreditación de que la institución alberga productos audiovisuales significativos. Señala que “poco se ha hecho en

materia de restauración durante los diez y seis años de creación de la Fimoteca PUCP”. (C. Chávez, comunicación virtual, 18 de abril de 2022). Es decir, durante el período de gestión de Norma Rivera hasta el año 2019. Por consiguiente, la filmoteca debe desarrollar más cartas de presentación, a partir del fortalecimiento de las capacidades para producir trabajos de restauración con una óptima calidad como el realizado con el largometraje *Luis Pardo* (1927).

Asimismo, el coordinador general explica que el interés primario es restaurar material audiovisual peruano, ya que es el compromiso de cada país velar por la preservación de su patrimonio de imágenes en movimiento (C. Chávez, comunicación virtual, 18 de abril de 2022).

Por otra parte, como se indicó anteriormente, la Fimoteca PUCP no restaura los productos audiovisuales debido a que no cuenta con el equipamiento de laboratorios apropiados; por ello, la filmoteca se ve obligada a realizarlo en los laboratorios del extranjero. El proceso de laboratorio tiene un alto costo, sin embargo, María Ruiz afirma que “los laboratorios son muy generosos y tratan a la Fimoteca PUCP con mucho cariño y mucha solidaridad” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). Ruiz, por la trayectoria con la que cuenta en el mundo audiovisual peruano, conoce perfectamente a los especialistas y laboratorios en el extranjero. Parte de su labor es contactar con ellos y negociar los costos: “los laboratorios entienden que el premio que se gana mediante el Estado no es suficiente” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

En el Perú, en ocasiones, la Fimoteca PUCP acude a la empresa peruana Guarango⁴, debido a que cuenta con algunos equipos técnicos, como, por ejemplo, una copiadora digital

⁴ Productora audiovisual especializada en postproducción, colorización, masterización y delivery en DCP y otros formatos (Guarango, 2023).

4K. Pero Ruiz considera que aún carecen de la experiencia necesaria. En cambio, los laboratorios del extranjero saben con qué herramientas restaurar y poseen el conocimiento de los formatos digitales; por tanto, solucionan las lesiones y reparan las películas con mayor rapidez. “Posiblemente, Guarango Cine y Video lo podría hacer, pero necesitaríamos más tiempo” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Además, constatamos que para la restauración se requiere el uso de softwares específicos, los cuales tienen un alto costo y hay que conocer su uso y potencialidades. Por ejemplo, en la restauración digital se necesita una computadora con una capacidad de memoria y velocidad adecuada: “si nosotros grabamos una obra audiovisual en 4K, necesitaríamos una memoria del tamaño de la puerta. De momento es imposible y es soñar demasiado” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Otra de las limitaciones es que el personal técnico de la institución es joven; por tanto, entienden más sobre los soportes digitales que los analógicos. En cambio, María Ruiz aprendió, por muchos años, a trabajar con el soporte analógico, esto le permitió comprender las etapas para la restauración de las películas en ese formato. No obstante, la restauradora resalta que los actuales miembros de la filmoteca expresan sus ganas por instruirse y trabajar en el rubro. “No es difícil si se tiene la voluntad y se quiere aprender. Se trata de tener la teoría y aplicarla en el campo” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

En resumen, en la investigación se esclarece que la Filmoteca PUCP presenta limitaciones que son persistentes desde su creación. Preservar una cinta implica contar con los recursos económicos para las etapas de acopio, catalogación, conservación, restauración y difusión del patrimonio audiovisual; también, disponer del equipo profesional capacitado para cada área. Por ejemplo, la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México

(UNAM) labora con sesenta personas para la salvaguarda de su acervo audiovisual (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

La Pontificia Universidad Católica del Perú no ha proporcionado el adecuado y suficiente apoyo económico a la filmoteca, desde que esta fue adquirida por la universidad. Por lo tanto, la Filmoteca PUCP, al ser una unidad más que depende de la casa de estudios, se ve en la necesidad de resolver estas limitantes con recursos externos. Creemos que esto debería cambiar, puesto que la universidad, al contar con una filmoteca que trabaje adecuadamente podría acrecentar el prestigio a nivel nacional y en el extranjero. Sugerimos que la PUCP siga el ejemplo de dos experiencias internacionales como la mexicana y de Norteamérica. Nos referimos a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que apoya decididamente su filmoteca y la Universidad de California Los Ángeles (UCLA) en donde su archivo audiovisual es uno de los más prestigiosos del mundo por las políticas efectuadas.

En los veinte años de actividad la institución pudo realizar pequeñas mejoras; sin embargo, aún estas no son suficientes para la gran tarea que implica rescatar parte de la memoria audiovisual del Perú. Por tal motivo, el coordinador general comenta que otro de los objetivos de la Filmoteca PUCP es que sea reconocido como patrimonio cultural del Perú. Con el fin de solicitar una protección por parte del gobierno peruano y un régimen económico promocional. “Vamos a construir ese camino, que será lento, pero esperamos que sea con éxito, con la premisa fundamental del catálogo de la Filmoteca PUCP” (C. Chávez, comunicación virtual, 18 de abril de 2022).

Consideramos que, efectivamente, la Filmoteca PUCP debe contar con el apoyo del Estado peruano, lo que no excluye que se cree la Cinemateca Nacional del Perú. La preservación de la memoria audiovisual es una responsabilidad privada y pública. La Filmoteca

PUCP no debe la única institución en la que recaiga la responsabilidad. Esta debe ser compartida entre el sector privado y el estatal.

Propongo crear una red extendida de archivos audiovisuales al interior del país, ya que, de esta manera se cubrirían estas limitaciones y se promovería el trabajo colaborativo entre las entidades para resguardar el patrimonio de imágenes en movimiento y los materiales que contextualicen las obras audiovisuales del Perú. “Por piedad, el Estado peruano debe crear la Cinemateca Nacional ya” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

A partir de la indagación de mis dos objetivos secundarios, en la siguiente sección procederemos a responder la pregunta general de la tesis: ¿Cuál es el rol de la Filmoteca PUCP en la preservación del patrimonio audiovisual peruano?

4.5. El rol de la Filmoteca PUCP en el Perú

La exploración sobre las acciones de la Filmoteca PUCP que contribuyen a la preservación del patrimonio audiovisual, junto a los logros y las limitaciones para esta tarea confirmarían que el rol del archivo audiovisual, de carácter privado, es cubrir un vacío existente en la preservación del patrimonio de imágenes en movimiento en el Perú. Sin embargo, el esfuerzo aún no es suficiente; por tanto, pienso que debe ser tomado como un punto de partida para la creación de una cinemateca, de carácter público, en nuestro país.

Como se menciona en el punto 2.3.1. del marco teórico, definitivamente, el rol que cumplen los archivos audiovisuales es indispensable para la salvaguarda de la memoria audiovisual del país. En este sentido, la Filmoteca PUCP representa una pieza clave en la

preservación del patrimonio audiovisual peruano por su alto potencial como protector de la memoria audiovisual del país.

Braulio Mirano menciona que, a pesar de las limitaciones de presupuesto, la Filmoteca PUCP es uno de los organismos con renombre y un referente para dicha labor. Puesto que demuestra su capacidad, como empresa privada, para proteger gran parte de las piezas audiovisuales del país. Además, comenta que es preocupante conocer que la capacidad de la Filmoteca PUCP llegó a su límite y no está en capacidad de seguir acopiando materiales, los que lamentablemente, se pierden día a día. En su opinión, la Filmoteca PUCP posee a los mejores técnicos en conservación y restauración que tenemos en la actualidad. Asimismo, resalta que la Filmoteca PUCP está impulsando una escuela de jóvenes, donde se fomenta la costumbre de conservar y preservar sus productos audiovisuales. Añade que una escuela no solo te garantiza que el patrimonio sea preservado por la institución, sino que, probablemente, las personas compartan los conocimientos. Por consiguiente, la Filmoteca PUCP coopera con la creación de la institucionalidad; donde las personas sientan la necesidad de fundar una cinemateca en el país para que luego se instaure el organismo físico con todos los implementos en infraestructura, equipamiento y personal especializado (B. Mirano, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Desde otro punto de vista, Isaac León Frías manifiesta que otro de los aportes de la Filmoteca PUCP es su apoyo al Festival de Cine de Lima PUCP, en donde programa y da a conocer su acervo. Afirma que su labor ayuda a sensibilizar a la sociedad peruana sobre la importancia de una cinemateca para la protección del patrimonio audiovisual (I. León, comunicación virtual, 20 de junio de 2020).

El coordinador general comenta que una de sus preocupaciones fue el distanciamiento de la comunidad audiovisual y cinematográfica peruana con respecto a la Filmoteca PUCP ocurrida en la gestión previa: “existía una lectura de que la Filmoteca PUCP se cerraba hacia sí misma y no se abría al resto del sector” (C. Chávez, comunicación virtual, 18 de abril de 2022). Una forma de romper este aislamiento ha sido iniciar el acercamiento de la filmoteca con cinéfilos, estudiantes e investigadores, ofreciéndoles el acceso a su acervo. Otra de las acciones ha sido participar activamente en el Colectivo por la Cinemateca Nacional del Perú, un grupo peruano interesado por la salvaguarda del patrimonio de imágenes en movimiento, que desarrolló el Proyecto de Ley de creación de la Cinemateca Nacional del Perú (C. Chávez, comunicación presencial, 31 de enero de 2020).

María Ruiz, opina que la Filmoteca PUCP cumple un rol muy importante en el Perú, puesto que “(...) brinda un servicio que no lo da ninguna parte del país y todos lo deben conocer” (M. Ruiz, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). Con los pocos recursos, los miembros de la institución conservan un aproximado de “(...) 7 000 films en soporte analógico, almacenados en más de 13 000 rollos de película de diversos formatos y en distintos grados de conservación” (Google Arts & Culture, 2023). Pero solo han restaurado la película *Luis Pardo* (1927) mediante su participación en los Estímulos Económicos para la Cultura. En la actualidad, está en proceso la digitalización y restauración digital de los cortometrajes: *¿Y Después Qué?* (1982); *Yawar Mayo, Río De Sangre* (1985); *Huando* (1975), e *Iquitos, la capital Amazónica del Perú* (aprox. 1960), y la identificación de 200 noticieros peruanos de los años 50 y 60, que solo se exhibieron en los cines del país.

La actual directora de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios, Erika Chávez, avala que la Filmoteca PUCP es una de las entidades privadas que custodia el

patrimonio audiovisual del Perú. Detalla que para que un producto audiovisual sea considerado parte del patrimonio del país debe estar salvaguardado por el Estado.

Actualmente, el archivo de la DAFO forma parte del patrimonio audiovisual del Perú, que son aproximadamente cuarenta años de cine del país. También forma parte los materiales que se encuentra en la Biblioteca Nacional del Perú y el Archivo General de la Nación del Perú. De los cuales una parte se sitúa en el Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú (IRTP) y en la Filmoteca PUCP (E. Chávez, comunicación presencial, 28 de septiembre de 2022).

Es lamentable enterarse que el patrimonio de imágenes en movimiento del Perú es poco en consideración a todas las creaciones que se realizaron y se encuentran desperdigadas en las diversas provincias del país.

En conclusión, se corrobora la hipótesis principal de la investigación: la Filmoteca PUCP cubre un vacío existente en la preservación del patrimonio audiovisual peruano, ya que en el Perú no contamos con una entidad estatal responsable de custodiar, catalogar, conservar y restaurar la memoria audiovisual. No obstante, sostengo que el trabajo que viene realizando el archivo audiovisual privado aún no es suficiente; la institución presenta las siguientes limitaciones: el registro incompleto del fondo filmico, la falta de una catalogación, y el escaso presupuesto para contar con un espacio propio y adecuado para la conservación, restauración y difusión de las obras audiovisuales que posee.

Considero que la presente investigación permite visibilizar el potencial y las limitaciones que tiene la Filmoteca PUCP como una de las entidades responsables de proteger parte del patrimonio audiovisual del Perú.

Antes de finalizar con el presente estudio, pienso que es importante responder a la siguiente pregunta: ¿Por qué no existe un archivo audiovisual de carácter público en el Perú? Responder a esta interrogante nos permitirá conocer el poco interés que ha demostrado el Estado peruano por establecer un organismo estatal que salvaguarde la memoria audiovisual del país.

4.6. ¿Por qué no existe un archivo audiovisual de carácter público en el Perú?

Lo primero que tendríamos que decir al respecto es que no se tiene conocimiento del valor histórico y cultural de los materiales audiovisuales, y que estos, deben ser preservados del mismo modo que son preservados otros productos culturales, como pueden ser la pintura, las esculturales, los ceramios, los edificios, etc., que han sido producidos en las distintas etapas de nuestra historia, y que, es una obligación del Estado peruano asumir su conservación y preservación.

A lo largo de nuestras indagaciones, hemos tomado conocimiento que ha existido y existe, en la actualidad, grupos de ciudadanos que han propuesto al Poder Ejecutivo y al Congreso de la República del Perú, la necesidad urgente por crear una Cinemateca Nacional. Sin embargo, estas se han visto frenadas por el desinterés, producto del desconocimiento del valor histórico y cultural de la memoria audiovisual. Consideramos que es necesario realizar campañas de concientización en este sentido.

Durante la etapa de investigación de la tesis, nos enteramos de tres iniciativas ciudadanas que buscaron proteger el patrimonio audiovisual del país y de ejercer presión y concientizar para crear una cinemateca nacional. Estas iniciativas son:

4.6.1. La situación desfavorable de los materiales audiovisuales de la Cinemateca Universitaria del Perú

En una conversación con el cineasta Francisco Adrianzén nos relata que, en el año 2019, mediante una publicación de *Facebook*, su hija se entera que un funcionario de la Universidad Nacional Agraria La Molina buscaba a personas interesadas en la cinematografía para rescatar un lote de películas que se estaba desechando por su alto grado de descomposición (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020).

Francisco Adrianzén al enterarse de la situación acudió junto a su hija a la casa de estudios para adquirir las cintas. “Cuando me dijeron que se trataba de películas de la Universidad Nacional Agraria La Molina, inmediatamente, pensé que era el acervo de la Cinemateca Universitaria del Perú” (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020). Ciertamente, el lote de películas formaba parte del acervo del primer archivo audiovisual del Perú.

Para acopiar los rollos se tuvo que, en primer lugar, dar de baja a los materiales, ya que forman parte del patrimonio audiovisual del país. “(...) Son bienes del Estado, por ello, mandamos cartas y cumplimos con toda la formalidad para poder retirar las películas” (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020). De esta forma, el 20 de septiembre del año 2019 rescatan parte de las obras audiovisuales de la Cinemateca Universitaria del Perú.

Son más de quinientos productos audiovisuales abandonados, de los cuales se pudo identificar algunos gracias al trabajo realizado por Christian Wiener en *Estudio y propuesta sobre conservación y difusión del material cinematográfico y audiovisual peruano*, en el que comparte una relación de películas de la Cinemateca Universitaria del Perú. Además, Adrianzén advierte que no están las piezas completas porque alguna de estas se trasladó a otros

sitios (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020). Por consiguiente, “(...) trasladamos las cintas a un depósito que no estaba condicionando, pero nos vimos en la obligación de hacerlo” (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020). Las acciones tomadas para amparar las imágenes en movimiento son honorables, puesto que preservar implica con los ambientes, equipos técnicos y de personal, y tiempo para identificar las obras audiovisuales.

Por otra parte, Adrianzén menciona que las películas estaban siendo desechadas por dos motivos principales: 1. La descomposición química generada por el paso del tiempo. 2. Las condiciones desfavorables en las que estaban dentro de la Universidad Nacional Agraria La Molina (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020). Agrega lo siguiente: “(...) me llama la atención y me irrita para ser sincero que el Ministerio de Cultura del Perú no haya hecho nada sobre este asunto, a pesar de tener el conocimiento de la situación de los materiales” (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020). No obstante, cuando se hizo la consulta al entonces director de la DAFO, Pierre Vandoorne, aclara que la institución no estuvo enterada de que la Cinemateca Universitaria del Perú poseía un cúmulo de cintas y que estaban en estado de abandono (P. Vandoorne, comunicación virtual, 13 de junio de 2020). Aunque sí logra enterarse de la situación mediante las redes sociales de Francisco Adrianzén. “(...) No sé cómo se enteró Francisco Adrianzén, si lo llamaron personas que lo conocían o cómo recuperó ese material, tampoco sé bajo qué condiciones lo recuperó” (P. Vandoorne, comunicación virtual, 13 de junio de 2020). Es más, celebra dicha acción porque se trata del patrimonio audiovisual peruano.

El ex director de la DAFO concibe que, si la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios estuviese enterado de las condiciones del acervo audiovisual, el órgano hubiese velado por este (P. Vandoorne, comunicación virtual, 13 de junio de 2020).

Asimismo, Vandoorne sostiene que el descuido de las piezas audiovisuales se debe; principalmente, a un desconocimiento de su relevancia cultural y artística. “Dado que no nos enseñaron su valor; por tanto, es un obstáculo para la salvaguarda de la memoria audiovisual del país” (P. Vandoorne, comunicación virtual, 13 de junio de 2020).

Carlos Chávez agrega que “el patrimonio audiovisual, a pesar de todo lo que se dice y la riqueza patrimonial que tiene nuestro país, lamentablemente, no ha formado parte de la política pública” (C. Chávez, comunicación virtual, 20 de mayo de 2020). El ex director de la DAFO piensa que todas las organizaciones del Estado deben estar comprometidas con esta labor mediante políticas de preservación para sus propias colecciones de imágenes en movimiento. Además, Vandoorne ratifica que no existe una entidad que logre rescatar el patrimonio audiovisual de todo el país: “se necesita brindar más información y generar más consciencia de la importancia de estos archivos (...)” (P. Vandoorne, comunicación virtual, 13 de junio de 2020).

Para no repetir esta situación, la creación de una cinemateca nacional es imprescindible, debido a que “las películas se están muriendo” (F. Adrianzén, comunicación virtual, 5 de junio de 2020). El Estado peruano tiene la obligación de dedicar mayor atención para sostener de manera económica a una institución comprometida con la protección de la memoria audiovisual a través de un proyecto de inversión pública. De esta manera, se puede instaurar y habilitar un espacio para acopiar las producciones audiovisuales como lo hace la Filmoteca

PUCP. “Pero, en este momento, en el Estado no existe el espacio con las condiciones adecuadas” (P. Vandoorne, comunicación virtual, 13 de junio de 2020).

4.6.2. Primer Encuentro Internacional de Cinematecas: Historia, preservación e institucionalización de la memoria audiovisual del Perú

En el año 2019 se produjo el *Primer Encuentro Internacional de Cinematecas: Historia, preservación e institucionalización de la memoria audiovisual del Perú*, organizado por la Sub Dirección Desconcentrada de Industrias Culturales y Artes en la región del Cusco. Este evento fue desarrollado el 30 de septiembre y el 1 hasta el 3 de octubre, en el Perú.

Erika Chávez, quien estuvo como subdirectora del organismo, cuenta que el objetivo principal del evento fue proponer la creación de una Cinemateca Nacional en el Cusco, a través de un proyecto de inversión en conmemoración del Bicentenario de la Independencia del Perú. Es decir, entender “el funcionamiento, los espacios con los que cuentan, las dimensiones económicas, y otros temas más técnicos vinculados a la preservación” (E. Chávez, comunicación presencial, 28 de septiembre de 2022). Por tal motivo, se invitó a diversos países expertos de América Latina y Europa, como: Colombia, Bolivia, México, Chile, Cuba, Brasil, España, Alemania, Francia y Portugal, que compartieron sus experiencias y recomendaciones sobre los modelos de gestión aplicados en sus territorios. Por parte del Perú, asistieron conocedores del tema como Juan Carlos La Serna Salcedo, Andrés Garay Albújar, Emilio Bustamante, Francisco Mejorada y Norma Rivera (P. Vandoorne, comunicación virtual, 13 de junio de 2020).

También se buscó sensibilizar a la comunidad peruana y a los funcionarios públicos sobre la necesidad de contar con un archivo audiovisual en el país (E. Chávez, comunicación presencial, 28 de septiembre de 2022). Las funciones de la cinemateca nacional serían la preservación, catalogación, conservación, restauración y difusión del acervo de imágenes en movimiento. Sin embargo, primero se precisa realizar un mapeo de las obras audiovisuales que existen o podrían existir en el Perú (P. Vandoorne, comunicación virtual, 13 de junio de 2020).

Del *Primer Encuentro Internacional de Cinematecas: Historia, preservación e institucionalización de la memoria audiovisual del Perú* se recopiló el modelo de gestión más oportuno para el establecimiento de una cinemateca nacional que esté adscrito como un organismo más al Ministerio de Cultura del Perú. Lamentablemente, no se pudo concretar el proyecto por causa de la pandemia por el COVID-19 (E. Chávez, comunicación presencial, 28 de septiembre de 2022).

4.6.3. Colectivo por la Cinemateca Nacional del Perú

En el año 2021, nace el Colectivo por la Cinemateca Nacional del Perú, gracias a la iniciativa de un grupo de ciudadanos comprometidos con la memoria audiovisual, con el objetivo de desarrollar un Proyecto de Ley de creación de la Cinemateca Nacional del Perú. Puesto que, anteriormente, se presentó otro ante el Congreso de la República con el mismo propósito. No obstante, Violeta Núñez señala que “(...) era un real adefesio” (V. Núñez, comunicación virtual, 29 de marzo de 2022).

El colectivo “(...) está conformado por inminencias del cine que comprenden y tienen la sensibilidad sobre la importancia de la preservación del patrimonio audiovisual peruano” (B.

Mirano, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). En primera instancia, el colectivo está conformado por Violeta Núñez, Francisco Adrianzén, Christian Wiener, María Ruiz, Carlos Chávez, Erika Chávez, Braulio Mirano, Roger Neyra, Daniel Quispe y José Perla (V. Núñez, comunicación virtual, 29 de marzo de 2022). Cabe resaltar que Erika Chávez y Braulio Mirano se retiraron del gremio debido a sus nuevos cargos en el sector público.

Braulio Mirano comenta que se denomina colectivo por el sentido de la horizontalidad, autonomía y autogestión (B. Mirano, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). “(...) Es una reunión de voluntades y esfuerzos, por eso la palabra colectivo es la que representa mejor la sinergia de los cineastas, gestores culturales, funcionarios y ex funcionarios” (E. Chávez, comunicación presencial, 28 de septiembre de 2022).

La historiadora de cine peruano, Violeta Núñez señala que el colectivo se reunía, en su mayoría, los días domingos y en sesiones maratónicas. Dado que “sobre la base del documento presentado al Congreso de la República, fuimos descartando lo que no servía, redactando mejor los artículos y añadiendo los que eran necesarios” (V. Núñez, comunicación virtual, 29 de marzo de 2022). La redacción del Proyecto de Ley tomo un período de cinco meses, debido a que se dio prioridad al aspecto legal de la propuesta para que vaya de acuerdo a la legislación peruana (V. Núñez, comunicación virtual, 29 de marzo de 2022).

Asimismo, el colectivo alcanzó tres metas: 1. Formular el Proyecto de Ley donde se describe las características y funciones, a nivel técnico y legal, de la Cinemateca Nacional del Perú. 2. Sensibilizar y fortalecer las acciones de la ciudadanía con el fin de salvaguardar el patrimonio audiovisual mediante las charlas de concientización ejecutadas. 3. Construir una cultura de conservación, ya que, hoy en día las personas aprecian mucho más las creaciones

audiovisuales domésticas que también forman parte de la memoria audiovisual del país (B. Mirano, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Violeta Núñez resalta que el Colectivo por la Cinemateca Nacional del Perú elaboró el trabajo que se tuvo que hacer hace diez años por parte de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios. Debido a que, en octubre del año 2021, se presentó el Proyecto de Ley de creación de la Cinemateca Nacional del Perú para su revisión ante la Oficina Desconcentrada del Ministerio de Cultura del Perú y el organismo en mención. (V. Núñez, comunicación virtual, 29 de marzo de 2022). Cabe señalar que Carlos Chávez, representante de la Filmoteca PUCP, junto a otros integrantes del Colectivo, hicieron entrega de la propuesta legislativa ante el Ministerio de Cultura del Perú.

El proyecto de ley manifiesta que el patrimonio audiovisual está en emergencia; por tanto, es prioritario su preservación. Asimismo, establece los objetivos de la Cinemateca Nacional del Perú y señala exigencias en cuanto a autonomía administrativa, técnica, financiera y política. Además, describe responsabilidades propias y compartidas con otros archivos audiovisuales regionales, y dispone fuentes de financiamiento y compromisos en cuanto a investigación, promoción, acceso, conservación y restauración (B. Mirano, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Igualmente, expresa que la cinemateca debe crearse a partir de un proyecto de inversión, que debe ser constituido por el Ministerio de Cultura del Perú y el Estado peruano por su carácter específico en diversas áreas, tales como: ingeniería, arquitectura, sanidad y más. “(...) El trabajo es mucho más amplio, por ende, requiere de un presupuesto mayor que nosotros no tenemos” (B. Mirano, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

El asesor legal de la DAFO comenta que el proyecto es viable pero el camino es extenso, dado que debe ser aprobado por “las instancias del Ministerio de Cultural; de la Presidencia del Consejo de Ministros, la Secretaría de Gestión Pública, y, por último, el Congreso de la República del Perú” (B. Mirano, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). Luego de ello, el Ministerio de Cultura del Perú deberá crear el proyecto de inversión; este trabajo podría tomar dos años para tener el informe técnico e iniciar con la creación de la Cinemateca Nacional del Perú (B. Mirano, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Lamentablemente, el proyecto no es factible porque en el Capítulo VII - Promoción, difusión y exhibición de obras cinematográficas y audiovisuales, Artículo 21 titulado como Archivo cinematográfico y audiovisual, el Decreto de Urgencia N° 022-2019 expresa que lo siguiente:

El Ministerio de Cultura cuenta con un archivo destinado a la custodia de obras cinematográficas y audiovisuales peruanas denominado “Cinemateca Peruana”, a fin de evitar su deterioro, destrucción o pérdida, garantizando con ello la conservación, recuperación y exhibición del patrimonio audiovisual de la Nación, en cualquier medio o plataforma (Congreso de la República, 2019, p. 6).

Por tanto, no se podría crear otro ente que realice las mismas funciones (E. Chávez, comunicación presencial, 28 de septiembre de 2022). Braulio Mirano considera que, “(...) el artículo es tan difuso y a la vez concreto en comentar que el archivo es la Cinemateca Peruana que imposibilitó el camino para crear una Cinemateca Nacional en el Perú” (B. Mirano, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Es importante mencionar que la Cinemateca Peruana es un repositorio audiovisual que está ubicado dentro de las oficinas de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios, en Lima. No cuenta con las condiciones, el espacio ni la autosuficiencia para

desempeñar el cargo de un archivo audiovisual (B. Mirano, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022).

Como menciona Mirano en la entrevista, quienes “construyeron el actual decreto de urgencia tuvieron buenas intenciones, pero no tenían claro el procedimiento para constituir una cinemateca como una entidad autónoma” (B. Mirano, comunicación presencial, 13 de agosto de 2022). Por tanto, se recomienda establecer una filмотeca que sea una dirección más del Ministerio de Cultura del Perú para detentar de mayores recursos para su actividad.

En resumen, podemos responder a la siguiente interrogante: ¿por qué no existe un archivo audiovisual nacional en el Perú? A partir de la investigación se revela que no contamos con una cinemateca nacional por dos factores relevantes: 1. El desinterés del Estado peruano por proteger parte de nuestra memoria audiovisual creada mediante imágenes en movimiento. 2. El Decreto de Urgencia No. 022-2019 que estima a la Cinemateca Peruana como un organismo activo que preserva el patrimonio audiovisual del Perú.

Sin embargo, considero que la creación de la Filмотeca PUCP, la toma de acción por parte del cineasta Francisco Adrianzén para recuperar el acervo fílmico de la Cinemateca Universitaria del Perú, el Primer Encuentro Internacional de Cinematecas: Historia, preservación e institucionalización de la memoria audiovisual del Perú, y la creación del Colectivo por la Cinemateca Nacional del Perú han contribuido a la sensibilización de la ciudadanía para tener una mayor preocupación sobre el estado actual del patrimonio audiovisual del Perú y la necesidad de crear de una Cinemateca Nacional en el país.

Finalmente, en la actualidad, los archivos audiovisuales cumplen un papel muy importante para la preservación del patrimonio audiovisual a nivel mundial. En este caso, el

presente estudio nos permitió entender el rol significativo de la Filmoteca PUCP para rescatar, poner en valor y difundir el patrimonio audiovisual del Perú.



CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El objetivo general de la presente investigación es explorar el rol de la Filmoteca PUCP en la preservación del patrimonio audiovisual peruano. A partir del análisis de resultados planteados, según las dos preguntas específicas del estudio, hemos obtenido una serie de cuatro conclusiones:

1. La Filmoteca PUCP cubre un vacío existente en la preservación del patrimonio audiovisual peruano, pero no es aún suficiente y debe ser tomado como un punto de partida para la creación de una cinemateca nacional en el Perú.
2. La Filmoteca PUCP tiene un alto potencial para contribuir a la preservación del patrimonio audiovisual peruano a través de las siguientes tres acciones: 1. Rescate del acervo audiovisual peruano mediante acuerdos con los propietarios de este. 2. Conservación a través de las tres bóvedas de climatización, algunas herramientas técnicas, el personal capacitado que se encarga de dichas funciones, y la participación, desde el año 2018, en los concursos de restauración otorgados por DAFO para la puesta en valor y disposición de los materiales a la comunidad nacional e internacional. 3. Difusión del acervo audiovisual en las salas de exhibición del Centro Cultural PUCP, el campus universitario y en los espacios de proyección de cine que gestionan con otros organismos sin fines de lucro.

3. Desde su creación hasta la actualidad, los logros para la preservación del patrimonio audiovisual peruano en la Filmoteca PUCP son: 1. El reconocimiento de la institución ante la Federación Internacional de Archivos Fílmicos. 2. El acopio y la conservación del material audiovisual peruano perteneciente a la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios y la Filmoteca de Lima; y, los archivos documentales, bibliográficos, iconográficos de foto y video que contextualizan la obra. También a través de los acuerdos realizados con los titulares que donan, custodian o venden sus materiales. 3. La restauración física y digital de algunas películas de largometraje y cortometraje que realizan y ejecutarán en el extranjero, mediante la participación de la Filmoteca PUCP en los incentivos económicos que brinda el Estado peruano.

4. Desde su creación hasta la actualidad, la Filmoteca PUCP presenta las siguientes limitaciones para su labor: 1. El registro incompleto de un aproximado de siete mil cintas en soporte analógico que forman parte de patrimonio audiovisual del Perú. 2. El escaso presupuesto con el que cuenta la Filmoteca PUCP para la protección de la memoria audiovisual, ya que depende únicamente de los fondos que les otorga la universidad y los concursos que brinda el Estado Peruano.

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

La Fimoteca PUCP cubre un vacío existente en la preservación del patrimonio audiovisual peruano, pero no es aún suficiente y debe ser tomado como un punto de partida para la creación de una cinemateca nacional en el Perú.

De la pregunta general se comprende cuáles son las acciones que realiza el archivo audiovisual para contribuir a la salvaguarda de la memoria audiovisual del país. Además, se conoce los logros y las limitaciones principales que presenta la institución durante los veinte años de actividad del organismo. Asimismo, para sumar a la investigación se realizó un breve rastreo histórico de las cinematecas que existieron en el Perú y se buscó comprender por qué no contamos con una filmoteca financiada desde el Estado.

Por otra parte, en el presente estudio se brinda las siguientes recomendaciones generales para la creación de una Cinemateca Nacional en el Perú:

1. Incentivar cambios en los preceptos constitucionales que velan por la preservación del patrimonio cultural para la creación de una Cinemateca Nacional en el Perú.
2. Indicar en las normas legales vigentes, las funciones que cumpliría un archivo audiovisual y mencionar los requerimientos para su desempeño y la autoridad pertinente para su sostén económico.
3. Desarrollar el proyecto de inversión para la fundación y el sostén económico de una filmoteca peruana.

4. Propiciar la participación activa por parte del Estado para custodiar los materiales audiovisuales que están dispersos en el interior del país, de esta manera, podrán ser puestos en valor y nominados como parte del patrimonio audiovisual peruano.

5. Promover la enseñanza cultural y artística de la preservación, mediante capacitaciones y charlas informativas, dirigidos a la comunidad peruana, sobre los archivos audiovisuales y las áreas de catalogación, restauración, conservación y difusión del acervo audiovisual. Así se podrá sensibilizar a la ciudadanía sobre la urgencia de contar con un archivo audiovisual nacional en el país.

Con respecto a la Filmoteca PUCP se recomienda lo siguiente:

1. Implementar un plan de gestión para conocer sobre las actividades que realiza la institución para el desarrollo de sus objetivos. Este podría ser compartido a la DAFO para el establecimiento de las tareas, requerimientos técnicos y de personal, y el sostén económico de la propuesta de la Cinemateca Nacional del Perú.

2. Buscar una mayor autonomía para la disposición de un espacio propio centrado, principalmente, en la preservación. Así se podrá mantener las cintas que están en estado de deterioro en las condiciones adecuadas. También contar con espacio para la difusión de las joyas que forman parte de la memoria audiovisual del país, a través de salas propias de exhibición.

3. Desarrollar un plan presupuestal para la catalogación de las películas y de los documentos que contextualizan las cintas. El conocimiento del contenido de los rollos de películas brindará mayores oportunidades para la obtención de recursos económicos, de esta manera, se podrá cubrir la necesidad de salvaguardar las obras audiovisuales que poseen.

4. Promover el apoyo presupuestal y cultural por parte del Estado peruano a la Filmoteca PUCP; de esta manera, la institución podrá dotar de más herramientas para el acopio, catalogación, conservación y restauración del patrimonio audiovisual del Perú.

5. Promover futuras investigaciones para la indagación más específica sobre la historia de las filmotecas peruanas y el acervo audiovisual de estos. Así se podrá ubicar, acopiar y garantizar la preservación de las piezas que formaron parte de los archivos audiovisuales.

BIBLIOGRAFÍA

Adrianzén, F. (2003). Fílmoteca de Lima: ¿conservando y cambiando? *Butaca sanmarquina*, 18(5), 34- 35.

Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI)

2023a “¿Quiénes somos?”. *ARCHI*. Consulta: 30 de mayo de 2023.

<http://www.archivoperuano.com/quienes.htm>

2023b “¿Qué hacemos?”. *ARCHI*. Consulta: 30 de mayo de 2023.

<http://www.archivoperuano.com/hacemos.htm>

2023c “¿Qué buscamos?”. *ARCHI*. Consulta: 30 de mayo de 2023.

<http://www.archivoperuano.com/buscamos.htm>

2023d “De nuestro catálogo”. *ARCHI*. Consulta: 30 de mayo de 2023.

<http://www.archivoperuano.com/catalogo1.htm>

2023e “Actividades realizadas”. *ARCHI*. Consulta: 30 de mayo de 2023.

<http://www.archivoperuano.com/biblionac.htm>

Bedoya, R. (1992). *100 años de cine en el Perú: Una historia crítica*. Universidad de Lima.

Bedoya, R. (2009). El Cine Club de Lima. *Contratexto*, (17), 175 – 182.

- Bedoya, R. (2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Bedoya, R. (2016). *El cine silente en el Perú*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Bustamante, E. (2009). Ciudad de los condenados: Lima en el cine peruano a fines de los ochenta y comienzos de los noventa. *Contratexto*, (17), 163-174. Recuperado de <http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/798/770>
- Bustamante, E. (2018). El nuevo cine peruano: un panorama. *MLN*, 133(2), 435.
- Bustamante y Luna (2014). El cine regional en el Perú. *Contratexto*, (22), 189-212.
- Canudo, R. (1914). Fragmento de su obra *Manifiesto de las siete artes*. Italia.
- Carbone, G. (1 de enero, 1993). El cine en el Perú: 1950-1972: testimonios.
- Carbone, G. (1995). En busca del cine peruano. *Contratexto*, (9), 79-86. Recuperado de <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/2513/2434>
- Contreras, M. (2018). *Construyendo un cine nacional: los cineastas y críticos de cine de la década de 1960, el gobierno de Juan Velasco Alvarado y la Ley de cine No. 19327, 1960- 1975* [tesis de magíster, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/13422>
- Congreso de la República. (2013, 20 de junio). Decreto Supremo No. 0005-2013-MC. Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura. https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/211293/6509_0.pdf

Congreso de la República. (2010, 24 de septiembre). Decreto Supremo N° 001-2010-MC.

Decreto Supremo que Aprueba Fusiones de Entidades y Órganos en el Ministerio de Cultura.

<https://www.dar.org.pe/archivos/normasLegales/DS-N-001-2010-MC.pdf>

Congreso de la República. (2010, 15 de julio). Ley No. 29565. Ley de creación del Ministerio

de Cultura. Diario Oficial El Peruano.

[https://bdpi.cultura.gob.pe/sites/default/files/201906/Ley%20N%C2%B0%2029565.p](https://bdpi.cultura.gob.pe/sites/default/files/201906/Ley%20N%C2%B0%2029565.pdf)

[df](https://bdpi.cultura.gob.pe/sites/default/files/201906/Ley%20N%C2%B0%2029565.pdf)

Congreso de la República. (2004, 21 de junio). Ley No. 28296. Ley General del Patrimonio

Cultural de la Nación, Lima.

https://www.peru.gob.pe/docs/PLANES/94/PLAN_94_LEY%20N%C2%BA%20282

[96_2008.pdf](https://www.peru.gob.pe/docs/PLANES/94/PLAN_94_LEY%20N%C2%BA%20282)

Congreso de la República. (1995, 23 de mayo). Decreto Supremo No. 042-95-ED. Reglamento

de la ley de la cinematografía peruana Ley No. 26370. Diario Oficial El Peruano.

Congreso de la República. (1994, Ley No. 26370). Ley de la Cinematografía Peruana.

<http://www.foroegeda.com/documentacion1foro/Peru/LEY%20DE%20LA%20CINE>

[MATOGRAFIA%20PERUANA.pdf](http://www.foroegeda.com/documentacion1foro/Peru/LEY%20DE%20LA%20CINE)

Congreso de la República. (1992, 23 de abril). Decreto No. 822. Ley sobre el derecho de autor.

Diario Oficial El Peruano.

<https://www.indecopi.gob.pe/documents/20182/143803/DecretoLegislativo822.pdf>

Congreso de la República. (2019, 6 de diciembre). Decreto de Urgencia No. 022-2019. Decreto de Urgencia que promueve la actividad cinematográfica y audiovisual. Diario Oficial El Peruano.

Díaz, K. (2014). *El archivo audiovisual nacional: espacio de memoria e identidad* [tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/5532>

Dirección De Industrias Culturales. (2013). “Convenio de Convenio de Cooperación entre CONACINE y la Filmoteca PUCP”. Convenios de Colaboración Institucional. Dirección de Industrias Culturales. https://dafo.cultura.pe/wp-content/uploads/2012/02/convenio_filmoteca.pdf

Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. (s.f.). *Primer Encuentro Internacional de Cinematecas: Historia, preservación e institucionalización de la memoria audiovisual del Perú*. Ministerio de Cultura.

<https://www.culturacusco.gob.pe/?s=primer+encuentro+internacional>

Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO)

2023a. “¿Quiénes somos?” *DAFO*. Consulta: 24 de mayo de 2023. <http://dafo.cultura.pe/15721-2/>

2023b. “Objetivos”. *DAFO*. Consulta: 24 de mayo de 2023. <http://dafo.cultura.pe/dafo/objetivos/>

Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO)

2023. Ministerio de Cultura invita al Foro: “Fomento del cine regional: Hacia la construcción de una política participativa” en el “4to. Festival de cine de Trujillo”. *DAFO*. Consulta: 24 de mayo de 2023.

<https://dafo.cultura.pe/ministerio-de-cultura-invita-al-foro-fomento-del-cine-regional-hacia-la-construccion-de-una-politica-participativa-en-el-4to-festival-de-cine-de-trujillo/>

El Comercio

2023. “1922: Película nacional”. *El Comercio*. Consulta: 1 de mayo de 2023.

<https://elcomercio.pe/opinion/efemerides/1922-pelicula-nacional-noticia/>

Estímulos Económicos para la Cultura

2023a. “Estímulos Económicos para la Actividad Cinematográfica y Audiovisual”. *Estímulos Económicos para la Cultura*. Consulta: 1 de junio de 2023.

<https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/2023/estimulos-economicos-para-la-actividad-cinematografica-y-audiovisual-2023>

2023b. “Proyectos de preservación audiovisual”. *Estímulos Económicos para la Cultura*. Consulta: 1 de junio de 2023.

<https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/2023/concursos/proyectos-de-preservacion-audiovisual>

2023c. “Estímulo a la preservación audiovisual”. *Estímulos Económicos para la Cultura*.

Consulta: 1 de junio de 2023.

<https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/2021/concursos/estimulo-la-preservacion-audiovisual>

2023d. “Beneficiarios”. *Ministerio de Cultura del Perú*. Consulta: 1 de mayo de 2023.

<https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/beneficiarios>

Escala, L. (2015). La década digital. Entrevista con Ricardo Bedoya. *Ventana Indiscreta*, (13), 10-15. Recuperado de

http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Ventana_indiscreta/article/view/427/409

Federación Internacional de Archivos Fílmicos. (2019). Código de ética de la FIAF.

Recuperado de <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Codigo-de-Etica.html>

Fernández, W. (2018). *Nivel de consumo de cine peruano en los estudiantes de la Facultad de Ciencia Sociales- U.N.A. Puno 2018-I* [tesis de pregrado, Universidad Nacional del Altiplano]. Reposito Institucional U.N.A.

<http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/8984>

Filmoteca PUCP

2023a “¿Qué es una Filmoteca?”. *Filmoteca PUCP*. Consulta: 13 de mayo de 2023.

<https://filmoteca.pucp.edu.pe/nosotros/que-es-una-filmoteca>

2023b “Antecedentes”. *Filmoteca PUCP*. Consulta: 6 de mayo de 2023.

<https://filmoteca.pucp.edu.pe/nosotros/antecedentes>

2023c “Organigrama”. *Filmoteca PUCP*. Consulta: 6 de mayo de 2023.

<https://filmoteca.pucp.edu.pe/nosotros/organigrama>

2023d “Redes”. *Filmoteca PUCP*. Consulta: 23 de enero de 2023.

<https://filmoteca.pucp.edu.pe/redes>

2023e “Luis Pardo”. *Filmoteca PUCP*. Consulta: 24 de enero de 2023.

<https://filmoteca.pucp.edu.pe/ciclos-cine/luis-pardo-2>

2023f “Espacio Filmoteca PUCP”. *Filmoteca PUCP*. Consulta: 6 de mayo de 2023.

<https://filmoteca.pucp.edu.pe/lcf/26-fcl-espacio-filmoteca-pucp>

2023g “Clásicos de la Filmoteca”. *Filmoteca PUCP*. Consulta: 6 de mayo de 2023.

<https://filmoteca.pucp.edu.pe/lcf/clasicos-de-la-filmoteca>

2023h “Funciones”. *Filmoteca PUCP*. Consulta: 6 de mayo de 2023.

<https://filmoteca.pucp.edu.pe/nosotros/funciones>

García, J. y Ohem, F. (2012). La Filmoteca de la UNAM preservación y difusión de un patrimonio. *Ciencias* 105, enero-junio, 156-159.

García, N. (2013). *Cuando el cine era una fiesta: La producción de la Ley N° 19327*. Grupo Chasky.

Google Arts & Culture

2023 “Filmoteca PUCP”. *Google Arts & Culture*. Consulta 1 de mayo de 2023.

<https://artsandculture.google.com/story/pAURzp5K6AtTXA?hl=es-419>

Guarango

2022 “Nuestra especialidad”. *Guarango*. Consulta: 8 de febrero de 2022. <https://guarango.pe/>

Hendrickx, N. (2010). *Perspectivas y posibilidades de crecimiento del cine peruano en el contexto mundial* [tesis de magíster, Pontificia Universidad Católica del Perú].

Repositorio Institucional PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/1376>

Hendrickx, N. y Tamayo, A., (2008). *Financiamiento, distribución y marketing del cine peruano*. Primera Edición. Universidad de Lima.

Hernández, R., Fernández, C., y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6a. ed. - -). México D.F.: McGraw-Hill.

In Alcántara, M. e In Mariani, S. (2014). *La política va al cine*. Universidad del Pacífico.

Kogan, L., Pérez, G., y Villa, J. (2017). *El Perú desde el cine: Plano contra plano*. Lima: Universidad del Pacífico.

Kotler, P., y Armstrong, G., (2012). *Marketing. 4º Edición*. México: Pearson Educación

Lagny, M. (1997) *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch.

León, I. (2003). *Filmoteca de Lima: la necesidad del cambio*. *Butaca sanmarquina*, 19(5), 26-27.

León, I. (2016). *Tierras bravas: Cine peruano y latinoamericano*. Universidad de Lima, Fondo Editorial. <http://repositorio.ulima.edu.pe/handle/ulima/10721>

Luirette, C., y Escandar, R. (2008). *Conservación preventiva de soportes audiovisuales: Imágenes fijas y en movimiento*. Buenos Aires: Alfagrama Ediciones.

Ministerio de Cultura (2013). *Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura*.

<https://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/archivosadjuntos/2013/07/rof2013.pdf>

Ministerio de Cultura (2022). *Resolución Directoral Nro. 000591-2022-DGIA/MC*.

<https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/sites/default/files/concursos/archivos/2022-CPR-FalloFinal%2BErrorMaterial.pdf>

Núñez, V. (1990). *Pitas y alambre: La época de Oro del cine peruano 1936 – 1950*. Lima: Colmillo Blanco.

Perla, J. (1998). *Normas legales de la cinematografía peruana: manual teórico y práctico (segunda edición)*. Consejo Nacional de Magistratura.

Ray, E. (2004). *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. UNESCO.

Real Academia Española (RAE)

2023a Conservar. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.) Consultado el 15 de noviembre de 2019. <https://dle.rae.es/patrimonio?m=>

2023b Patrimonio Histórico. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Consultado el 15 de noviembre de 2019. <https://dle.rae.es/patrimonio?m=>

2023c Preservar. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Consultado el 15 de noviembre de 2019. <https://dle.rae.es/patrimonio?m=>

2023d Soporte. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Consultado el 15 de noviembre de 2019. <https://dle.rae.es/soporte?m=form>

Roads, C. (1983). *Ampliación y transformación de la cinemateca boliviana para establecer una cinemateca nacional y un archivo audiovisual*. UNESCO.

Torres, R. y Aponte, M. (2010). *Principios y técnicas en un archivo audiovisual*, Bogotá, Colombia. Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

Ugarte, C. (2004). Filmoteca de Lima: una deuda pendiente. *Butaca sanmarquina*, 21- 22(6), 64-66.

UNESCO. (27 de octubre de 1980). Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento. http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

UNESCO. Programa General de Información y UNISIST. (1995). *Memorias del mundo: Patrimonio cinematográfico nacional*. UNESCO.

https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000110379_spa/PDF/110379spao.pdf.multi

Velásquez, R. (2007). Entrevista a Ricardo Bedoya “El cine peruano empieza a abrirse buena opinión en el mundo”. *Revista de Comunicación*, (6), 154- 159. Repositorio Institucional Universidad de Lima. https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/3231/Bedoya_Wilson_Ricardo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Valdez, J. (2005). *La sociedad filmada. Apuntes sobre la historia del Perú a partir de tres películas. Histórica*, 29(2), 107-152.

Wiener, C. (20 de diciembre de 2007). ¿Cinematoteca para todos? Por la nueva Ley de Cine. <http://porlanuevaleydecine.blogspot.com/2007/12/cinematoteca-para-todos.html>

Wiener, C. (2015). *Estudio y propuesta sobre conservación y difusión del material cinematográfico y audiovisual peruano*, Lima, Perú. Estación La Cultura S.A.C.

ANEXOS

Anexo 1: Fotografía de los miembros de la Filmoteca PUCP entrevistados

Foto 1: El presidente de la Filmoteca PUCP, Salomón Lerner Febres, en las bóvedas de climatización del archivo audiovisual.



Nota. Antecedentes [Fotografía], por Filmoteca PUCP, 2022, (<https://filmoteca.pucp.edu.pe/nosotros/antecedentes>).

Foto 2: El coordinador general de la Filmoteca PUCP, Carlos Alberto Chávez Rodríguez, en las bóvedas de climatización del archivo audiovisual.



Nota. ¿Qué es una Filmoteca? [Fotografía], por Filmoteca PUCP, 2023, (<https://filmoteca.pucp.edu.pe/nosotros/que-es-una-filmoteca>).

Foto 3: La asesora especializada y restauradora de la Filmoteca PUCP, María Ruiz Vivanco, en las bóvedas de climatización del archivo audiovisual.



Nota. Entrevista completa a María Ruiz por los 105 años PUCP [Fotografía], por Filmoteca PUCP, 2023, (<https://filmoteca.pucp.edu.pe/novedades/entrevista-completa-a-maria-ruiz-por-los-105-anos-pucp>).

Anexo 2: Fotografías del acervo audiovisual del CONACINE y la Cinemateca Peruana de la DAFO

Imágenes compartidas por el ex director de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO), Pierre Emile Vandoorne, del acervo audiovisual del Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) y el actual archivo audiovisual de la DAFO, la denominada Cinemateca Peruana, que se ubica dentro del Ministerio de Cultura del Perú, en el año 2020.

Fotos del acervo audiovisual del CONACINE











Fotos de la Cinemateca Peruana de la DAFO













Anexo 3: Imágenes del acervo de la Cinemateca Universitaria del Perú en la Universidad Nacional Agraria La Molina

Imágenes compartidas por el cineasta Francisco Adrianzén sobre el estado en el que se encontraba parte del acervo de la Cinemateca Universitaria del Perú en la Universidad Nacional Agraria La Molina, en el año 2020.







Anexo 4: Constancia del compromiso de la Filmoteca PUCP con la FIAF

Imagen de la constancia del compromiso de la Filmoteca PUCP a cumplir con el Código de ética de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, como miembro del organismo. Esta imagen fue compartida por el coordinador general, Carlos Chávez, en el año 2023.

DECLARATION / DECLARACION
ON BEHALF OF / AU NOM DE / EN NOMBRE Y REPRESENTACION DE

Institution / Institución: *Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)*

fiaf MEMBER / MEMBRE / MIEMBRO

I undertake that my institution and its staff will be bound in all our official activities by the Code of Ethics of the International Federation of Film Archives.

Je m'engage à faire observer le Code d'éthique de la Fédération Internationale des Archives du Film par mon institution et son personnel dans l'exercice de toute activité officielle.

Me comprometo a hacer cumplir el Código de ética de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos por mi institución y por su personal en todas nuestras actividades oficiales.

Name / Nom / Nombre : *Salomón Lerner Febres*

Title / Titre / Título : *Presidente*

Signature / Firma : *S. Lerner F.* Date / Fecha :

FIAF President / Président de la FIAF / Presidente de la FIAF: *Frédéric Maire*



Anexo 5: Diplomas obtenidos por la Filmoteca PUCP en los Estímulos Económicos para la Cultura

Diplomas obtenidos por la Filmoteca PUCP en los Estímulos Económicos para la Cultura otorgados por el coordinador general, Carlos Chávez.

- a. Año 2019: Concurso Nacional de Proyectos de Preservación



a. Año 2021: Estímulo a la Preservación Audiovisual



Anexo 6: Películas restauradas que custodia la Filmoteca PUCP exhibidas en el 26 Festival de Cine de Lima PUCP

Lista de Excel de las películas restauradas que custodia la Filmoteca PUCP, las cuales fueron exhibidas en la sección Espacio Filmoteca PUCP durante el 26 Festival de Cine de Lima PUCP en el año 2022. Esta lista fue proporcionada por el coordinador general, Carlos Chávez, en el año 2023.

| ESPACIO FILMOTECA PUCP | | | | | | |
|------------------------|--------------|--------------------------------------|-----------------------|---------------|----------------------------------|-----------|
| | SALA | TITULO | DIRECTOR | FORMATO | Columna2 | Columna3 |
| 1 | PUCP (Azul) | SEPA: Nuestro Señor de los Milagros | Walter Saxer | Largometraje | DAFO y cooperación internacional | 1987 |
| 2 | Robles Godoy | Ni con Dios ni con el Diablo | Nilo Pereira | Largometraje | | 1990 |
| 3 | Robles Godoy | Profesion Detective | Jose Carlos Huayhuaca | Largometraje | | 1986 |
| 4 | PUCP (Azul) | Malabrigo | Chicho Durant | Largometraje | | 1986 |
| 5 | Robles Godoy | 4 Cortos Rafael Hastings | Rafael Hastings | Cortometrajes | | 1976 |
| | | Incondicionado Desocultamiento | | | | |
| 6 | PUCP (Azul) | El viento del ayahuasca | Nora de Izcue | Largometraje | | 1983 |
| 7 | Robles Godoy | 9 Cortos Maria Esther Palant | | | | |
| | | José Sabogal - Grabador | Maria Esther Palant | Cortometraje | | 1973/1986 |
| | | Felix Oliva | Maria Esther Palant | Cortometraje | | |
| | | El paisaje, el hombre y la esperanza | Maria Esther Palant | Cortometraje | | |
| | | Camino Brendt | Maria Esther Palant | Cortometraje | | |
| | | Jose Sabogal Pintor | Maria Esther Palant | Cortometraje | | |
| | | Cristina Galvez escultora | Maria Esther Palant | Cortometraje | | |
| | | Marina Nuñez del Prado | Maria Esther Palant | Cortometraje | | |
| | | Milner Cajahuaringa | Maria Esther Palant | Cortometraje | | |
| | | El proximo domingo (Ficcion) | Maria Esther Palant | Cortometraje | | |
| 8 | Robles Godoy | Miss Universo en el Peru | Grupo Chaski | Mediometraje | | 1982 |
| | | Camino de Liberacion | Grupo Chaski | Cortometraje | | 1985 |
| 9 | PUCP (Azul) | Luis Pardo | Enrique Comejo | Largo/corto | | 1927 |
| 10 | Robles Godoy | El Rey | Juan Carlos Torrico | Largometraje | | 1987 |
| 11 | Robles Godoy | Choropampa | Tito Cabellos | Largometraje | | 2002 |

Anexo 7: Películas peruanas mencionadas en el documento de la UNESCO que formaron parte del acervo de la Fimoteca de Lima

Documento de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO, *Memorias del mundo: Patrimonio cinematográfico nacional*, que considera al Perú como uno de los países miembro del organismo internacional. En el documento se brinda una lista de películas peruanas que formaron parte del acervo de la Fimoteca de Lima y son consideradas como parte del patrimonio cultural de la humanidad; por tanto, ameritan ser preservadas.



A continuación, se presenta la lista de quince obras audiovisuales del país.

PERU

Filmoteca de Lima

Paseo Colón 125, Lima 1

Contacto: Isaac León Frías

LUIS PARDO. 1927. Producida por Productora Villanueva Film. Dirigida por Enrique Cornejo Villanueva. Actores principales: Teresa Arce, Enrique Cornejo Villanueva, Carmenla Cáceres. 35 mm. Ficción. BN. Muda.

Narra la historia del mítico bandolero "Luis Pardo".

LOS PALOMILLAS DEL RIMAC. 1938. Producida por Amauta Films. Dirigida por Sigifredo Salas. Actores principales: María Manuela, Edmundo Moro, Oscar Ortiz. 35 mm. Ficción. BN.

Narra la historia de un sujeto que vive en una zona popular tradicional, al ganar la lotería se muda a un barrio rico, pero las dificultades y la nostalgia lo llevarán al lugar de sus orígenes, donde es recibido con gran entusiasmo.

LA LUNAREJA. 1946. Producida por Asociación de Artistas Aficionados. Dirigida por Bernardo Roca Rey. Actores principales: María Rivera, Ricardo Roca Rey, Matilde Urrutia, Antonio Flores Estrada. 35 mm. Ficción. BN.

De corte histórico, inspirado en un relato de las "Tradiciones peruanas" de Ricardo Palma.

KUKULI. 1961. 80 minutos. Producida por Kero Films S.A. Dirigida por Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva. Actores principales: Judith Figueroa, Victor Chambi, Emilio Galli, Lizardo Pérez. 35 mm. Ficción. Color.

Narra una leyenda indígena acerca de la disputa entre el hombre y un "ukuku" (oso mítico de las montañas) por el amor de una doncella.

LA MURALLA VERDE. 1969. 96 minutos. Producida por Amaru Producciones S.A. Dirigida por Armando Robles Godoy. Actores principales: Julio Alemán, Sandra Riva, Raúl Martín, Jorge Montoro. 35/16 mm. Ficción. Color.

Narra el drama de una pareja joven que decide colonizar la selva y se enfrenta al aparato burocrático y a la naturaleza hostil.

ESPEJISMO. 1972. 84 minutos. Producida por Procine. Dirigida por Armando Robles Godoy. Actores principales: Helena Rojo, Orlando Sacha, Miguel Ángel Flores. 35 mm. Ficción. Color.

Narra la decadencia de una familia hacendada de la ciudad de Ica.

KUNTUR WACHANA. 1977. 90 minutos. Producida por Cinematográfica Huaran S.A. Dirigida por Federico García. Actores principales: Hugo Alvarez, Delfina Paredes, Luis Alvarez, Comuneros de Arin y Sicllacancha. 35 mm. Ficción. Color.

A través de los testimonios de Saturnino Huilca, Mariano Quispe y José Zuñiga, narra la lucha de las luchas campesinas en el Cuzco.

TUPAC AMARU. 1984. 100 minutos. Producida por Cinematográfica Kuntur y ICAIC. Dirigida por Federico García. Actores principales: Reynaldo Arenas, Zully Azurin, Enrique Almirante, Zulema Arriola, Pablo Fernández. 35 mm. Ficción. Color.

Reconstrucción histórica de la gesta emancipadora del último Inca José Gabriel Túpac Amaru. Basado en los testimonios

recojidos durante el juicio celebrado en el convento Jesuita del Cuzco.

LA CIUDAD Y LOS PERROS. 1985. Producida por Inka Films. Dirigida por Francisco Lombardi. Main actor: Gustavo Bueno. 35 mm. Ficción. Color. *Adaptación parcial de "Los gallinazos sin plumas" relato de Julio Ramón Ribeyro.*

GREGORIO. 1985. 90 minutos. Producida por Grupo Chaski. Dirigida por Fernando Espinoza, Stefan Kaspar y Alejandro Legaspi. Actores principales: Marino León, Vetsy Pérez Palma, Augusto Varillas, Manuel Acosta Ojeda. 35/16 mm. Ficción. Color. *Narra la confrontación social y proceso de asimilación del hijo mayor de una familia campesina que emigra a Lima.*

LA BOCA DEL LOBO. 1988. 123 minutos. Producida por Inka Films y Tornasol Films. Dirigida por Francisco Lombardi. Actores principales: Gustavo Bueno, Toño Vega, José Tejada, Gilberto Torres, Bertha Pagaza. 35 mm. Ficción. Color. *Una visión acerca de la lucha terrorista de Sendero Luminoso y el Ejército en un pequeño pueblo de la zona de emergencia.*

JULIANA. 1988. 90 minutos. Producida por Grupo Chaski. Dirigida por Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi. Actores principales: Rosa Isabel Morfino, Julio Vega, Guillermo Sánchez. 35/16 mm. Ficción. Color.

Juliana, una niña de 12 años decide huir de su casa e integrarse a un grupo de niños que cantan en los micros para ganarse la vida. Juliana deberá hacerse pasar por varón.

CAIDOS DEL CIELO. 1990. 130 minutos. Producida por Inka Films y Tornasol Films. Dirigida por Francisco Lombardi. Actores principales: Gustavo Bueno, Marisol Palacios, Carlos Gassols, Elide Brero, Delfina Paredes. 35 mm. Ficción. Color. *Adaptación de la novela homónima de Mario Vargas Llosa, sobre la vida en una escuela militar.*

ALIAS LA GRINGA. 1991. 93 minutos. Producida por Perfo Studio, TV Española y Sociedad Estatal del 5to Centenario, ICAIC, Channel 4 y Ministerio RR EE de Francia. Dirigida por Alberto Durant. Actores principales: Germán González, Gonzalo de Miguel, Elsa Olivero, Orlando Sacha. 35 mm. Ficción. Color. *Narra las aventuras de un delincuente común "La Gringa" que no soporta el confinamiento y su necesidad de estar libre lo convierte en un experto en fugarse de prisión.*

LA VIDA ES UNA SOLA. 1992. 84 minutos. Producida por Kusi Films. Dirigida por Marianne Eyde. Actores principales: Milagros del Carpio, Aristóteles Picho, Rosa María Olótegui, Julián Zambrano. 35 mm. Ficción. Color. *Narra una historia de amor atravesando por el fatalismo y la violencia de Sendero Luminoso.*



Anexo 8: Colección audiovisual de la DAFO que custodia la Filmoteca PUCP

Lista de la colección audiovisual de la DAFO en la Filmoteca PUCP. El documento fue compartido por la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios – DAFO en el año 2023.

a. Colección de cortometrajes

CORTOMETRAJES EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | Director | # rollos | formato | tipo | b/n-color | nucleo | envase | Acidez | observaciones |
|------|---|---|----------|---------|------|-----------|--------|----------------|--------|---------------|
| 1.- | 88 THOMPSON | Alvaro Velarde La Rosa | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 2.- | ADOLESCENCIA | Alberto Herrera Jefferson | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 0 | |
| 3.- | AL FILO DE LA NAVAJA | Alejandro Legaspi | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 4.- | AL OTRO LADO DEL MUNDO- COPIA 1 | María Jesus Pineda | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 2 | copia 1 de 2 |
| 5.- | AL OTRO LADO DEL MUNDO- COPIA 2 | María Jesús Pineda | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 0 | copia 2 de 2 |
| 6.- | ANGEL BAJA_EL | Alfredo Aguilar Altamirano | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 1 | |
| 7.- | ANIVERSARIO_EL | Danny Gavidia | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 8.- | ANTIGUAS CULTURAS DEL ANTIGUO PERU - ORO DEL ANTIGUO PERU | WA Palacios | 1 | 35 mm | p | color | sin | mal | S de V | |
| 9.- | ANTIGUAS CULTURAS DEL PERU - CHAVIN | WA Palacios | 1 | 35 mm | p | color | sin | mal | S de V | |
| 10.- | ANTIGUAS CULTURAS DEL PERU- ERA PRECERAMICA | WA Palacios | 1 | 35mm | p | color | sin | mal | S de V | |
| 11.- | ANTIGUAS CULTURAS DEL PERU-MOCHICA | WA Palacios | 1 | 35 mm | p | color | sin | mal | S de V | |
| 12.- | ANTIGUAS CULTURAS DEL PERU-PARACAS | WA.Palacios | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 13.- | ARTE DE PARAMONGA_EL | Dirección de Promoción Social de la U. Cayetano Heredia | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 14.- | ASCENSOR_EL | Valeria Ruiz | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 15.- | ASI FUE | Victor Seminario | 1 | 35mm | p | b/n | sin | lata/ regular | 1 | |
| 16.- | ASI SE VOTA | Franklin Urteaga | 1 | 35mm | p | color | sin | bolsa | S de V | |
| 17.- | AYACUCHO-LA ULTIMA BATALLA | Alfonso Maldonado | 1 | 16mm | p | color | sin | bolsa | 1 | |
| 18.- | BAJO EL PUENTE | Francisco Salomon | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |

CORTOMETRAJES EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | Director | # rollos | formato | tipo | b/n-color | nucleo | envase | Acidez | observaciones |
|------|---|---|----------|---------|------|-----------|--------|-----------------|--------|----------------------|
| 19.- | BAÑO DE MUJERES | Augusto Tamayo San Roman | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 20.- | BARRANCO, POESIA Y ENSUEÑO | sin identificar | 1 | 35 mm | p | b/n | sin | mal | S de V | |
| 21.- | BIBLIOTECA NACIONAL | José Antonio Portugal | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 22.- | BOSQUE DE AMOTAPE | Jorge Suarez | 1 | 35mm | p | color | con | lata / mal | 1 | |
| 23.- | C. LLOYD UN CUENTO DE CRIMEN Y CASTIGO | Alvaro Velarde La Rosa | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 24.- | CAMINO PRIVADO | Rosella Balsamo | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 2 | |
| 25.- | CAMPITA: NO HAY ENEMIGO CHICO | Carlos Valle Lora | 1 | 16mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 26.- | CANCION DE LUNA PARA HERMELINDA | Alberto Stewart | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 27.- | CARTA DEL APOSTOL SAN JUANECO A LA CIUDAD DEL MAL | Aldo Salvini | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 28.- | CASA MATUSITA | Julio Cesar Galindo Galarza | 1 | 35mm | p | color | sin | bolsa | S de V | |
| 29.- | CENTROMIN | Alfonso Maldonado | 1 | 35mm | p | color | sin | bolsa | S de V | |
| 30.- | CERAMISTA DEL ALTO PIURA | Jorge Suarez | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 31.- | CERVEZA_LA | Aliro Zuniga / Rodolfo Arévalo según list | 1 | 35mm | p | color | con | lata / regular | 2 | |
| 32.- | CINCO MINUTOS POR LOS MUERTOS DE AMERICA | Cesar Galindo | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 33.- | CIUDADANOS HEROES | Alberto Núñez Herrera | 1 | 35 mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 34.- | COLCHON_EL | Daniel Rodríguez | 1 | 16mm | p | color | con | plastico / bien | 1 | título 1 de 2/ 16 mm |
| 35.- | COLCHON_EL | Daniel Rodríguez | 1 | 35 mm | p | color | con | lata / bien | 0 | título 2 de 2/ 35 mm |
| 36.- | COMO UN SUEÑO | Enrique Moncloa | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 1 | |

CORTOMETRAJES EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | Director | # rollos | formato | tipo | b/n-color | nucleo | envase | Acidez | observaciones |
|------|-----------------------------------|---------------------------|----------|---------|------|-----------|--------|----------------|--------|---------------|
| 37.- | CONSULTA_LA | Augusto Cabada | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 1 | |
| 38.- | CONTINUEMOS | Pablo Rivasplata | 1 | 35mm | p | b/n | sin | lata / bien | 1 | |
| 39.- | CONTRA LOS BARBAROS | Juan Carlos Torrico | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 1 | |
| 40.- | CORTO RUSO | Sovexport Film | 1 | 35 mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 41.- | CORTO RUSO (LIMA, PLAZA DE ARMAS) | Sovexport Film | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 42.- | CORTO RUSO (LIMA EN OCTUBRE) | Sovexport Film | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 43.- | COSAS DE LA VIDA | Francisco Salomon Alvarez | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 44.- | COTIDIANO | Maria Teresa Ugaz Castro | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 1 | |
| 45.- | CROCANTE DE CHOCOLATE | Emilio Salomon Alvarez | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 2 | |
| 46.- | CUERDA FLOJA_LA | Fabrizio Agullar | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 47.- | CUZCO 1974 | Liberación sin rodeos | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 48.- | DANNY | Cady Abarca | 1 | 35mm | p | color | con | lata / mal | 1 | |
| 49.- | DANZANTES DE TIJERAS | Jorge Vignati | 1 | 35mm | p | color | sin | bolsa | S de V | |
| 50.- | DESCARTES NEGATIVO IMAGEN COLOR | sin identificar | 1 | 35 mm | n | color | sin | bolsa | S de V | |
| 51.- | DESDE DENTRO | Milagros Lizarraga | 1 | 35mm | p | color | con | lata / bien | 1 | |
| 52.- | DESEOS DE NIÑO | Humberto Sacco | 1 | 35mm | p | color | con | lata / bien | 1 | |
| 53.- | DOCUMENTAL RUSO | Sovexport Film | 1 | 35 mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 54.- | EDUCACION TAREA DE TODOS | Leonidas Zagarra | 1 | 35mm | p | color | sin | bolsa | S de V | |

CORTOMETRAJES EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | Director | # rollos | formato | tipo | b/n-color | nucleo | envase | Acidez | observaciones |
|------|--|--------------------------------|----------|---------|------|-----------|--------|----------------|--------|---------------|
| 55.- | ENIGMA DE SANTOS | Egardo Guerra | 1 | 35mm | p | color | con | lata / regular | 1 | |
| 56.- | ESA LIMA QUE SE VA | Fortunato Brown | 1 | 35mm | n | color | sin | bolsa | S de V | |
| 57.- | ESCUELA EN ELCAMINO_UNA | Santiago Shans | 1 | 35mm | p | color | con | lata / regular | 1 | |
| 58.- | ESPACIOS(room) | Javier Fuentes | 1 | 35mm | p | color | con | lata / mal | 1 | |
| 59.- | EXPO 74 | sin identificar | 1 | 35mm | p | color | con | lata / bien | 2 | |
| 60.- | FACUNDO | Federico Garcia Garcia | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 2 | |
| 61.- | FAST LOVE | Egardo Guerra | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 62.- | FERNANDO BELAUNDE EN CHINCHEROS | | 1 | 16mm | p | b/n | con | lata/ regular | 1 | |
| 63.- | FINAL_EL | Augusto Cabada | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 64.- | FURIAS | Rosa María Alvarez-Gil Heredia | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 1 | |
| 65.- | FUTBOL JARANA PERUANA | Victoria Chicon Yarleque | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 2 | |
| 66.- | FUTURO HA COMENZADO_EL | Leonidas Zegarra | 1 | 35 mm | p | color | sin | bolsa | S de V | |
| 67.- | HACIA LA EXPLOTACION DE LAS 200 MILLAS - copia 1 | Ernesto Sprinckmoller | 1 | 35 mm | p | color | sin | lata/ regular | S de V | copia 1 de 2 |
| 68.- | HACIA LA EXPLOTACION DE LAS 200 MILLAS - copia 2 | Ernesto Sprinckmoller | 1 | 35mm | p | color | sin | lata/ bien | 1 | copia 2 de 2 |
| 69.- | HAYA VIVE | Alberto Herrera Jefferson | 1 | 35mm | p | b/n | sin | lata / bien | 0 | |
| 70.- | HISTORIA DE ICHIC OLLJO | Pablo Guevara | 1 | 35mm | p | color | con | lata / mal | 1 | |
| 71.- | CULTURA MOCHICA | sin créditos | 1 | 35mm | p | color | sin | bolsa | S de V | descartes |
| 72.- | CULTURA MOCHICA | sin créditos | 1 | 35mm | p | color | sin | bolsa | S de V | descartes |

CORTOMETRAJES EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | Director | # rollos | formato | tipo | b/n-color | nucleo | envase | Acidez | observaciones |
|------|----------------------------------|--------------------------------|----------|---------|-------|-----------|--------|----------------|--------|---------------|
| 73.- | ILUSION DE UNA NIÑA_LA | Danny Gavidia | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 74.- | IMÁGENES DE VELAZCO | sin créditos | 1 | 16mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 75.- | JAVIER HEARUD | sin créditos | 1 | 35mm | p | color | sin | bolsa | S de V | |
| 76.- | LOLO-COP - copia 1 | Francisco Otiniano | 1 | 35mm | p | b/n | sin | lata / bien | 0 | copia 1 de 2 |
| 77.- | LOLO-COP - copia 2 | Francisco Otiniano | 1 | 35mm | p | b/n | sin | lata / mal | 1 | copia 2 de 2 |
| 78.- | UROS, LOS | Ernesto Sprinck Moller | 1 | 35 mm | p | color | sin | lata / mal | S de V | |
| 79.- | LUIS HERNANDEZ IMPECABLE SOLEDAD | Egardo Guerra | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 0 | |
| 80.- | LUNA DE ALMENDRA | Rosa María Alvarez-Gil Heredia | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 1 | |
| 81.- | MALDICION DE OCHOA_LA | Baltazar Caravedo | 1 | 35mm | p | b/n | sin | lata / mal | 1 | |
| 82.- | MANEJE A LA DEFENSIVA | Alberto Nuñez Herrera | 1 | 35mm | p | b/n | sin | lata / regular | 0 | |
| 83.- | MARINERA, LA | María Jesus Pineda | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 84.- | MATEROS DE COCHAS CHICOS | Jorge Suarez | 1 | 35mm | p | color | con | lata / mal | 1 | |
| 85.- | MAXIMO GORKI | G. Kozintzev | 1 | 16mm | p | b/n | con | bolsa | 0 | |
| 86.- | MEJOR MAÑANA | Frank Perez Garland | 1 | 16mm | p | color | con | lata / mal | 0 | |
| 87.- | MI AMOR, TU AMOR | Luis Barrios de la Fuente | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 88.- | MISMA CARNE LA MISMA SANGRE_LA | Aldo Salvini | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 89.- | MOMENTOS | María Ruiz Vivanco | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 90.- | MOTOR DIESEL | sin créditos | 1 | 16mm | S. op | | sin | bolsa | S de V | sonido óptico |

CORTOMETRAJES EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | Director | # rollos | formato | tipo | b/n-color | nucleo | envase | Acidez | observaciones |
|-------|-------------------------|-------------------------------|----------|---------|------|-----------|--------|----------------|--------|----------------------------------|
| 91.- | MUNDO PARA DOS_UN | sin créditos | 1 | 35mm | p | color | sin | bolsa | S de V | |
| 92.- | MUSICA PARA LOS DIENTES | Ricardo Tenaud Insua | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | S de V | copla 1 de 2 |
| 93.- | MUSICA PARA LOS DIENTES | Ricardo Tenaud Insua | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 1 | copla 2 de 2 |
| 94.- | NEMESIS | Silvia Kantor | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 95.- | NOCHE CON ANGELA_UNA | Lucho Barrios, Daniel Padilla | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 0 | |
| 96.- | NUESTRA MINERIA | Rodolfo Bedoya Arevalo | 1 | 35mm | p | b/n | con | lata / bien | 0 | |
| 97.- | ORO MILENARIO DEL PERU | Jeff Musso | 1 | 35 mm | p | color | sin | bolsa | S de V | |
| 98.- | ORO Y BARRO | Armando Robles Godoy | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 99.- | OSCURIDAD COLORIDA_LA | Victor Seminario | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 0 | |
| 100.- | P.M. LOPEZ | ROBERTO BONILLA HEROLD | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | | se repetirá la prueba |
| 101.- | PACTO ANDINO_EL | Rafael Seminario | 1 | 35mm | n | color | sin | bolsa | 1 | |
| 102.- | PACTO ANDINO_EL | Rafael Seminario | 1 | 35mm | n | b/n | sin | bolsa | 0 | figuraba como Moltiones lamistas |
| 103.- | PAIS SIN DESARROLLO_UN | Rafael Seminario | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 0 | |
| 104.- | PAPAPA | Baltazar Caravedo | 1 | 16mm | p | color | con | lata / mal | 0 | |
| 105.- | PARELISA | Humberto Sacco | 1 | 16mm | p | color | con | regular | 0 | |
| 106.- | PASEO POR EL PARQUE_UN | Ana María Pomareda | 1 | 16mm | p | color | con | lata / mal | 1 | |
| 107.- | PEQUEÑA MIRADA_UNA | Danny Gavidia | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 108.- | PERU EN LA PINTURA_EL | Alberto Azaldegui | 1 | 35mm | p | color | sin | bolsa | S de V | |

CORTOMETRAJES EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | Director | # rollos | formato | tipo | b/n-color | nucleo | envase | Acidez | observaciones |
|-------|---------------------------------|---------------------------------|----------|---------|--------|-----------|---------|----------------|--------|-----------------|
| 109.- | PESCADOR DE LOS SIETE MARES_EL | Aldo Salvini | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 0 | |
| 110.- | PETROLEO Y SOBERANIA | Vladen Troshkin | 1 | 35mm | p | color | si | lata / regular | 1 | |
| 111.- | POR LA CASA DEL CONDOR | Bernardo Mahon | 1 | 16mm | p | color | sin | bolsa | S de V | |
| 112.- | REAL FELIPE | sin créditos | 1 | 35 mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 113.- | REINO DE LOS MOCHICAS_EL | Luis Figueroa | 1 | 35mm | p | color | sin | bolsa | S de V | |
| 114.- | RENACER | Hitler Mego | 1 | 35mm | p | color | sin | bolsa | S de V | |
| 115.- | RETRATO DE HUMAREDA PINTOR | Emilio Moscoso Manrique | 1 | 35mm | p | color | con | lata / regular | 2 | |
| 116.- | RITORNELLO | Barbara Woll Batistini | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 1 | |
| 117.- | ROCES | Alvaro Velarde La Rosa | 1 | 35mm | p | color | si bien | lata / regular | 0 | |
| 118.- | RUMI LLACTA | Ernesto Sprinckmoller | 1 | 35mm | p | color | con | lata / mal | 0 | |
| 119.- | RUTA DEL OLEODUCTO, LA | Thomas Frey, Pedro Novak | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 1 | |
| 120.- | SAN FRANCISCO UNA JOYA LIMEÑA | Henri Alsner | 1 | 35mm | p | color | sin | bolsa | S de V | |
| 121.- | SAN MARCOS | Mariza Tueros/Enrique Rodríguez | 1 | 35mm | n-s-op | b/n | sin | bolsa | S de V | negativo óptico |
| 122.- | SAN MARCOS | Mariza Tueros/Enrique Rodríguez | 1 | 35mm | n-im | b/n | sin | bolsa | 1 | negativo imagen |
| 123.- | SEÑOR DE PACHACAMAC | Delia Ackerman | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 124.- | SEÑOR DE PACHACAMAC | Delia Ackerman | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 125.- | TERCETO | Barbara Woll de Harten | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 2 | |
| 126.- | TESORO PARA FLOR DE CIELO_UN -1 | Aldo Salvini | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |

CORTOMETRAJES EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | Director | # rollos | formato | tipo | b/n-color | nucleo | envase | Acidez | observaciones |
|-------|---------------------------------|------------------------------|----------|---------|------|-----------|--------|-----------------|--------|-----------------|
| 127.- | TESORO PARA FLOR DE CIELO_UN -2 | Aldo Salvini | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 128.- | TIAHUANACO | W. A. Palacios | 1 | 35mm | p | color | sin | bolsas | S de V | |
| 129.- | TORO_EL | Flavio Lopez Solorsano | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 130.- | TRADICIONES PERUANAS | Alfredo Arana, Miguel Bernal | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 1 | |
| 131.- | TRAMPA_LA | Lisset Barcellos Cardenas 1 | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | 2 | |
| 132.- | VARA DEL CHAMAN_LA | Cesar Perez | 1 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 0 | |
| 133.- | VIAJE_EL | Cady Abarca | 1 | 35mm | p | color | sin | plastico / bien | | no fue devuelto |

b. Colección de noticieros

NOTICIEROS EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | # rollos | formato | tipo | b/n-color | nucleo | envase | Acidez | observaciones |
|------|-------------------------------------|----------|---------|------|-----------|--------|--------|--------|---------------|
| 1.- | NOTICIERO NUEVO PERU | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | 2 copias |
| 2.- | NOTICIERO NUEVO PERU | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 3.- | NOTICIERO NUEVO PERU | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | 1 copias |
| 4.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 7 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 2 copias |
| 5.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 7 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 6.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 11 | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | 1 copia |
| 7.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 13 | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 8.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 14 | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | 1 copia |
| 9.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 15 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 4 copias |
| 10.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 15 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 11.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 15 (copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 12.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 15 (copia 4) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 13.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 16 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 4 copias |
| 14.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 16 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 15.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 16 (copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 16.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 16 (copia 4) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 17.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 17(copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 4 copias |
| 18.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 17(copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |

NOTICIEROS EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | # rollos | formato | tipo | b/n- color | nucleo | envase | Acidez | observaciones |
|------|-------------------------------------|-------------|---------|------|---------------|--------|--------|--------|--------------------------------------|
| 19.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 17(copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 20.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 17(copia 4) | 1 | 35mm | p | b/n | | | S de V | Descartada por su extremo mal estado |
| 21.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 19 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 5 copias |
| 22.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 19 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 23.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 19 (copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 24.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 19 (copia 4) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 25.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 19 (copia 5) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 26.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 22 | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 1 copia |
| 27.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 29 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 5 copias |
| 28.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 29 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 29.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 29 (copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 30.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 29 (copia 4) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 31.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 29 (copia 5) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 32.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 30 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 4 copias |
| 33.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 30 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 34.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 30 (copia 3) | 1 | 35 mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 35.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 30 (copia 4) | 1 | 35 mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 36.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 31 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | 7 copias |

NOTICIEROS EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | # rollos | formato | tipo | b/n- color | nucleo | envase | Acidez | observaciones |
|------|-------------------------------------|-------------|---------|------|---------------|--------|--------|--------|---------------|
| 37.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 31 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 38.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 31 (copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 39.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 31 (copia 4) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 40.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 31 (copia 5) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 41.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 31 (copia 6) | 1 | 35 mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 42.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 31 (copia 7) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 43.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 32 | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 1 copia |
| 44.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 33 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 4 copias |
| 45.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 33 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 46.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 33 (copia 3) | 1 | 35 mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 47.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 33 (copia 4) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 48.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 34 | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 1 copia |
| 49.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | 22 copias |
| 50.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 2) | 1 | 35mm | P | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 51.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 52.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 4) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 53.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 5) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 54.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 6) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |

NOTICIEROS EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | # rollos | formato | tipo | b/n- color | nucleo | envase | Acidez | observaciones |
|------|--------------------------------------|-------------|---------|------|---------------|--------|--------|--------|---------------|
| 55.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 7) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 56.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 8) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 57.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 9) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 58.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 10) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 59.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 11) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 60.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 12) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 61.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 13) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 62.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 14) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 63.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 15) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 64.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 16) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 65.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 17) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 66.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 18) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 67.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 19) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 68.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 20) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 69.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 21) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 70.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 35 (copia 22) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 71.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 37 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | 3 copias |
| 72.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 37 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |

NOTICIEROS EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | # rollos | formato | tipo | b/n- color | nucleo | envase | Acidez | observaciones |
|------|-------------------------------------|-------------|---------|------|---------------|--------|--------|--------|---------------|
| 73.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 37 (copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 74.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 38 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | 5 copias |
| 75.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 38 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 76.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 38 (copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 77.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 38 (copia 4) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 78.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 38 (copia 5) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 79.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 39 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | 7 copias |
| 80.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 39 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 81.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 39 (copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 82.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 39 (copia 4) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 83.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 39 (copia 5) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 84.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 39 (copia 6) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 85.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 39 (copia 7) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 86.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 40 | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 1 copia |
| 87.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 41 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 8 copias |
| 88.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 41 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 89.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 41 (copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 90.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 41 (copia 4) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |

NOTICIEROS EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | # rollos | formato | tipo | b/n-color | nucleo | envase | Acidez | observaciones |
|-------|-------------------------------------|----------|---------|------|-----------|--------|--------|--------|--------------------------------------|
| 91.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 41 (copia 5) | 6 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 92.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 41 (copia 6) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 93.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 41 (copia 7) | 1 | 35mm | p | b/n | | | S de V | Descartada por su extremo mal estado |
| 94.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 41 (copia 8) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 95.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 42 | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | Una copia |
| 96.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 43 | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | 1 copia |
| 97.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 45 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | 5 copias |
| 98.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 45 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 99.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 45 (copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 100.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 45 (copia 4) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 101.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 45 (copia 5) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 102.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 46 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 2 copias |
| 103.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 46 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 104.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 47 | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | 1 copia |
| 105.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 48 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 5 copias |
| 106.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 48 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 107.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 48 (copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 108.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 48 (copia 4) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |

NOTICIEROS EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | # rollos | formato | tipo | b/n-color | nucleo | envase | Acidez | observaciones |
|-------|-------------------------------------|----------|---------|------|-----------|--------|--------|--------|---------------|
| 109.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 48 (copia 5) | 1 | 35mm | | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 110.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 50 | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | 1 copia |
| 111 | NOTICIERO NUEVO PERU # 51 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | 3 copias |
| 112 | NOTICIERO NUEVO PERU # 51 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 113 | NOTICIERO NUEVO PERU # 51 (copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 114.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 52 | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | 2 copias |
| 115.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 52 | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 116.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 53 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | 3 copias |
| 117.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 53 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 118.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 53 (copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |
| 119.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 54 (copia 1) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | 3 copias |
| 120.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 54 (copia 2) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 121.- | NOTICIERO NUEVO PERU # 54 (copia 3) | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 122.- | DOCUMENTALES NACIONALES # 6 | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 123.- | NOTICOLOR | 1 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | S de V | |

c. Colección de largometrajes

LARGOMETRAJES EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | Director | # rollos | formato | tipo | b/n-color | nucleo | envase | Grado de Acidez | observaciones |
|------|--------------------------------------|---|----------|---------|------|-----------|--------|--------------------|-----------------|--|
| 1.- | A LA MEDIA NOCHE Y MEDIA | Mariana Rondon/Marite Ugaz | 5 | 35mm | p | color | con | lata / bien | 0 | |
| 2.- | BIEN ESQUIVO_EL | Augusto Tamsyo San Roman | 7 | 35mm | p | color | con | lata / bien | 0 | |
| 3.- | BOLERO DE NOCHE | Eduardo Mendoza | 5 | 35mm | p | color | sin | caja cartón | 0 | |
| 4.- | CARNADA_LA | Marianne Eyde | 6 | 35mm | p | color | con | lata / mal | 1 | |
| 5.- | CARTERO LLAMA DOS VECES_EL | Bob Rafelson | 6 | 35mm | p | color | con | lata / regular | 1 | |
| 6.- | CASA DENTRO | Joanna Lombardi | 5 | 35mm | p | color | sin | caja cartón | 0 | |
| 7.- | CIELO OSCURO | Joel Calero | 5 | 35mm | p | color | con | caja cartón | 0 | |
| 8.- | COLISEO | Alejandro Rossi | 5 | 35mm | p | color | con | caja cartón | 0 | |
| 9.- | COMO QUIEN NO QUIERE LAS COSAS | Alvaro Velarde La Rosa | 5 | 35mm | p | color | con | lata / bien | 0 | |
| 10.- | CONTRACORRIENTE | Javier Fuentes-León | 5 | 35mm | p | color | con | bien | 0 | |
| 11.- | CORAJE | Alberto Duran | 6 | 35mm | p | color | con | plastico / bien | 1 | |
| 12.- | CUATRO | Frank Pérez-Gariand, Bruno Ascenzo, Christian Buckley y Sergio Barrio | 5 | 35mm | p | color | sin | caja cartón | 0 | |
| 13.- | CUCHILLOS AL CIELO | Alberto Duran | 5 | 35mm | p | color | sin | caja cartón/ bolsa | | se retiró el 28-1-13 y no se ha devuelto |
| 14.- | GUERPO DESNUDO_UN | Francisco Lombardi | 5 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 0 | |
| 15.- | DESTINO NO TIENE FAVORITOS_EL | Alvaro Velarde La Rosa | 5 | 35mm | p | color | con | bolsa | 0 | |
| 16.- | DIOSES | Josue Mendez | 5 | 35mm | p | color | sin | bolsa | 0 | |
| 17.- | DJANGO LA OTRA CARA | Ricardo Velasquez | 5 | 35mm | p | color | con | lata / bien | 0 | |
| 18.- | DOCTORA VUELVE LOCO AL REGIMIENTO_LA | Nando Cice | 4 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 2 | |
| 19.- | DOGVILLE | Lars Von Trier | 9 | 35mm | p | color | con | bolsa | 0 | |
| 20.- | ENTRE LA GENTE | M Donskoi | 2 | 16mm | p | b/n | con | bolsa | 1 | |

LARGOMETRAJES EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | Director | # rollos | formato | tipo | b/n-color | nucleo | envase | Grado de Acidez | observaciones |
|------|---------------------------------------|------------------------|----------|---------|------|-----------|--------|-----------------|-----------------|--------------------------------|
| 21.- | ESPACIO ENTRE LAS COSAS_EL | Raúl del Busto | 5 | 35mm | p | color | sin | caja cartón | 0 | |
| 22.- | HISTORIA OFICIAL_LA | Luis Puenzo | 6 | 35mm | p | color | sin | regular | 1 | |
| 23.- | ILLARY | Nilo Pereira | 5 | 35mm | p | color | sin | plastico / bien | 0 | copla 1 de 2 |
| 24.- | ILLARY | Nilo Pereira | 5 | 35mm | p | color | sin | plastico / bien | 0 | copla 2 de 2 |
| 25.- | INCA, LA BOBA Y EL HIJO DEL LADRON_EL | Ronnie Temoche | 5 | 35mm | p | color | sin | caja cartón | 0 | copla 1 de 2 |
| 26.- | INCA, LA BOBA Y EL HIJO DEL LADRON_EL | Ronnie Temoche | 5 | 35mm | p | color | sin | caja cartón | 0 | copla 2 de 2 |
| 27.- | INQUISIDOR_EL | Bernardo Arias | 4 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | S de V | 4 rollos editados de 16 rollos |
| 28.- | LIBERACION SEXUAL DE LAS MUJERES | sin identificar | 4 | 35mm | p | color | con | lata / regular | 0,5 | |
| 29.- | MADE IN USA | Claudia Llosa | 5 | 35mm | p | color | con | plastico / bien | 0 | |
| 30.- | MALAS INTENCIONES_LAS | Rosario García-Montero | 7 | 35mm | p | color | con | plastico / bien | 0 | |
| 31.- | MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO | Tomas Gutierrez Alea | 4 | 35mm | p | b/n | sin | bolsa | 0 | |
| 32.- | MI INFANCIA | sin credits | 2 | 16mm | p | b/n | con | bolsa | 0 | |
| 33.- | MIS UNIVERSIDADES | Mark Donskoi | 2 | 16mm | p | b/n | sin | bolsa | 1 | |
| 34.- | MUERO POR MURIEL | Augusto Cabada | 6 | 35mm | p | color | con | lata / bien | 0 | |
| 35.- | MUERTO DE AMOR | Edgardo Guerra | 7 | 35mm | p | color | con | lata / bien | 0 | |
| 36.- | MURALLA VERDE_LA | Armando Robles Godoy | 4 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 37.- | NAZARIN | Luis Buñuel | 2 | 16mm | p | b/n | con | bolsa | | se repetirá la prueba |
| 38.- | NEGOCIOS DE FAMILIA | Sydney Lumet | 6 | 35mm | p | color | sin | regular | 2 | |
| 39.- | OCTUBRE | Daniel y Diego Vega | 5 | 35mm | p | color | con | caja cartón | 0 | |
| 40.- | PAISA | Roberto Rosellini | 2 | 16mm | p | b/n | con | bolsa | | se repetirá la prueba |

LARGOMETRAJES EN LA FILMOTECA DE LA COLECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DEL AUDIOVISUAL, LA FONOGRAFÍA Y LOS NUEVOS MEDIOS

| # | Título | Director | # rollos | formato | tipo | b/n-color | nucleo | envase | Grado de Acidez | observaciones |
|------|-------------------------------|--------------------------|----------|---------|------|-----------|--------|-----------------|-----------------|--|
| 41.- | PALOMA DE PAPEL | Fabrizio Aguilar | 5 | 35mm | p | color | con | lata / bien | 0 | |
| 42.- | PARAISO | Héctor Gálvez | 5 | 35mm | p | color | sin | caja cartón | 0 | |
| 43.- | PASAJEROS | Andrés Cotler | 5 | 35mm | p | color | con | caja cartón | 0 | |
| 44.- | POR LA TIERRAS DE TUPAC AMARU | Vladimir Propp | 4 | 35mm | p | color | sin | bolsa | 1 | |
| 45 | PREMIO_EL | Alberto Durant | 5 | 35mm | p | color | sin | lata / bien | 0 | |
| 46.- | PRUEBA_LA | Judith Velez | 5 | 35mm | p | color | con | caja cartón | 0 | |
| 47.- | REGRESO DE MAXIMO_EL | G. Kozintsev | 2 | 16mm | p | b/n | con | bolsa | | se repetirá la prueba |
| 48.- | ROCCO Y SUS HERMANOS | Luchino Visconti | 3 | 16mm | p | b/n | con | bolsa | | copla incompleta |
| 49.- | SEDUCCIÓN DE DOS LUNAS | Salman King | 5 | 35mm | p | color | sin | lata / mal | 1 | |
| 50.- | SIDA, FUROR DEL SEXO | Victor Trunfo | 4 | 35 mm | p | color | sin | lata / mal | S de V | película pornográfica, 3 rollos mal estado, queda un rollo |
| 51.- | SOMBRA AL FRENTE_UNA | Augusto Tamayo San Roman | 7 | 35mm | p | color | con | bolsas | 0 | |
| 52.- | SONIDOS VIVOS | Luis Quezazana | 5 | 35mm | p | color | con | caja cartón | 0 | |
| 53.- | TARATA | Maurizio Aguilar | 5 | 35mm | p | color | con | regular | 0 | |
| 54.- | TETA ASUSTADA_LA | Claudia Llosa | 5 | 35mm | p | color | sin | plástico / bien | 0 | |
| 55.- | TIERRA_LA | A. Dovzhenko | 2 | 16mm | p | b/n | con | bolsa | 1 | |
| 56.- | TODAS LAS SANGRES | Michael Gómez | 4 | 35mm | p | color | sin | lata / regular | | 3 rollos con S de V |
| 57.- | VIGILIA_LA | Augusto Tamayo San Roman | 5 | 35mm | p | color | sin | caja cartón | 0 | |
| 58.- | Y SI TE VI NO ME ACUERDO | Miguel Barreda Delgado | 5 | 35mm | p | color | con | plástico / bien | 0 | |



Anexo 9: Entrevistas realizadas a Carlos Chávez

Primera entrevista realizada el 31 de enero de 2020 al Coordinador de la Filmoteca PUCP, Carlos Alberto Chávez.

Sobre el archivo audiovisual

¿Qué es una Filmoteca?

La filmoteca es un archivo filmico, en el sentido audiovisual, debido a que es toda creación cinematográfica cuyo soporte físico permite la reproducción de audio y video. No obstante, no es solamente la creación de los directores de cine. Sino también es la producción de una película doméstica que registre la realidad perdida de un país.

Por otra parte, la cinemateca es un archivo bibliográfico; es decir, todo material escrito y de carácter informativo de una creación filmica. Asimismo, la cineteca es un archivo iconográfico como por ejemplo los afiches de una película. Dado a que también son fuentes de valiosa información de una producción audiovisual.

Por último, la filmoteca es un archivo documental ya que es todo aquel material que ha sido dejado y era testimonio del pasado. Según las nuevas metodologías de la historia, un elemento documental no es lo meramente escrito. Sino es un material físico como un trofeo que ganó un cineasta famoso, una máquina de reproducción de cine, los guiones y/o los documentos originales de una película.

Pero la filmoteca presenta dos componentes. Uno es el Archivo y el otro es la Difusión. Cuando hablamos de una filmoteca en el ámbito del archivo, nos referimos a distintos tipos de archivos: filmico, bibliográfico, iconográfico y documental. No obstante, si solo nos centramos en el ámbito del archivo, la filmoteca sería una biblioteca especializada. Por ello, el segundo componente de una cinemateca es la Difusión. Debido a que una filmoteca busca que la memoria audiovisual no se pierda. De ahí la importancia de realizar proyecciones o juradurías con ciclos en salas de cine. Ya que de esta manera se da a conocer el patrimonio audiovisual de un país. Ambos componentes definen lo que es una filmoteca.

Sobre la Filmoteca de Lima

¿Cómo nace la Filmoteca de Lima?

En los años 70, la Filmoteca de Lima fue fundada por el entusiasmo de un grupo de cinéfilos y críticos de cine. La filmoteca se convirtió en uno de los núcleos más dinámicos de los cineclubs porque se dotó de una cantidad de soportes audiovisuales muy interesantes.

¿Qué era un cineclub?

Eran funciones especiales que se daban normalmente los fines de semana organizado por un grupo de cinéfilos. Proyectaban en continuado una película tras otra. Además, se caracterizaban

por tener una presentación en la cual uno de los miembros del equipo contextualizaba el film. Era un lujo escucharlos por el conocimiento, la pasión y el entusiasmo que transmitían.

La tradición era que se proyectaran las películas del circuito comercial. En esa época, veíamos más variedad que ahora. Hoy en día, el circuito comercial tiene 10 películas en más de 50 mil salas de cine. Pero antes tu tenías una gran diversidad, aunque hay que decirlo correcto, casi todo el cine era estadounidense o mexicano dado que era el material que llegaba al Perú. Por lo tanto, había un desconocimiento de lo que se llama el Cine Europeo, sobre todo, el cine de autor. No obstante, el grupo de cinéfilos conseguía estas películas y las proyectaban en los cineclubs.

¿Cuál fue el soporte económico de la Filmoteca de Lima?

Para sostener la Filmoteca de Lima, los cinéfilos buscaron apoyo y lograron realizar un acuerdo con el Museo de Arte de Lima (MALI). No obstante, el MALI, por ser un organismo estatal, los acogía a través de sus salas de proyección. Anteriormente las cintas eran analógicas, las películas se conformaban por 6 rojos que pesaban una cierta cantidad de kilos. ¿Dónde las almacenas? Ello tiene un costo y el MALI los amparaba con un bajo presupuesto.

También obtuvieron el apoyo de empresas privadas siendo uno de los más importantes el Banco Continental. Ya que contaba con la Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura (EDUBANCO) que era clave para la sostenibilidad de la Filmoteca de Lima. Sin embargo, el Banco Continental fue vendido al banco español Bilbao Viscaya Argenteria y sus prioridades cambian. Son globales y no nacionales; de esta forma, EDUBANCO desaparece. Si bien se crea otra fundación del banco, sus prioridades no pasan por la Filmoteca de Lima. Ocasionando el deterioro de simple y llanamente porque no tenían un soporte económico.

Volviendo al principio, la Filmoteca de Lima era más difusión que archivo. Era más un cineclub, lo cual no está mal porque además era el cineclub más resaltante de la época. Lograron acopiar material y archivo importante, pero presentaban problemas durante su gestión.

Sobre la Filmoteca PUCP

¿Cómo nace la Filmoteca PUCP?

A fines del año 2003, durante uno de los periodos de rectorado del Doctor Salomón Lerner en la Pontificia Universidad Católica del Perú, se buscó conocer la realidad de la Filmoteca de Lima. Logrando, después una cantidad de gestiones, que el patrimonio de la Filmoteca de Lima pueda ser adquirido por la universidad. En ese periodo, la Filmoteca de Lima no era como acabo de señalar una cinemateca como tampoco hoy lo es la Filmoteca PUCP.

Pero el compromiso era que la institución educativa preserve todo el fondo documental que la Filmoteca de Lima accedía para construir sobre ello una filmoteca. Así la Filmoteca PUCP comienza a operar, formalmente, en el 2004.

¿Dónde se ubicaba?

La Filmoteca PUCP presentaban problemas durante sus inicios, debido a que no contaban con un local y tampoco con una sala de cine. Generando que, de manera provisoria, la filmoteca comparta un espacio en San Isidro, dentro del Centro Cultural PUCP, por sus salas de proyección. Llega un período en el cual la filmoteca busca un espacio propio. Entonces habilitan unos espacios en la sede de Magdalena del Mar como depósito, debido a que es una vivienda grande, de esas de lujo, que tienen sus buenos años.

Ahora, ¿dónde se encuentra?

Actualmente, nosotros nos encontramos en la azotea de la sede de Magdalena. Se combinan ambos espacios. La Filmoteca PUCP sigue trabajando con el Centro Cultural PUCP por la sala de cine privilegiada también porque, permanentemente, los abastecemos con el material fílmico que ellos requieren. El Centro Cultural PUCP tiene un muy permanente uso de la sala de cine mediante ciclos durante todo el año.

¿Cómo era la organización de la Filmoteca PUCP durante sus inicios?

Anteriormente, el director del Centro Cultural PUCP tenía coordinaciones y la Filmoteca PUCP era una coordinación más. Esa estructura no se ha cambiado desde esa época, por eso nosotros somos una Coordinación General y el Doctor Salomón Lerner es el presidente de la filmoteca hasta el día de hoy.

No obstante, es importante mencionar que al igual que el Centro Cultural, nosotros dependemos del Vicerrectorado Administrativo de la universidad, debido a que somos una unidad más de dentro de la universidad.

Actualmente, ¿cuál es la estructura de la Filmoteca PUCP? ¿Quiénes la conforman?

La Filmoteca PUCP es una unidad muy pequeña y a mi juicio con una estructura, puedo decirlo sin ningún problema, inadecuada para las funciones que debe cumplir. Por ello, yo me he propuesto una renovación completa.

Entonces, ¿cuál es la estructura actual? La estructura ideal es que por lo menos una filmoteca esté constituida por dos áreas. Una que se encargue del archivo y otra que se encargue de la difusión.

En el Área de Archivo, el material fílmico es toda una problemática porque abarca desde la recepción, clasificación, preservación y restauración de los productos audiovisuales. El material bibliográfico, documental e iconográfico debería contar, por lo menos, con 1 especialista. Es decir, el ámbito de archivo de una cinemateca debe contar con dos visiones y dos niveles de especialización. La Filmoteca PUCP solo tiene una persona capacitada en el área de restauración.

Mientras que, en el Área de Difusión, una filmoteca trabaja con las herramientas tecnológicas como una página web y las redes sociales. Además de realizar la organización de ciclos de cine y la curaduría. No obstante, nosotros no tenemos a nadie.

Actualmente, en la estructura formal de la Filmoteca PUCP se encuentra la Presidencia, Coordinación General, que está a mi cargo, y el apoyo administrativo, que es la asistencia de la coordinación. Esa es la estructura administrativa. Aunque, lo que prima para mí, son las áreas de archivo y difusión. El área de archivo constituida por dos especializaciones: restauración y la segunda, para cubrir el vacío, respecto a los materiales bibliográficos, documentales e iconográficos. En tanto, en el área de difusión, la Filmoteca PUCP cuenta con una practicante.

Como mencionaba, nosotros contamos con una restauradora que es una joya y se acaba de jubilar. No obstante, la Filmoteca PUCP no puede anunciar en las páginas de empleos que precisa de un restaurador de películas analógicas porque no se conseguiríamos el personal. La restauración es una especialización atípica, por esta razón, nosotros tenemos que formar a las personas. Ahora estamos capacitando con una mentoría a una joven en el área de restauración y apoyamos el proceso de mentoría con una capacitación top, con apoyo de la restauradora, que permita que, por lo menos, una persona, idealmente dos, se desarrollen en el área. La Filmoteca PUCP está conformada por estos miembros, no hay más.

Desde mi punto de vista es una estructura incompleta, inadecuada, pero tiene ciertas capacidades y fortalezas. Sin embargo, es importante plantear una re estructuración que apunte hacia lo que estamos comentando.

Para usted, ¿qué es la Filmoteca PUCP?

La Filmoteca PUCP es una institución en crecimiento que va por buen camino. Es una entidad que se ha conservado, pero todavía tenemos muchísimo trabajo por delante. Para que el país pueda tener una filmoteca que cumpla que los dos componentes mencionados: el archivo y la difusión.

¿Cuántas obras filmicas preservaba la Filmoteca PUCP desde sus inicios?

Con respecto al número de obras iniciales, actualmente, nosotros estamos trabajando para conocer qué tenemos ahora y en qué soporte están los archivos audiovisuales. Así proyectarnos en función a las necesidades que vamos a tener que atender en un corto plazo. Ahora estamos en ese proceso, realizando el inventario para recopilar información sobre el acervo que se encuentra en la Filmoteca PUCP.

¿Qué material audiovisual posee la Filmoteca PUCP en la actualidad?

Si bien no te puedo decir al día de hoy que tengo aproximadamente mil setecientos rollos de películas, pero es importante mencionar que es parte de nuestro trabajo conocer y difundir esta información. Sí te puedo comentar que en el Estado hay una cantidad muy importante de material filmico. En la biblioteca nacional, el canal nacional IPe, canal de televisión abierta

peruano, en algunas regiones del Perú también se encuentra un gran parte del acervo documental. De igual modo en las entidades privadas, los productos audiovisuales están en las casas; en el desván, en un cajón, etc. Tienen pedazos de la historia del país tomadas por aficionados, por el bisabuelo, abuelo, papá, que están tiradas en los hogares de la población.

El Estado, que se encuentra con el mismo problema que nosotros, realizó un pre levantamiento de información, no de carácter cinematográfico porque ese material se encuentra en la Filmoteca PUCP. Sino de carácter documental; en imágenes en movimiento; una joya, aunque, lamentablemente, el material se encuentra en un estado crítico.

Por ello es importante la formación de una institución como la Filmoteca PUCP o una red nacional como una cinemateca nacional consolidada. Que cuente con el equipamiento especializado y ejecute campañas de información sobre estos espacios hacia los ciudadanos para fomentar en ellos la tarea de preservación. Debido a que son joyas los noticieros que se pasaban en la televisión antes de la creación del internet. También, antes del año 1958, año en el que aparece la Televisión en el Perú, las personas eran informadas de manera filmica mediante el cine.

Todo ese material se encuentra en la Filmoteca PUCP; archivos personales, cortometrajes, mediometrajes, largometrajes, documentales, de todas las regiones del país. En todos los tipos de soporte: nitrato, acetatos, celuloideos, DVD, VHS, DCP, etc. Es material muy importante por su carácter histórico, por eso, su importancia en la digitalización para su difusión. Por ejemplo, la filmoteca española digitalizó toda su historia reciente, mis respetos.

La filmografía que está presenta en la oficina son películas peruanas en nitrato de la segunda y tercera década del siglo XX. Filmografía que muy pocas personas tienen la oportunidad de visualizarlas y son los tesoros que tenemos que preservar y difundir; no obstante, es un trabajo bien complejo. También se encuentra la producción audiovisual de los años cuarenta hasta el sesenta.

Es el objetivo que tenemos que proyectar, aunque, con todas las limitaciones que te he mencionado, se contempla que es el mejor material audiovisual con las mejores condiciones en preservación.

¿Cuáles son los cambios producidos durante este período de tiempo?

Hace tres meses comencé en el cargo de Coordinación General. No te puedo mencionar ahora los cambios producidos porque yo me encuentro en proceso de diagnosticar al enfermo. Pero sí, ya se han hecho algunas cosas. Por ejemplo, en estos momentos, ya hay un ejército de especialistas técnicos que han venido por solicitud nuestra para que nos brinden una información autorizada de todos los aspectos colaterales que a veces no se ven y que tiene que ver con el mejor funcionamiento de una unidad. Debido a que, estamos abordando el tema de salud ocupacional, contaminación, almacenamiento, difusión, todo lo que tiene que ver con el equipamiento adecuado. Por ejemplo, no una computadora cualquiera, sino una máquina que

cuenta con un software adecuado, un montón de situaciones que yo sé que se necesitan, pero antes se necesitan los informes especializados. Porque nuestra visión es ubicarnos en un ambiente apropiado para la labor tanto desde el punto de vista del archivo como de la difusión. Yo tengo la ilusión y confianza de que se va a poder hacer, si es que hacemos un buen plan que justifique.

Sobre la adquisición del material filmico

¿Cómo ha sido su formato de selección y clasificación? ¿Aceptan todo tipo de material audiovisual?

Hay un proceso de evaluación. La Filmoteca PUCP, con el poco personal con el que cuenta, se dirige al lugar donde está el material audiovisual; *in situ*. Utiliza sus recursos y va a la región, vivienda o cajón donde se encuentre. Debido a que es importante conocer el contenido de la cinta, el estado en la que se encuentra, y si vale la pena o no hacer el traslado porque, si bien es una lata, en la experiencia, el lote pesa desde ochenta hasta doscientos kilos.

Cuando se pasa ese proceso de análisis de campos, se realiza el traslado del material a la Filmoteca PUCP. Se cuenta con una sala especializada para abrir la lata, por supuesto, no se puede visualizar la obra audiovisual. Se conoce que las películas son entre 16 y 24 vistas por segundo cada fotograma. Una locura. Demanda bastante tiempo ya que no tenemos los equipos sofisticados como existen ahora. Por esta razón, el procedimiento consiste en ejecutar una revisión física y química. Es decir, abres la lata, observas las cintas y colocas unos marcadores químicos en su interior para que reaccionen dentro del depósito donde está la película.

¿Cuáles serían los requisitos para la selección de un producto filmico?

Un juicio experto, en este caso, el de la Filmoteca PUCP que evalúa, acepta o desecha, total o parcialmente lo que se nos presenta. Aunque el juicio experto no solamente se centra en las características físicas sino en su importancia, y, eventualmente, no en muchos casos, en que si hay que pagar. Debido a que muchas veces lo herederos de algunos de estos materiales piensan que se sacaron la lotería y quieren poner en valor un producto filmico que no aún no lo tiene. Y nos tocan la puerta para vender y nosotros no contamos con el presupuesto para adquirir.

Por esta razón, en su mayoría, recibimos material que son donados o realizamos contratos de custodia. Donde la propiedad sigue siendo del titular y la universidad se compromete a custodiar y preservar. Sin embargo, por la inversión que hace, la Filmoteca PUCP adquiere derechos sobre el material. En la eventualidad, se logra sacar una copia para poder ser difundido y usado como fuente de información.

¿Cómo se contactan con los creadores audiovisuales?

El mundo cinematográfico es pequeño y en el Perú es un pañuelo. El boom cinematográfico peruano se da con la Ley de Cine 19327 durante el gobierno militar de Juan Velasco en 1972, debido a que el Estado financia y protege las creaciones cinematográficas de nuestro país. Lamentablemente, la institucionalidad peruana es muy precaria, dado a que la ley mencionaba que toda producción filmica con financiamiento público estaba en la obligación brindar al organismo público una copia de la película. Sin embargo, los cineastas no lo realizaban porque

no tenían visión. Para ellos, el objetivo principal era la proyección de su obra cinematográfica y lo que sucedía después no formaba parte del interés de los productores.

Cabe resaltar que, muchas veces, las películas peruanas se procesaban fuera del país, ya que el Perú no contaba con laboratorios capacitados para elaborar la sonorización o post producción del archivo. Por esta razón, actualmente, las versiones originales; los negativos de la filmografía, no se encuentran en nuestro país porque se han perdido o quemado.

Ahora, algunos realizadores están buscando recuperar sus joyas y algunas están llegando a la Filmoteca PUCP. ¿Por qué? Primero es la única institución que existe en el país y segundo la universidad tiene una marca de responsabilidad y calidad que es apreciada. Si no hubiera eso, olvídate, así con doscientos años no acudirían a nosotros. Además, nosotros siempre tenemos una obligación moral muy grande con los tesoros que recibimos porque no solo preservamos sino ponemos en valor la pieza audiovisual.

¿Los realizadores audiovisuales se acercan o ustedes se aproximan?

Gran cantidad de realizadores se acercan nosotros con sus obras audiovisuales, es por ello, que otro de nuestros problemas es la capacidad logística. Porque si nosotros dijéramos que se aproximen, colapsaríamos.

Sobre la conservación del material audiovisual

¿Cómo se conservan las películas?

Nosotros contamos con depósitos que son cápsulas del tiempo porque las películas, así como las fuentes bibliográficas, se deterioran con el tiempo. Las películas no esperan, cada día se deterioran y, en un momento, se destruyen por los hongos, el clima, la humedad, etc. Abres la tapa del material audiovisual y adentro encuentras una gelatina apestosa que es imposible de recuperar. Por ello, hay que rescatarlas, protegerlas y copiarlas.

Estado Unidos, en sus estadísticas menciona que el 80% de la producción cinematográfica de los primeros veinte años del siglo XX ya no existen. En Francia, país pionero de las obras audiovisuales desde el siglo XIX, tuvieron que construir, literalmente, bunkers como en la guerra, pequeños y en gran cantidad. Compuestos por puertas de acero y con sistemas especiales, debido a que preservan películas de nitratos que se auto combustionan, y están allí debido a que no las digitalizan y no cuentan con el presupuesto para poder hacerlo.

No obstante, ¿qué hacen los arqueólogos cuando encuentran una huaca en Lima? Si no cuento con el dinero, no le saco la tierra que tiene encima porque la huaca es una construcción y el clima de Lima la destruye. Por ello, se mantiene de esa forma, como investigador se realiza un huequito, estudio sus composiciones y nuevamente lo cubro con tierra.

De la misma manera con las películas, pero de manera más dramática. La Filmoteca PUCP detiene el proceso de autodestrucción, controlando los valores de humedad y temperatura, punto. Si la película llegó en síndrome dos, así le llamamos acá, síndrome uno, síndrome dos, síndrome tres. En síndrome dos aún se pueden rescatar, entonces, se mantiene en el depósito por diez años. Lo importante es que no pasó a síndrome tres.

Si otra película llega en síndrome uno, perfecto, no puedo hacer nada con ella por se conserva. Llegará un momento que podremos hacer algo con esa obra audiovisual y las nuevas generaciones podrán visualizarla.

En el caso de que llegue una cinta en síndrome tres, no la desechamos porque es un documento. La Filmoteca PUCP cuenta con una sala contaminada con síndrome tres. Y, ¿por qué tenemos una sala contaminada? Si a pesar de que le pongo climatización ya no la mejoro y se está destruyendo. Te respondo, así como me comenta el equipo de restauración, porque si un fotograma de una película, que es una fracción de un segundo, se salva ya es un triunfo. Debido a que se rescató una parte de la historia.

Por ejemplo, esto que ves ahí (refiriéndose a las imágenes pegadas en la pared de su oficina) es un fotograma que se ha transformado en positivo y se ha hecho una foto de ello. Puede ser lo único que se preserve de un filme. Acá tenemos cientos de rollos con síndrome tres y no sabemos qué joyas se encuentran allí porque no tenemos el personal especializado que se encargue de esta labor sumamente importante.

De igual modo con la película de *En nombre de la rosa* (1986), una ficción situada en la época de la oscura Edad Media, donde la iglesia era tan represora, tenía los libros prohibidos en el monasterio, pero en ese período no existían los sistemas de control como las cámaras de video. Entonces lo que se hacía era colocar veneno a los filos de las hojas porque los mayores tenían la costumbre de remojar el dedo para pasar las hojas. Por ello, si tu ingresabas a la zona prohibida, te morías. Así de simple, entonces se mueren. Ahora, imaginemos que la obra de Shakespeare, *Romeo y Julieta*, nadie lo hubiese leído porque el manuscrito se perdió. ¿Qué idea tendríamos nosotros de los dramas clásicos? Un punto de vista cultura diferente.

Lo mismo sucede con las películas, algunas de ellas tienen tramas, situaciones únicas, ¿cuáles? No sé. Por tal motivo hay que rescatar, en su gran mayoría, y lograr que puedan ser puestas en valor. El cual no es trabajo, exclusivamente, de una persona. Es una labor continua y con una visión de rescate, para después poner en valor el archivo filmico. Actualmente, la labor de la Filmoteca PUCP es lograr que no se pierdan los materiales audiovisuales que están a nuestra custodia.

Sobre la difusión del material cinematográfico

¿Cuentan con una sala de proyección?

Hasta ahora no contamos con una sala de proyección.

Pero, ¿proyectan las películas de la Filmoteca PUCP?

Sí, en el Centro Cultural PUCP o apoyamos a las instituciones privadas o del Estado, sin fines de lucro, que nos solicitan parte de nuestro acervo para sus ciclos de cine, durante todo el año. Por ejemplo, nos escriben y mencionan que desean gestionar un ciclo sobre cine y corrupción. Nosotros somos como curadores porque le comentamos con qué material contamos, de esta manera, forman un ciclo de cine con ocho películas.

¿Y qué sucede con los derechos de autor?

No se negocia dado que no hay lucro. Es difusión cultural por lo que no pasa nada. Es una colaboración con las instituciones y sociedades científicas o académicas. Ahora, es cierto lo que mencionas, el tema de los derechos, como el de la propiedad intelectual, es todo un problema que lo estoy trabajando actualmente porque es un terreno de muchas sombras. Debido a que una cosa es la legalidad y otra es la justicia. A veces coinciden, a veces no.

Los derechos morales son inalienables, se pueden transferir y deben ser respetados. Si tú has hecho una película, tu rol siempre será el de sonidista, director, productor, guionista, etc. hasta que te mueras y mucho tiempo después de ello. Eso no se pierde.

El tema de la propiedad intelectual, en un mundo de la mercantilización de la vida, existe y, lamentablemente, tiene una visión perversa. Donde se argumenta actualmente que, sin derechos económicos, exclusivos, al que tiene la propiedad, no hay creación. Dicho de otra forma, el pagar un derecho es una garantía de que va a haber creación. Yo me pregunto que si Aristóteles o Mozart hubieran compuesto sus obras porque había derechos de autor. La genialidad y el conocimiento de la humanidad no dependen de que a mí me paguen. Eso es parte del mundo moderno, donde se ha mercantilizado la vida, la salud, y, obviamente, el conocimiento y la creación. Por ello, todo el mundo piensa que tiene que ser así.

En el caso de los derechos de autor existe una situación poco clara. Los creadores ceden sus derechos a las distribuidoras, una vez que la película se estrenó. Son los intermediarios, por esta razón, explotan el producto cultural. No obstante, hay toda una organización poco definida, porque las organizaciones no tienen la capacidad para perseguir la violación de restricción. Porque existe Polvos Azules, Polvos Rosados, etc. Donde el espectador puede adquirir la película a un precio módico de 2.50 soles, sin ninguna penalidad.

Es la ventaja que tenemos de vivir en esta época porque, a pesar de estas restricciones tan terribles de la mercantilización, ponen al ciudadano común y corriente con un poder impresionante; el poder de copiar, reproducir y distribuir de manera propia. Ahora, el problema es cuando hay lucro, hubo un debate muy interesante, cuando los sistemas software empezaron a analizar la piratería y las empresas transformaron en delito la copia.

Yo, por ejemplo, compraba la copia de un jueguito de computadora, pagaba los buenos dólares. Pero en el caso que quisiese jugar contigo, sacaba una copia y te la daba. Ellos dijeron que era delito porque tienes que comprar una copia. Pero en el mundo de los usuarios apareció el concepto de la copia del amigo; yo te doy porque yo no te la estoy vendiendo. Es distinto, si yo compro, voy a Wilson o a Polvos Azules, saco cien copias y comienzo a vender. Eso sí es piratería y es un problema. No obstante, la copia del amigo no puede ser penalizada.

Mi visión no es seguir al pie de la letra lo que mencione la ley para pagar por todos los derechos, tampoco es sacar la vuelta a la normativa. Si no, es entender el funcionamiento con sus limitaciones para poder realizar una buena ejecución como Filmoteca PUCP.

¿Qué rol cumple la Filmoteca PUCP dentro de la sociedad?

La Filmoteca PUCP cumple el rol de preservación, y, en segundo lugar, difusión de la obra cinematográfica universal, no solamente la peruana. Debido a que no solamente tenemos las películas de nuestros creadores, sino también custodiamos los clásicos del cine y es importante cultivarlo.

Sobre el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE)

¿Cómo se crea el CONACINE?

Antes de la creación del Ministerio de Cultura del Perú y de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO), los cineastas tenían su propia organización que fue el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE). La organización también contaba con acervo filmico, pero tampoco sabían qué hacer con ellas. Gran parte del material se encuentra en la Filmoteca PUCP, debido a que el CONACINE traslada todo ello cuando se crea la DAFO. A partir de ese entonces, la Filmoteca PUCP custodia las obras audiovisuales y asumimos los costos de preservación, ya que el Estado no nos brinda un apoyo económico.

Sobre el Primer Encuentro Internacional de Cinematecas: Historia, preservación e institucionalización de la memoria audiovisual del Perú

¿Cómo surge el Encuentro?

Hubo un proceso de toma de consciencia, sobre todo, animado por el sector público; el Ministerio de Cultura, por reforzar todas las expresiones culturales incluida el sector audiovisual. En el año 2019, a fines de setiembre, elaboraron un encuentro regional de cinematecas, nominada *Primer Encuentro Internacional de Cinematecas: Historia, preservación e institucionalización de la memoria audiovisual del Perú*, con el propósito de generar un espacio de debate en el Cusco. El objetivo era identificar cuáles fueron los problemas, las necesidades y los factores vinculados con la creación de una cinemateca pública, en este caso, la Cinemateca Peruana. El cual nos parece magnífico.

¿Por qué se realiza en el Cusco?

La Dirección Regional del Cusco es la dirección más dinámica del Ministerio de Cultura del Perú. El Cusco, aparte de lo hermoso que es y de todos los recursos que tiene, cuenta con una larga tradición. No tanto en el sector filmico, pero sí; por ejemplo, en el sector fotográfico. Cabe resaltar que el concepto de cinemateca que se discutió en el encuentro regional era una filmoteca, una fototeca, una audioteca, y a ese conjunto se le denominó cinemateca. Así lo llamaron.

La inmensa mayoría no presenta ningún inconveniente con la creación de una cinemateca nacional con unidades descentralizadas y que esté ubicada en el Cusco. Donde también la Filmoteca PUCP, siendo un organismo privado, formaría parte de una red nacional. Así se desarrolla en otros países como en España y México. Sus filmotecas son financiadas por el Estado y se articulan con las diferentes regiones del país.

En mi opinión, Cusco es el territorio más óptimo para su desarrollo y se ve con muy buenos ojos que el acervo documental, que hoy en día tenemos, pueda en algún momento formar parte de una red nacional.

¿Qué se concluye del Encuentro?

Yo no participé en el encuentro, sin embargo, el encuentro tuvo una conclusión muy interesante. La idea firme de laborar una nueva ley cinematográfica en nuestro país, debido a que la norma vigente, en realidad, debía contener un capítulo sobre la cinemateca nacional. Ya que el Estado se está portando con una cantidad muy importante de recursos públicos en celebración al Bicentenario del Perú que se celebrará en julio del 2021.

Segunda entrevista realizada de manera presencial el 10 de febrero de 2020 al Coordinador de la Filmoteca PUCP, Carlos Alberto Chávez.

Sobre el proceso de conservación

Para usted, ¿cómo definiría la noción de conservación dentro del ámbito de la Filmoteca PUCP?

Para nosotros, lo primero es la conservación porque contamos con dos tipos, gruesamente, de materiales filmicos que son los que tienen soporte analógico y que tienen determinadas exigencias muy particulares. Y los que tienen soporte digital, debido a que también tienen que ser conservados para que no sufran las inclemencias físicas y químicas del ambiente. Los dos tipos de materiales tienen sus propios requerimientos.

En el caso del soporte analógico que son los que más se están deteriorando y para una filmoteca son quizás el tesoro más grande porque constituyen los inicios de las producciones filmicas. Cuando nosotros hablamos de producciones filmicas y registros analógicos, estamos hablando desde la existencia de los rollos de películas en distinto tipo de soportes físicos. Desde el famoso Nitrato, que es tan peligroso, pero era el que se usaba originalmente durante los inicios de la cinematografía hasta los procesos más modernos, anteriores al periodo de la digitalización. Los soportes magnéticos, el celuloide y una serie de variantes que la industria

ha ido creando, con una menor peligrosidad en su manipulación y una mayor duración. No obstante, a pesar de esas ventajas, también hay deterioros producto de la humedad, del uso y de la manipulación. Es decir, para poder conservar requieren de un ambiente controlado.

Por esta razón, la Filmoteca PUCP tiene lo que llamamos bóvedas climatizadas y contamos con tres bóvedas donde se controlan dos parámetros: humedad y temperatura. Si yo controlo la temperatura y lo mantengo en un rango aceptable; que no pase una cierta cantidad de calor o de frío, tengo que también controlar el factor de la humedad. Aunque resulte contradictorio controlar los dos factores porque mientras más baja sea la temperatura, la humedad aumenta, y queremos que la humedad se mantenga baja.

Para darnos un dato y sin entrar a tecnicismos, Lima tiene una humedad promedio de un 90%, por eso hay tantas enfermedades respiratorias. El ambiente de humedad adecuado debe estar alrededor de casi el 40% o 50%. Quiere decir que realmente Lima es un pésimo ambiente en temas de humedad. La temperatura también es otro factor, pero depende del tipo de soporte físico. No todos tienen las mismas características, aunque sí tienen rangos. Los rangos nos permiten, con sistemas de climatización, mantener dentro de niveles una climatización que los soportes puedan tolerar. En las tres bóvedas climatizadas tenemos equipos que no son profesionales, son equipos domésticos.

¿Qué quiere decir?

Son climatizadores; unas torres que absorben y filtran la humedad, y las transforman en agua. Logrando extraer toda el agua del ambiente, simultáneamente, enfrían el espacio. A parte, hay aire acondicionado que está regulado. Estos sistemas tienen en cada una de las bóvedas unos sensores que están midiendo los valores y lo envían a un monitor que tenemos fuera de esos ambientes en donde estamos vigilando permanentemente el estado de los archivos filmicos. Porque no va a permanecer de manera indefinida el rango de 48% de humedad, no funciona de esa forma porque depende de las estaciones climatológicas. Por ejemplo, si nos encontramos en verano, las paredes y los techos se calientan de una manera. Y el calor exterior influye sobre la temperatura que estás buscando obtener dentro de cada bóveda.

Lo mismo sucede con respecto a las dimensiones de cada ambiente. No es lo mismo un ambiente climatizado de 20 metros cuadrados que uno de 15 metros. Va a depender no solamente de la cantidad de equipos que tengas, sino de su disposición. Pero no solamente de su disposición, sino de la forma en que hayas ordenado el material. Sobre esto, no hay nada que inventar la rueda. Todo eso está debidamente establecido ya por la experiencia de todos estos años.

Asimismo, existe recomendaciones de la FIAF nos indican cómo debe ser estos ambientes, que distancias tiene que haber entre anaqueles, cuál es la altura de los techos y demás. Esto va a permitir, mediante el clima que artificialmente se ha construido, que los materiales se conserven.

Lo mismo sucede en la conservación digital, debido a que el clima, la humedad, temperatura y el uso también daña a los CD, DVD, Blue - Ray, los VHS, los Betacam, etc. Y si no se conserva de manera adecuada, así sea en formato digital, el material se pierde. Por esta razón, también tienen que estar climatizados y, por consiguiente, en las bóvedas también conservamos miles de títulos con sumo cuidado para que se preserven.

Por eso utilizamos el término conservación porque no estás manipulando los productos audiovisuales, solamente los estás manteniendo dentro de un espacio adecuado para su mantenimiento. También las llamamos cápsulas de tiempo, porque cuando entran las cintas a estos ambientes, el nivel de deterioro que hayan tenido antes de ingresar, se congelan y no avanzan. Y pueden estar así años hasta que podamos, en algún momento, sacarlos para entrar en la siguiente fase que es preservación y restauración. Eso es un poco la mecánica dentro de la Filмотeca PUCP.

Entonces, ¿cómo se distingue la conservación de la preservación?

La idea es esta, una vez que tú has conservado el material, hay que entrar a un proceso que va a permitir que en el tiempo se preserve. Por ello, hay que trabajar sobre ello, pero va a depender del estado que la conservación lo haya dejado. Por ejemplo, el material está en un estado que puede ser trabajado, lo que permite que entremos a una serie de procesos complejos que pueden variar y que va a permitir sacar copias de ese material que tú has congelado en el tiempo. Hoy en día, con los avances de la tecnología, son copias digitales, pero no solo se preserva digitalmente. Muchos piensan que, haciendo la copia digital, el trabajo está terminado y no es así porque la copia digital también se deteriora. Aunque no es porque el deterioro sea más o menos rápido, sino debido al avance de la tecnología que en el caso de lo digital es tan acelerado.

Los soportes que leen estos sistemas digitales entran en rápido efervescencia. Puedes ejecutar un gran esfuerzo de trabajo como de inversión en pasar de un formato analógico a un formato digital, sin embargo, dentro de 5 años ya no vas a poder reproducir. Y si deshiciste el archivo original, habrás perdido parte de la memoria del Perú. Los especialistas lo denominan como *dark age*, la Era Oscura, que es una paradoja del mundo digital porque de algún modo, lo digital democratiza el acceso a las copias; no obstante, puedes quedarte sin nada.

Por esta razón, se recomienda, para que la preservación sea adecuada, hacer una copia digital con el propósito de difundir, multiplicar, a bajo costo y con alta calidad. Pero también, simultáneamente, hacer una copia en analógico tú dices porque la cinta va a durar 150 años y la vas a poder ver; la película va a durar más que la copia digital.

Entonces, la copia nueva, en material analógico, también se tiene que conservar debido a que la cápsula de tiempo podrá conservar el archivo original durante algunos años, pero no será eterno, ya que deberás contar con una reserva, un back up, como le llaman ahora para evitar su pérdida.

¿Cuáles son las dificultades que presentan para ejecutar la labor de conservación?

Hay dos niveles: el principal es el ambiente debido a que es inadecuado. Mi visión ir a un lugar con una mejor infraestructura. Lo segundo es el equipamiento, lo que tenemos que hacer es dimensionar y valorizar un equipamiento mínimo para comenzar para dar la sostenibilidad para pase al siguiente nivel.

En la parte de personal especializado, hay que reforzar la estructura del personal calificado de la Filmoteca PUCP. En la filmoteca hay dos plazas nombradas: Gestión, conformada por mi persona y un asistente. Y la segunda donde no tenemos a ninguna persona, se necesita tres personas capacitadas que estén al mismo nivel que nuestra restauradora estrella: María Ruíz.

En la actualidad, ¿cuáles son los recursos técnicos que se necesitan para realizar una buena conservación de los archivos filmicos en la Filmoteca PUCP?

En primer lugar, son las bóvedas climatizadas, la filmoteca cuenta con tres, pero debería haber cinco por la cantidad de acervo filmico con el que contamos. La Filmoteca PUCP no custodia soportes de nitratos, pero si lo hiciésemos tendríamos que contar con bóvedas a prueba de explosiones y fuegos porque son de alto riesgo, tal como sucede en las filmotecas europeas o en Estados Unidos.

En segundo lugar, tienes que contar con proyectores para poder reproducir las cintas. Pero proyectores de todos los tipos, tamaños y para todos los formatos porque son proyectores que ya no se fabrican. Tienes que usar una de segunda que se encuentre en funcionamiento. Eso tenemos que tener acá. Y si tienes una película, como casi todas que tenemos acá, en 16 milímetros o en 35 milímetros que requiere de tremendos proyectores, tienen que estar operativos, y en la Filmoteca PUCP no lo están.

Debes contar con proyectores para saber en qué estados se encuentra el material audiovisual porque si no tienes eso, otra opción es visualizarlos en los aparatos que se montan en la zona de restauración. Donde hay una lupa y vas viendo carrete por carrete, y son entre 16 y 24 vistas por segundo, la cantidad de fotogramas es sustancial. Pero es lo que se hace en la zona de restauración para la revisión del contenido. La Filmoteca PUCP construyó esos equipos para poder revisar el material audiovisual.

En tercer lugar, necesitas solventes, equipos químicos, reactivos para limpiar las películas para que estén en buen estado y medir el nivel de daño que tienen. Hay unas cintas especiales que miden el nivel de descomposición de las películas. Cuando las películas llegan a nuestras manos, tenemos que saber primero qué tan deteriorado está la cinta. Y no vale solamente lo que veamos con nuestros ojos, tenemos que hacer un análisis químico que se hacen con unas cintas que se dejan dentro del carrete. Luego de un tiempo, se revisa y el reactivo te da un color, dependiendo del color puede conocer el nivel de deterioro que posee. Si el deterioro está en un nivel más alto, esas cintas ya no sirven.

El deterioro a veces es alto, pero aún puedes rescatar. En estos casos, lo guardamos a parte porque contagia como si fuera un virus. Y si tiene un nivel uno o un nivel dos de deterioro y puedes salvarla, la colocamos en la bóveda para congelar ese nivel para que no se siga deteriorando.

En cuarto lugar, necesitas un escáner para digitalizar las películas. Son equipos muy caros, pero son fundamentales para una filmoteca. En el Perú no existe, por esta razón, durante el proceso de digitalización, la Filmoteca PUCP terceriza esa función fuera del país. El escáner permite que la cinta se escanee, generando una copia de la película.

En quinto lugar, debes contar con ambientes especiales para todas las fases en las que se encuentran las bóvedas de tránsito, bóvedas para material determinado, bóvedas de conservación, como mencionamos anteriormente, y como no solamente tenemos películas, tenemos todo lo que está alrededor de la película, como conversamos la vez pasada. Tienes que tener un ambiente de biblioteca, fototeca, documentos e infografías. La Filmoteca PUCP custodia la papelería que forma parte del universo histórico documental de las imágenes en movimiento. El concepto moderno de lo que debe preservar, conservar y difundir una filmoteca.

Sobre el proceso de restauración

¿Cuál es el siguiente proceso después de la conservación?

Cabe mencionar que, entre el proceso de sacar la cinta de su proceso de conservación para pasar al proceso de preservación, ya sea para tener una copia en analógico nueva o para tener una copia digital, hay un proceso complicadísimo que muchas veces está oculto. Porque no se trata de sacar la cinta de la bóveda y pasarla por una máquina de un escáner o por otra máquina que es un copiador de cinta y tienes la cinta adecuada. En primer lugar, la cinta que estaba en el depósito se encuentra deteriorada, ya sea porque tiene manchas, está arañada, el audio se puede haber ido, le falta un pedazo, etc.

Entonces, antes de pasar a los sistemas de copia, se tiene que trabajar sobre esa cinta. Es decir, se prepara la cinta original para que el sistema más moderno pueda sacar una copia. Una vez que se ha hecho ese trabajo previo al proceso de digitalización o de copiado, digamos, en cinta nueva, el material original está listo para su duplicación. Luego, una vez duplicado todo, viene un trabajo de post producción. Dado a que tienes una copia guardada del mismo contenido que tenía el soporte físico del año 1930 y no lo has mejorado. Por ello, hay un trabajo que es en digital, debido a que en la computadora se limpia la copia digitalizada. Por ejemplo, reconstruyes el color y muchas veces hay que hablar con los propios directores, actores, especialistas de fotografía; hay que hacer un trabajo de investigación. En el caso que no estén disponibles, conversamos con algún experto, porque nosotros no buscamos que tenga una calidad que es la que a nosotros nos gusta. Se trata de que la película nueva que se está produciendo sea lo más fiel a la original. Si no tenía audio, no tendrá audio porque es una película silente. Si no tenía color, no va a tener color porque de eso se trata.

Cuando has hecho todo ese trabajo de post producción, se saca el máster en digital y en analógico. Los deposita en las bóvedas y sacas una copia nueva del máster digital, y recién a partir de esa copia, comienzas a duplicar. La copia matriz también se guarda. Así es el proceso.

¿Cuentan con el personal capacitado para realizar la labor de restauración? ¿Cuántas personas laboran esa tarea?

Nosotros hasta el último trimestre del año pasado, en la plaza que existe definida para el aspecto de restauración, así es como se le llama restauración. La Filmoteca PUCP contaba con un especialista, de larga experiencia, que no solamente era restauradora, sino también era directora y productora de películas nacionales: la Dra. María Ruíz.

Hoy en día, María Ruíz, quien ya se jubiló, colabora con nosotros como una mentora, ya que está haciendo una mentoría con la persona que estamos formando para que, en algún momento, sea como ella. La persona es una joven practicante que es técnica, pero está en proceso de formación.

Actualmente, contamos con ambas restauradoras, debido a que nosotros todavía tenemos un camino por recorrer en cuanto a capacitación. María Ruíz colabora con nosotros y, además, ella está liderando el proyecto de Luis Pardo. Proyecto de incentivo para la restauración del material que ganamos en la DAFO y que acabamos de empezar.

Como cuentan con una practicante, ¿con cuánto personal se debería contar para el proceso de restauración?

Si estamos hablando del proceso de restauración, por lo menos, se debería contar con dos personas. Sin embargo, para el volumen de material que custodia la Filmoteca PUCP deberían ser tres personas especialistas. Debido a que, de no contar con ese proceso de restauración, nuestro trabajo se puede ir reduciendo a solamente conservación, por lo tanto, no estaríamos preservando. Ahora te puedo decir tres personas, pero en realidad tendría que decirte más porque demanda bastante tiempo. No obstante, con tres personas y un mejor equipamiento, podríamos enfrentar el reto en corto plazo.

¿Qué estudios deben cumplir aquellos que se encargan de la labor de restauración?

Es un entrenamiento que no se hace en el Perú. La FIAF, por ejemplo, capacita todos los años, pero son miles que hay que invertir, debido a que tienes que mandar a una persona y el curso es en inglés. A veces hay talleres en algunos países latinos como en el caso de México que cuenta con la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México o la Cinemateca Mexicana.

Los restauradores forman parte de una pequeña comunidad a nivel mundial, pero a nivel de especialización es muy potente. Nosotros estamos enganchándonos a esta comunidad porque nos interesa fortalecer esos recursos.

El otro aspecto de la Filmoteca PUCP es el archivo filmico. Hay personal que tiene que estar catalogando las películas, la biblioteca, los DVD para registrarlos en fichas, según los estándares internacionales para saber qué tenemos en libros, afiches, documentos, fotos, guiones, script, etc. Puesto que tenemos kilos de material de los cineastas; no obstante, no

contamos con un especialista en Ciencias de la Información. Porque si yo tengo un sistema de catalogación que no dialoga con el sistema de catalogación internacional, no hemos construido nada. Ya que tengo que construir y dar información, pero necesitan ser catalogados. Por ello se necesita una coordinación que en el organigrama de la Filmoteca PUCP no existe, ni siquiera, como requerimiento.

Con respecto a los materiales filmicos, sé que cuentan con materiales muy antiguos, pero también han traído nuevos materiales que puede que se encuentren en mejor estado. Entonces, hay una diferencia en los procesos de conservación y restauración de ambos materiales.

Personalmente, clasificaría los procesos como artesanales, a ese nivel de velocidad, nosotros, solamente, con el patrimonio que tenemos, pasarían varias décadas para que podamos avanzar a nivel nacional. Porque acordemos que somos la única institución en todo el país que tiene ese cargo hasta que el Estado gestiona su cinemateca, y se encargue de lo que tiene, que también es fantástico, y está distribuido en un montón de dependencias.

Las imágenes en movimiento de los organismos del Estado, que no son películas, en el sentido de que han sido hechas por un director, pero que es registro filmico valiosísimo para la memoria de nuestro país, está tirado en un montón de instituciones del Estado porque no hay manera de poder rescatarlos.

Una cinemateca nacional sería una maravilla para el Perú porque podría salvaguardar las imágenes en movimiento. En Cusco lo quieren hacer y con conservar gana bastante porque no se sigue perdiendo. Ahora nosotros tenemos parte de ese patrimonio que hemos heredado de la Filmoteca de Lima y se ha engrandecido cuando se convirtió en la Filmoteca PUCP. Pero el material, que es nuestro, tiene que crecer más porque contamos con puros archivos domésticos.

Sobre el equipamiento de la Filmoteca PUCP

¿Cómo manejan el presupuesto para comprar los equipos y los materiales técnicos necesarios para la protección de los productos?

Tenemos un presupuesto muy pequeño que ha permitido que tengamos tres bóvedas, que ni el Estado posee. Las bóvedas son, desde el punto de vista de los estándares internacionales, todavía muy modestas, pero en equipamiento estamos muy rezagados.

La Filmoteca PUCP necesita mejorar los equipos que se ha adquirido, pero lamentablemente entran en obsolescencia. Por ejemplo, los equipos informáticos y los equipos de restauración son muy limitados, las computadoras no son adecuadas, los softwares tampoco. Mi evaluación en este poco tiempo es que hay que renovar, prácticamente, todo el equipamiento. Además, hay que adquirir equipamiento nuevo porque si realmente nos interesa poner en valor lo que se nos ha encargado custodiar, difundir y preservar. Si no, podríamos ser un depósito, más o menos, en buen estado, por las deficiencias que todavía estamos buscando resolver.

Por ello, ahora se está levantando información acerca del estado de la situación de los equipos y evaluar el requerimiento que tenemos para poner sobre las manos de quienes toman las decisiones en la Filmoteca PUCP. No obstante, mi mayor preocupación son las condiciones y los riesgos físicos, químicos, ergonómicos, que deben permitir, de que tanto los recursos materiales que custodiamos como los recursos humanos que laboran están combinados. Puesto que trabajamos dentro de una zona que es un depósito y compartimos el mismo ambiente que los materiales que se encuentran en estado de descomposición.

También hay cuestiones de seguridad como en la autonomía de fluido eléctrico que no tenemos. El cual es bien delicado porque sucede un apagón dentro de nuestras instalaciones y todo el material estará derretido. Asimismo, los riesgos de inundación porque los sistemas de drenaje de agua, hasta hace un mes, eran manuales, es decir, el personal tenía que sacar el agua. Yo he logrado, en dos semanas, que sea convierta en automático mediante la instalación de sistemas de drenaje, pero, de igual forma, hay que estar monitoreando porque los sistemas no son perfectos.

De igual modo, las zonas donde se conservan los materiales tienen niveles de contaminación alta por los gases que emiten y son riesgosos porque están en contacto con el personal que manipula los materiales; por ello, tienen que estar debidamente protegidos. En añadidura, tenemos un material que no tiene sala porque estamos copado al ya al 100% de la capacidad y se encuentran en tránsito. Hay que contar las cuatrocientas cintas que tenemos que evaluar y no sabemos dónde colocar dentro de la Filmoteca PUCP. Y el material audiovisual que continuará llegando porque no podemos dejar de recibir los nuevos productos filmicos. No obstante, las bóvedas están llenas y no podemos introducir más material porque pondría en riesgo la conservación de los demás.

Pienso que estamos en un punto en el cual hay que tomar algunas decisiones, el lado bueno es que, si hacemos una buena presentación de la problemática, podríamos estar en condiciones de relanzamiento, esa es mi esperanza. En este proceso, que tú estás haciéndome la entrevista, yo tengo la esperanza que, en corto plazo, se presentará el plan a, plan b, y plan c. Y los decididores de política dirán me interesa el plan a, b, c o ninguno. Pero eso sí, no es posible, y lo digo con mucha claridad, que mantengamos la Filmoteca PUCP en las mismas condiciones en las que se me entregó.

¿Recibe algún apoyo, ya sea profesional externo o presupuestal de alguna institución, la Filmoteca para ejecutar dicha labor?

Nosotros no recibimos transferencias del Estado, hemos ganado el fondo de DAFO, pero fue porque hemos participado en un concurso como el resto del país. Tampoco recibimos donaciones económicas del sector privado. Si bien es cierto colaboramos con instituciones públicas y privadas, eso lo hacemos *Ad Honorem*, como parte de la labor de difusión de la Filmoteca PUCP.

El presupuesto que tenemos es el pequeño presupuesto que nos transfiere la caja central de la universidad. Si tenemos algún ingreso, es del fondo que nos ha transferido, pero eso es para el

proyecto. Ese fondo hasta el último centavo va al proyecto, no son para los gastos operativos de la institución.

Sobre el organigrama de la Fimoteca PUCP

¿Cómo es el organigrama de la Fimoteca PUCP?

Desde mi punto de vista, la propia estructura organizativa de la Fimoteca PUCP es inadecua. A parte de la Presidencia y la Coordinación General que finalmente es la responsabilidad político administrativa que está definida. Y del brazo derecho administrativo que es la asistencia. Debajo debe de haber dos líneas muy claras, una que vea el tema de archivo y la otra que es la difusión. Para qué conservar, preservar, restaurar, digitalizar si todo lo voy a tener guardado en una bóveda. Una filmoteca es una filmoteca porque toda esa documentación puede volver al mundo público para formar de manera educativa a las nuevas generaciones.

En mi generación, la forma de hacerlo era a través de los cineclubs; sin embargo, hoy en día no son la solución debido a que ahora existe el *Streaming*. Por ello, tengo que tener una página web, que la Fimoteca PUCP no tiene; redes sociales, que tampoco tenemos.

La página web debe estar compuesta no solo por la información de lo que se custodia en la filmoteca, sino debe permitir que la gente visualice el tráiler de cada película, que no contamos; para ello, se necesita a una persona.

Hay todo un trabajo cuando se crea ciclos de cine. La filmoteca realiza la selección de las películas. Vela para que se encuentre en un buen estado cuando te la piden y que cuando tú entregues la película esté adecuadamente bien hecha. Entonces hay un problema de personal, definitivamente, y de un organigrama que todavía hay que mejorarlo.

Con esos dos factores, el personal y los equipos se resuelve estos problemas. Para el tema del archivo tienes que tener una persona para comenzar y nos hemos encontrado con una comunidad fantástica, muy colaborador y desinteresada, abierto a transferir su conocimiento, que es parte de los contactos que se tienen que hacer para avanzar.

Tercera entrevista realizada el 20 de mayo de 2020 al Coordinador de la Fimoteca PUCP, Carlos Alberto Chávez.

Sobre el proceso de restauración

¿En qué consiste la capacitación de la practicante para el área de restauración? ¿cuál es su cargo con respecto a los productos audiovisuales?

En realidad, es un personal en formación como restauradora para reemplazar a la plaza que nosotros tenemos dentro de la filmoteca. Que es la plaza de un experto en restauración, puesto que la titular se jubiló. No obstante, la calificación de esta persona todavía es como un aprendiz.

Entonces, ¿ella se encarga netamente de la restauración o la conservación?

Ella se encarga de las dos cosas porque contamos con poco personal. El plan de formación la transformará, en mediano plazo, al personal técnico que nosotros requerimos.

¿Cómo hacen para presupuestar la restauración de los materiales?

La Coordinación General realiza la gestión y tienes que tener la suficiente imaginación para no volverte loco con toda esta situación. Establecer prioridades, identificar el material que se puede rescatar, ejecutar acciones que te brinden resultados a corto plazo, solicitar fondos económicos a la Cooperación Nacional e Internacional a partir de los logros que se van obteniendo. Por eso, la Filmoteca PUCP concursó en la DAFO para obtener fondos en restauración de un largometraje, que es considerado uno de los primeros realizados en el Perú. Pero eso es uno, y de uno a uno, no vamos a llegar a restaurar todos en unos diez años.

Tenemos que hacer algo diferente y en alta calidad para que los potenciales donantes, colaboradores, socios, mecenas, puedan ver que la filmoteca tiene la capacidad. Posee material y la base de datos, donde allí está la información de lo que se va a perder si no nos ayudan. Ese es el momento en que se encuentra nuestra filmoteca. Por esta razón, es importante tener consciencia y conocimiento de todo el fondo documental que poseemos, no por saberlo, sino para poder trabajar en conjunto.

Sobre el organigrama de la Filmoteca PUCP

¿Cuáles son las labores que cumple el presidente de la Filmoteca PUCP, el Dr. Salomón Lerner Febres?

La principal es la que tiene que ver con un aspecto que no es menor en las organizaciones de índole cultural, el cual es el aspecto relacional. La dimensión relacional que tiene que ver con la posibilidad de vincularse con un conjunto de instituciones y personas que acceden a los servicios, apoyan o amplían las redes de la Filmoteca PUCP. El presidente tiene esa gran responsabilidad de ver esta visión, siendo muy importante, sobre todo en instituciones de ámbito cultural.

¿En qué se diferencia de su cargo como Coordinador General de la Filmoteca PUCP?

Yo me encargo de la gestión cultural, es decir, que a partir de la formación que uno pueda tener en base a los aspectos propios del funcionamiento de la filmoteca, la función de la coordinación vela por la ejecución, planificación, evaluación, resolución, y todo lo que se pueda imaginar de la complejidad de los procesos de gestión. Que sería la misma responsabilidad, si vale la extensión, de una Dirección ya que presenta las mismas funciones.

La estructura organizacional de la filmoteca en realidad está rezagada en su modelo porque heredó la ubicación que tenía cuando formaba parte del Centro Cultural PUCP, donde hay una Dirección y no podía haber dos. Incluso, físicamente, la filmoteca se ubicaba como una

coordinación más de las otras coordinaciones. Cuando finalmente se desliga orgánicamente del centro cultural, la Filmoteca PUCP no actualiza, desde mi punto de vista, su organigrama y mantiene la figura de la Coordinación General. Es un tema que no es inmediato, pero en la medida que la filmoteca se afirme, debería sincerarse.

¿Cómo es la participación de los miembros del Directorio de la Filmoteca PUCP?

El directorio de la Filmoteca PUCP no está operativo desde el año 2017. Una de las responsabilidades de la coordinación es revisar la parte organizacional y definir una nueva estructura con dos alternativas. La primera, renovar el directorio, es decir, atener la estructura, pero con una renovación de cargos. La segunda, gestionar una propuesta de renovación organizacional. Lamentablemente, con la pandemia, hay otros aspectos, más urgentes, que estamos resolviendo. No obstante, sigue siendo importante porque el objetivo del Directorio era, mediante la Presidencia y la Coordinación General, ser un ente consultivo de gente experta que recomendaba políticas generales a los dos cargos organizacionales para desarrollarlos.

Es más, la página web donde está la información de los directorios se encuentra congelada desde el año 2017. En estos momentos, la Filmoteca PUCP está trabajando en conjunto con la Dirección de Comunicación Institucional de la PUCP sobre la nueva página web que ya tiene la estructura hecha y reemplazará la que, lamentablemente, ocupa el URL de la filmoteca hoy en día.

¿Por qué se congeló el directorio de la Filmoteca PUCP? ¿Cuáles fueron las razones?

No tengo una respuesta clara. Es una respuesta que debe formar parte de una nueva propuesta. Debido a que las razones deben ser evaluadas para que, en el caso se continúe con el modelo, no se vuelva a dar. Es un tema que está pendiente investigar.

Sobre la difusión de los materiales audiovisuales

Para usted, ¿cómo definiría la noción de difusión dentro del ámbito de los archivos audiovisuales?

Es un tema muy interesante porque, desde el punto de vista de la responsabilidad de las funciones que definen una filmoteca, si no hay difusión del material que se conserva, preserva y restaura, el trabajo queda trunco. Puesto que no es un archivo, solamente, el archivo es la línea de base, pero la línea de base no hace el todo.

¿De qué tipo de difusión estamos hablando? Se debe considerar varios factores. Desde el punto de vista de la historia de la filmoteca, mi lectura es que se le ha dado un excesivo énfasis a la difusión del acervo filmico mundial que es importante, pero la difusión del acervo filmico del país; la restauración del material que la filmoteca acopia y protege, ha quedado muy reducido entre sus capacidades de difusión.

Considero que existe una distorsión de la función de la Filmoteca PUCP porque se transforma en una suerte de abastecedora de cineclubs. Ya que nosotros colaboramos con las instituciones públicas o privadas proporcionando el acceso a la cantidad de filmografía que nosotros salvaguardamos. El cual, insisto que es muy importante, debido a que forma parte de una formación de públicos. Sin embargo, lo que define a la filmoteca es la difusión del material que posee.

Por ello, la difusión, dentro del ámbito de los archivos audiovisuales, debe cumplir dos objetivos: difusión del acervo filmico de la comunidad en la que está ubicada porque no necesariamente debe ser un país. Puede ser una región e incluso una localidad. Y la difusión del acervo filmico de la humanidad, que forma parte de una formación integral de públicos; al acceso a la dimensión de la creación cultural.

La siguiente pregunta es ¿cómo difundir? Las reglas de juego de la difusión no están pensadas para la difusión cultural sino para la difusión comercial. Debido a que la legislación facilita los mecanismos de generación de lucro, que es legítimo y no estamos en contra de que haya una recuperación de la inversión. Pero desde el punto de vista de la formación cultural, donde las instituciones laboran sin fines de lucro, se debería plantear mecanismos que permitan, de manera legal, el acceso preferencial a la producción cinematográfica.

Debido a que los organismos sin fines de lucro deben cumplir las mismas reglas y restricciones que podrían tener una institución que busca lucrar con la exhibición de una película. De manera que, incentiva la piratería y la informalidad que está incorporado en el mundo del cine. Y los entes responsables como nosotros, que tenemos una reputación y un prestigio por mantener, no podemos ingresar. Tampoco queremos porque respetamos las normas, pero de igual modo significa una limitante en cuanto al acceso filmico del Perú.

La Pontificia Universidad Católica del Perú logró obtener las autorizaciones de los entes representantes de las distribuidoras a nivel mundial para poder exhibir en sus espacios, es decir, en el campus universitario y el Centro Cultural PUCP, el acervo filmico que poseemos. Mediante acuerdos legítimos en el que pagamos unos derechos que nos permiten a nosotros visualizar la filmografía que tiene derechos vigentes. Porque la ley de derechos de autor y propiedad intelectual presenta una vigencia de setenta años y los realizadores que están vivos son representados por distribuidoras que te exigen un pago.

Pero esta pandemia nos creó una situación bien sui géneris, ya que no se trata de la difusión en los medios tradicionales que son presenciales. Ahora estamos en una situación en la cual estamos hablando del *Streaming*, como Netflix, un catálogo en línea al cual puede acceder una cantidad de público impresionante. Dado a que ya no es una sala con una capacidad máxima de doscientas personas, ahora, puede ser el planeta entero.

No hay leyes globales, son leyes nacionales. En cada país es distinto porque no hay un orden jurídico mundial. Por ejemplo, puedes lograr una autorización para emitir una película en el Perú, pero el Internet y la comunicación inalámbrica no se detiene en la frontera. Es decir, la noción de frontera está en nuestra imaginación.

Entonces nos encontramos en un escenario nuevo, por tanto, la Filmoteca PUCP tiene que negociar con cada distribuidora de cada película, si es que difundiremos la cinta a través de una plataforma digital.

El 4 de junio del 2020 se lanzará la primera plataforma cultural virtual de la universidad porque comprendemos que es una situación de largo plazo. El sector cultura fue el primero que cerró y será el último en abrir, e independientemente de los planes en curso de la institución, la regularización se dará por lo menos a un año.

Sin embargo, no podemos estar de brazos cruzados, te imaginas el esfuerzo que ha significado y sigue significando debido a que es un problema saber lo que podemos proyectar en línea. La pandemia está acelerando los procesos que ya se venían dando porque lo que estamos haciendo se podía hacer en diez años. Por ejemplo, la videoconferencia no es una cuestión nueva, pero, de un golpe, en dos meses el mundo se ha abocado a esta plataforma.

En el campo cinematográfico, la difusión tiene un desafío que no va a acabar cuando termine esta emergencia. El desafío es trabajar en las dos plataformas porque son complementarias. Por esta razón es importante entender que no se trata de la vieja polémica entre leer un libro en papel o en E-book. O si se prefiere el teatro que el cine dado a que el teatro es particular al cine. Nos obstante, cuando entra un nuevo medio siempre hay una resistencia al cambio. Pero la realidad actual transforma de un golpe, a pesar de que, desde el punto de vista legal, la norma no va de la mano con el contexto actual.

¿Cuál es el proceso para poder difundir el material audiovisual en el caso de la Filmoteca PUCP?

La Filmoteca PUCP tiene un protocolo para la difusión presencial de material audiovisual. Primero, recibimos las solicitudes de acceso de las instituciones a nuestro catálogo o la Filmoteca PUCP requiere a las instituciones públicas o privadas gestionar los ciclos de cine en conjunto, de esta forma les ofrecemos alternativas filmicas.

Segundo, cuando la Filmoteca PUCP restaura un material, este se difunde a través del Centro Cultural PUCP mediante la diligencia de un evento público donde lo presentamos. La plataforma digital tendrá el mismo procedimiento, pero vamos a analizar la reacción del público, ya que tenemos algunos materiales que vamos a lanzar con una mejor calidad. Vamos a ver qué pasa.

¿Cómo es el contacto con los propietarios del material audiovisual?

Los propietarios relatan que su padre fue director y tienen un cuarto lleno de películas que se están malogrando y no saben qué hacer con ello. Y nos consultan si podemos custodiarlos; por lo que, hay muchas formas: las donaciones, los contratos de custodia: no es donado sino es de ello, pero lo custodiamos, hay venta, depende, cada caso es un mundo. Y ese material ocupa sitio y cuesta conservar por los salarios del personal, la luz, el equipamiento, etc.

¿Cuáles son los archivos que deben difundir las filmotecas para preservar el patrimonio audiovisual de un país?

Se difunden todos los archivos que estén restaurados porque las condiciones son: uno, que el material esté restaurado y digitalizado. Me corrijo, podría estar restaurado de manera analógico, siempre y cuando tengamos el dispositivo de proyección. Es decir, el proyector de 25mm que es un clásico de cine y que la Filmoteca PUCP posee. Sin embargo, la filmoteca custodia un tesoro, pero no está en posibilidades de ser exhibido. Porque el material, primero tiene que ser recuperado; pasar por todos los procesos que te he contado para hacer una exhibición de 35mm como en los cines clásicos o produces una copia digital para exhibirlo en un proyector digital. Ya que, si no está en esas condiciones, la filmoteca no exhibes nada.

¿También se difunden los archivos documentales? Por ejemplo, los afiches de las películas o los guiones. ¿Son archivos que también se pueden difundir y que forman parte de la filmoteca?

En primer lugar, el material bibliográfico e iconográfico debe estar catalogado. Estamos en ese proceso y se acortó la cantidad de material por catalogar porque contamos con el apoyo de voluntarios de la carrera de comunicaciones. Con la pandemia, el trabajo se tuvo que suspender porque se ejecuta de manera presencial, el cual es imposible en estos momentos.

Una vez que se haga la descripción general del archivo que poseemos para que el investigador, según sus capacidades e intereses, elija el material que busca analizar con mayor profundidad. La idea no es digitalizar todo el material de archivo para que cualquier persona lo descargue en internet. El objetivo es contar con un catálogo general que es vastísimo y que esté a disposición de los investigadores nuestros o del mundo entero que quieran acceder a ello.

¿En qué espacios se ha realizado la difusión de los archivos de la Filmoteca PUCP?

En la sala del Centro Cultural PUCP y en los espacios de la universidad. Sin embargo, la pandemia nos agarró con un proyecto muy bonito que lo estábamos implementando y que le llamamos Tinkuy Filmoteca. Que consistía en colocar 3 salas de proyección en cada piso de sus instalaciones, puesto que la idea era tener un espacio permanente dentro de la universidad para proyectar el material audiovisual de la Filmoteca PUCP.

El otro propósito era generar ciclos más especializados en colaboración con la DACU, la Dirección de Asuntos Culturales y con el Centro Cultural PUCP. Debido a que queremos aprovechar los auditorios de la universidad como el de la Facultad de Ingeniería, el Estudios Generales Letras, el de Juan Pablo II o el de la Facultad de Derecho. Es decir, aprovechar esos espacios en los momentos que no haya actividad académica para armar presentaciones.

Cabe resaltar que la idea no es solamente presentar películas, sino hacer foros donde se presente a un experto para que introduzca a la película y a posteriori de la emisión, se desarrolle un conversatorio breve con los asistentes. Es lo que se había planificado, pero ahora se paralizado por la situación en la que nos encontramos.

Sobre la difusión legal de los materiales audiovisuales

¿Cuál es el proceso legal que debe realizar las filmotecas a nivel mundial? ¿Existen normas universales que rigen en todas las filmotecas?

No existen normas universales dentro del ámbito de las filmotecas. Los derechos de autor son derechos morales, nadie te los puede quitar y son los que acreditan ante cualquier persona que tú eres la autora o el autor de determinada obra. Es un derecho moral que no necesariamente genera obligaciones pecuniarias.

En cambio, la propiedad intelectual, en realidad, es un invento del capitalismo porque dice la teoría que se crea a fines del siglo XVIII en Europa con el propósito de incentivar la creación. Ahora, bien sabemos que la producción del conocimiento humano, que es grandiosa y espectacular en el arte y en la ciencia, se hizo por el Ethos. El afán de compartir el conocimiento con la humanidad y el disfrute que supone para un creador hacer lo que le apasiona.

La propiedad intelectual, desde el punto de vista legal, es una invención que forma parte de una cotidianidad global. Debido a que no son creaciones solamente del intelecto ni son artesanales, hay recursos que se tienen que invertir. Por lo tanto, los productores de las películas esperan una ganancia económica que se garantiza con la Ley de Propiedad Intelectual. La norma dota de derechos que propasan a los derechos morales. No obstante, estamos en una situación en la cual la globalización, que todo el mundo habla, todavía no es una mundialización en el sentido de normas válidas para todos.

También hay una situación, en la cual, las normas nacionales se extienden sobre territorios de otras naciones, sin embargo, desde el punto de vista jurídico es indiscutible. Por ejemplo, cuando reproduces una película y te sale un anuncio de que el FBI, Oficina Federal de Investigación, perseguirá a quien difunda, pero el FBI solo tiene jurisdicción en su país. Es como si el Perú advirtiera que la Policía Nacional del Perú perseguirá a aquellos que visualizaran una película peruana en el extranjero. No tiene sentido. De lo que se concluye que estamos en un momento de transición; aplicación de las normas de la Ley de Propiedad Intelectual.

En el campo filmico, los creadores más se preocupan por financiar sus obras. Los productores de películas buscan lograr que la taquilla, que es el primer derecho que ellos cobran, les cubra los costos y les genere una utilidad económica, que preservar el material después de su estreno. Por ello, la lógica de casi todas las producciones cinematográficas a nivel global, que arranca con mucha velocidad al momento del despegue, tiene un punto de culminación. Quiere decir que cuando termina la difusión, se baja el interés y es ahí cuando la filmoteca tiene como función la preservación de las obras audiovisuales de la nación. Lamentablemente, hay mucha creación cinematográfica que está perdida, es anónima o se desconoce al autor o la autora de la propiedad.

Desde el punto de vista interno, la Filmoteca PUCP anhela acatar según lo que la legislación nacional establece. Respetando los derechos de los realizadores. De tal forma que, nosotros contamos con un acuerdo con la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales, que es la empresa distribuidora que representa los derechos de exhibición

presencial en el Perú. La autorización para difusión virtual nos brinda cada autor o autora del acervo que se encuentra dentro de la Filmoteca PUCP. Por lo que tenemos que consultar a cada uno, el consentimiento sobre su propiedad.

¿Cuáles son los tipos de acuerdos que realiza la filmoteca PUCP con los poseedores de los materiales audiovisuales? ¿Cómo es en el caso que se desconozca quien es el autor de la obra?

Hay desde donaciones, compra o custodia. La donación consiste en que la familia tiene la obra x, y, z, que está ocupando un espacio de su habitación. La película se está avinagrando, la cual genera un problema de salud. Entonces, no saben qué hacer con la obra del bisabuelo y acuden a la universidad, como una institución responsable y de prestigio, para que conserve el archivo. De esta forma se formaliza la donación y todo ese mal olor viene a la Filmoteca PUCP. En nuestros establecimientos, analizamos si la pieza audiovisual se pone en valor, hay fragmentos que se pueden rescatar o si se perdió todo el material.

Mientras que la compra se da cuando la universidad recibe un pedido de un fondo filmico interesante, y el propietario, el heredero, porque estamos hablando de obras antiguas, lo quiere vender. De modo que se evalúa porqué lo quiere vender, porque estamos hablando de un bien cultural. Sin embargo, los herederos, en su mayoría, no tienen ese afán, por ello se evalúa si vale la pena o no realizar la compra.

El proceso demanda bastante tiempo porque se somete a mucho peritaje. Si lo justifica, tanto por su valor artístico e histórico, y tiene un valor razonable en términos comerciales para la universidad, se adquiere. De lo contrario, así posea un valor histórico magnífico, pero la persona está exigiendo un valor desmesurado, con el dolor de nuestro corazón, porque a la universidad no le sobra el dinero, no lo podemos aceptar. Hemos dicho que no a muchos propietarios porque están buscando lucro y la Filmoteca PUCP no puede adquirirlos.

En cuanto a la custodia, que es lo más común, las personas que tienen material, por ejemplo, el heredero del dueño de una distribuidora o de los realizadores se presenta a la universidad y comenta que posee una obra. Del cual quiere seguir siendo el propietario, pero lo custodia a la filmoteca porque sabe que en sus manos se va a malograr. Se produce un documento legal de custodia. Normalmente los términos de la custodia establecen ciertos derechos y beneficios para ambas partes. Entre ellos, lo común es que, en el momento que se pueda, por ejemplo, generar una copia en digital de ese producto, ellos tienen derecho a tener un respaldo digital. O que siempre se mencione en los créditos de la película a la familia tal, del fondo documental tal, de la colección tal.

No obstante, todo depende de los recursos que la filmoteca pueda emplear para poder lograr la recuperación de la obra porque la Filmoteca PUCP es una digénesis, somos una entidad privada, no pública. Pero el 99.99% de las filmotecas a nivel internacional son públicas, no son privadas. Es decir, no recibimos ni un centavo del Estado por ser una filmoteca. Todo es presupuestado por la propia universidad y no es fácil. Debido a que, en la universidad hay áreas que demandan alta prioridad.

Sobre el Convenio de Cooperación con el CONACINE

¿Qué fue Consejo Nacional de Cinematografía?

Ante la inexistencia de un órgano del Estado, ya que el mundo cinematográfico casi siempre ha estado huérfano y carente de apoyo, la famosa ley que se dio durante el gobierno militar, edad de oro de la cinematografía nacional. Se creó el Consejo Nacional de Cinematografía que permitía establecer mecanismos de promoción para la creación audiovisual local. Cuando se crea el Ministerio de Cultura donde se crea un área especializada que se centra en los productos audiovisuales, que ahora es la DAFO. El CONACINE se encontró en la disyuntiva de tener que desaparecer y ser absuelto por esta nueva institución.

El problema con el CONACINE en esa época y con la misma DAFO, actualmente, era que el Estado no tenía, ni tiene, la capacidad para poder preservar el acervo que estaba en su poder. Por esta razón, el Estado, a través del CONACINE le propone a la Filmoteca PUCP custodiar parte del acervo filmico nacional.

El CONACINE nos transfiera las películas peruanas, que son parte de la propiedad del Ministerio de Cultura, pero nosotros lo mantenemos en custodia. De esta forma se firma un convenio que sigue vigente porque cuando se crea el Ministerio de Cultura del Perú y la DAFO. La DAFO sabe que, si se creara la famosa Cinemateca Nacional, el acervo formaría parte de su material. O si es que se crea, porque como van las cosas está complicado, se podría invertir en el material para su recuperación, debido a que sus obras están en formato analógico. Son películas en cinta que están en la bóveda de climatización, y nos cuesta, todos los días, personal, electricidad, control de humedad, y vigilancia que nosotros no cobramos.

¿En qué consistió el convenio que se realiza entre el CONACINE y la Filmoteca PUCP?

En el convenio de custodia se establece que la propiedad del mismo es propiedad de quien lo otorga. También, en la medida que el material pueda ser recuperado, cualquier decisión que se tome tiene que ser de mutuo acuerdo. No obstante, la Filmoteca PUCP no tiene la facultad recuperar un material por voto propio porque no somos los propietarios.

Las obras del CONACINE son de los años setentas y ochentas, también hay un poco de archivo más antiguo. El compromiso por parte de la Filmoteca PUCP es proteger el acervo cinematográfico que se nos dio en custodia y para la universidad es un honor ser los guardianes del material nacional.

Cabe resaltar que la Filmoteca PUCP posee joyas de la década de los 20, 30, 40 y 50, eso no lo tiene nadie. Y es lo más urgente porque si nos plantean restaurar una cantidad limitada, yo no voy a escoger el material que todavía está en buen estado. Se debe priorizar el acervo que tiene carácter de urgencia. Todas las Filmoteca tienen ese dilema de, en escasos recursos, qué material rescatar y la respuesta es el acervo más valioso y el más antiguo.

Basado en sus conocimientos y experiencia en la gestión de la Filmoteca PUCP, ¿cuáles son los factores que han propiciado que no exista un archivo audiovisual estatal en el Perú?

Desde mi punto de vista, el patrimonio audiovisual, a pesar de todo lo que se dice y la riqueza patrimonial que tiene nuestro país, lamentablemente, no ha formado parte de la política pública. No solamente me refiero a la ausencia legal, sino a la carencia de una prioridad desde el Estado en este tipo de problemáticas. La producción cinematográfica, que está inmerso en la dimensión cultural, es insuficiente. Por lo que no es de extrañar que haya una cierta cantidad de producción local.

No obstante, si uno se remite al pasado, se percata que hay más razones más allá del Estado porque los especialistas en cinematografía peruana afirman que, a principios del siglo XIX, cuando la novedad de la producción cinematográfica prendió en todo el mundo, en el Perú hubo pioneros. Incluso ahora estamos tratando de recuperar las películas pioneras, pero se cae de manera dramática ante la irrupción en el mercado de producción cinematográfica masiva que consumimos en el país, a bajo costo, que no incentiva a los productores locales a lanzarse a la aventura de elaborar sus propias películas.

Hay esfuerzos heroicos de algunos quijotes que construyeron contra viento y marea sus cinematografías, algunas de buena como también de pésima factura. Otras perdieron mucho dinero. Pero la avalancha de todas las películas de Hollywood y de México, para comenzar, era tal por la cantidad de títulos y el costo, generando que el mercado en el Perú se viera inundado. Por esta razón, no se justificaba el esfuerzo de inversión.

Encima las producciones no eran tan buenas por la falta de experiencia, la ausencia de recursos técnicos, etc. Por ello, no podían competir con las otras películas. Lo cual sucedió hasta los años setentas; es decir, durante casi todo el siglo XX.

Cuando se crea la Ley No. 19327, el cine aparece por primera vez en la política pública, se incentiva la producción cinematográfica porque se tenía muy claro la idea de la recuperación del orgullo nacional, por la concepción de los militares nacionalistas.

Desde esa época, el abaratamiento, la masificación y potencia de los recursos aumenta progresivamente. Ahora, lo más notorio es la carencia de una súper estructura jurídica que proteja el nuevo ambiente en la que nos encontramos. Sin embargo, no se puede hablar solamente de producción cinematográfica para una filmoteca, sino de todo lo relacionado con la producción de las imágenes en movimiento. Que es tan valioso como un largometraje o un cortometraje porque son los momentos que dieron el origen a la gestación o al impacto que tuvo. Asimismo, tiene importancia el documental como también el audiovisual doméstico, aquel que se realiza de manera inintencionada.

En la historia, la metodología tiene una visión muy crítica a la verosimilitud que da el testigo de un hecho histórico. Debido a que el testigo normalmente no proporciona la mejor información, a pesar de haber estado él ahí mirando los hechos de manera directa. Porque o está involucrado, o tiene un interés particular, o está sesgado por el acontecimiento mismo. En

cambio, el que da testimonio de manera indirecta, como no tenía una intencionalidad, puede dejar un registro más fidedigno de lo que está pasando. Por ejemplo, un registro fotográfico de la vida cotidiana de la población de Iquitos en los años veinte, hecho no por un cineasta, sino por un aficionado, más o menos entrenado, dejó un testimonio. Pero él no tenía la intención, él estaba registrando, aun así, tiene un valor impresionante, distinto de la publicidad hecha por el gobierno de esa época que quería mostrarte la parte bonita para que la población lo viera. Ciertamente, ambas grabaciones son valiosas porque los dos te dan información y es importante mencionar que esa la parte más interesante de la tarea de preservación.

Cuarta entrevista realizada el 18 de abril de 2022 al Coordinador de la Filmoteca PUCP, Carlos Alberto Chávez.

Sobre la pandemia del COVID 19

¿Cómo ha repercutido el contexto de la pandemia del COVID 19 en los proyectos de la Filmoteca PUCP?

Como en muchos casos de una manera compleja. Por un lado, generando muchas dificultades para las actividades que necesariamente tiene que hacerse de manera presencial. Pero también abriendo nuevas posibilidades que antes no habíamos explotado. Resumiendo, mucho del trabajo de restauración, que tiene que hacerse necesariamente en laboratorio, tuvo que ralentizarse en el tiempo. No se pudo avanzar a la velocidad que se quería porque los insumos están en la filmoteca y muchos de ellos no pueden ser operados domésticamente. Ni siquiera trasladando los equipos de manera parcial a la casa de los trabajadores. Como ha sido el caso de otras actividades en la universidad, por ejemplo, donde el teletrabajo permitió continuar con las actividades. No obstante, tuvimos que acomodarnos. Uno de ellos significó la posibilidad de avanzar en otras actividades o parcialmente, en el tema de la restauración, hasta donde era posible. Eso implicó trasladar algunas mesas de trabajo o parte del material de a pocos que no eran susceptibles de tener daño a las casas del equipo que estaba haciendo la restauración físico químico que conversamos en otra oportunidad. Pero con las limitaciones de tiempo, de acceso al insumo, sin embargo, avanzando, de todas maneras, con lentitud. Eso no llevó, por ejemplo, ampliar los plazos aprobados por la DAFO, y logramos, como sucedió en muchísimos casos, re candelarizar los proyectos.

Cuando conversamos, en un inicio, teníamos un solo proyecto de Luis Pardo. Ganamos en diciembre de 2019, el primer fondo entró en enero del 2020, y en marzo comenzó la pandemia. En realidad, teníamos dos meses de trabajo y, después de las gestiones generales que tuvo el Ministerio de Cultura, el proyecto fue ampliado hasta el año 2023. Lo reiniciamos en el mes de julio del 2021 y vamos a terminar ahora el proyecto. Es muy posible que estemos estrenando la versión de Luis Pardo en agosto del 2022, en el Festival de Cine de Lima. Casi un año antes del plazo que nos dieron con la ampliación.

En el interín, hemos logrado dos proyectos más y tenemos la satisfacción de ser la institución que tiene más proyectos en ejecución con la DAFO. Tuvimos que reordenar las actividades, poniendo en énfasis en la revisión de los archivos que están en formato digital. El personal trabajó en sus casas, se tuvo que trasladar equipos, para que limpien e ingresen información en la base de datos. Hasta el año pasado, nos autorizaron, a partir del segundo trimestre, ir de

manera esporádica al local, lo que permitió que algunos materiales se puedan llevar a casa, avanzar y se puedan devolver. Ese tipo de trabajo se pudo hacer, pero otro no.

Por otra parte, se han presentado situaciones interesantes como mucha donación y entrega de material en custodia. Lo cual nos llevó a rescatar, porque ante de la restauración es el rescate. Porque ante de la restauración es el rescate, y rescate de película. Porque hay que sacar del depósito el material que se está destruyendo por inclemencias de tiempo, descuido y desconocimiento.

En lo positivo, la Filmoteca PUCP no tenía espacios en la web o en el mundo virtual, hasta el inicio de la pandemia. Durante este periodo hemos construido una página web que está activa. Donde lo más destacado es el archivo digital FilmoCorto porque nos propusimos suspender por dos años. Por dos razones: uno porque tenemos la convicción de que la labor principal de una es la restauración, la cual es insustituible. El tema de la difusión del material para la formación de públicos es una tarea muy importante, pero no es la más importante de una filmoteca debido a que puede ser cubierta por otro tipo de instituciones. Mientras otro tipo de instituciones concentra sus recursos en gestionar festivales de cine o en incentivar la actividad cinematográfica. Nosotros buscamos fortalecer nuestras capacidades en el tema de la restauración. Y tener otra mirada en el tema de la difusión, poniendo énfasis en los públicos, pero en el mundo virtual. Por ejemplo, crear un archivo digital de FilmoCorto que no existía y poner en línea, casi el 50%, los cortometrajes premiados, que son más de doscientas películas en los trece años. Si hablamos de creación de públicos, el logro fue muy modesto porque quienes pudieron visualizar los cortometrajes fueron muy pocos. Es una gota de agua en el océano.

Por ello, usamos los escasos recursos, en vez de armar otro FilmoCorto que debía ser 100% virtual, para poner en conocimiento al público. Logrando que casi un centenar de los autores y las autoras nos brinde las autorizaciones de exhibición virtual para que todo el mundo pueda visualizarlos, ya que está en la web y podemos tener un registro de los cortometrajes.

Anteriormente, no teníamos una plataforma virtual propia. No podíamos hacer ciclos de cine a través de una plataforma virtual dado a que siempre hemos dependido del Centro Cultural PUCP, que tiene su plataforma virtual y sala de proyección. Entonces, buscamos tener cierta autonomía, ya que, el Centro Cultural tiene objetivos económicos y tiene que generar sus ingresos, y somos parte de la misma organización. No le podemos pedir que nos de acceso a su plataforma virtual cuando nosotros cobramos nada porque asume costos. Nos resultó más conveniente abrir una cuenta propia donde hemos hecho varios ciclos de cine virtuales en este periodo de pandemia.

Además, hemos abierto una red social en Facebook que es bastante activo. Nos permite tener una comunicación bastante fluida, no solamente con la información de la Filmoteca PUCP sino, en general, del mundo de las filmotecas que son nuestros aliados en América Latina y hemos abierto vínculos virtuales.

¿Cuáles son los nuevos proyectos o metas que ha logrado conseguir la Filmoteca PUCP?

Uno de los temas de preocupación es que las actividades de la Filmoteca PUCP con respecto a la restauración, físico químico y digital son muy costosas. La labor de la universidad básicamente debe ser garantizar el equipo mínimo, que es lo que tenemos ahora pero aún es insuficiente. Aunque podemos preservar y rescatar el material que es patrimonio cultural del país.

¿Cuál es la prioridad? El objetivo principal es conseguir financiamiento de los fondos de la Cooperación Externa Nacional o Internacional. Pero para conseguir financiamiento, se debe tener ciertas credenciales. No se trata de estirar la mano porque en todo el mundo hay fuentes que son magníficas. Entonces el donante o el que auspicia tiene que comprobar que quien lo solicita, tiene las capacidades para aprovechar bien el recurso porque lo demostró de alguna manera. Es una de mis preocupaciones, del poco tiempo que he tenido en el trabajo presencial hasta el día de hoy, porque poco se ha hecho en materia de restauración durante los diez y seis años de creación de la Filmoteca PUCP. Lo que se trabajó más es preservación, conservación y difusión de una cultura cinematográfica. Eso es su actividad fundamental pero no es mucho.

Entonces deberíamos tener más cartas de presentación. Por tal motivo, estamos fortaleciendo las capacidades que tenemos para tener productos de calidad que puedan ser presentadas ante las agencias cooperantes. Luis Pardo es una de ella y los dos otros proyectos que está aprobados serían: uno, que es restauración y digitalización, pero de cortometrajes peruanos.

Cabe resaltar que la prioridad es material peruano. No vamos a restaurar obras extranjeras porque es la tarea de las filmotecas de otros países. La nuestra es restaurar material nacional.

Hemos seleccionado algunos cortometrajes que tienen cierta importancia emblemática como uno de los años setenta. Otro sobre el histórico paro nacional del 19 de julio del año 1976. Otro con valor antropológico muy interesante sobre los danzantes de tijeras con un enfoque distinto. Otro de Iquitos cuando inicia su expansión urbana. Son materiales históricos, importantes que estamos trabajando para que sean, inicialmente, restaurados y digitalizados para su exhibición.

El otro proyecto no ganamos el año anterior. DAFO nos rechazó el proyecto. Trata sobre la catalogación de cuatrocientos noticieros peruanos que tenemos en nuestros archivos. Noticieros que datan desde la década de los cincuenta hasta la década de los setenta, de la época de Juan Velasco. Son los noticieros que veíamos nosotros en el cine porque antes de proyectar una película pasaban el noticiero. Ahora pasan los *tráilers* de las películas. Antes era el noticiero peruano gracias a una ley que existió durante esos años. Eso dio trabajo a muchos técnicos y realizadores peruanos cuando terminó el famoso boom de la década de los cuarenta. Cuando el Perú había hecho muchos largometrajes, todo se detiene por la guerra, y hubo problemas externos, etc.

En ese contexto, en el Perú, se da una ley que permite que ya no se produzca cortometrajes, sino noticieros. En esa época, hay una proliferación de noticieros y cuando yo inicio a laborar en la Filmoteca PUCP, reviso y encuentro que hay más de cuatrocientos noticieros en analógico que no sé qué tienen dentro a ciencia cierta. Porque tengo las tapas de los rollos oxidadas con etiquetas que, a veces, dicen que hay, pero a veces solo tienen un número o código.

Cuando se ha hecho el registro inicial, que se hace cuando se recibe el material, hay una descripción que es discutible. Porque puede decir que hay un partido de Universitario de Deportes contra Alianza Lima de los años 1945 pero resulta que hay una ceremonia, en tedeum, cuando el presidente Odría estaba ahí. Nosotros planteamos al Ministerio de Cultura del Perú, a través de un concurso de la DAFO, catalogar estos materiales. No obstante, la respuesta de los jueces, que se encargaron de la calificación, fue que el material era magnífico, pero nos quitaron puntos porque nosotros no habíamos planteado digitalizarlos.

Lo cual me confirmó, personalmente, la distorsión que hay sobre lo que significa la digitalización en el campo donde nos movemos. No solamente está para los nuevos sino para los expertos también porque eso de pensar que la digitalización es la panacea. Lo puedo entender en un nuevo, pero no es un especialista. Lamentablemente fue una visión equivocada e hicimos un reclamo, pero no prosperó.

Lo bueno fue que el Ministerio de Cultura fue efectivo a ciertas observaciones que hicieron muchos concursantes y al año siguiente, cambiaron las reglas. Las cambiaron para bien y para mal. Para bien porque permitieron presentar proyectos por fases; es decir que catalogar, saber qué cosas tienes es esencial antes de digitalizar. Pero disminuyeron el incentivo económico en un 50%, antes era ciento cincuenta mil soles y ahora es setenta mil soles.

El año pasado no se hizo concurso, se le llamó estímulo. La figura era rara porque aceptaban a todos los que se presenten hasta que se acabe el presupuesto. Siempre y cuando cumplan los requisitos que las bases establecen.

La filmoteca presentó tres proyectos, la regla menciona que solo se pueden aprobar dos. Felizmente nos aprobaron dos y uno de ellos fue este. Por supuesto tuvimos que disminuir la cantidad de noticieros porque con setenta mil soles no podemos hacer mucho. Entonces tenemos un proyecto aprobado para catalogar doscientos noticieros, la mitad de corpus, que ya comenzó.

De lo que se concluye que el otro objetivo de la Filmoteca PUCP es catalogar. Pero me encuentro con un segundo problema y es que en el mundo de los archivos filmicos no hay estándares. Muchas de los archivos audiovisuales vienen trabajando con una diversidad de soluciones y herramientas. A pesar de que la FIAF ha establecido ciertas normas de catalogación. Pero el problema es que una cosa es tener la norma en el papel y otra cosa es tener un sistema que lo soporte y lo permita.

En el caso de América Latina utiliza programas de catalogación bibliográfica. No programas de catalogación filmica. En el caso de la bibliografía, se puede incluir un DVD o Blu-ray, pero no una cinta. Porque, a diferencia del DVD y un Blu-ray, los formatos digitales son las películas de exhibición. En el caso del formato analógico, la copia de exhibición es una pieza de la película, debido a que tienes el negativo, el positivo, el copión, lo que se desechó y en su conjunto forma la película. Es más, la mejor copia para una filmoteca no es la copia de

exhibición, sino es el negativo. Y a diferencia de un registro bibliográfico, donde de la primera exhibición de un libro tú tienes veinte ejemplares y se te queman nueve, no pasa nada. En cambio, en la producción filmica solo hay una y se pierde para toda la vida.

Entonces el concepto de catalogación de los archivos filmicos es digénesis y por fin encontré una solución, lamentablemente no está al alcance de la filmoteca porque es muy costosa. Hay un sistema que existe en Europa, y pude conversar con unos compañeros de la Filmoteca Española que cambiaron su sistema con soluciones hechas en casa. Ahora ellos, tomaron la decisión histórica y migraron al nuevo sistema de registro que tiene incorporado todas las reglas de la FIAF, que no está en castellano, pero a ellos los están traduciendo al español. Está magnífico.

Yo acabo de ponerme en contacto con ellos, aún no contestan porque Perú es pequeño. A nosotros nos interesa adquirir un módulo básico. Y si no se puede lograr, buscaré un sistema que sea de acceso libre que nos permita hacer una transición para cuando se consiga el financiamiento, y no pasar la misma experiencia de otros archivos audiovisuales porque el trabajo que realizaron en catalogación, no les sirve. Ese es el segundo elemento debido a que, si deseo levantar fondos, necesito mencionar que las joyas que se posee tienen tales características. El cual lo tenemos, pero en un sistema muy precario porque está en una hoja de cálculo de Excel. No es que no tengamos nada, pero no es una catalogación profesional.

Esas son las dos prioridades actuales en la Filmoteca PUCP, junto con eso, hemos comenzado la transición hacia la “nueva normalidad” como la llaman. Vamos a tener FilmoCorto y reiniciar las presentaciones públicas junto al Centro Cultural PUCP, que se van a mantener.

El problema es que no tengo equipo de trabajo, por ejemplo, si tengo voluntarios, qué computadoras les doy. La Dirección de Tecnologías de Información PUCP me pregunta para qué se necesita si no tienes personal. Por eso no quiero depender de los escasos recursos que la universidad tiene.

El tercer elemento es buscar el camino de reconocimiento de la Filmoteca PUCP como patrimonio cultural del país. Porque si la filmoteca está segura del acervo que posee y no hay una contradicción con la creación de la Cinemateca Nacional. Lo que tenemos es patrimonio cultural como lo contiene el Museo Larco que es un organismo privado y se sujeta a una protección del Estado. No significa que te vaya a quitar las piezas que se custodian.

Es decir, pedir una protección del Estado y un régimen económico promocional, que hoy en día, no tenemos. La decisión se tomó hacer un par de semanas, conversando con personas especialistas en el tema, y buscando alianzas porque implica otro tipo de relación. Vamos a construir ese camino, que será lento, pero esperamos que sea con éxito, con la premisa fundamental del catálogo de la Filmoteca PUCP. Porque cuando realicemos el pedido ante el Ministerio de Cultura del Perú, lo primero que se nos va a pedir es el registro del material que

custodiamos. Le podremos decir que tenemos cierta cantidad de rollos, pero desconocemos los contenidos. Esos caminos para mí son fundamentales.

El día que me toque levantar vuelo quiero dejar una base sólida para que no tengan que estar buscando que los reconozcan como patrimonio, que tengan vínculos con la Cooperación Internacional, que tenga un mínimo de equipamiento, etc. Hablamos de la red extendida de los archivos audiovisuales que sigue andando, ya que buscando que la universidad tenga una inversión de mayor impacto. Hemos planteado una visión distinta con respecto a la economía de escala que consiste en que haya financiamiento para cada material filmico y no para la filmoteca. Lamentablemente, lo hemos planteado hace más de un año, pero no hay respuesta porque la coyuntura es desafiante. Pero esperamos que se retome en un corto periodo de tiempo.

Sobre el Colectivo por la Cinemateca del Perú

¿Cómo forma parte la Filmoteca PUCP dentro del Colectivo?

Una de las cosas que, en lo personal, me preocupaban muchísimo era un cierto distanciamiento que encontré de la comunidad audiovisual peruana hacia la Filmoteca PUCP. Una lectura de que la Filmoteca PUCP se cerraba hacia sí misma y no se abría al resto del sector, no colaboraba, pero hacia obra y se buscaba revertirlo.

Una de las acciones claves fue involucrarme con el Colectivo porque tuve una experiencia que me llamó mucho la atención el día que se hizo la ceremonia de la entrega de los fondos a los ganadores del concurso DAFO en el año 1999. En el 2019 tuve que ir en representación de la Filmoteca PUCP para recibir la premiación que logró la gestión anterior.

Cuando la Filmoteca era mencionada, hubo un grupo pequeño que estaba en contra de la filmoteca y gritaba “cinemateca sí, filmoteca no”. Pero también noté otro grupo mayoritario que los silenciaba. No obstante, esa actitud encajaba con una especie de distorsión respecto a la Filmoteca PUCP.

Yo me entero que había un grupo que se estaba reuniendo para ver la creación de la Cinemateca Nacional. Además, me enteré de la reunión que hubo en el Cusco antes de iniciar mi gestión, cual no pude asistir, pero felizmente, María Ruiz sí estuvo y grabó casi todo el evento. De esta forma me pude enterar. Sin embargo, el proyecto quedó postergado por toda la inestabilidad que hay en el sector público, sobre todo, en el sector cultura.

El grupo se reunía antes de que yo me contactara con ellos. Nosotros no hemos tenido participación en su gestión y está conformado por personas vinculadas al campo cinematográfico. Hay directores, críticos, estudiosos como Francisco Adrianzén, Christian Wiener, Katherine Díaz, José Perla, Violeta Núñez, etc. No están los grandes críticos ni cineastas peruanos.

A nosotros nos parecen bien la propuesta de creación de la Cinemateca Nacional, entonces, ¿por qué no nos llamaron? Como María Ruiz estaba involucrada, ella es más que la representante de la Filmoteca PUCP, es una conexión con una época cinematográfico. Le comento que deseaba formar parte como filmoteca y no tuvieron problemas en admitirnos. Quizá no hemos participado en su núcleo central donde se daba los debates más interesantes.

¿Cuáles son sus objetivos?

El objetivo era armar una propuesta de ley y buscaban alcanzar al ministro de cultura un proyecto de ley para la Cinemateca Nacional. La discusión era de tipo de legal para definir los motivos, el conocimiento de la legislación anterior, etc. La Filmoteca ingresa cuando una parte del proyecto ya estaba avanzado y lo que hicimos fue intervenir con comentarios.

¿Cuál fue el rol de la Filmoteca PUCP dentro del colectivo?

Cuando terminamos de consensuar el documento, nos dio mucha satisfacción, formar parte de la delegación para la entrega del proyecto ante el Ministerio de Cultura. Christian Wiener tiene un problema de salud y me llaman para la presentación. Que se quedó durmiendo debido al cambio de ministros.

Cuando yo planteo que la universidad me autorice para la presentación del proyecto de ley porque iba a salir en los medios. Se tiene una mirada extraña de que la Filmoteca PUCP esté inmersa en la creación de la Cinemateca Nacional porque muchos pensaban que era una contradicción.

Parte de la táctica de la participación de la Filmoteca PUCP en el Colectivo fue demostrar que hay experiencia histórica de sobra que nos indica la coexistencia armónica entre iniciativas de filmotecas, cinetecas del sector privado con la del sector público, como parte de un trabajo colaborativo.

Pero, ¿qué pensaba la universidad? Se podría pensar que, si vamos a incentivar la creación de una cinemateca, de repente, nos quitan todo el material que tenemos. Cuando hice la consulta, fue la primera respuesta que tuve. Yo me preocupé y sustenté en un documento las razones por las cuales no hay una contradicción entre una cosa y la otra. El presidente de la Filmoteca PUCP escuchó los comentarios, lo presentó a las autoridades, y, felizmente, nos dieron el permiso.

Si no nos lo hubieran dado, a pesar de las deficiencias que tenían los integrantes del Colectivo, yo no podía estar ese día en el Ministerio de Cultura porque no es una participación personal. Por ello, me dio mucha satisfacción el saber que, a pesar del desconocimiento sobre un tema que es de especialistas, hubo, primero, una confianza y una apertura a una propuesta que es novedosa.

¿Cuáles fueron las dificultades que tuvieron que afrontar durante la creación del Proyecto de Ley?

El Colectivo se autoabastece con los recursos que tiene. Hay personas que tienen niveles de preparación de conocimientos diversos. Cuando hay algún tema que es más especializado, nos apoyamos en ella para que nos capacite.

La dificultad mayor fue la misma que tiene todo colectivo en el ámbito cinematográfico y cultural. Estoy cada vez más convencido de que hay ciertas áreas donde las pasiones están a flor de piel, por ello, hay visiones contra opuestas, con pocas posibilidades de buscar consenso. Yo en lo personal, no tengo esa postura. El que busca el consenso considera que hay parte de verdad en el que consideras que está equivocado. El colectivo enfrenta distintas visiones, que no creo que sea netamente del colectivo, sino de todo enfrentamiento de trabajo donde hay diversos enfoques multidisciplinarios.

El gran desafío de la investigación en general de la humanidad es la interdisciplinariedad porque tiene un componente fundamental que es el reconocimiento que uno mismo tiene que tener, que sabes que es incompleto y hay que ser modesto en relación a ello. Sin ello, no hay manera que el problema se resuelva. En el caso de la filmoteca, es igual, porque hay de todo: directores, funcionarios, escritores, etc. Entonces, cada uno tiene su verdad y todos tienen que ceder. Es parte del desafío.

Actualmente el proyecto está en pausa porque estamos enfrentando una crisis política, lo cual debilita la toma de decisión del Estado. Posiblemente vamos a mover para ver la viabilidad de la propuesta. Porque el problema del Perú es la gestión debido a que hay mucha improvisación. Por ello, el legislador habla de un país de maravillas y la estructura que está debajo de la ley no se legisla. Son temas que tienen que ver con el país y su política.

Anexo 10: Entrevista a Violeta Núñez

Realizada el 29 de marzo de 2022 a la integrante del Colectivo por la Cinemateca Nacional del Perú, Violeta Núñez.

Presentación de la entrevistada

Soy Violeta Núñez, una ama de casa que en sus momentos libre se dedica a la Historia del Cine. Y cuento con treinta años de experiencia en el ramo.

Sobre el patrimonio audiovisual

¿Qué es el patrimonio audiovisual?

El patrimonio audiovisual es una película, un afiche, una fotografía y todos los elementos que conforman el acervo audiovisual. Ya que, desde el 28 de diciembre del año 1895, año que nace oficialmente el Cine con los hermanos *Lumière*, la historia de la sociedad humana se registra mediante la imagen en movimiento porque se convierte en testigo, narrador, enjuiciador y/o contrastador del proceso sociocultural.

Además, la memoria audiovisual, principal e indudablemente, está constituida por la imagen en movimiento que fueron realizadas en varios tipos de soportes: acetato, nitrato, $\frac{3}{4}$, media pulgada, etc. Y se preservan en negativo, en positivo, la copia final, los descartes de sonido, en analógico, en digital, etc. Se conserva todo.

¿De qué está compuesto la memoria audiovisual de un país?

El patrimonio audiovisual de un país no está conformado únicamente por las películas. No solamente se debe preservar las películas, ya sean de ficción, documental o experimental que los cineastas profesionales o no hayan realizado. A esto debemos sumarle los guiones, afiches, volantes, fotografías, etc. También se debe considerar las salas de cine y hasta podemos incluir los tickets y/o los uniformes que usaban los empleados de las empresas distribuidoras o en las salas de cine. No obstante, es importante mencionar que la memoria audiovisual también son los productos realizados para la televisión como por ejemplo partidos de fútbol, los comerciales televisivos, las telenovelas, etc. Por otro lado, tenemos la filmación de fiestas de 15 años, bautizos, matrimonios, y muchas actividades de la vida cotidiana. Es decir, el acervo histórico – documental de una sociedad es un concepto amplio.

¿Por qué es importante preservar el patrimonio audiovisual en el Perú?

¿Por qué es importante? ¿Por qué luchar por esto? ¿Por qué no? Lo primero que yo respondería es por qué nos hacen esta pregunta. La preservación de la memoria audiovisual es una responsabilidad que tenemos como ciudadanos y, por supuesto, del Estado Peruano.

Nosotros no estamos pensando en el presente sino en el futuro. Hoy en día, la historia se narra a través de imágenes en movimiento que son parte de nuestra memoria colectiva. Es parte de nuestra identidad y nos debería interesar a nosotros como sociedad.

Sobre la Cinemateca Nacional en el Perú

¿Por qué no contamos con un archivo audiovisual en el Perú?

Nuestra falencia es la preservación de la memoria fílmica. El Perú no tiene técnicos en preservación audiovisual, pero tenemos escuela de archiveros. Ahora es más frecuente que haya personas que estén estudiando Archivo; sin embargo, ven el trabajo de restauración como un negocio. Lo cual no está mal; no obstante, pienso que es un trabajo que debería tener otra mirada.

Además, no tenemos una recopilación de nuestra historia desde el año 1898, que se empieza a hacer cine en el Perú. No tenemos una base de datos de todas las películas peruanas. Por ejemplo, la generación de los años 1970, que produjo películas con la Ley No. 19327, se nos está yendo y no contamos con ningún testimonio de ellos.

Sobre el Colectivo por la Cinemateca Nacional del Perú

¿Cómo nace el Colectivo por la Cinemateca Nacional del Perú?

Hace más de un año o puede ser un año y medio, nos enteramos que habían presentado un Proyecto de Ley al Congreso de la República para hacer una Cinemateca Nacional. Al leer el documento, nos dimos cuenta que era un real adefesio. Así, con todas esas palabras, un real adefesio. Y la persona que había presentado el proyecto quería que se apruebe porque tenía ciertos contactos. Le convencimos que no debía hacerse y que debíamos redactar un nuevo proyecto.

Entonces nos juntamos esa persona, María Ruiz, yo y llamamos a Christian Wiener. No convocamos a Francisco Adrianzén por motivos de salud. Pero sí a los compañeros del Cusco, Erika Chávez y Braulio Mirano, quienes son los impulsores de la Cinemateca del Bicentenario en el Cusco. Otros miembros fueron Roger Neyra, José Perla como asesor legal y Carlos Chávez de la Filmoteca PUCP.

¿Por qué el nombre de Colectivo por la Cinemateca Nacional del Perú?

Decidimos llamarnos Colectivo por la Cinemateca porque Colectivo Pro Cinemateca parecía pollada. No somos una ONG (Organismo No Gubernamental), somos ciudadanos comprometidos con la memoria audiovisual del Perú.

Y el concepto de memoria fílmica es muy grande porque la imagen en movimiento es el gran medio de expresión de la historia del siglo XX. Es decir que las películas que la industria produjo hasta la fiesta que se grabó en un evento familiar en Súper 8 hace sesenta años son parte de la memoria fílmica del Perú.

Sobre la Ley de creación de la Cinemateca Nacional del Perú

¿Cómo fue la organización dentro del Colectivo para redactar el Proyecto de Ley?

Nos reuníamos generalmente los domingos. En reuniones a veces maratónicas. María Ruiz abría la sesión, yo hablaba siempre primero y ella moderaba la junta. Sobre la base del documento presentado al Congreso de la República, fuimos descartando lo que no servía, redactando mejor los artículos y añadiendo los que eran necesarios. Hubo aportes valiosos. Yo pienso que es un buen Proyecto de Ley.

¿Cuánto tiempo les tomó redactar el Proyecto de Ley?

Estuvimos desde mayo hasta setiembre redactando el documento. Con largas discusiones. Nos centramos en cuidar el área legal del proyecto porque aprendimos que, para conseguir el objetivo, este debe estar de acuerdo a la legislación peruana en general para evitar obstáculos.

¿Por qué tanto tiempo?

En una cinemateca se requiere hacer trabajos de recuperación y reconstrucción, por ejemplo, cámaras, butacas, etc. Para reconstruir esto se necesitan piezas especiales que ya no las encuentras en el mercado. Entonces tienes que comprar artículos de segunda mano. Por ejemplo, el Perú acudimos a Tacora (lugar ubicado en donde se encuentran objeto de segunda mano) donde no te dan factura. Pero la ley del Estado no faculta comprar cosas de segunda mano. Por lo tanto, tuvimos que adecuar ciertos artículos del proyecto de ley para en el futuro no presenten escollos.

Pero una de las obligaciones de DAFO es impulsar la preservación de la memoria filmica. Entonces, ¿por qué ustedes hicieron el Proyecto de Ley?

Nosotros hicimos el trabajo de DAFO. Eso hay que tenerlo claro también. Porque DAFO no ha hecho absolutamente nada por la memoria filmica. Ahora hay unos concursos de preservación, pero es algo que se tiene que revisar debido a que están haciendo cada salvajada. Y las personas concursan porque están viendo el negocio que se puede hacer a futuro.

Sobre la presentación del Proyecto de Ley

¿Cómo fue la experiencia de la presentación del Proyecto de Ley ante el Ministerio de Cultura?

En octubre, la ministra de cultura, Gisela Ortiz, invita al Colectivo a la celebración por el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual. Algunos miembros se encuentran en el extranjero y otros estaban indispuestos por motivos de salud. Por tales motivos, María Ruiz y algunos compañeros del Cusco asisten y realizan la entrega del Proyecto de Ley de creación de la Cinemateca Nacional del Perú. Ahora, la nueva legislación peruana plantea crear un organismo público descentralizado. Es decir, la Cinemateca Nacional tiene que ser una institución gubernamental con el mismo rango que el Archivo General de la Nación o de la Biblioteca Nacional del Perú. Por lo tanto, un Proyecto de Ley se revisa por todas las áreas pertinentes para su aprobación o corrección de los artículos.

En nuestro caso, tuvimos una primera reunión en la Oficina Desconcentrada del Ministerio de Cultura. Todo resultó bien. Luego tuvimos un segundo encuentro con DAFO (Dirección del

Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios). Sin embargo, DAFO nos quiso explicar en qué consistía la ley, pero nosotros somos personas con experiencia en este rubro. Fuimos concisos en mencionar que nuestra prioridad era conocer si existía uno o dos artículos del proyecto que colisionen con la legislación general del Perú. De esta manera, nos mencionaron los puntos por mejorar del Proyecto de Ley. Por supuesto que no les gustó porque nosotros hicimos un proyecto de ley que ellos lo tenían que haber hecho hace diez años.

¿Qué sucedió después?

La ministra Ortiz sale del cargo y nosotros no tenemos ninguna noticia del Proyecto. Pero como siempre digo, si bien los cineastas tienen un lado muy negativo; por otra parte, son personas que no se rinden. No obstante, el problema está entornado en la burocracia y la inestabilidad política. La vacancia y la refrenda de ministros no nos permitieron avanzar. Justo anoche estaba hablando con un compañero y le preguntaba: ¿qué hacemos si vacan al presidente? Son nuevas elecciones; más dilatación.

¿Cuáles son los desafíos que afrontan luego de la presentación del Proyecto de Ley?

La voluntad política debido a que el Ministerio de Cultura y la actitud del presente gobierno no nos permite avanzar. DAFO no nos ha dado una respuesta porque no hay una visión y estamos estancados por respetar las instancias públicas.

Nosotros organizamos charlas de sensibilización dirigida a la opinión pública porque consideramos que la Cinemateca Nacional no es solo asunto de cineastas, nos concierne a la sociedad en su conjunto. Pero el otro gran problema es que a los cineastas peruanos les interesa poco la Cinemateca Nacional del Perú. Anteriormente, cuando se hacía mención de que la Ley de Cine debía procurar la preservación de los materiales filmicos, los cineastas no mostraban ningún interés. Somos conscientes de la importancia de sensibilizar a la sociedad civil. Pero el gran problema es que nosotros somos pocos y donamos nuestro tiempo.

A partir de esta presentación del proyecto, ¿cuáles son los pasos a seguir dentro del Colectivo?

Ahora nos encontramos en la etapa de reevaluación del Proyecto. Como te digo, el momento político no es el ideal. Estamos evaluando cómo podemos proceder más adelante. No es que estemos desanimados, pero los tiempos se van alargando y molesta mucho. Crea no sentimientos de pérdida sino como el señor Jesucristo, coger el látigo y sin asco, dar.