



UNIVERSIDAD ABIERTA INTERAMERICANA

Identidad, cine y derechos culturales: preservación cinematográfica en la Argentina

Trabajo Final

Facultad de Derecho y Ciencias Políticas

Carrera: Abogacía

Sede Centro – Buenos Aires

Tutor: Campos, Roberto

Alumno: Pignone, Ian Tadeo

Título al que aspira: Abogado

Legajo: 78334

Teléfono: 1154876443

Mail: tadeopignone@hotmail.com

Fecha de presentación: 03/08/2020

Al cine, móvil y resguardo de los símbolos.

*A los afectos, padecientes siempre de los vaivenes de nosotros
los intranquilos.*

Reserva de tema y cambio de tutor

De: Ian Tadeo Pignone (tadeopignone@hotmail.com)
Enviado: Vie 29/11/2019 15:50
Para: marilina.miceli@uai.edu.ar

Estimada Dra. Miceli:

Mi nombre es Ian Tadeo Pignone, acabo de terminar la cursada del último cuatrimestre de la carrera de abogacía (sede centro). Me comunico con Usted por este medio para llevar a cabo la respectiva reserva del tema para el Trabajo Final.

Tema: ***Identidad, cine y derechos culturales: preservación cinematográfica en la Argentina.***

El profesor elegido para ejercer el rol de tutor será el Profesor Roberto Rubén López. Espero su respuesta.

Atte.
Pignone, Ian Tadeo

De: marilina.miceli@uai.edu.ar
Enviado: Vie 29/11/2019 18:43
Para: Ian Tadeo Pignone (tadeopignone@hotmail.com)
CC: Viviana.Cespedes@UAI.edu.ar

Tema registrado

De: Ian Tadeo Pignone (tadeopignone@hotmail.com)
Enviado: Mié 4/12/2019 16:43
Para: marilina.miceli@uai.edu.ar

Confirmo el cambio de tutor. El mismo será el Profesor Roberto Campos. Saludos.

De: marilina.miceli@uai.edu.ar
Enviado: Jue 5/12/2019 10:47
Para: Ian Tadeo Pignone (tadeopignone@hotmail.com)
CC: Viviana.Cespedes@UAI.edu.ar

Recibido. Atte

Dra. Marilina Andrea Miceli

Secretaria Técnica de la
Facultad de Derecho y Cs. Políticas y
Directora de la carrera de Martillero publico,
Corredor y Administrador de consorcios
Universidad Abierta Interamericana
Tel. 4342-7788 int.139 Fax 4342-7654

Resumen: La puesta en crisis de un arte, al parecer, agonizante, nos obliga a replantearnos ciertas cuestiones respecto de la protección (y consumo) de determinados bienes culturales. El desamparo estatal y del sector privado producen la, no tan paulatina, desaparición del cine a nivel nacional. Arte superadora del siglo XX, ícono del desarrollo industrial, y formadora tanto de opinión como de identidades a lo largo del globo, el cine es librado al cuidado de terceros, sin recursos suficientes, convirtiendo a su rescate, preservación y difusión en una tarea épica con escasas posibilidades de triunfo.

En el siguiente trabajo se intentará abordar la problemática de la preservación cinematográfica en nuestro país desde el filtro de los derechos humanos, con especial énfasis en los derechos culturales. En los distintos capítulos se entenderán cuestiones tales como: el cine como fenómeno cultural y su rol en la consolidación identitaria; el rol de los archivos y la preservación cinematográfica en la Argentina y su contraste con la realidad del resto de los países; el marco jurídico-normativo nacional e internacional que protege a las obras audiovisuales, tanto largometrajes como cortometrajes.

Palabras clave: Derechos humanos - Derechos culturales - Preservación cinematográfica – Cine – Identidad – Cultura.

Índice

MARCO TEÓRICO	7
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I	11
CINE Y CINEMATÓGRAFO.	11
LA MÁQUINA Y EL SÍMBOLO	12
DÓNDE NACE EL CINE	24
EL SÉPTIMO ARTE	26
CINEFILIA	30
EL CINE COMO CULTURA Y FORMADOR IDENTITARIO.....	32
CAPÍTULO II	35
PRESERVACIÓN.....	35
PRESERVACIÓN: CONCEPTOS, ASPECTOS Y FUNDAMENTACIÓN.....	36
SOPORTES Y FORMATOS.....	39
<i>Formatos</i>	40
<i>Tipos de soportes y sus problemáticas</i>	41
<i>Importancia del soporte físico</i>	44
<i>El horizonte</i>	45
CASOS DE PRESERVACIÓN EN LA REGIÓN	46
-México.....	46
-Estados Unidos	47
CINEMATECA.....	49
<i>Su rol</i>	50
<i>Laboratorio y bóvedas</i>	54
<i>Origen normativo</i>	55
VOLUNTAD POLÍTICA (Y GREMIAL).....	59
CAPÍTULO III	61
DERECHOS CULTURALES	61
LA CULTURA COMO DERECHO	62
<i>Los derechos</i>	64
LOS DERECHOS CULTURALES EN LA ARGENTINA: DEBILIDADES DISCURSIVAS	77
CONCLUSIONES	80
BIBLIOGRAFÍA	83

Marco Teórico

El trabajo en cuestión busca analizar cuál es la situación en nuestro país en torno a la preservación de ciertos bienes culturales del ámbito cinematográfico conocidos también como películas, imagen en movimiento, o cine en un sentido más o menos abarcativo. En esta empresa buscaremos no solo describir el panorama actual sino también conocer si la situación violenta por los derechos subjetivos reconocidos en el plexo normativo de rango constitucional. Se tomarán opiniones de juristas del ámbito nacional e internacional, debido a la transnacionalidad del problema de la preservación, más allá de que este trabajo verse solo sobre sus contingencias en el plano de la República Argentina.

Es nuestra constitución la que reconoce directa e indirectamente, con mayor o menor precisión, el estatus de los derechos culturales como derechos subjetivos con plena vigencia. Aunque, para algunos autores, como la realidad nos demostrará, estos derechos (aun siendo reconocidos) se encuentra desvalidos, al desamparo estatal. La importancia de estos derechos radica en su papel más protectorio del acervo cultural (en este caso cinematográfico), en una actualidad en la que la desaparición de una forma de arte parece pasar desapercibida para propios y terceros.

El trabajo en cuestión parte de la siguiente premisa: la situación archivística actual en la República Argentina no aplaca la pérdida del acervo cinematográfico argentino que viene dándose por años de abandono por parte del Estado, sino la profundiza. Dicha pérdida supone, cuanto menos, una severa violación a los derechos humanos entendidos como *derechos culturales*. Serán preponderantes en el análisis global de la problemática la importancia del cine como arte y representación de realidades, su utilización de la simbología y mitología occidental, las dinámicas dentro de la producción cinematográfica, su distribución y exhibición, así como la (no) presencia de una Cinemateca nacional. Se analizarán los distintos formatos (analógicos y digitales), y se planteará un panorama actual de la cuestión preservacionista-archivista.

Será imprescindible para el desarrollo de este trabajo la Reforma constitucional del año 1994, mediante la cual son dotados los tratados de derechos humanos del carácter de jerarquía constitucional, tratados dentro de los cuales se encuentra el *Pacto*

Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Este tratado, junto con la *Declaración de Friburgo*, resultan la lente mediante la cual se analizará la cuestión preservacionista-archivista cinematográfica nacional en torno a los derechos culturales.

Respecto de la cuestión preservacionista-archivista, se tomarán las opiniones de conocedores del tema, tanto del ámbito nacional como del internacional. Se analizarán las normativas nacionales que remiten a este tema, así como las recomendaciones de entes como UNESCO o UNAM. A su vez se tomarán los casos de The Film Foundation (fundada por Martin Scorsese) y el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken como ejemplificaciones de la administración privada, ante el desentendimiento estatal en el tema.

Introducción

Cuando lo importante es también urgente.

Las artes, o por lo menos algunas, disfrutaban desde los inicios de la civilización del carácter de importante o fundamental. Esto ligado a su rol identitario, o bien, a constituir el dispositivo fundacional primero de lo que conocemos como *lo cultural*. Ya sea oralmente o mediante la (fortuita) preservación material, ciertas artes pudieron ser transmitidas a generaciones posteriores y preservar, si se quiere, costumbres, acontecimientos, prácticas artísticas y hasta arquetípicas. El arte que nos llama en este caso parece, desde siempre, no contar con este valor: el hecho de deber ser preservado para ser transmitido. Es Paolo Cherchi Usai quien, en *La muerte del cine* (2005), afirma categóricamente que, desde su génesis comercial, el cine (o la imagen en movimiento) fue pergeñado como una cuestión finita, intrascendente y destinada, naturalmente, a la degradación total. Esto, en parte, sustentado por las prácticas a las cuales se sometían a los cortometrajes que viajaban por los Estados Unidos, los cuales eran reproducidos (explotados comercialmente) hasta la degradación total del papel filmico. Prácticas similares a la recién descrita continúan, con los matices respectivos, en nuestros días.

Este trabajo busca abarcar la situación de perjuicio para con la historia cinematográfica argentina de manera interdisciplinaria. Con base en tres pilares: el cinematográfico, el archivista-preservacionista, y el relativo a los derechos culturales. Cada uno explorando aspectos diversos de la misma problemática: la desaparición del cine nacional.

El primer pilar busca describir al cine de manera general. Hace un racconto histórico y estético del mismo. Lo analiza como arte del siglo XX y su rol identitario. Este pilar hace especial énfasis en la dinámica cine-cinematógrafo, y explora la utilización del símbolo y los mitos (o mitologemas) propios de la cultura occidental en el cine. Trata también de dar una idea de la cinefilia que, por lo menos hasta hace unas décadas, se vivía y retroalimentaba en la ciudad de Buenos Aires, pasando por épocas de completa libertad

hasta los momentos de mayor censura. Abarcando al cine en nuestro país, desde el consumo cultural hasta su reconocimiento normativo: su regulación en términos de órganos de control, creación, difusión y preservación; así también como su fomento y sustento.

El segundo pilar, como su nombre lo explica, reflexiona sobre la preservación cinematográfica y el rol de los archivos. Se desarrollarán en este eje qué implica la preservación, restauración y rescate de las obras cinematográficas, las problemáticas de la preservación en torno a los distintos formatos de origen, y la implementación digital y sus consecuencias. Se contrastará el caso nacional con el de distintos países (tanto de la región como del resto del planeta). Así como también se ahondará en la importancia de una Cinemateca Nacional (aún disvalida), como supremo velador del bienestar de los bienes culturales conocidos como películas.

El tercer pilar, el de mayor contenido jurídico si se quiere, es aquel que refiere a determinado tipo de derechos humanos: los *derechos culturales*. Emprende un análisis sobre los derechos humanos en general y los derechos culturales en particular. Busca entender qué son, y cómo surgen en el plexo normativo convencional internacional. Así como su relación intrínseca con la cultura, el arte y la identidad. Con especial énfasis en la Declaración de Friburgo del año 2007.

A modo de cierre, se plantearán conclusiones y posibles propuestas.

Capítulo I

Cine y cinematógrafo.

Entendemos útil concebir a este capítulo a modo de corolario para cuestiones a desarrollarse en los capítulos subsiguientes. Capítulos en los cuales se encuentra al cine como vector transversal. Aclarado esto, pasamos a la cuestión que nos convoca el presente capítulo.

La máquina y el símbolo

Existe cierta confusión (quizás inocente) respecto de los conceptos *cine* y *cinematógrafo*. Confusión la cual busca, de alguna manera, igualarlos en sentido. Si bien existen autores que los igualan, intentaremos en este trabajo marcar las pertinentes diferencias para no caer en ese error. Esto no significa que los lleguemos a separar del todo como conceptos, ya que, si se quiere, uno proviene del otro. Uno cumple un rol seminal para con el otro, cuestión no menor a ser explyada en otro momento.

Parece pertinente primero comenzar con el concepto primario, y justamente más técnico, de la cuestión: el *cinematógrafo*. El concepto es primario, porque es cronológicamente antecesor del cine, y técnico, porque es específicamente la técnica de la cuestión, lo tecnológico, lo maquinal, lo que tiene un origen (y función) meramente tecnológico. El cinematógrafo fue el último (o el más logrado) de tantos intentos para retratar/proyectar la imagen en movimiento. Dentro de esos antecedentes, es necesario hacer la distinción trinómica de aquellos mecanismos que precedieron al aclamado cinematógrafo: en primer lugar, una rama con prevalencia en la luz, y otras dos con prevalencia a la fotografía (con sus respectivas distinciones).

La rama originaria y más primitiva es aquella que pasaremos a llamar **lumínica**. Los antecedentes lumínicos del cinematógrafo son, limitando nuestros horizontes, la cámara oscura y la linterna mágica. La primera, llamada originalmente *camera obscura*, no tiene fecha precisa de aparición, pero podemos marcar al siglo V a.C. como un estimado, ya que se han encontrado escritos de Mozi¹, que datan de esa época, en los cuales ya se la nombra.² Desde la Antigüedad, la *camera obscura* ha sido descripta, sin mayores variaciones, de la siguiente manera: una habitación oscura que admite luz

¹ Filósofo chino y fundador del moísmo.

² Nates, O. (2016). *Antes de la Fotografía 40.000 aC – 1827 dC* (1st ed., p. 4). Ciudad de México: Universidad Panamericana.

solo a través de un pequeño agujero. Mediante este dispositivo simple la imagen en movimiento del exterior es, tanto horizontal como verticalmente invertida, proyectada en la pared opuesta al agujero.³ Se sabe que este dispositivo ha tenido como destino, mayormente, la observación astronómica, y en menor medida, la utilización en topografía y mapeos, y entretenimiento.⁴

Durante las primeras décadas del 1600, la cámara oscura óptica se convirtió en el modelo del ojo por antonomasia. El ojo era concebido como una esférica y oscura habitación, con un agujero, el cual contenía lentes, y una pantalla, que actuaba como retina en su pared posterior.⁵

En su *Magna Lucis et Umbrae* (1671), el sacerdote alemán Athanasius Kircher le dedicó página y media a su *linterna mágica*. En este texto, Kircher describe la debida construcción y uso del aparato, cuyo propósito sería la proyección de imágenes (la refracción de luces y sombras) en movimiento.⁶

168 años después de la publicación de Kircher, un 7 de enero más precisamente, en la Academia de Ciencias de Francia, fue presentado un invento que daría origen a la fotografía: el *daguerrotipo*. Llamado así por su creador Louis-Jacques Mandé Daguerre, un pintor y grabador romántico, reconocido como propietario del Diorama, un popular espectáculo parisino con pintura teatral y efectos de iluminación. Cada daguerrotipo era una imagen única en una lámina de cobre plateada y altamente pulida.⁷ Como aparato reproductor de una realidad estática, el daguerrotipo es el primero de los antecedentes *fotográficos* del cinematógrafo, es decir da inicio a la segunda rama de antecedentes de la cinematografía: la rama **fotográfica**. Es este aparato, sin lugar a dudas, el precursor de la fotografía tal y como la conocemos. El proceso de exposición que Daguerre concibió, para la concreción de la imagen, solo se extendía a los 30 minutos.⁸

Publicaciones de principios de 1820 sobre las ilusiones estroboscópicas producidas por ruedas dentadas contrarrotativas (o por las ruedas de radios de un carro

³ Lefèvre, W. (2007). Inside the Camera Obscura – Optics and Art under the Spell of the Projected Image.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Serrano, A. (n.d.). El jesuita que (casi) inventó el cine. COMUNICAR, (157), 60. Disponible en https://issuu.com/comunicaciongumilla/docs/com_157_web_2 Consulta: 27 de Julio de 2020.

⁷ Daniel, Malcolm. (2004) “Daguerre (1787–1851) and the Invention of Photography.”. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000—. Disponible en http://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd_dagu.htm Consulta: 27 de Julio de 2020.

⁸ Gubern, Román. (2014). Historia del cine. Barcelona: Anagrama.

cuando se ve a través de una persiana veneciana) inspiraron a trabajos del médico inglés Peter Mark Roget y el químico y físico Michael Faraday, los cuales analizaron el fenómeno cuantitativamente e inventaron ciertas variantes de los ya conocidos discos estroboscópicos.⁹

Algunos autores, entre ellos Roman Gubern, le atribuyen al trabajo de Roget sobre *persistencia retiniana* vital preponderancia en el campo pre-cinematográfico. Esto debido a que la cinematografía, arte del movimiento, se funda en tres pilares fundamentales: la *descomposición fotográfica del movimiento*, la *síntesis del movimiento*, y la *proyección sobre una pantalla*. La tesis de Roget sobre persistencia retiniana versaba sobre la *inercia de la visión*¹⁰, fenómeno que explica la ilusión movimiento y su percepción. Roget definió a la persistencia retiniana como la habilidad de la retina de retener la imagen de un objeto de 0,1120 segundos a 0,150 segundos luego de ser removido del campo de visión.¹¹ Gubern explica atinadamente que:

*La ilusión de movimiento del cine se basa, en efecto, en la inercia de la visión, que hace que las imágenes proyectadas durante una fracción de segundo en la pantalla no se borren instantáneamente del área visual del cerebro. De este modo, una rápida sucesión de fotos inmóviles, proyectadas discontinuamente, son percibidas por el espectador como un movimiento continuado.*¹²

Y es gracias a ese trabajo que, luego de que un físico belga de nombre Joseph Plateau (1801-1883)¹³ conjugase este principio con la tecnología del momento, se idea el *fenaquistiscopio*. Vulgarmente conocido como fenaquitoscopio, el aparato en cuestión constaba de un disco de cartón con imágenes en su interior, las cuales eran separadas por pequeñas ranuras en posición vertical. En el centro del disco era atravesada perpendicularmente una varilla, la cual era girada frente a un espejo. El movimiento

⁹ Prince, S. (2010). Through the Looking Glass: Philosophical Toys and Digital Visual Effects. *Projections*, 4(2), Págs. 19–40.

¹⁰ Gubern, Román. , op. cit., p. 13

¹¹ Rambler, M. (1997). *How they put the motion in motion pictures*. The Washington Post. Disponible en <https://www.washingtonpost.com/archive/1997/09/10/how-they-put-the-motion-in-motion-pictures/abae7c0e-dc66-4889-a52d-f25e363657b4/> Consulta: 27 de Julio de 2020.

¹² Gubern, Román. , op. cit., p. 13. Pág. 13

¹³ Gubern, Román. , op. cit., p. 13.

ininterrumpido de la varilla era lo que generaba que el disco gire a cierta velocidad, produciendo la ilusión de movimiento. Y he aquí la primera aproximación a la cinematografía, la imagen estática que se vuelve móvil mediante a la explotación de la persistencia retiniana. La *síntesis del movimiento*, es decir la sucesiva proyección de fotografías, era lograda, en cierta medida, mediante el fenaquistiscopio. Este primer pilar de la cinematografía es concebido en su totalidad luego de alcanzada la *descomposición fotográfica del movimiento*, ya que, hasta la invención de la cronofotografía, la proyección simultánea no era de fotografías sino de imágenes o dibujos mucho menos precisos. Es el profesor Stephen Prince quien sostiene que la creación de 1831 de Plateau está influenciada, también, por el trabajo de Michael Faraday.¹⁴

Es en California, en el año 1872, que, a raíz de una duda (convertida en apuesta), se empezaron a sedimentar los inicios de una nueva subrama de la fotografía conocida como *cronofotografía*. La consigna de la apuesta versaba sobre la posibilidad de que, en algún momento del galope, el caballo pudiera mantenerse suspendido en el aire con sus cuatro extremidades separadas de la tierra. Fue Leland Stanford, ex gobernador del estado y presidente de la Central Pacific, quien apostó 25.000 dólares con sus amigos para determinar el hecho. Para la tarea, Stanford contrató a Eadweard Muybridge, quien, mediante la fotografía, resolvería la cuestión. Muybridge, que ya llevaba años de experiencia en el campo de la fotografía, necesitó de 4 años de pruebas y 40.000 dólares para alcanzar el resultado.

*A lo largo de una pista de carreras Muybridge instaló veinticuatro cámaras fotográficas, con su correspondiente operador cada una, que cuidaban de la preparación de las placas sensibles de colodión húmedo de corta vida. Veinticuatro hilos se extendían a lo ancho de la pista, conectados cada uno de ellos al disparador de una cámara. De este modo, en su carrera, el caballo rompía los hilos, disparando sucesivamente una cámara tras otra y obteniendo la impresión de cada fase de su movimiento.*¹⁵

No se sabe si el número de 24 fotografías es aleatorio o tiene una razón, lo que sí se sabe es que varias décadas más tarde, los 24 frames por segundo serían tomados como

¹⁴ Prince, S., op. cit., p. 14.

¹⁵ Gubern, Román. , op. cit., p. 13. Pág. 14.

medida estándar de grabación y proyección del movimiento.

Las experimentaciones de Muybridge realizadas en el período 1878-1881 antecedieron, con la descomposición fotográfica del galope de un caballo, el nacimiento (bastante cercano en el tiempo) de la cinematografía. Su segundo pilar, la *descomposición fotográfica del movimiento* se había convertido en un hecho indiscutible. Y el nacimiento de la cinematografía estaba cada vez más cerca.

En total consonancia con el nuevo mundo, en Europa se daba, bajo los mismos conceptos fotográficos de Muybridge, el nacimiento de una nueva e innovadora subrama de la fotografía: la *cronofotografía*. Esta vertiente se caracterizaba por llevar a cabo, básicamente, lo mismo que Muybridge había logrado, la fotografía simultánea dentro de un muy pequeño lapso de tiempo. Es bajo estos conceptos que el fisiólogo francés Étienne-Jules Marey crea el *fusil fotográfico*, aparato que consistía en un rifle que obtenía series de 12 fotografías sucesivas con exposición de 1/720 de segundo. El rifle en cuestión se posaba sobre un soporte de forma circular, el cual giraba cual tambor de revolver, ante el cañón-objetivo.¹⁶ Resulta pertinente resaltar que Étienne-Jules Marey toma al *revólver astronómico*¹⁷ (1874) de Janssen como modelo, para luego modificarlo palpablemente. Y es así como los inventos de Pierre Jules Cesar Janssen y Étienne-Jules Marey conforman la tercera y última columna de antecedentes cinematográficos¹⁸: la *cronofotografía*.

Hasta este momento tanto la *descomposición fotográfica del movimiento* como la *síntesis del movimiento* había sido alcanzadas. El tercer pilar, la *proyección sobre una pantalla*, llegaría recién en el año 1888. Y es de la mano del teatro óptico de Charles-Émile Reynaud que se llega este último pilar fundamental de la cinematografía. El teatro óptico era un zoótropo (una actualización del fenaquistiscopio) con varias mejoras. Mediante el mismo se lograba la proyección de dibujos móviles (o animados¹⁹), los cuales se encontraban dispuestos en una banda flexible con perforaciones que se extendían con una frecuencia de 15 imágenes por segundo. Esta banda flexible era dispuesta frente a un sistema de lentes y luces con reminiscencias a la linterna mágica que lograban una

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ El *revolver astronómico* de Pierre Jules Cesar Janssen era un aparato íntegramente utilizado para el registro del movimiento de planetas.

¹⁸ A lo que movimiento respecta, ya que, como veremos en breve, todavía la proyección sobre una pantalla no había sido alcanzada.

¹⁹ Autores como Gubern le atribuyen a Reynaud la paternidad de los dibujos animados.

proyección sobre una superficie lisa perpendicular al suelo.²⁰

Previo al descubrimiento de los Lumiere, debemos marcar la importancia de la aparición del celuloide en 35mm, invento del reconocido Thomas Alva Edison. La película²¹ de celuloide de Edison contaba con características que lo convirtieron en el formato más popular para la reproducción de imágenes en movimiento: era flexible, resistente y de marcada transparencia. Aunque contaba con una gran desventaja: su gran potencial inflamable. Como se verá más adelante, la inflamabilidad de este formato físico ha sido protagonista de grandes pérdidas del acervo audiovisual nacional (e internacional). Este material fue suministrado a Edison (a partir de 1889) por la casa Eastman Kodak de Rochester²². Fue para su kinetoscopio (aparato mediante el cual se podían ver, a través de una lente, pequeños cortos animados) que Edison desarrolló este formato de 35mm de ancho, con perforaciones para su arrastre. Aunque no fue hasta la aparición del cinematógrafo de los Lumiere que este formato se volvió estándar, caso que se terminó de dar pasado 1897. Para el año 1909, la ISO (Organización Internacional de Estandarización) lo determinó como formato estándar a nivel internacional.²³

Si bien durante el período 1890-1895 se dio una avalancha de patentes y experimentaciones dentro del ámbito cronofotográfico, fueron los hermanos Lumiere los que realmente innovaron en el campo. Así como a Edison se le reconoce la “impresión” de películas, a los Lumiere se les reconoce ser pioneros en la “proyección” de películas. Se dice usualmente que ambos hermanos Lumiere fueron los creadores del *cinematógrafo*, aunque fue Louis quien, en una noche de insomnio, creó el aparato (...) *para la obtención y visión de pruebas cronofotográficas (...)*²⁴. Aparato el cual se patentó el 13 de febrero de 1895, y recién fue dado a conocer a la sociedad parisina el 26 de diciembre de ese mismo año. La innovación del invento residía en un simple mecanismo que constaba de una manivela acoplada a una excéntrica mecánica²⁵ que permitía el arrastre intermitente de la película. Otra gran característica con la que contaba el

²⁰Casiopea. Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Disponible en https://wiki.ead.pucv.cl/index.php/%C3%89mile_Reynaud#Teatro_.C3.93ptico Consulta: 27 de Julio de 2020

²¹ Justamente por eso los largometrajes son caracterizados de esa manera.

²² Gubern, Román. , op. cit., p. 13.

²³ Horak, Jan-Christopher (2000). *Introduction to Film Gauges*. UCLA Film and Television Archive, Recuperado de <https://web.archive.org/web/20041018220717/http://www.cinema.ucla.edu/tank/GaugesHorak.htm> Consulta: 27 de Julio de 2020

²⁴ Gubern, Román. , op. cit., p. 13.

²⁵ Según la RAE “una pieza que gira alrededor de un punto que no es su centro geométrico y que sirve para transformar el movimiento circular en rectilíneo alternativo”. Recuperado de <https://dle.rae.es/exc%C3%A9ntrico> Consulta: 27 de Julio de 2020

cinematógrafo de los Lumiere era la posibilidad de imprimir copias positivas para la proyección a partir del negativo desarrollado:

*bastaba para ello implicar simultáneamente una película de celuloide virgen y un negativo, orientando el objetivo hacia una fuente luminosa uniforme como una pared blanca iluminada por el sol, para que las imágenes del negativo se impriman en positivo sobre la copia.*²⁶

Es así como, luego de siglos de experimentación, fue el hombre decimonónico el destinado a lograr esa meta última: la reproducción verosímil del movimiento. Ahora bien, el cinematógrafo no es cine. Ante esta aseveración bien podría preguntarse: Si el cinematógrafo no es cine, ¿pues qué es el cine?

El cine es un arte. Es el arte superador del siglo XX, el *séptimo* arte, el arte que concentra, sintetiza a todas las artes anteriores (valiéndose, además, del cinematógrafo y su función creadora de realidad). Y es, en tanto arte, como su diferenciación del cinematógrafo. Tomaremos el concepto de cinematógrafo del teórico Ángel Faretta (2005):

*la técnica mecánico-industrial patentada por los hermanos Lumière. Esta técnica se postuló como la apoteosis del saber liberal, laico, positivista, al intentar eternizar una forma de vida que se vive y se propone, urbi et orbi, como única y deseable.*²⁷

El cine es la invención de David Wark Griffith que, mediante ciertas cuestiones que introduce (o reintroduce), busca revertir los usos originarios del cinematógrafo, los cuales tenían un fuerte impronta liberal, laica, positivista, burguesa, y enciclopedista europea.

El cine nace, dice Faretta, “*al separarse, conscientemente, de tal pretensión de eternidad limbal desviando la técnica y a lo técnico de sus propósitos y fines mediante el recurso a lo mítico*”²⁸. De esta manera, el teórico denota cómo es la propia reintroducción del mito, o sino también *lo mítico*, mediante lo cual el cine se separa no así de la técnica/lo

²⁶ Instituto Lumiere. Disponible en <http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/cinematographe.html> Consulta: 27 de Julio de 2020

²⁷ Faretta, A. (2005). *El concepto del cine*. Buenos Aires: Djaen. Pág. 40.

²⁸ *Ibidem*. Pág. 40.

técnico (el cinematógrafo) sino pues de sus propósitos y fines (la eternización de una realidad burguesa, liberal). Esto debido a que,

*si todo lo concebible era lo representable para la mentalidad de la burguesía liberal positivista, esa representación era aquella reproducible por la técnica: el Mundo reconvertido (o “traducido”) en clisé. Lo verosímil (es decir lo parecido a la verdad) impera como modelo de lo real.*²⁹

Aunque, si de criticar el verosímil se trata, bien podría nombrarse a Georges Méliès ¿verdad? Ya que su *Viaje a la Luna* (1902) podría entenderse como la contraposición, la postura que polemiza con aquel estándar de realidad verosímil liberal del cinematógrafo. Entender a Méliès como la contraposición de los Lumière sería malinterpretar la cuestión entera. Si bien la realidad representada por el cinematógrafo de los Lumière es una realidad positivista, laica, y por lo tanto no trascendente³⁰, y podría contraponerse a la (ir)realidad que sostiene Méliès (donde hay viajes a la Luna, las olas son escenografías muy teatrales, etc.), no dejan de ser estas las dos caras de una misma moneda. Y esto es detallado por Faretta cuando dice que

*Lumière y Méliès quienes (a pesar de aquellos que aún intentan diferenciarlos desde un punto de vista teñido de eurocentrismo nostálgico) prosiguieron, in toto, con la tarea de la continuidad fotográfico-teatral, preocupándose tan sólo en “polemizar” instrumentalmente con el modo de realidad o verosímil con el cual trabajarían.*³¹

Aquí el teórico marca cómo esa *continuidad fotográfico-teatral*, entendida como la utilización del cinematógrafo como captante de imágenes de total realidad positiva o bien de una irrealidad entera (o de una teatralidad en demasía), es continuada tanto por Lumière como por Méliès, siendo sólo Griffith quien, mediante la creación de tres conceptos³² (y ciertas reintroducciones), logra desviarse del modelo fotográfico-teatral.

²⁹ Ibidem. Pág. 15.

³⁰ Por no trascendente entiéndase aquello que no concibe otro mundo que el terrenal. Ya que, según Ángel Faretta (2005), si la realidad de los Lumière es la liberal-burguesa, jamás podría, en ese caso, sostenerse concepción alguna de trascendencia. Si no existe un mundo aparte del material, la vida del individuo pasa solamente por el aspecto material (el consumible-vendible por el sistema o mercado). De esta manera vemos la razón por la que para el verosímil de los Lumière es plano (horizontal), y tiene un rol enteramente ligado a representar la realidad *tal cual es* (según los Lumière ergo la burguesía liberal positivista).

³¹ Ibidem. Pág. 14.

³² Que son heurísticas, estéticos y polémicos según el propio Faretta.

Para desviarse de dicho modelo, Griffith crea (y se vale) de los siguientes tres conceptos: el *fuera de campo*, el *principio de simetría*, y el *eje vertical*³³. El cine como arte, aunque valiéndose del cinematógrafo, se separa del mismo creando estos tres recursos. Se dará un panorama acotado de cada uno de estos elementos, en pos de entender cómo (o por qué) se diferencia el cine del cinematógrafo.

Para Faretta el *fuera de campo* consiste en:

*la continuidad de la acción y de la trama de aquello que se relata, con situaciones que se extienden más allá del marco de representación, sin modificarlo en cuanto a la superficie de las cosas. Mediante el fuera de campo -que implica el desglose de la acción, (...) logra que la acción y el relato se continúen en la mente del espectador -liberando a éste de su ya centenaria pasividad- haciendo que la continuidad de la acción y del suceder de las acciones no contradigan la superficie de proyección instalada.*³⁴³⁵

Faretta aquí nos devela cómo Griffith, mediante el montaje y el desglose de la acción en simultáneo, imprime en la mentalidad del nuevo³⁶ espectador de cine cierta actividad, o no-pasividad, mediante la cual, hace que el mismo le dé cierta continuidad a parte de la trama de manera mental. Es el *fuera de campo* griffithiano el que anula el paradigma fotográfico-teatral (de notado carácter estático/inmóvil), y recrea una *continuidad* (mental) *entre el estado de creación y el estado de recepción*. Es decir, el espectador de cine es receptor de la obra en primera instancia, pero a medida que se desarrolla la obra con sus fuera de campo, es también creador, ya que dicha continuidad es mental y ejercida por él mismo. Con este elemento, el espectador moderno participa de manera plena y simultánea en la tarea de creación estética.³⁷

El *principio de simetría* remite al concepto de símbolo, y a su contraposición con la alegoría. Para adentrarnos al principio en cuestión, antes que nada, debemos diferenciar a estos dos últimos conceptos. Entendiendo a la alegoría como *acertijo visual -y a veces visual sonoro- que se muestra como una totalidad al espectador, quedándole a éste,*

³³ Faretta, A. , op. cit., p. 18.

³⁴ *Ibidem*. Pág. 18.

³⁵ Faretta también entiende al fuera de campo como el recurso/vehículo mediante el cual lo simbólico se hace presente en el cine (el *feros* del símbolo).

³⁶ Nuevo porque, según Faretta, *Griffith no se limita a crear el cine, sino que también crea al espectador de cine*.

³⁷ Faretta, A. , op. cit., p. 18.

solamente, la posibilidad de entenderlo fuera del contexto del film³⁸. Y al símbolo como el signo que, en primera instancia es explícitamente aquel cual es, pero que, en la diégesis, se resignifica en distintos estadios. Resignificación que no es autoritaria, si se quiere, como en el caso de lo alegórico. Es en la primera y segunda historia del film que el símbolo se revitaliza, se repite morfológicamente igual pero variado en su fin/utilidad. Para Faretta el símbolo es el *signo que muestra una parte suponiendo, o recordando al espectador, la posesión de la otra mitad, cuya unión da lugar a la aparición de un sentido que une, mediante puente, la diégesis con el fuera de campo*³⁹. La alegoría, a diferencia del símbolo, no tiene un primer y segundo estadio. Sólo es. Es la asociación directa, explícita. Por eso es autoritaria, no existe fuera de la primera historia o línea narrativa, mientras que el símbolo puede ser percibido (para el espectador primerizo o casual) solamente en la primera historia, y la experiencia cinematográfica sigue siendo la misma. Tomando los conceptos de *tiempo profano* y *tiempo mítico* de Mircea Eliade (1951), Faretta caracteriza al símbolo como manifestación de *lo eterno*, y a la alegoría, contrariamente, como *lo efímero, lo accidental* o hasta *lo casual, que intenta pasar por eterno, revolucionario o trasgresor*⁴⁰. La alegoría podría definirse como el signo preservado, pre-digerido, para que el espectador, al observar, haga la única asociación posible (orquestada por el fallido director).

El teórico argentino da como ejemplo de lo alegórico al film de Stanley Kubrick⁴¹ *2001: Odisea en el espacio* del año 1968, del cual se puede extraer el extracto de la evolución de los primates, seguido de un satélite artificial orbitando en el espacio. Todo esto con el acompañamiento sonoro del prólogo de *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss. Es evidente que, mediante el montaje y la musicalización, Kubrick en esta escena remite a lo alegórico (signo directo y explícito) para hablar sobre el raciocinio, la humanidad, su origen primitivo y el desarrollo tecnológico alcanzado. Y con un énfasis en lo importante que esto resulta, énfasis del cual el espectador no puede escapar.⁴² Ese énfasis que, en un plano ideal debería ser dado en la segunda línea narrativa, es por este director impuesto al espectador, en la primera historia. Cuando no podría ser más explícito, Kubrick decide que un hueso (convertido ya en herramienta), eyectado al aire

³⁸ *Ibidem*. Pág. 139.

³⁹ *Ibidem*. Pág. 151.

⁴⁰ *Ibidem*. Pág. 83.

⁴¹ Faretta, A. (2 de enero, 2018). Entrevista en *Una casa con diez chinos* (Vortrix). Buenos Aires, Argentina. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0PCRSIYQLtQ> Consulta: 27 de Julio de 2020

⁴² En palabras de Huizinga (1919), “repetidas veces se ve cómo se echa mano de la alegoría para subrayar expresamente una idea de especial importancia” (pág. 298).

por el propio primate, se transforme, montaje mediante, en un satélite orbitando en el espacio exterior. El epítome de lo alegórico hecho secuencia fílmica. Es la imagen arbitraria y unidireccional sin la cual no se entiende la primera historia. La alegoría es didáctica, es la predeterminación más pura, (...) *obliga al espectador (...) a que primeramente ubique en un casillero mental lo que a continuación verá, no como mera sucesión arbitraria como en la parodia, sino como sucesión rígida de ilustraciones de una perspectiva preconcebida*⁴³. Cuando el símbolo, entendido su significado o no en la segunda historia, no interfiere con el entendimiento de la primera línea narrativa. Este puede o no interpretarse, y la historia más superficial (la *cosa más baja* del mito, en palabras de Huizinga⁴⁴) no sufriría interferencia alguna.

Dicho lo anterior, conviene aclarar a qué refiere el *principio de simetría*. Faretta define al mismo como el *principio de repetición de un elemento formal, icónico, gráfico o dialogístico que al re aparecer por segunda vez, se torna diferente, sin perder de todas formas su condición anterior*⁴⁵. Este elemento que se repite de manera diversa sin perder su condición anterior es el ya enunciado símbolo. Como bien explicitamos antes, el símbolo puede reaparecer alterando su sentido/significación, sin perder su condición predecesora. Mediante este principio se accede al pasaje de relación entre los siguientes caracteres: *índice, ícono y símbolo*. Es el *índice*

*el signo en cuanto a mera información de sentido reconocible en la diégesis (...) (Es) la materia prima, punto de partida, soporte o cosa inerte que el autor de films toma para la composición de lugar (id est la diégesis) con los que edificará ese mundo ficticio o espacio de representación.*⁴⁶

Entenderemos al índice como el signo en su estadio más puro (cual materia prima), aquel que se nos muestra en la primera línea narrativa.

En cuanto al ícono, es éste la sola transición del *índice* en *símbolo*. En palabras del propio Faretta, es *el signo en cuanto a su reconocimiento de un status propio dentro de un determinado contexto diegético. Es el momento (...) del pasaje del índice al símbolo.*⁴⁷

⁴³ Faretta, A. , op. cit., p. 18. Pág. 46.

⁴⁴ Huizinga, J. (1981). *El Otoño de la Edad Media*. Madrid: ALIANZA EDITORIAL, S.A. Pág. 292.

⁴⁵ Faretta, A. , op. cit., p. 18. Pág. 19.

⁴⁶ *Ibidem*. Pág. 23.

⁴⁷ *Ibidem*. Pág. 23.

Respecto del símbolo, ha sido este definido en la página 19 del presente trabajo.

Pasaremos ahora al último recurso: *el eje vertical*. El eje vertical es aquél que irrumpe de manera vertical, perpendicularmente, durante el desarrollo o extensión del eje horizontal. Es lo que genera un quiebre en la horizontalidad del film. Entendiendo a este último como el desarrollo, lineal o no, de todo relato o narración (kinetico/cinematográfico o no). El eje horizontal no es propio del cine, es un elemento propio de cualquier narración. El eje horizontal es la ya nombrada primera historia. Aquella que, per sé, debe poder ser entendida por todos⁴⁸. Si bien cuenta con elementos simbólicos, no cumplen ellos en este estadio el rol de *lo simbólico*. Son sólo índice en este momento. Con respecto al eje vertical, es este el que cumple un rol *hermético*⁴⁹, un rol intermediario entre lo que es y lo que se simboliza. El eje vertical puede ser una escalera, un ascensor, un obelisco, mismo un helicóptero que asciende/desciende como en el caso de *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola. Al atravesar ese eje vertical debe suceder algo, un cambio en el estatus de conocimiento del espectador. Como, por ejemplo, cada vez que Norman Bates sube desde el motel Bates hasta la casa en *Psicosis* (1960). En palabras del propio Faretta:

*Este eje es el de la irrupción o de la reaparición de lo trágico, o de lo “otro”, si queremos. Es aquél que muestra otra cosa que la historia y el tiempo y que cruza a éste –precisamente- oponiéndole el devenir.*⁵⁰

Para abordar el concepto de eje vertical es clave en su inteligencia los conceptos de tragedia o *lo trágico*. Esto no en su sentido del género teatral (propio de la cultura ática), sino en términos de lo trascendental. Es el propio Faretta el cual define a la tragedia como la cosmovisión que sostiene lo limitado de las acciones del ser humano. Para el teórico las acciones de los seres humanos tienen límites. Siendo estos límites de corte *sacro*⁵¹ o sagrado.

⁴⁸ Ya que si para entender la primera historia (la superficial, la argumental) debemos valernos de significaciones o, ya, ciertos signos dados a entender como complejos y confusos, caeríamos en la alegoría.

⁴⁹ En términos de *Hermes*, o Mercurio para los romanos, dios mensajero. Que sirve de intermediario entre lo terrenal y lo supraterranal. Entre lo profano y lo sacro. Lo humano y lo divino. Que sirve de puente o nexo

⁵⁰ *Ibidem*. Pág. 19.

⁵¹ Esto indistintamente de la religión (o agnosticismo, en su defecto) practicada. La cuestión va más allá del credo en cuestión.

Cabe la aclaración de que, con el eje vertical, Griffith también separa al cine del cinematógrafo ya que, mediante la posible irrupción vertical, se separa del paradigma teatral del cinematógrafo, paradigma en el cual primaba únicamente la horizontalidad en el relato. Si el director quiere, en el cine podemos seguir al protagonista a niveles superiores e inferiores, a diferencia de la planicie que prima en el teatro. Aunque esta separación no es sólo técnica-estética, es también estética-ideológica, ya que la idea de una trascendencia, o de que las acciones humanas no son ilimitadas contraría bastante lo sostenido por el liberalismo (de denotado empirismo y laicismo). Para Faretta (2005), el eje vertical sólo se ve en el obrar de los *autores* de films, y no así en todos los directores de cine/creadores de contenido audiovisual. Es sólo en el cine de autor⁵² que podemos identificar este elemento.

De más está decir que los tres recursos/elementos que Griffith descubre dan una visión del mundo, la cual se opone al mundo representado por los Lumiere.

Dónde nace el cine

Como vimos anteriormente, tanto cine como cinematógrafo, lo artístico y lo técnico-tecnológico, tienen orígenes dispares. Tan dispares que hasta son originarios de “mundos” distintos. Siendo el cinematógrafo un dispositivo parisino, y por tanto europeo (viejo mundo), y el cine, *dixie*, americano (del nuevo mundo).

Como *dixie* (sureño) que es el cine, no puede no distanciarse o contrastarse con el cinematógrafo, que es europeo, liberal, burgués y positivista. Por eso el cine polemiza o se contrapone al cinematógrafo, que es la (...) *culminación (del) imperativo del progreso indefinido del liberalismo: ese mundo “construido”, “fabricado”, puede reproducirse, proyectarse, “eternizarse”, hacer que circule como mercancía-modelo de intercambio por todo el mundo “conocido”*⁵³. Ángel Faretta también subraya que

⁵² Pudiendo nombrar a Alfred Hitchcock, John Carpenter, Francis Ford Coppola, William Friedkin, Orson Welles, Brian De Palma, entre otros.

⁵³ *Ibidem*. Pág. 15.

*Si todo lo concebible era lo representable para la mentalidad de la burguesía liberal positivista, esa representación era aquélla reproducible por la técnica: el Mundo reconvertido (o “traducido”) en clisé. Lo verosímil (es decir lo parecido a la verdad) impera como modelo de lo real.*⁵⁴⁵⁵

Aquí el autor hace acertado énfasis en el potencial representativo y de construcción de una realidad que guarda el cinematógrafo como herramienta o medio. Potencial representativo de corte arquetípico y hasta paradigmático.

Como se dijo, el cine es *dixie*. Ha nacido en lo que se denomina comúnmente como *dixieland*: este conglomerado de estados al sur de los Estados Unidos que conformaban los “Estados Confederados de América” (previo a la guerra de Secesión), y que, de alguna manera, han forjado una identidad propia de esa región. Identidad atravesada por la cuestión religiosa (sea de cualquiera de los credos) y el modelo agropecuario (anti industrial-liberal). Solo 11 estados conformaban la Confederación, entre los cuales se encontraban los 7 estados del *Deep South* (Sur profundo): Alabama, Florida, Georgia, Luisiana, Mississippi, Carolina del Sur y Texas⁵⁶ ¿Esto por qué es importante? Pues su relevancia radica en que el cine nace del lado vencido de los Estados Unidos. Nace del lado sometido por el Norte en la guerra de Secesión. Guerra en la cual dos modelos de producción (y si se quiere, cosmovisiones) en pugna, y obstaculizantes el uno respecto del otro en términos de “desarrollo”, se baten a duelo. Algunos autores⁵⁷ marcan, en este aspecto, la genialidad⁵⁸ de Griffith y su subversión del cinematógrafo. Uno pensaría que, siendo Griffith del bando vencido por el modelo industrial-liberal, éste buscaría desentenderse totalmente del cinematógrafo (maquina, y símbolo de la industrialización liberal-positivista). Ya que representaba todo aquello que lo venció y subyugó en términos de identidad y tradiciones. Pero no, Griffith no subvierte a la máquina (o a sus usos/fines técnicos), sino a sus fines estéticos, ya que adscribe al cine al ámbito de *lo simbólico*.

⁵⁴ *Ibidem*. Pág. 15.

⁵⁵ Que no quita que dicho potencial sea, efectivamente y por razones obvias, trasladado al cine como arte, como veremos más adelante en este trabajo.

⁵⁶ Recuperado de <https://www.britannica.com/topic/Confederate-States-of-America> Consulta: 27 de Julio de 2020.

⁵⁷ Entre ellos Angel Faretta.

⁵⁸ Si se me permite utilizar tamaña palabra.

El séptimo arte

Para entender la importancia del cine como arte es necesario marcar algunas cuestiones distintivas del mismo. Algunas relativas a tópicos o temas que el cine ha retomado, y otras a elementos propios e innovadores, característicos del arte y que lo diferencian del resto de las artes.

Entre los temas retomados por cine tenemos los siguientes tres: a) *el mito o lo mítico*; b) *lo trágico*; c) *el héroe*; d) *el rol activo de la mujer*. Siendo los primeros tres datos tradicionales en plena desaparición u ocultamiento desde mediados del 1400, o como Faretta suele categorizar como “*en diáspora desde el otoño de la Edad Media*”. Datos tradicionales utilizados simbólicamente, que durante siglos convivieron en el cotidiano y, ante la aparición de las nuevas burguesías y un sistema precapitalista, fueron vueltos vacuos. En el capítulo *La decadencia del simbolismo* de su obra de 1919, el historiador neerlandés Johan Huizinga describe la importancia del simbolismo y su consecuente vacuidad, producto de los tiempos que corrían. El historiador neerlandés, enfatizando sobre la relación símbolo-mito y su función sustanciadora de modelos arquetípicos, sostuvo que *el simbolismo creó la posibilidad de dignificar y de gozar el mundo, que era condenable, y de ennoblecer también la actividad terrenal*⁵⁹. Así mismo sostiene que dicho vaciamiento de sentido/significado de lo simbólico, que comenzaría en aquel entonces, responde a una exacerbación de las formas plásticas.

*El pensamiento habíase tornado demasiado dependiente de las figuras: las facultades visuales, tan sobremanera propias de la última Edad Media, eran entonces demasiado poderosas. Todo lo que podía ser concebido había tomado una forma plástica. El pensamiento mismo podía reposar: la representación del mundo habíase tornado tan inmóvil, tan rígida, como una catedral que duerme a la luz de la luna.*⁶⁰

⁵⁹ Huizinga, J., op. cit., p. 22. Pág. 293.

⁶⁰ *Ibidem*. Pág. 303.

Para el autor el mundo entero se había aprisionado en un sistema universal de símbolos, los cuales terminaron convirtiéndose en *flores petrificadas*. El simbolismo se había reducido a un mecanismo, a una simple operación aritmética.⁶¹

Bachofen definió al **mito** como *la exégesis del símbolo*⁶², dándole al mito preponderancia sobre el símbolo. Nos acogemos a lo categorizado por el autor, ya que, la exégesis (la interpretación) del símbolo debe remitir, indudablemente, al símbolo. El símbolo es el medio a través del cual el mito o mitologema es transmitido a lo largo de la historia (sea en el arte que sea).

La importancia de revalorizar lo mítico, o de volver a ingresarlo a la discusión, subyace en su principal función: la arquetípica. En las sociedades arcaicas, sociedades donde el mito tiene “vida”, el mito *proporciona modelos de conducta humana y confiere* (justamente) *significación y valor a la existencia*⁶³. El mito es una narración, de carácter sagrado, ubicada en un tiempo primordial (un tiempo antes del tiempo podría decirse), donde se relata la génesis del mundo, de alguna práctica o de algún ser, y es generalmente, esta gesta, llevada a cabo por seres sobrenaturales (sagrados). Estas narraciones describen la irrupción de *lo sagrado* en el mundo⁶⁴. Es decir, las gestas extraordinarias de estos seres y sus manifestaciones suprahumanas *se convierten en modelo ejemplar de todas las actividades humanas significativas*⁶⁵. Eliade hace especial énfasis en la cuestión ritual del mito, ya que, entendiendo al rito como la conjunción entre el mito y el tiempo presente, lo esencial es el conocimiento y reactualización del propio mito. Es mediante el *volver a vivir* del mito que el hombre es capaz de repetir lo hecho originariamente por los Dioses/Héroes/Antepasados⁶⁶. El hombre arcaico repite las gestas sagradas/heroicas ya que, *al (re)“vivir” los mitos, se sale del tiempo profano, cronológico, y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo “sagrado”, a la vez primordial e indefinidamente recuperable*⁶⁷. El autor agrega que este “re-vivir” no es una conmemoración de aquel momento mítico, sino su reiteración: *las personas del mito se hacen presentes, uno se hace su contemporáneo*⁶⁸.

⁶¹ *Ibidem*. Pág. 294.

⁶² Bachofen, J.J. (1954). *Gesammelte Werke*, vol. IV, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, Basilea, pág. 61, cit. por Faretta, A (2005). Págs. 116; 134.

⁶³ Eliade, M. (1992). *Mito y realidad* (2nd ed.). Barcelona: Labor, pág. 8.

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 12.

⁶⁵ *Ibidem*, pág. 13.

⁶⁶ *Ibidem*

⁶⁷ *Ibidem*. Pág. 24.

⁶⁸ *Ibidem*. Pág. 26.

La cuestión del mito en el cine radica en su utilización como medio (y también preservador) de aquellos datos tradicionales que se fueron perdiendo desde el llamado *otoño de la Edad Media*, donde la simbología empezó a banalizarse, a perder significación y su uso devino en la alegoría. El cine es el que toma al mito, lo reingresa como tópico, y en ese reingreso simbólico⁶⁹, lo protege, dándole vida de nuevo⁷⁰.

Dentro de aquellos elementos tradicionales en diáspora, encontramos a **lo trágico**. Hemos dado una idea del concepto de lo trágico algunas páginas atrás, aunque es conveniente reiterar su carácter polémico para con la cosmovisión liberal. La tragedia es aquella visión del mundo, visión religiosa, política, estética, epistemológica, que sostiene que las acciones humanas tienen límites. Llámese límite a Dios o la Providencia (para los creyentes), o el destino (para los agnósticos). El cine reinstaura lo trágico como visión tanto en la ficción (primera historia) como en su simbología (segunda historia). Tómese a esta reincursión del trágico como influencia directa del Barroco en el cine⁷¹. Ya que es característico de este movimiento sus temas y estéticas que apelan a lo oscuro o macabro.

En relación al **héroe** (o lo heroico), el cine lo toma directamente del ámbito de lo mítico, siendo este modelo de hombre un arquetipo míticamente reconocido. En la teoría de la trifuncionalidad de Georges Dumézil, la cual analiza el ámbito tripartito social (y religioso-mitológico) indoeuropeo, el héroe se encuentra en la segunda función. La que versa sobre la administración de la fuerza. Es esta función la que pondera el cine, la del héroe como administrador de la fuerza. El héroe es quien re nombra o re signa al mundo que lo rodea, siendo este solamente el que posee la capacidad de re-signación⁷²⁷³. El héroe, además de ser un arquetipo propio del ámbito mítico, y de ser quien administra la fuerza, se contrapone al *laissez faire, laissez passer* liberalista. Ya que, nadie, en un mundo liberalista, llevaría a cabo un sacrificio (carácter propio del héroe mitológico) sin retribución⁷⁴, del tipo que sea. Faretta concibe a la *función adánica* como la función del héroe en el cine. Esta sería *la de buscar y volver a dar sentido (re-signar), las cosas con las que se cruza en su búsqueda*.⁷⁵

⁶⁹ Simbólico porque lo hace mediante los símbolos

⁷⁰ En su repetición (reiteración), cual rito, revive al momento mítico. Aquel tiempo sagrado vuelve a darse.

⁷¹ Faretta, A. (2019). *EL PADRINO POR FARETTA | Clase 1: Prólogo teórico*. Presentación, A Sala Llena. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=O3GX9AwQBMc&t=3910s> Consulta: 27 de Julio de 2020.

⁷² Faretta, A. , op. cit., p. 18. Pág. 47.

⁷³ Entiéndase re-signar como volver a signar (*signum*). Volver a dar sentido a algo o alguien.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*. Pág. 146.

Si en algo ha de diferenciarse el cine de la literatura moderna, es en su trato por-sobre la mujer. La **mujer**, para la concepción liberal burguesa, no escapaba de alguno de los siguientes roles: la madre, y su mera función procreadora (fábrica de personas⁷⁶) y la prostituta, con su función de ocio lúdico para los caballeros⁷⁷. Es notable que para esta corriente la mujer no sea más que su genitalia, ya sea por ser quien genera vida o quien satisface el deseo. Siempre, de más está decir, mediante su genitalidad. El cine busca romper esa nefasta dualidad pasiva de la madre pulcra e inmaculada y la puta de la calle. El cine rompe con este mandato perpetuo e ingresa la figura femenina activa, de rol operante y diligente. Es la mujer (o heroína) la que hace, resuelve, resignifica y protagoniza, sin ser la *damisela en apuros* ni la suicida que purga su pecado⁷⁸. En el cine son varios los ejemplos de mujeres independientes que, sin la ayuda del hombre, se abren paso y deciden sus destinos. Entre ellas se puede nombrar a Sarah Connor en la saga *Terminator*, la teniente Ellen Ripley en la saga *Alien*, Laurie en *Halloween*, Suzy Bannion en *Suspiria*⁷⁹.

El cine como arte puede ser caracterizado como *masivo*, *decisionista*, y como la síntesis de todas las artes anteriores. Es decisionista porque pone fin al estadio de deliberación permanente de la modernidad, y ante esto se asume y postula como una forma del pensar y poetizar que decide continuamente⁸⁰. Faretta le atribuye, justamente por esto, ser el primer arte de la modernidad que tiene y sostiene ad limine una relación clara y polémica con respecto al poder⁸¹. Ese decidir de este arte es concebido sobre la pregunta ¿cómo sigue?

Que el cine es un arte de masas, es un hecho. Ya sea por los tamaños y cantidades de salas, los precios de las entradas, o por las pocas herramientas que necesita el ciudadano promedio para disfrutar de este arte, este se ha caracterizado por ser un ámbito de las masas. El comentario de John Stevenson, respecto del contexto, es bastante ilustrativo.

La era de las catástrofes fue el período de la gran pantalla

⁷⁶ Más que de personas, de trabajadores. Puesto que la expectativa de vida no era como la de nuestros días, y se necesitaban sustituir los trabajadores muertos o minusválidos por los peligros propios del sistema industrial-fabril de la modernidad.

⁷⁷ Faretta, A., op. cit., p. 18.

⁷⁸ Léase *Anna Karenina* de León Tolstoi.

⁷⁹ Nótese el papel clave en la resignificación del rol de la mujer en el cine de género: terror (slasher y giallo) y ciencia ficción.

⁸⁰ Faretta, A., op. cit., p. 18. Pág. 13.

⁸¹ Definiendo al poder como la capacidad de engendrar valores colectivos (Faretta, 2005 pág. 13)

*cinematográfica. A finales de los años treinta, por cada británico que compraba un diario, dos compraban una entrada de cine.*⁸²

Respecto del rol del cine como síntesis del resto de las artes, es necesario comenzar por su identificación como *séptimo arte*, categoría con la cual Riccioto Canudo innovó a poco más de 10 años después de creado el cine. Bajo la Teoría de las Siete Artes, Canudo sostiene que el cine es “*el arte de síntesis total*”, el arte “*total al que, desde siempre, han tendido todas las artes*”⁸³. Mediante su *Manifiesto de las siete artes*, Canudo pone al cine como arte sintetizador (de sus antecesores) y superador. Para el dramaturgo y periodista italiano, el cine es aquel arte que, valiéndose de elementos y recursos de sus predecesores (y de elementos propios, como vimos respecto a Griffith) crea un arte último que se sitúa por-sobre el resto de sus pares. Configurándose así un primus inter pares de la esfera estética.

Cinefilia

Entendiendo a la cinefilia como el amor o pasión por el cine o la cinematografía, podría, sin lugar a dudas, hablarse de la Argentina como un país cinéfilo. Ya durante los primeros años de la década del 30 se hablaba de Buenos Aires como *la perfecta ciudad cosmopolita del cine*.⁸⁴ La periodista e investigadora especializada en cine Daniela Kozak afirma que

fue en ese momento que empezaron a aparecer las primeras instituciones culturales dedicadas a estudiar y difundir el cine. La primera de todas, creada en 1929 por artistas e intelectuales en la Asociación Amigos del Arte, fue el Cineclub de Buenos Aires. En 1940 León Klimovsky y Elías Lapzeson fundaron el cineclub Cine Arte. En 1941 el crítico y productor Manuel Peña Rodríguez creó, a partir

⁸² Stevenson, J. (1984). *British Society 1914-1945*. Harmondsworth, Págs. 369 y 403, cit. por Hobsbawm, E. (1994). *Historia del siglo XX* (2da ed.). Buenos Aires: Crítica. Pág. 196.

⁸³ Canudo, R. (1923). *Manifiesto de las Siete Artes*. Gazette Des Sept Arts, (2), 2. Disponible en <http://www.filosofia.org/hem/192/9230125.htm> Consulta: 28 de Julio de 2020.

⁸⁴ Tew, H. (1930). *Cinema in the Argentine*. Close Up. Disponible en Peña, F. M. (2008). *Metropolis*, Buenos Aires, 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y <https://archive.org/details/closeup06macp/page/140/mode/2up> Consulta: 27 de Julio de 2020.

de su colección personal, el Primer Museo Cinematográfico Argentino (PMCA). En 1942 nació el Club Gente de Cine, fundado por el crítico Andrés Rolando Fustiñana (Roland). En 1949, a partir de la propuesta de Langlois de donarle películas, Roland creó también la Cinemateca Argentina, con el objetivo de difundir la cultura cinematográfica universal. Y, en 1952, Salvador Sammaritano fundó el Cineclub Núcleo que, junto con Gente de Cine, llegaría a ser uno de los más importantes a nivel local.⁸⁵

En la década del 50, el cine argentino se convirtió en materia de estudio y empezó, también, a cumplir un rol de narración histórica. En 1956, Domingo Di Núbila escribe *Historia del cine argentino*, y al año siguiente se crean tanto el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino como el Instituto Nacional de Cinematografía.⁸⁶

En el film documental *Un importante preestreno*⁸⁷, en su análisis de la cinefilia porteña durante los '60s, se muestra, notablemente, la cantidad y variedad de películas que consumía el ciudadano promedio de Buenos Aires. Daniela Kozak ha comentado que, durante su investigación sobre el cine argentino, ha llegado a encontrar notas de lectores enviadas a revistas especializadas, en las que los propios lectores argentinos (situados en el exterior) comentaban que en la Argentina se veía mejor y más cine de ciertos países en relación a lo proyectado en esos propios países.⁸⁸

Durante los gobiernos de facto que se desarrollaron entre 1966-1972 y 1976-1983 la censura se hizo protagonista en el ámbito cinematográfico. Figuras como Ramiro Della Fuente y su sucesor, Miguel Paulino Tato, se volvieron conocidos por sus nefastas prácticas de censura. Mediante la ley, estos personajes se encargaron de masacrar cuanta película no cumpliera con sus estándares morales. Películas con contenido sexual o político, con desnudos o faltas de respeto a alguna autoridad, películas en las que la violencia o las drogas se hicieran presente, eran mutiladas moviola mediante.⁸⁹ Era el “hombre de la bolsa”⁹⁰, en el llano, el que llevaría a cabo la tarea higiénica, de la cual

⁸⁵ Kozak, D. et al. (2015) *La imagen recobrada* (1ra ed.). Buenos Aires: Daniela Kozak. Pág. 29.

⁸⁶ *Ibidem*. Pág. 30.

⁸⁷ Calori, S. (2015). *Un importante preestreno* (Documental). Argentina: Santiago Calori. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=y0FGH7qj-6Y> Consulta: 27 de Julio de 2020.

⁸⁸ Congo FM, 2018. *Cinefilia Ninja T01E11: Daniela Kozak*. [podcast]. Disponible en <https://congo.fm/cinefilia-ninja-t01e11-daniela-kozak/> Consulta: 27 de Julio de 2020.

⁸⁹ Calori, S. (2015). *Un importante preestreno* (Documental). Argentina: Santiago Calori. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=y0FGH7qj-6Y> Consulta: 27 de Julio de 2020.

⁹⁰ *De la bolsa*, ya que las películas eran secuestradas literalmente en bolsas.

Miguel Paulino Tato se vanagloriaba.

El cine como cultura y formador identitario

La cuestión del cine como formador de identidad es un tema preponderante en este trabajo. Parte de la importancia de la preservación cinematográfica reside en el rol identitario del cine. El cine de ficción nacional se inauguró con una película de tangible impronta historicista: *Revolución de Mayo* (1909) de Mario Gallo. Cuenta Kozak que

*en esos primeros años, la mayor parte de las películas de ficción trataba temas históricos o gauchescos. En una sociedad tan heterogénea como la de principios del siglo XX, marcada por el aluvión inmigratorio que había comenzado en 1880, el cine contribuyó, junto con otras expresiones de la cultura popular, a darle forma a la anhelada identidad nacional.*⁹¹

Como hemos visto anteriormente, la propia característica *creadora de realidades* del cinematógrafo decantó, naturalmente, en el cine. El cine, como arte de la imagen y la representación, presenta y re-presenta nuevas realidades, nuevas identidades, nuevas perspectivas. El cine LGTBIQ ha sido uno de los que más sacó provecho de este carácter; películas como *Boys don't cry* (1999) o *Una mujer fantástica* (2017) han sido grandes estandartes de ese fenómeno, mostrando realidades trans marginalizadas y vulneradas. Mismo desde *El Secuestrador* (1958) hasta *El Polaquito* (2003), largometrajes que logran narrar con agudeza la perversidad que rodea las infancias de la calle. La cuestión radica en la visibilización de aquello que se invisibiliza desde el poder. Con respecto al rol de la mujer, no reiteraremos su reivindicación a manos del cine.

En relación a la idea del cine como arte formador de una realidad, no es plausible de ser omitido el hecho de que, mediante la imagen audiovisual diaria, se perpetúan estereotipos y prácticas que oprimen, cotidianamente, a personas en situaciones de vulnerabilidad. Estas no son personas vulnerables per se⁹², son personas *vulneradas*. Su

⁹¹ Kozak, D., et al, op. cit., p. 31. Pág. 28.

⁹² Como erróneamente se suele marcar.

vulneración es la vulneración planeada y desarrollada por un sistema que, precisando de la dinámica opresor-oprimido, decide, en pos de perpetuarse, continuar con ciertas lógicas y mecanismos de manera focalizada y sistemática. En estos términos es conveniente entender al cine como una representación identitaria específicamente contextual, y de la cual pueden destilarse o extraerse ciertos rastros de identificación, rastros los cuales dan contorno a aquel ideal hegemónico⁹³ que moldea el sistema político, social, económico y religioso reinante.

El rol de lo audiovisual en el consumo cultural actual nos hace dimensionar lo importante de tener un cine nacional preservado y disponible para su difusión, análisis y fomento. Es realmente irrisorio que, de películas filmadas en los años ´90s, haya solamente en disponibilidad copias de poca calidad en términos de imagen y sonido. Y, bueno, obviemos el caso de películas previas al cine en color, cuyas copias son, lamentablemente, inaudibles.

La importancia del cine nacional ha sido receptada por parte de la legislación nacional, aunque a veces pareciera que dicha normativa no es cumplida. En 1968 fue sancionada la Ley nacional de Fomento de la Actividad Cinematográfica (conocida como ley n° 17.741), la cual regula hasta aún hoy la actividad cinematográfica, así como su fomento y difusión⁹⁴. Esta ley ha sufrido cambios con el paso del tiempo ya que, a la fecha, se han sancionado 9 leyes y emitido 25 decretos que la modifican y/o complementan. Cabe la aclaración de que su mayor cambio se dio post sanción de la ley n° 24.377 del año 1994. Si bien la ley n° 17.741 fue la que creó al Instituto Nacional de Cinematografía en su artículo 1°, su nombre actual “Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales” fue dado gracias a su modificatoria, la ley n° 24.377⁹⁵. En el año 1999, mediante la ley n° 25.119, y su decreto reglamentario 11 años posterior, fue creada

⁹³ Martínez Gómez, R. D. (2010). *Multiculturalismo, cine mexicano e identidad*. Veracruz : Biblioteca Digital de Humanidades. Disponible en <https://www.uv.mx/bdh/files/2012/10/cine-mexicano-identidad.pdf> Consulta: 28 de Julio de 2020.

⁹⁴ Ley n° 17.741 conocida como *Ley de fomento de la actividad cinematográfica nacional* (1968) Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/17938/norma.htm#:~:text=LEY%20N%C2%BA%2017.741.,de%20la%20actividad%20cinematogr%C3%A1fica%20nacional.&text=Art%C3%ADculo%201%C2%BA%20E2%80%93%20El%20Instiuto%20Nacional,la%20Presidencia%20de%20la%20Naci%C3%B3n>. Consulta: 28 de Julio de 2020.

⁹⁵ Ley n° 24.377. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/767/norma.htm> Consulta: 28 de Julio de 2020.

la Cinemateca Nacional y Archivo de la Imagen Nacional.⁹⁶⁹⁷

Se puede enumerar a los siguientes entes como aquellos que abogan por la creación, difusión y preservación del cine nacional: INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, y la CINAIN (Cinemateca Nacional y Archivo de la Imagen Nacional). Siendo tanto el INCAA como la CINAIN entes bajo la órbita del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. A diferencia de estos últimos dos, el Museo del Cine se encuentra bajo la órbita del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Habiendo sido fundado en 1971 (y la CINAIN casi 40 años después), este ente ha cumplido una función esencial en el ambiente preservacionista de la cinematografía⁹⁸. De más está decir que, con los pocos recursos con los que ha contado, la tarea del Museo del Cine ha sido, de por sí, titánica.

⁹⁶ Ley n° 25.119. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/60000-64999/60114/norma.htm> Consulta: 28 de Julio de 2020.

⁹⁷ Decreto Reglamentario n° 1209/2010. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/170000-174999/171212/norma.htm> Consulta: 28 de Julio de 2020.

⁹⁸ Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. Disponible en <https://www.buenosaires.gob.ar/museodelcine/institucional-del-museo-del-cine> Consulta: 28 de Julio de 2020

Capítulo II

Preservación

“algo marcha muy mal si nos enseñan a desentendernos del arte de ver como si fuese efímero y negligible”⁹⁹

Cherchi Usai

Preservación: conceptos, aspectos y fundamentación

Entendemos conveniente dar ciertas definiciones antes de adentrarnos en la cuestión a la que remite este segundo pilar del trabajo.

Preservación

Durante años, en el ámbito de la preservación audiovisual, se ha tomado al término *preservación* como sinónimo de *duplicación*, como si la preservación se ciñera solamente a la obtención de una copia, sea de la calidad que sea y persista lo que persista el paso del tiempo. Anteriormente cuando se consultaba por la preservación de un film, la cuestión versaba sobre si existía un stock o abastecimiento (cantidad de copias) estable. El tiempo pasó y el término se volvió más abarcativo. Actualmente la preservación incluye, no solo la duplicación sino también, el rescate, la conservación, la restauración y difusión del material audiovisual.¹⁰⁰

⁹⁹ Usai, P. C. (2005). *La Muerte del cine*. Barcelona: Laertes.

¹⁰⁰ National Film Preservation Foundation. (2004). *The Film Preservation Guide. The Basics for Archives, Libraries, and Museums*. San Francisco: National Film Preservation Foundation. Pág. 4.

En torno a los límites y alcances de estos términos en este ámbito particular, el audiovisual, entendemos de preponderancia lo escrito por la especialista en preservación y actual directora del *Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken* Paula Félix-Didier:

todo lo que aquí se escribe es provisorio, inestable y variable. Hace veinte años, las definiciones de archivo, conservación, preservación, audiovisual y cine, entre otras, parecían haber encontrado una institucionalización y sistematización definitivas. Hoy el mundo audiovisual cambió de modo contundente, y con él muchas de las certezas que guiaban la actividad del archivista.¹⁰¹

Así como las tecnologías y los consumos cambian, el tiempo también influye en lo abarcativo de este tipo de conceptos en el área en cuestión.

Rescate

El rescate de un film conlleva las tareas de aprehensión del material, su identificación y diagnóstico. La aprehensión en caso de que se encuentre en un ámbito que haga peligrar su estado al momento de ser encontrado, su identificación para cuestiones de inventariado y guarda, y su diagnóstico para posteriores tareas de preservación, restauración y duplicación.

Conservación

La National Film Preservation Foundation¹⁰² define a la conservación del film como la *protección del artefacto original del film (es decir, su materialidad). El film tiene valor en tanto objeto y en tanto portador de información. Muchas organizaciones evitan la manipulación innecesaria del film, creando copias sustitutas que portan el contenido originario. Las copias son usadas para exhibición e investigación¹⁰³*. La conservación puede interpretarse como el almacenamiento y resguardo del film original.

¹⁰¹ Kozak, D., et al, op. cit., p. 31. Pág. 4.

¹⁰² De ahora en más la llamaremos NFPP.

¹⁰³ National Film Preservation Foundation, op. cit., p. 36.

Duplicación

En tanto a la duplicación, se la define como la fabricación de una copia sustituta. Los especialistas en preservación consideran que un film está completamente salvaguardado cuando a) es visible en cualquier medio que replica con fidelidad su contenido audiovisual y b) está protegido a futuro mediante la preservación de su *master*, del cual podrán fabricarse más copias igual de fidedignas.¹⁰⁴

Restauración

La restauración es el intento por reconstruir, con la mayor fidelidad posible, la versión del film que se rescata. En el plano de lo ideal, la tarea conlleva la comparación con todas las copias materiales existentes (con las que cuenta la institución), y su unión o collage con el material que se cuenta¹⁰⁵. Se genera una mejor versión (en términos físicos) del film, es decir una copia de ese Frankenstein hecho de las mejores partes de cada copia obtenida, pero que a la vez sea fiel a la versión original del film.

Difusión

La difusión es el paso final de la preservación. Y es, en parte, la razón de ser de la preservación. La difusión es el hecho de acercar al público masivo, a la media, esa nueva (o no) versión del film. La NFPPF la define como *el proceso mediante el cual el contenido del film es compartido con el público. Dependiendo de la institución, la difusión abarca un gran rango de actividades, que van desde el apoyo a la investigación in situ hasta la exhibición online*¹⁰⁶. Como puede verse, la institución puede (o quizás, debe) valerse de todos los medios posibles para llevar a cabo dicha tarea de transmisión.

Paula Félix-Didier sostiene que la cuestión de la preservación audiovisual cuenta con dos vertientes, ambas paralelas y, a su vez, complementarias. Las cuales hay que

¹⁰⁴ National Film Preservation Foundation, op. cit., p. 36.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*

atender con igual ímpetu, ya que el éxito de una está atado al de su compañera. Según Félix-Didier

la problemática de la preservación audiovisual tiene entonces dos aspectos fundamentales: por un lado el técnico (...) asociado a la durabilidad de los soportes y de los formatos de almacenamiento y reproducción. Por otro, el sociocultural, que se relaciona con la necesidad de crear una cultura sobre preservación en el público, en la comunidad audiovisual y en la agenda pública estatal. Las mencionadas recomendaciones de la UNESCO señalan que el éxito de un programa de salvaguarda y protección del patrimonio audiovisual necesita de la cooperación de todos los que intervienen en su producción, distribución y conservación. Esto incluye a la comunidad audiovisual, a los funcionarios del Estado y a la sociedad civil.¹⁰⁷

Para la especialista, la problemática debe ser abordada tanto desde el sector privado como del público. Y precisa del apoyo concreto de quienes crean el contenido audiovisual, quienes lo distribuyen, lo exhiben y hasta quienes lo consumen. Son la concientización del público, el direccionamiento de políticas públicas concretas y el compromiso efectivo del propio gremio cinematográfico los que, dadas las condiciones, podrán salvar lo que queda del acervo cinematográfico.

Soportes y formatos

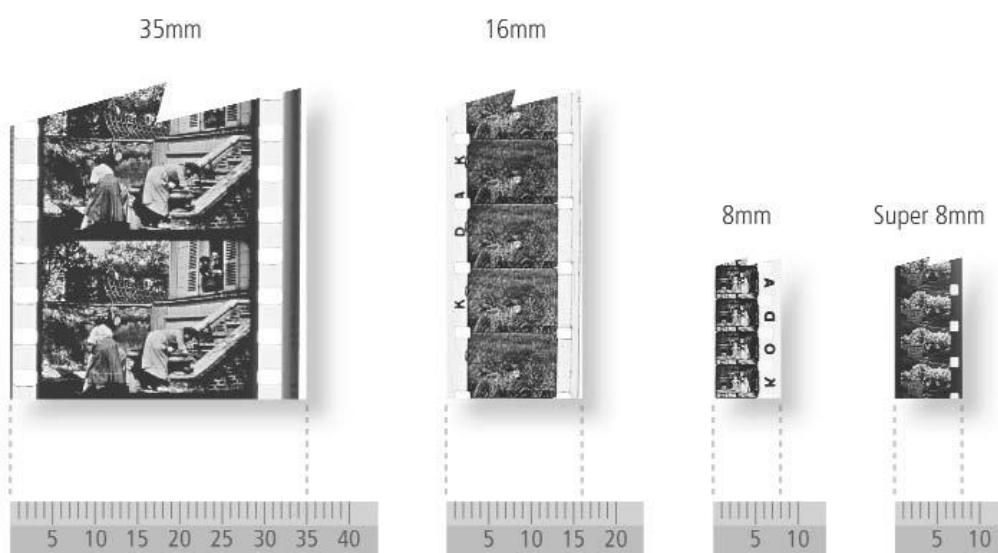
Entendemos al soporte como la matriz material del film, su medio físico. Partiendo de esa base, podemos reconocer que, tanto cuantitativamente como cualitativamente, existe un panorama muy amplio de soportes mediante los cuales una película puede ser creada, transmitida, exhibida y hasta preservada.

Respecto de los formatos, específicamente el tamaño y disposición de los materiales en el soporte correspondiente, no nos explayaremos demasiado. Esto debido a

¹⁰⁷ Kozak, D., et al , op. cit., p. 31. Pág 15.

que, en términos de preservación, si bien tienen sus problemáticas que los caracterizan, haremos énfasis en la preservación en términos físico-químicos.

Formatos



Extraído de *The Film Preservation Guide. The Basics for Archives, Libraries, and Museums* (2004).

Entre los formatos más populares encontramos a los siguientes:

35mm: Formato creado por Thomas Alva Edison, encargado originalmente para su kinetoscopio. Vuelto en 1909 por la ISO (Organización Internacional de Estandarización) el formato estándar globalmente utilizado.

16mm: el formato más popular en museos, bibliotecas y archivos. Kodak lo introdujo en 1923, como una alternativa segura y no inflamable, para el uso doméstico y

educativo. Sus cámaras y proyectores eran portátiles, mucho más livianos y fáciles de usar.¹⁰⁸

8mm: formato introducido en 1932 por Kodak, mayormente pensado para el uso de los aficionados. Se masificó como medio propio de las *películas caseras*.¹⁰⁹

Super 8mm: este formato, vendido por primera vez en 1965, trajo consigo una gran innovación: la ampliación de la imagen. Reduciendo el tamaño de sus agujeros, dejó más espacio para la imagen a ser grabada.¹¹⁰

Tipos de soportes y sus problemáticas

El soporte de cine que dio inicio a todo fue el nitrato de celulosa. El nitrato de celulosa se convirtió en el soporte preferido, debido a que, en aquel entonces, era el único plástico transparente y resistible lo suficiente como para ser introducido en las cámaras o proyectores de cine. Este celuloide es conocido por su masiva utilización hasta 1950. El nitrato de celulosa, famoso por su flexibilidad e infame por su inflamabilidad, era marcado con la leyenda NITRATE FILM para ser identificado ante su potencial combustión.¹¹¹ Aunque, además de su capacidad de autocombustión, la gran proporción de materia orgánica que lo constituía generaba un proceso de degradación terminante. Este proceso irreversible, causado por su alto contenido orgánico, terminaba por reducir a las películas nitrato en polvo.¹¹²

El acetato de celulosa, y sus posteriores actualizaciones: diacetato y triacetato de celulosa, aparecería en durante las primeras décadas del siglo XX como el ideal sustituto del peligroso nitrato de celulosa.¹¹³ Si bien éste soporte era más seguro y resistente que su antecesor, contaba con sus fallas. La más importante de ellas era, otra vez, una reacción fisicoquímica. El síndrome del vinagre, conocido por su característico aroma, *deforma a la película y provoca el desprendimiento de la emulsión, haciendo imposible su reproducción*¹¹⁴. Este desequilibrio orgánico se da de la siguiente manera: el ácido acético, que parte de la composición del film, es liberado como efecto de un exceso en la

¹⁰⁸ National Film Preservation Foundation, op. cit., p. 36.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² Kozak, D., et al , op. cit., p. 31.

¹¹³ National Film Preservation Foundation, op. cit., p. 36.

¹¹⁴ Kozak, D., et al , op. cit., p. 31.

humedad del ambiente y grandes variaciones en la temperatura del mismo. El film empieza a desprender ese aroma característico (similar al vinagre), y comienza a encogerse en tamaño. La resistencia del propio material a encogerse genera que se rice y deforme la película. Finalmente, el film pierde flexibilidad, se deshace en escamas y comienza a hacerse presente cierto polvo blanco.¹¹⁵ Para diferenciarlo de su antecesor, Kodak solía imprimir en sus películas de acetato la leyenda SAFETY FILM (*película segura* en inglés).

A mediados de 1950, la compañía Kodak comenzó a vender un nuevo tipo de película segura, la fabricada con poliéster. El poliéster era más fuerte y resistente que sus antecesores, y no contaba con los reveses fisicoquímicos. Además, debido a su resistencia, podía ser fabricado con mayor delgadez, y era menos vulnerable al desgaste físico producido por el manejo inapropiado.¹¹⁶

La cinta de video ha sido un soporte utilizado mayormente por la televisión y las producciones audiovisuales profesionales desde principios de los años 60 hasta los años 90. A diferencia de la película de poliéster, la cinta de video traía consigo (otra vez) consecuencias fisicoquímicas. Esto debido a que estaba conformada por una capa de polvo ferromagnético adherida a una fina película, derivada también de la celulosa. Entre sus problemáticas pueden señalarse: la deterioro que genera la fricción con los cabezales del magnetoscopio, la oxidación de la emulsión y la degradación de la película soporte producidas por la humedad, así también como el desvanecimiento con el tiempo de la señal eléctrica que forma el registro de la imagen y el sonido¹¹⁷. Puede señalarse al VHS como el formato magnético emblema del momento.

Durante los años 90, gracias a los avances en el campo de la tecnología, la captura y reproducción audiovisual se encontraron con un nuevo y llamativo soporte: el digital. La digitalización del cine trajo consigo apetencias del tipo prácticas: las cámaras pesaban menos y, por consiguientes, amenizaban su manejo en mano, su edición dejó de ser una cuestión de artesanos para convertirse en un ámbito de los técnicos, y su transporte (en el formato que Ud. prefiera) se volvió mucho más cómodo y accesible. Se crearon (y siguen creándose aún) muchos formatos de este soporte: el DVD, BluRay, DVCam, MiniDV, DigiBeta y el popular DCP, entre otros¹¹⁸. El gran beneficio del soporte digital es,

¹¹⁵ *Ibidem*. Pág 20.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Mención especial para el fallido LaserDisc, un CD de 30 cm de diámetro (el tamaño de un disco de vinilo).

paradójicamente, su perdición: su ausencia de soporte material. Es justamente por el hecho de no estar atado a un soporte material que su preservación se vuelve tan problemática. Este soporte, en cualquiera de sus formatos, no cuenta con un soporte material (como el rollo de fílmico o la cinta de video) del cual, eventualmente, hacer duplicados. Sumado a esto, nos encontramos con el hecho de que la tecnología (léase software y hardware en paralelo) avanza cada vez más rápido, generando apresuradamente la obsolescencia de los formatos que se van creando. En síntesis, los formatos se van sucediendo de manera maratónica y ninguno permanece como sí lo hacen los soportes de matriz material. Como ha comentado Félix-Didier, *ninguno de estos formatos (los digitales) es candidato probable a sobrevivir más de cien años, como sí ha resistido el material fílmico*.¹¹⁹

Respecto de la discusión entre el uso del fílmico y la digitalización total, debe señalarse que, a diferencia del soporte digital, las características del sistema de celuloide han permanecido estable desde la introducción del sonoro, hace más de 90 años. Justamente por eso, el fílmico se impone como el mejor soporte a ser preservado, ya que sus características garantizan la supervivencia de obras audiovisuales por mucho más tiempo. El meollo de la cuestión radica en la predominancia del digital en todas las fases de la industria cinematográfica. Predominancia dada por la fijación del DCP¹²⁰ como formato estándar para la proyección en salas, lo cual generó la anulación del formato de 35mm, y, por consiguiente, la fabricación del fílmico. Y aquí es donde se hace presente la cuestión de la preservación/conservación audiovisual como actividad subsidiaria de la industria cinematográfica. Esto debido a que, si se dejan de rodar películas en soportes materiales (fotoquímicos), los equipos que permiten digitalizar y restaurar dichos soportes, en principio, dejarían de ser útiles, por lo que dejarían de producirse.¹²¹

La cuestión de la preservación se dificulta más (aún) en el caso de las obras cinematográficas conocidas como *born digital*. Este tipo de obras, como su nombre lo indica, fueron concebidas desde el soporte digital. Esto significa, indirectamente, que no poseen copia alguna en un soporte fotoquímico. Esto, a su vez, genera que, sin alternativa alguna, se deba servirse de la migración continua como único medio de preservación de la obra.

¹¹⁹ Kozak, D., et al, op. cit., p. 31. Pág 22.

¹²⁰ “Formato que consta de un disco rígido, el cual contiene archivos encriptados con la imagen, el sonido y los subtítulos, así como los archivos necesarios para la reproducción y la “desencriptación”.” Extraído de Kozak, D. et al. (2015) *La imagen recobrada* (1ra ed.). Buenos Aires: Daniela Kozak.

¹²¹ Kozak, D., et al, op. cit., p. 31.

Importancia del soporte físico

La confiabilidad a largo plazo de los soportes fotoquímicos son el principal argumento que esgrimen quienes ponderan a estos soportes por sobre la digitalización del acervo audiovisual. Siendo la potencial obsolescencia a corto plazo del digital su máxima falla.

Dicha obsolescencia desencadena un efecto en la tarea de los archivos: la migración continua. La migración continua es el proceso de migración, de transporte de un formato a otro, de la obra cinematográfica, esto debido a la propia obsolescencia ya señalada, de cada uno de estos formatos digitales. Félix-Didier señala que el soporte digital somete a los sistemas que lo antecedieron a un proceso acelerado de obsolescencia, el cual obliga a los archivos a una digitalización inaplazable de las obras para evitar que se vuelvan irreproducibles¹²². Entendemos a ese *volverse irreproducible* como la muerte de la obra, su desaparición. Puesto que, una obra cinemática audiovisual tiene como razón de ser, ser reproducible. Debe poder ser compartida con algún público, debe poder ser difundida. Comparamos a la irreproducibilidad de una película con la ilegibilidad (por las razones que sea) de un libro, o la imposibilidad de contemplar una obra mayormente visual como una pintura o una escultura¹²³.

A la importancia del soporte físico, más allá de su preservación, debemos también hacer énfasis en la experiencia cinematográfica dentro de la sala de cine. En el año 2009, la FIAF¹²⁴ declaró a la proyección en fílmico como una experiencia singular, la cual debe ser protegida como parte nuestro patrimonio. Son varios los directores de cine¹²⁵ que, a favor de concientizar sobre la preservación y abogando por la proyección en fílmico, actualmente siguen haciendo películas en este formato para que sean proyectadas de la manera en que fueron concebidas. Lamentablemente, como comentamos en torno a la obsolescencia de ciertos equipos utilizados en la reproducción y preservación de obras en fílmico, cada vez menos salas en el mundo cuentan con el sistema de proyección para este formato específico. El reconocido director de cine David Lynch ha señalado *hay algo en*

¹²² Kozak, D., et al, op. cit., p. 31. Pág. 22.

¹²³ Obviando el hecho de la tangibilidad de sus superficies, que suele ser el menor de los aspectos a la hora de apreciar este tipo de obras.

¹²⁴ Federación Internacional de Archivos Fílmicos.

¹²⁵ Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Quentin Tarantino, Paul Thomas Anderson, y pocos más.

*el movimiento del celuloide que el digital aún no ha conseguido, (algo que) es bello e importante*¹²⁶.

La ausencia de un soporte físico propio, la problemática de los programas para ser reproducidas las obras, la migración continua y la cuestión del *born digital* explican por qué el soporte digital no es la solución (a la hora de preservar nuestro acervo), y por qué debemos direccionar todos nuestros recursos en la salvaguarda de los formatos de base foto-química. Entendemos que, el hecho de que existan aún copias de películas con más de 100 años, gracias a la durabilidad de su soporte, dan cuenta de dónde debe ser puesta nuestra atención.

El horizonte

Los especialistas en tecnología de almacenamiento en soportes digitales sostienen que son varios los desafíos a enfrentar en materia de preservación en medios digitales. Uno de ellos es alcanzar la meta, la cual es crónica y no tiene un final concreto, del ideal último: el *future proof*. Future proof, como su nombre en inglés lo indica, refiere a, en este ámbito en particular, todos aquellos formatos o medios para preservar al material audiovisual que resulten “a prueba del futuro”. Esto quiere decir que, estos formatos deben sortear la obsolescencia que produce el avance tecnológico a corto plazo. La pregunta sería ¿Cómo se sortea este avance tecnológico tan precoz? La solución, al momento, es la de contar con una gran cantidad de formatos. Los cuales deben ser diversos, al igual que deben conservarse sus respectivos software y hardware, tanto de grabación y reproducción, como de edición.

La segunda de las cuestiones es casi tan compleja como la primera, ya que conlleva el direccionamiento de recursos, acompañados de políticas públicas que favorezcan a la industria nacional digital. Para los especialistas, es imprescindible que sean desarrollados por parte del Estado argentino los software y hardware para almacenar y reproducir el material audiovisual a ser conservado. No es posible que nuestro acervo cinematográfico quede a disposición de empresas extranjeras, con intereses diversos (sino contrapuestos) a los propios de la Nación Argentina. Nuestra historia audiovisual no puede depender de códecs que sean propiedad de privados extranjeros. La codificación y decodificación de nuestro acervo encriptado en los distintos soportes digitales debe

¹²⁶ Lynch, D. (2013). *Masterclass de David Lynch*. Conferencia, Escuela Universitaria de Artes TAI. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pPial9mu-RI&t=1335s>. Consulta: 27 de Julio de 2020.

quedar a nuestra disposición. La cuestión aquí señalada no es un mero tecnicismo, no es un detalle que no hace al todo de la problemática, es un tema de relevancia preponderante y relativo a la soberanía nacional.¹²⁷

Casos de preservación en la Región

-México

El caso de México entorno a la cultura es un caso paradigmático, ya que el derecho a la cultura, si bien es uno de los primeros derechos reconocidos en la Constitución Política de los Estados Mexicanos, no fue explicitado como tal hasta la reforma de primera reforma constitucional del año 2009. Aún no habiendo sido este derecho reconocido explícitamente en la constitución, para mediados de los años 70, México ya contaba con dos entes encargados en la conservación cinematográfica: La Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNaM. Siendo la primera parte de la FIAF, pero ambas reconocidas a nivel internacional.

La Cineteca cuenta, desde 1994, con bóvedas para el almacenamiento de fílmico, las cuales cumplen con los estándares de la FIAF. Luego de su modernización y ampliación en 2001, se construyeron 700 m² de bóvedas con capacidad para albergar 50 mil películas, además de un laboratorio especializado en restauración digital de películas, con el objeto de llevar a cabo un programa de rescate de obras audiovisuales. Cabe la aclaración de que, dichas bóvedas han sido financiadas por la propia Cineteca, entre otras cosas, gracias a sus 10 salas de cine. Entendiendo que la conservación sin proyección no tiene sentido alguno. El acervo recopilado por este ente está constituido por 17.000 copias de obras tanto mexicanas como internacionales, ya sean largometrajes o cortometrajes. En sus bóvedas se resguardan positivos y negativos en formatos 35mm, 16mm, 8mm, super 8mm y hasta 9.5mm. La cinemateca cuenta también de un acervo denominado *no fílmico*, que ronda las 400.000 piezas, entre las cuales se encuentran montajes, fotografías, carteles y diapositivas.¹²⁸

¹²⁷ Toro, S., y Fauceglia, B. (2016). *Conservación en tiempos digitales*. Conferencia, CAPER Show (25ta edición). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hbqlasxMGz0> Consulta: 27 de Julio de 2020.

¹²⁸ Cineteca Nacional de México. Disponible en <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=acervo> Consulta: 28 de Julio de 2020.

La Filmoteca de la UNaM, en su tarea de rescatar, restaurar, catalogar, preservar y difundir imágenes en movimiento, ha alcanzado el resguardo de 46.000 obras cinematográficas, las cuales son almacenadas en 15 bóvedas de conservación. Siendo 8 de ellas para el almacenamiento de cintas de acetato, y las 7 restantes para el (aún más complejo) almacenamiento de películas de nitrato. Así como la Cineteca, la Filmoteca de la UNaM cuenta con un acervo bibliográfico resguardado, el cual consta de 10.000 ejemplares de carteles, 7.000 lobby cards, 83.000 fotografías, y 15.000 ejemplares de literatura especializada (libros, revistas y folletos).¹²⁹

-Estados Unidos

Si bien la colección más grande de obras audiovisuales se encuentra en las bóvedas de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (siendo de un total de 1.834.690), haremos especial énfasis en aquellos organismos que se dedican a la conservación y preservación del cine en los Estados Unidos.

El MoMA, o Museo de Arte Moderno, ya de por sí cuenta con un reconocimiento y respaldo internacional que lo pone dentro de los museos más importantes del mundo. En el ámbito de la preservación, este museo es también reconocido, ya que ha sido uno de los primeros miembros en integrar la FIAF. Razón por la cual siempre ha cumplido con los estándares FIAF en materia archivista-preservacionista cinematográfica. Este museo cuenta con un acervo de 20.000 títulos permanentes (que aumentan a los 30.000 contando las colecciones de estudio). Una de las colecciones cinematográficas más envidiables del globo, con obras silentes de Griffith, Portes, Lumiere, Meliés, Chaplin, Keaton, Dreyer, Eisenstein y demás. Obras sonoras que van desde directores como Ford, Stenberg, Lang, Welles, Hitchcock, hasta Truffaut, Bergman, Rossellini, Kurosawa, Scorsese, Coppola, y Kubrick. Desde 1996, este organismo privado cuenta con su centro de preservación llamado *The Celeste Bartos Film Preservation Center*. Centro en el cual se resguardan las latas de celuloide, las cuales son catalogadas por formatos, soporte, año y autor. En este centro, las películas de nitrato están especialmente protegidas en 34 bóvedas, en un anexo. Se estima un total de más de 300.000 mts de film de celulosa por cada una de esas bóvedas.¹³⁰

¹²⁹ Cineteca Nacional de México. Disponible en <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=contexto> Consulta: 28 de Julio de 2020.

¹³⁰ Museum of Modern Art. Disponible en <https://www.moma.org/research-and-learning/film-preservation/> Consulta: 28 de Julio de 2020.

En 1990, luego de hacer pública la situación de peligro del acervo cinematográfico americano (e internacional), Martin Scorsese decidió, por sus propios medios, crear la organización sin fines de lucro The Film Foundation. Fundación que ha contado con el apoyo de directores de gran calibre tales como Woody Allen, Francis Ford Coppola, Clint Eastwood, Stanley Kubrick, Steven Spielberg, etc. Estos directores, no solo apoyaron publicitariamente a la Fundación, sino que integraron su comité general.¹³¹

Esta fundación busca promover la preservación y exhibición del cine clásico. Cine que ha intentado rescatar, al punto de haber sido parte de la preservación (y, en algunos casos, restauración) de 600 títulos cinematográficos. En su meta por la difusión de la importancia del cine como arte y medio, The Film Foundation ha distribuido a miles de estudiantes y maestros un programa educativo llamado “La Historia del Cine”¹³². Este plan de estudio, el cual tiene como fin enseñar a pensar críticamente sobre lo que se consume en una película, ayuda a los más jóvenes a reconocer la importancia de las imágenes en movimiento, así como el contexto en el que fueron creadas¹³³. En uno de sus últimos programas internacionales, The Film Foundation, junto con UNESCO y la Federación Panafricana de Cineastas, administró el Proyecto de Patrimonio Fílmico Africano¹³⁴. Este programa buscó la conservación de películas que resulten significativas para la cultura y herencia fílmica de todo el continente. Así como hemos remarcado la importancia subsidiaria de la proyección del acervo preservado, este programa contó con proyecciones del cine conservado¹³⁵. Ya que, la preservación sin proyección carece de sentido.

Excursus: Cinemateca Francesa

Si bien la Cinemateca Francesa no es un ente de la región, no podemos obviarla como institución modelo y pionera en materia de preservación cinematográfica. Con una colección de 40,000 películas de todas las eras, 23,000 carteles, 14,500 dibujos,

¹³¹ Fleming, M. Jr (2015) *Christopher Nolan Joins Film Foundation Board*. Deadline. Disponible en <https://deadline.com/2015/04/christopher-nolan-joins-film-foundation-board-1201414195/> Consulta: 28 de Julio de 2020.

¹³² The Film Foundation. Disponible en <https://www.film-foundation.org/education> Consulta: 28 de Julio de 2020.

¹³³ Standen, A. (2006). *The Story of Movies: Understanding Films and Filmmaking*. Edutopia. Disponible en <https://www.edutopia.org/the-story-of-movies-understanding-films-and-filmmaking> Consulta: 28 de Julio de 2020.

¹³⁴ Conocido como *The African Film Heritage Project*.

¹³⁵ Cotnam, H. (2017). *Ottawa film scholar teams up with Martin Scorsese to restore lost African classics* Social Sharing. CBC. Disponible en <https://www.cbc.ca/news/canada/ottawa/african-film-heritage-scorsese-ottawa-1.4211196> Consulta: 28 de Julio de 2020.

21,000 libros, 490 revistas especializadas, 6,000 dispositivos, 25,000 placas de linterna mágica, y 2.300 objetos y elementos decorativos¹³⁶, la Cinemateca Francesa, fundada en septiembre de 1936, ha marcado desde sus inicios los estándares más altos en preservación audiovisual a nivel internacional. La cinemateca fundada por Henri Langlois, destacada personalidad de la conservación y restauración audiovisual y miembro fundador de la FIAF¹³⁷, cuenta hoy con recursos tales como un accesible catálogo conformado por todos los documentos cinematográficos disponibles en la FilMOTECA (catalogados según varios filtros distintos), acceso a los repertorios documentales de la propia entidad (integrado por videogramas, publicaciones periodísticas, colecciones de archivos, fotógrafos, críticos, historiadores y teóricos del cine), además de su envidiable catálogo constituido por todos los documentos disponibles en las instituciones asociadas a este organismo.¹³⁸ Otro de los servicios que esta notable entidad prevé son los de a) consulta del catálogo de películas restauradas, b) la posibilidad de ver copias en el propio establecimiento (exclusivo para profesionales y estudiantes), c) la posibilidad de pedir prestada una copia de determinados films (exclusivo para profesionales, por razones obvias), y d) recepción de copias por parte de privados.¹³⁹

Cinemateca

Previo a adentrarnos en el rol propiamente dicho de una entidad como una cinemateca o un archivo de la imagen, entendemos adecuado señalar lo siguiente: si bien el presente trabajo busca concientizar, abogando por la concreta instrumentación de la CINAIN, no podemos obviar los pasados programas de preservación audiovisual llevados a cabo en nuestro país. Entidades como el Archivo General de la Nación¹⁴⁰, el Archivo de Radio y Televisión Argentina¹⁴¹, y el Museo del Cine¹⁴², así como la Cinemateca

¹³⁶ Cinemateca Francesa. *La Biblioteca en cifras*. Disponible en <https://www.cinematheque.fr/bibliotheque.html> Consulta: 29 de Julio de 2020.

¹³⁷ Kozak, D., et al, op. cit., p. 31. Pág. 28.

¹³⁸ Cinemateca Francesa. *Las Colecciones*. Disponible en <https://www.cinematheque.fr/collections.html> Consulta: 29 de Julio de 2020.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Archivo General de la Nación. *Cine, audio y video*. Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/interior/archivo-general/cine-audio-y-video> Consulta 30 de Julio de 2020.

¹⁴¹ Archivo RTA. *Colecciones*. Disponible en <http://www.archivorta.com.ar/colecciones/> Consulta: 30 de Julio de 2020.

¹⁴² Museo del Cine. *Rescates y producciones audiovisuales*. Disponible en <https://museodelcineba.org/rescates/> Consulta: 30 de Julio de 2020.

Argentina¹⁴³, han preservado lo poco que hoy se mantiene en condiciones estables, tanto del material cinematográfico como del material televisivo.¹⁴⁴ Ha sido gracias a los esfuerzos privados en su mayoría (los desinteresados amantes del cine), que sigue en pie el remanente actual de nuestro cine. Si bien queda mucho por delante, no podemos omitir nombrar a los pioneros en preservación audiovisual de nuestra historia.

Su rol

El fin de una cinemateca (filmoteca, archivo, etc) es el de conservar lo que queda para conservar. Se salvaguarda aquello que, todavía, no ha sido perdido para siempre. Se almacena en un lugar apto, en donde las condiciones de desgaste se desaceleren (ya que frenar completamente la desintegración es casi imposible). Lo resguardado debe ser diagnosticado y catalogado, para su eventual uso y/o restauración.

Lo rescatado y almacenado debe ser, a su vez, difundido. Su difusión es una condición excluyente, ya que las obras cinematográficas, aunque parezca una obviedad aclararlo, están para ser miradas, consumidas. La preservación tiene sentido porque, mediante ella, se salvaguarda el pasado, y, por lo tanto, la memoria, identidad y cultura de un pueblo. Y se recuerda lo que se puede rememorar, re-vivir¹⁴⁵. Una película se rememora mediante la visión de la misma. Mirándola, por primera o vigésimo cuarta vez. Como ha señalado Roger Koza

La concepción originaria de una película, que implica una cierta forma de reproducción, dadas las circunstancias de hoy, puede solamente garantizarse en museos, salas de cinematecas y festivales de cine. No hay otros espacios. Dichas instituciones privadas o estatales son las que avalan una posible

¹⁴³ Cabe la aclaración que esta *Cinemateca Argentina* era una entidad privada, llevada a cabo por críticos y cineclubistas y fuera de la órbita del Estado argentino. Según cuenta Daniela Kozak en *La mirada recuperada* (pág. 32), la Cinemateca Argentina preservó varias películas argentinas mudas, entre ellas Operaciones del Dr. Posadas (1899-1900), La Revolución de Mayo (1909), El último malón (1918), Juan sin ropa (1919) o Expedición Argentina Stoessel (1928-1930).

¹⁴⁴ Se le reconocen al Museo del Cine el descubrimiento y restauración en 2008 de una copia de *Metrópolis* (1927) con material inédito, y la preservación/restauración de películas como de *Amalia* (1914), *Hasta después de muerta* (1916), *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (1927), *Muñequita porteña* (1931), *Apenas un delincuente* (1949), episodios de la Edición Noroeste del noticiero *Sucesos Argentinos*, la puesta en valor del afiche de *Juan sin ropa* (1919) y la edición de la colección *Mosaico Criollo*, primera antología de cine mudo argentino.

Respecto del Archivo RTA, cuenta con un archivo histórico que alberga noticias fílmicas nacionales que abarcan el período 1956-1980 aproximadamente, entre otros méritos.

¹⁴⁵ Como hemos visto con Mircea Eliade y la relación simbiótica mito-rito.

*supervivencia de la experiencia. En este sentido, la inclusión en la programación de películas restauradas y eventualmente digitalizadas en el contexto de un festival de cine merece ser tenida en cuenta como una modalidad de resguardo de una forma de hacer experiencia.*¹⁴⁶

Como leímos anteriormente, son los entes destinados a la preservación y difusión del cine los únicos que, en la actualidad, ofrecen espacios en los que tiene lugar la real experiencia cinematográfica. La proyección en salas (en 35mm a veces) es solo posible en ámbitos de difusión de este arte, no en otros. Justamente por esto el rol de una cinemateca tiene cada vez más relevancia a medida que el tiempo avanza.

Respecto de las tareas a realizar por parte de un ente con estas características pueden señalarse muchas y muy diversas. Haremos énfasis en las siguientes:

- Rescate
- Inspección técnica
- Preservación
- Conservación preventiva
- Restauración
- Documentación
- Difusión (y concientización)

Como bien vimos al inicio del capítulo, el rescate puede denominarse como la aprehensión del material. Sería su toma, desde condiciones no óptimas, para evitar el potencial deterioro, propio de ese ambiente de peligrosidad. Deterioro el cual, podría, conllevar la desaparición del formato, y la consiguiente pérdida de la obra audiovisual.

El rescate incluye la identificación, localización y recuperación de la pieza audiovisual que se desea conservar. Esta tarea, el rescate, es compleja y política. Debido a la imposibilidad de conservar todo el material audiovisual producido a la fecha, esta tarea está basada en los criterios de selección que cada cinemateca (o archivo) elija. Estos criterios, los cuales deben ser explicitados y definidos dentro de la misión y objetivos de

¹⁴⁶ Kozak, D., et al , op. cit., p. 31. Pág. 60.

la cinemateca (o archivo), son políticos desde el momento que son elegidos por cuestiones de relevancia. La decisión en la elección del material a conservar, en vistas de generar una visión del pasado, es íntegramente política. Exactamente por esto, la tarea de rescate es, mayormente, política.¹⁴⁷

Una vez que ingresa el material a la Cinemateca, se realiza la inspección técnica de lo rescatado. Esta inspección es el diagnóstico técnico, la evaluación de la condición física y los síntomas de deterioro que padece el material a conservar. Este diagnóstico es el punto de partida para la posterior clasificación, inventario y registro correspondiente. En esta etapa entran en juego las cuestiones relativas a propiedad intelectual y derechos de autor¹⁴⁸. La cinemateca debe tener en cuenta la legislación en esta materia, ya que su objeto de defensa, son obras alcanzadas por esta normativa.

Una vez llevado a cabo el diagnóstico, se prosigue al siguiente estadio: la preservación. Ya hemos definido a la preservación, el cual constituye un concepto abarcador y, de por sí, complejo. Esta es la actividad que involucra procesos y prácticas, mediante los cuales los archivistas lidian con cuestiones como el deterioro físico, la obsolescencia de los formatos y el aumento en la demanda por el acceso a sus colecciones. La preservación constituye la suma de actividades necesarias para la garantizar el acceso permanente al patrimonio audiovisual, cuestión que no solo conlleva contar con una batería de formatos y soportes en constante actualización, sino además la precisa necesidad de poder llevar a cabo la duplicación del soporte original.¹⁴⁹

La conservación preventiva garantiza la supervivencia tanto de los soportes originales como de las copias de acceso. Esta tarea es, de por sí, continua, ya que, hasta el momento, ningún formato ni soporte garantiza el acceso indefinido. En esta etapa, es importante la gestión y financiación de las ya nombradas bóvedas de almacenamiento. Estas bóvedas deben contar con características diversas, ya que cada formato y soporte respectivamente precisan de condiciones ambientales distintas para su conservación. No solo deben destinarse recursos en la infraestructura propiamente dicha, sino también en su mantenimiento, ya que estos depósitos conllevan cierto nivel tecnológico, además de un gran consumo de energía eléctrica.¹⁵⁰

En los casos que corresponda, la restauración se hace presente como etapa siguiente a la conservación. Como vimos, la restauración, es la reconstrucción (dentro de las posibilidades) de la versión original del film. Usualmente se restauran aquellas

¹⁴⁷ Kozak, D., et al, op. cit., p. 31.

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ *Ibidem*

películas cuya situación física al momento hace peligrar su acceso y difusión a futuro. Félix-Didier señala que en esta etapa *entra en juego el conocimiento histórico, tecnológico y estético de la producción audiovisual para asegurar, en la medida de lo posible, que se respeten las características estéticas y las posibilidades técnicas del momento de producción*¹⁵¹. Esto quiere decir que debe hacerse un racconto histórico del formato, su soporte, y las cualidades de la producción audiovisual del momento, junto con un análisis comparativo estético para abordar la restauración de la obra audiovisual. Si bien existen dos tipos de restauraciones, la fotoquímica y la digital, es solo la digital la que primó los últimos años. Estas restauraciones de carácter digital suelen conformarse en el formato DCP¹⁵², luego de ser escaneada la obra audiovisual en fílmico. Escáner el cual es modificado software mediante, para efectuar la estabilización de la imagen, el arreglo de cuestiones de encuadre, balance de colores, exposición y contraste, y cuestiones más visibles tales como el borrado de manchas y rayas.¹⁵³

Como cuestión complementaria, toda cinemateca debe realizar la tarea de documentación correspondiente al acervo almacenado. Dicha documentación supone el registro, inventario y catalogación del legado audiovisual tenido. Deben estar registradas también cuestiones propias a la descripción intelectual del contenido de la película, los datos de su producción, así como también todo lo relativo a los procesos de conservación, preservación, y restauración llevados a cabo en la obra.

Ya hemos comentado sobre el potencial que tiene la difusión cinematográfica, junto con la reivindicación de la proyección en fílmico, en términos de reconstrucción o rememoración del pasado y legado audiovisual (tanto nacional como internacional). Respecto de esta cuestión, retomamos aquel segundo aspecto de la problemática de la preservación del que habla Félix-Didier, el sociocultural¹⁵⁴. Este aspecto remite, como hemos citado, directamente a la concientización de la población, de la comunidad audiovisual, y del Estado, en la temática de la preservación cinematográfica. En relación a este aspecto de la cuestión, Félix-Didier sostiene que una de las tareas diarias de quienes son parte de la actividad preservacionista consiste en *realizar tareas tendientes a la creación de una masa crítica de opinión pública que conozca y reconozca las necesidades de la preservación audiovisual*¹⁵⁵. Es, la creación de una masa crítica que reconozca la problemática, parte de la razón de ser de la difusión. Si bien con la difusión del cine, se

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Digital Cinema Package, un formato digital que consta de un conjunto de archivos digitales, utilizados para el almacenamiento y transmisión de la obra cinemática digital.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*. Pág. 16.

lo revive, rememora, y se establece una relación con el pasado, debe hacerse pública la cuestión preservacionista, y dar consciencia a los no conocedores del actual riesgo en el que se encuentra nuestro acervo cinematográfico. No se puede establecer una relación con el pasado si, por razones de conservación, se pierde aquello cuidado para el futuro cercano.

Laboratorio y bóvedas

Todo lo que hemos visto en torno al tratamiento foto-químico y/o digital del material rescatado y sus procesos, es imposible de llevar a la práctica sin los insumos, la infraestructura y recurso humano necesario. Hemos visto la importancia de un laboratorio de preservación. Su rol en el diagnóstico, catalogación, inventariado, registro, y tratamiento para la conservación/preservación, es de vital importancia en la tarea de reconstrucción (o de evitar la destrucción) del pasado cinematográfico. Y su necesidad, hoy urgente debido a las estadísticas que se manejan (90% del cine mudo y 50% del cine sonoro argentino completamente perdidos)¹⁵⁶, es, por lo menos, clara. La historia del patrimonio audiovisual argentino es una historia bastante cruenta: desde incendios devastadores¹⁵⁷ hasta cierres de laboratorios que concluyeron con el abandono de 60.000¹⁵⁸ latas de fílmico en el sótano de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica.¹⁵⁹ Dichas historias dan cuenta de lo imprescindible que resulta una entidad destinada a estos fines.

Si bien la CINAIN, con sus respectivos deberes y funciones, ha sido creada por el decreto reglamentario n° 1209 del año 2010, no sería hasta el año 2017 que comenzaría a funcionar formalmente¹⁶⁰. Como podemos ver, la no celeridad en la implementación de

¹⁵⁶ Al no haber cifras oficiales, Daniela Kozak (2015) toma las alcanzadas por Hernán Gaffet, Fernando Martín Peña y Octavio Fabiano, luego del relevamiento que llevaron a cabo con vistas a determinar la disponibilidad de negativos originales.

¹⁵⁷ Como fue el caso del incendio en los depósitos de Laboratorios Alex en 1969. Catástrofe que, según Daniela Kozak, generó una de las mayores pérdidas de la historia del cine argentino, debido a que almacenaba los originales en nitrato de gran parte del cine clásico argentino. Lumiton, Argentina Sono Film y demás productoras, en aquella ocasión, perdieron todos los negativos en nitrato de sus películas.

¹⁵⁸ Latas de fílmico que, abandonadas en un sótano de la ENERC tras el cierre de Laboratorios Alex en 1995, fueron rescatadas y catalogadas por la entidad APROCINAIN (Asociación pro CINAIN, cuya misión era impulsar la reglamentación de la Ley 25119). Dichas tareas de recuperación, según cuenta Daniela Kozak, fueron realizadas por un equipo que coordinó Octavio Fabiano e integraron principalmente Tosi, Coen, Albarracín, Fernández y Loguercio.

¹⁵⁹ Kozak, D., et al, op. cit., p. 31. Pág. 49.

¹⁶⁰ Télam (2017). *Comenzó a funcionar el CINAIN y preservará la memoria audiovisual*. Disponible en <https://www.telam.com.ar/notas/201703/183840-comenzo-a-funcionar-el-cinain-y-preservara-la-memoria-audiovisual.html> Consulta: 27 de Julio de 2020.

políticas en materia de preservación audiovisual continúa siendo una constante en el accionar estatal. Pese a que el funcionamiento de este organismo inició formalmente en ese año, este inicio se dio sin recursos infraestructurales tales como un laboratorio de preservación y sus respectivas bóvedas de almacenamiento.

Recién a finales del año 2019, el ministro de cultura de C.A.B.A., Enrique Avogadro y el anterior presidente del INCAA, Ralph Haiek, anunciaron de manera conjunta la firma de un convenio, el cual daría inicio a la construcción del primer laboratorio de preservación fílmica de la Argentina. Dicha empresa sería, en teoría, financiada por el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken y el INCAA. Según Paula Félix-Didier, especialista y directora del Museo del Cine, se construirá una reserva técnica con estándares internacionales para el soporte en nitrato, así como un laboratorio para soportes analógicos y digitales¹⁶¹. En términos de soberanía, la creación de un laboratorio propio con estas características, es un verdadero avance. La independencia del acervo nacional en relación a la necesidad de recursos técnicos extranjeros, es un hito ansiado en el ámbito preservacionista/archivista de nuestro país. Junto con la firma del convenio, el INCAA inició los respectivos procedimientos de licitación para la obtención de equipamientos para la climatización de las bóvedas, así como lo relativo al laboratorio digital (scanners, softwares de restauración, etc.). Esperamos que los plazos no sean un escollo a sortear ya que, como hemos visto, el tiempo es un factor clave en materia de preservación.

Según la propia CINAIN, los trabajos en el predio ubicado en la calle Agustín Caffarena n° 51, C.A.B.A., ya han comenzado. El organismo señala que el laboratorio contará con ambientes para el trabajo sobre material húmedo y seco, además de un laboratorio óptico, espacios para la experimentación química con imágenes, el duplicado y almacenamiento del material fílmico, entre otras cosas.¹⁶²

Origen normativo

¹⁶¹Télam (2019). *Anunciaron la construcción del primer laboratorio de preservación fílmica*. Disponible en <https://www.telam.com.ar/notas/201910/399960-anunciaron-la-construccion-del-primer-laboratorio-de-preservacion-filmica.html> Consulta: 27 de Julio de 2020.

¹⁶²CINAIN (2019). *CINAIN tendrá su propio laboratorio de preservación fílmica*. Disponible en <http://cinain.gob.ar/cinain-tendra-laboratorio-preservacion-filmica/> Consulta: 27 de Julio de 2020.

Respecto del origen de la actual CINAIN, debemos remontarnos al gobierno del Teniente Gral. Juan Carlos Onganía. Específicamente al año 1968, cuando se sancionó la (aún vigente) ley 17.741, conocida también como *Ley de fomento de la actividad cinematográfica nacional*¹⁶³. Dicha norma, que tenía como objetivo el palpable fomento de la actividad en cuestión, ordenaba en su artículo 59 la creación de una cinemateca nacional, ente el cual dependería del Instituto Nacional de Cinematografía (hoy conocido con el nombre INCAA). Receptando la importancia de la creación de una cinemateca nacional y su función en relación a la preservación cinematográfica, los legisladores decidieron incluir en su artículo subsiguiente una norma que delimita y da ciertas atribuciones tanto a la Cinemateca Nacional como al Instituto de Cinematografía. Este artículo reza:

Todo titular de una película de largo metraje, corto metraje o noticiario, que se acoja a los beneficios de esta ley cederá la copia presentada al Instituto Nacional de Cinematografía, la que quedará incorporada en propiedad a la Cinemateca Nacional. Asimismo autorizará, en forma irrevocable y permanente, al Instituto Nacional de Cinematografía para utilizar la copia en proyecciones con fines didácticos, culturales o de promoción del cine nacional, en festivales y muestras cinematográficas en el país o en el extranjero. También autorizará al Instituto Nacional de Cinematografía, en forma irrevocable y permanente a requerir los negativos, para obtención de copias adicionales, necesarios para el cumplimiento de los fines previstos en el párrafo anterior.

El artículo, proveyendo terreno fértil para la función preservacionista nacional, sostiene¹⁶⁴ que deberá cederse una copia de la obra cinematográfica al INC, cuya guarda será dada a la Cinemateca Nacional. Además de proveer al acervo de la Cinemateca Nacional, se faculta al INC a utilizar dichas copias para la difusión (y promoción) del cine nacional, ya sea en proyecciones tanto en el territorio nacional como en el extranjero. Y, a modo de cierre, y en favor del cumplimiento de lo dispuesto “en el párrafo anterior”¹⁶⁵,

¹⁶³ Ley n° 17.741 conocida como *Ley de fomento de la actividad cinematográfica nacional* (1968) Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/17938/norma.htm#:~:text=LEY%20N%C2%BA%2017.741.,de%20la%20actividad%20cinematogr%C3%A1fica%20nacional.&text=Art%C3%ADculo%201%C2%BA%20E2%80%93%20El%20Instituto%20Nacional,la%20Presidencia%20de%20la%20Naci%C3%B3n.> Consulta: 28 de Julio de 2020.

¹⁶⁴ Decimos *sostiene* y no *sostuvo* debido a que dicho artículo sigue aún vigente.

¹⁶⁵ Léase, el artículo 59. El cual crea a la Cinemateca Nacional.

determina como facultad (de carácter irrevocable y permanente) del INC el requerimiento de negativos, para la obtención de copias adicionales, es decir, la duplicación de la obra.

En 1994, con la sanción de la ley 24.377, se modifican aspectos de la ley 17.741, tales como el nombre del Instituto de Cinematografía, el concepto de película y demás cuestiones. Dejando de lado lo ya normado por la ley modificada en relación a la Cinemateca y su función. El siglo XX, caracterizado por la predominancia del cine como arte, estaba por terminar y aún nuestro país no contaba con una cinemateca nacional. El artículo 59 seguía sin ser reglamentado.¹⁶⁶

En el año 1999 se sanciona en nuestro país la ley 25.119, conocida como la *Ley de Cinemateca y Archivo de la Imagen*¹⁶⁷. Esta ley terminó uniendo dos órganos con funciones similares como lo son la Cinemateca y el Archivo de la Imagen (ex-Archivo Gráfico de la Nación). Recordamos que el fenecido Archivo Gráfico de la Nación había sido disuelto (y transferido su acervo al Archivo General de la Nación) en 1955, a manos del gobierno de facto del general Aramburu.

En términos de preservación, reconocemos a los siguientes artículos como aquellos que fundamentan la creación de la CINAIN:

El art. 3, que establece deberes y funciones del ente, prima en su primer inciso al rescate, restauración, conservación, preservación y difusión del acervo audiovisual nacional y universal. En su inciso g), el artículo establece como deber la mantención del acceso al acervo audiovisual nacional a todo interesado. Y, entre otras cosas, establece en su inciso i) la importancia en la cooperación con otras instituciones especializadas para el intercambio y muestra del acervo audiovisual.

Su art. 4, de carácter difusor y relativo a la concientización, declara *el estado de emergencia del patrimonio fílmico nacional* y ordena *realizar una campaña de información pública sobre la preservación del patrimonio audiovisual*.¹⁶⁸

Respecto de los artículos 6, 7 y 13, todos relativos al acervo en guarda de la Cinemateca, se harán las siguientes aclaraciones: a) el art. 6, entendiendo la importancia del soporte originario a la hora de preservar nuestro acervo, ordena que *todo productor que para la realización de un producto audiovisual reciba apoyo del INCAA o de otros organismos oficiales deberá entregar a la CINAIN un internegativo o master, o matriz equivalente de su producto y una copia*¹⁶⁹; b) en vistas de engrosar el acervo de la

¹⁶⁶ Ley n° 24.377. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/767/norma.htm> Consulta: 28 de Julio de 2020.

¹⁶⁷ Ley n° 25.119. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/60000-64999/60114/norma.htm> Consulta: 28 de Julio de 2020.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

institución, el art. 7 de la ley ordena que la CINAIN reciba, bajo inventario y descripción de estado, el acervo audiovisual del INCAA y del Fondo Nacional de las Artes. Además de hacer esta concesión, el artículo concluye invitando a interesados¹⁷⁰ que posean material fílmico a que los depositen en esta institución. Hacemos énfasis en el verbo elegido por el legislador, ya que el depósito implica la mera entrega con fines de guarda del formato, y no su donación; c) el art 13, exclusivamente declarativo, afirma la utilidad pública de los *negativos y copias existentes en el país o que se introduzcan en el mismo de películas largometrajes o cortometrajes, cintas en las que se hubieren registrado películas largometrajes o cortometrajes o telefilmes* ya transcurridos los 5 años del estreno comercial en territorio argentino¹⁷¹.

En cuanto al art. 8, facultativamente es de los más significativos que la ley prevé. Éste reconoce poder de policía, con todo lo que ello conlleva, a la CINAIN, esto a los efectos de obtener información sobre el estado de cualquier producto audiovisual nacional (o de distinto origen si fuese de dominio público) y de copias que quedaran bajo su custodia.

El último artículo a remarcar, el 14 de esta ley, prohíbe, sin excepción alguna, la destrucción de copias de películas, indistintamente de su soporte o duración¹⁷². La ley prohíbe específicamente este accionar ya que la destrucción de estos ha sido una práctica otrora cotidiana, y hasta validada por la normativa. La especialista Paula Félix-Didier ha comentado que, bajo el imperativo de una ley nacional, debían destruirse copias de películas, específicamente con un hacha y ante la presencia de un escribano público, con el fin de que dicha copia quedara inutilizada.¹⁷³

Pasarían recién 11 años para que la *Ley de Cinemateca y Archivo de la Imagen* sea reglamentada. Fue finalmente bajo el decreto reglamentario n° 1209/2010, firmado por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner, que se reglamentó dicha ley, dando virtual creación al CINAIN. El decreto, entre otras cosas, delimitó (en su art. 1) el concepto de *acervo audiovisual*, (en su art. 5) declaró de interés general la *Campaña de Información Pública destinada a la preservación del patrimonio fílmico nacional*, (en su art. 6) reiteró la entrega del internegativo/master por parte de todo productor que haya recibido apoyo de organismos oficiales, y aclaró (en su art. 8), con mayor desarrollo,

¹⁷⁰ Fundaciones, cineclubes, cinematecas, escuelas de cine y particulares.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Marrero Castro, C. (2010). *Archivos que hablan*. Revista 33 Cines, (N° 4). Montevideo, cit. por Kozak, D., et al, op. cit., p. 31.

aquello que había aclarado ya en el art. 13 de la ley 15.119, respecto a la declaración de utilidad pública y los límites de la misma.¹⁷⁴

Voluntad política (y gremial)

Desde la puesta en discusión por la preservación del acervo cinematográfico, se ha señalado la interseccionalidad de la problemática en término de actores e interesados. Lastimosamente, dentro de quienes se necesitan ser concientizados, se encuentran también aquellos que tangiblemente forman parte del circuito de producción-distribución de lo audiovisual. Respecto de esto, el coleccionista y divulgador Fernando Martín Peña ha señalado esta paradoja: *(La conciencia preservacionista) no se desarrolló en la industria –lo cual es paradójico porque la industria vive del cine– sino en sus márgenes, entre divulgadores, historiadores, cineclubistas, docentes y algunos (pocos) críticos*¹⁷⁵. Esto nos da una idea de lo (aún más) complejo de la problemática, ya que, no sólo debe difundirse y concientizarse sobre el tema entre los neófitos o aquellos ajenos a la actividad, sino también entre aquellos que hacen de la producción-distribución de lo audiovisual su actividad de sustento. Peña señala que los realizadores de cine, como tales, deben *ponerse la causa al hombro*, y defenderla, así como lo hacen *con la asignación de fondos para hacer películas*. Según el divulgador, el propio gremio cinematográfico es el que, además de los archivistas y conservadores, debe tomar la causa como propia (que, en parte, lo es) y defenderla con la vehemencia con la que se defiende la cuestión de recursos económicos a la hora de producir cine.¹⁷⁶

Respecto al accionar estatal, debemos insistir en la instauración y puesta en ejercicio de políticas públicas en materia de preservación, conservación, restauración, y difusión cinematográfica. La reconstrucción de una historia nacional sienta los pilares para un presente y futuro estables. Dicha estabilidad, de más está decir, está sujeta a los parámetros que nuestro país, así como la región, manejan. En el ámbito de las políticas públicas, Fernando Peña también señala otra paradoja. Según Peña, es inadmisibile que el

¹⁷⁴ Decreto Reglamentario n° 1209/2010. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/170000-174999/171212/norma.htm> Consulta: 28 de Julio de 2020.

¹⁷⁵ Kozak, D., et al, op. cit., p. 31. Pág. 43.

¹⁷⁶ Congo FM, 2018. *Cinefilia Ninja T01E13: Fernando Martín Peña (Parte 2)*. Disponible en <https://congo.fm/cinefilia-ninja-t01e13-fernando-martin-pena-parte-dos/> Consulta: 27 de Julio de 2020.

Estado entienda procedente la financiación de la producción del cine nacional, pero no así la preservación de éste¹⁷⁷. No tiene sentido financiar algo y no destinar fondos a la conservación de ese algo que se financia ¿Para qué se aboga por la producción cinematográfica, si no va a ser cuidada para su consumo a futuro¹⁷⁸? Financiar el desarrollo de un arte y no su cuidado es un despropósito.

No podemos proyectar un futuro omitiendo nuestra historia, ya que estaríamos omitiendo nuestra propia identidad, así como las bases sobre las que se fundó nuestro país. Respecto de la tarea de difusión y concientización de los propios archivistas y conservadores audiovisuales, Paula Félix-Didier ha singularizado sobre esto en cuanto a *participar y abogar para que los Estados asuman su responsabilidad indelegable de cuidar la memoria histórica, asignen recursos y desarrollen políticas culturales que aseguren el acceso de futuras generaciones a su patrimonio audiovisual*.¹⁷⁹

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Recordemos que, en esta materia, ese *futuro* pueden ser menos de 10 años.

¹⁷⁹ Kozak, D., et al , op. cit., p. 31. Pág. 16.

Capítulo III

Derechos Culturales

La Cultura como derecho

Entendemos imprescindible para la inteligencia de los procesos sociopolíticos sucedidos y/o venideros, así como para el establecimiento de una relación con el pasado (con vistas al futuro), concebir a la cultura como integrante de marcada incidencia en las dinámicas de dichos procesos. Compartiendo la visión del jurista alemán y especialista en derecho constitucional, Peter Häberle, la cultura es el cuarto elemento omitido de aquella tríada que plantean las teorías generales del Estado (pueblo-poder-territorio)¹⁸⁰. Según el jurista, la teoría de los elementos del Estado *debe ser conjugada a partir del citado elemento de la cultura*¹⁸¹. Häberle sostiene que tanto los conceptos pueblo, poder y territorio son atravesados transversalmente, es decir determinados, por la cuestión cultural.

La circunscripción del término cultura ha sido bastante explorado, y al igual que el concepto de derechos humanos, no ha conseguido ser finalmente cerrado. Teniendo en cuenta el rol del derecho internacional público en esta parte del trabajo, tomaremos del ordenamiento internacional la concepción de cultura optada por UNESCO en el marco de la *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*¹⁸²:

*la cultura debe ser considerada el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias*¹⁸³

Como podemos apreciar, la definición por la que opta UNESCO es bastante abarcativa, integrando tanto aquello tangible como intangible; lo de naturaleza intelectual y lo relativo al afecto; lo artístico, las prácticas consuetudinarias y tradicionales, así como lo relacionado al credo, ya sea de sociedades en su totalidad, como de grupos que integran

¹⁸⁰ Häberle, P. (2001). *El Estado constitucional*. Buenos Aires: Astrea. Pág. 21.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural* (2001) Disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html Consulta: 27 de Julio de 2020.

¹⁸³ Definición que consta en los considerandos previos del instrumento convencional mencionado, conforme a las conclusiones de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT, México, 1982), de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (Nuestra Diversidad Creativa, 1995) y de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo (Estocolmo, 1998). La declaración en cuestión se encuentra disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html Consulta: 27 de Julio de 2020.

una sociedad. Es interesante el sustantivo original que se elige: *rasgos*. Los rasgos caracterizan o describen per se. La cultura es aquello que nos hace lo que somos. *Lo que somos* depende, sin dudas, de distintas variantes. Por eso no hay *una* cultura. Se habla de las distintas culturas (las cuales son muy bastas, por cierto) cuando se habla de *la* cultura. Trataremos de no pecar de eurocéntricos ni de occidentalistas a la hora de hablar de *la* cultura.

Continuando con Häberle (2002), *la cultura se opone a la «naturaleza»*.¹⁸⁴ Siendo esta, intrínsecamente, una creación del hombre. Esto no significa que toda manufactura o creación de carácter sintético sea considerado parte de la cultura.

En nuestro caso, las películas, entran estas dentro del concepto tomado por UNESCO. Las grabaciones audiovisuales conocidas como películas son a) bienes tangibles (soporte), b) relativos a lo intelectual (desarrollo de la cinematografía y derechos de autor de las obras), c) que son concebidos como parte de un arte llamado cine, d) que forman parte de un modo de vida y e) hacen de sí mismas una práctica (su proyección en salas), práctica la cual conlleva aspectos tradicionales (como es el caso de los *benshis*¹⁸⁵ en japon, o la ejecución de bandas sonoras en vivo en simultáneo con la película).

Respecto de la cuestión identitaria dentro de *lo cultural*, nos parece acertado remarcar lo señalado por el diplomático y jurista polaco Janusz Symonides en cuanto al valor de la identidad cultural:

*La identidad cultural es un tesoro que vitaliza las posibilidades de los seres humanos de realizarse, alentando a cada pueblo y a cada grupo a alimentarse del pasado, a recibir positivamente las contribuciones exteriores que sean compatibles con sus propias características, y a continuar de esa manera el proceso de su propia creación.*¹⁸⁶

Symonides le da a la identidad cultural el estatus de a) propulsor en términos de desarrollo, ya que efectiviza la posibilidad de realización, ergo de desarrollo; b) dispositivo mediante el cual se entabla una relación con el pasado (*alimentarse del pasado*) y el futuro (*continuar de esa manera el proceso de su propia creación*), y c)

¹⁸⁴ Häberle, P. (2002). *Constitución como cultura*. Universidad Externado de Colombia. Instituto de Estudios Constitucionales Carlos Restrepo Piedrahita. Colombia. Bogotá, D.C. Pág. 189.

¹⁸⁵ Los *benshis* eran narradores cuyas lecturas in situ acompañaban la proyección de la película. Justamente por este detalle, la difusión del cine mudo japonés por fuera de Japón resulta tan compleja.

¹⁸⁶ Symonides, J. (1998). *Cultural rights: A neglected category of human rights*. International Social Science Journal, 50(158), 559-572. Pág. 3. Disponible en <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1468-2451.00168> Consulta: 27 de Julio de 2020.

vector/conductor de cooperación en torno a las dinámicas con otras identidades culturales, quizás similares, quizás contrarias. Esta relación anacrónica, ya que se entabla desde el presente, es la cual tiene como fin último la preservación de aquello pasado y fundante, para un futuro ya perteneciente a nuevas generaciones. En total consonancia en relación al rol de los derechos culturales y nuestra relación con el pasado/futuro, en la conferencia “Actualidad de los Derechos Culturales” la licenciada Liliana López Borbon ha señalado que *necesitamos de un presente en diálogo con el pasado, para la construcción de un futuro posible*¹⁸⁷. Respecto del rol identitario de la cultura, López Borbon enfatiza la importancia de la cultura *en una actualidad donde la identidad es tratada como mercancía*.¹⁸⁸

Los derechos

Respecto al tema a desarrollar en esta etapa, los derechos culturales, intentaremos dar una respuesta a la problemática de su conceptualización o delimitación. Problemática la cual deviene de otra problemática originaria: la delimitación del concepto de *cultura*.

Puede afirmarse, sin lugar a dudas, que los derechos culturales son aquellos derechos humanos relativos a la cultura¹⁸⁹. Ahora bien, la cuestión pasa a ser la siguiente: ¿Qué tan estrecha debe ser esa relación con *lo cultural*?

Respecto a esta cuestión, la jurista neerlandesa¹⁹⁰ Yvonne Donders concibe dos categorías dentro del concepto de *derechos culturales*¹⁹¹: los derechos culturales en sentido acotado, y los derechos culturales en sentido amplio. Siendo los primeros, aquellas disposiciones que explícitamente refieren a la cultura. Esta categoría incluiría el derecho a participar en la vida cultural, el derecho a una participación igualitaria en las actividades culturales, el derecho a disfrutar de la cultura de los miembros de las minorías, el derecho a la educación de los niños con el debido respeto a su identidad cultural, o el

¹⁸⁷ López Borbon, L. (2019). *Actualidad de los Derechos Culturales*. Congreso del Estado de Hidalgo. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=6hnU4srtFok> Consulta: 27 de Julio de 2020.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Para autores como el Dr. Francisco Javier Dorantes Díaz (2013), el derecho a la cultura es una categoría que incluye a los derechos culturales, siendo estos parte de este derecho superior.

¹⁹⁰ E integrante del *Grupo de Friburgo*.

¹⁹¹ Donders, Y. M. (2012). *Cultural rights in the Convention on the Diversity of Cultural Expressions: included or ignored?* T. Kono, & S. Van Uytzel (Editores), Cambridge-Antwerp- Portland: Intersentia. Pág. 5.

derecho de los trabajadores migrantes a respetar su identidad cultural y su derecho a mantener los vínculos culturales con su país de origen, entre otros. En la segunda categoría, los derechos culturales en sentido amplio, Donders incluye a los derechos de la primera categoría, y agrega aquellos derechos civiles, políticos, económicos y sociales que guardan vínculos con la cultura. La jurista aclara que, si bien cualquier derecho humano guarda relaciones con la cultura¹⁹², específicamente señala dentro de este conjunto a los siguientes derechos: el derecho a la libre determinación, el derecho a la libertad de pensamiento y religión, la libertad de expresión y la libertad de asociación, y el derecho a la educación.¹⁹³

Conceptualizándolos de manera mucho más amplia y abarcativa, el jurista especializado en derechos culturales Jesús Pietro de Pedro define a los derechos culturales como *aquellos derechos que garantizan el desarrollo libre, igualitario y fraterno de los seres humanos en esa capacidad singular que tenemos de poder simbolizar y crear sentidos de vida que podemos comunicar con otros*¹⁹⁴. De nuevo, como podemos ver, el énfasis es puesto tanto en el desarrollo, la creación de sentidos, como en la singularidad de lo cultural como factor del *ser humano*.

Es interesante como de Pedro entiende a los derechos culturales como derechos transversales a las 3 generaciones de los derechos fundamentales¹⁹⁵. El jurista español parte de la base de entender a los derechos de 1era generación, los vinculados con la autonomía, como los derechos fundamentales de libertad (libertad de expresión, de asociación, de conciencia, de culto, etc); a los de 2da generación, los económicos (en términos de servicios y prestaciones estatales), como los derechos fundamentales de igualdad (derecho a la educación, a la salud, y a la cultura); y a los de 3ra generación como los derechos fundamentales de solidaridad (aquellos que protegen intereses difusos tales como el medio ambiente, los consumidores, la identidad de grupos sociales). Entendiendo a las tres generaciones de tal manera, de Pedro sostiene que encontramos a los derechos culturales inmiscuidos en cada una de estas categorías. Encontrando en la primera generación a los derechos a la libertad cultural, a la libertad artística, a la libertad científica, a la comunicación cultural, etc. Podrían integrar la segunda categoría los

¹⁹² Esto debido, entendemos, al hecho de que el derecho es un producto humano y, por lo tanto, es caracterizable como cultural.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ de Pedro, J. (2004). Derechos Culturales y Desarrollo Humano. Revista Pensar Iberoamérica, 7. Disponible en <https://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric07a07.htm> Consulta: 27 de Julio de 2020

¹⁹⁵ *Ibidem*.

derechos de acceso a la cultura, relacionado a prestaciones estatales tales como museos, archivos, bibliotecas y cinematecas. Y respecto a la 3er generación, se hacen presente los derechos al patrimonio cultural, y a la conservación de la memoria cultural, entre otros.¹⁹⁶

Si bien este tipo de derechos puede entenderse como integrante de cada uno de estos grupos, queda expuesta la fuerte relación que guardan con los derechos de 2da y 3era generación. Esto debido al factor clave que resulta la intervención estatal en ambas categorías. En lo relativo al caso en cuestión, la preservación cinematográfica, es inconcebible pretender que actores no-estatales (por no decir privados) se encarguen de la salvaguarda del acervo cinematográfico, habiéndose declarado el estado de emergencia del patrimonio fílmico nacional y entendiendo como de interés general la preservación del mismo.

Respecto de la conceptualización de los llamados *derechos culturales*, la Dra. Beatriz González Moreno ha logrado una delimitación bastante abarcativa del concepto, sin dejar de ser específica en su descripción:

Los derechos culturales pertenecen a los derechos humanos, en el ámbito sistemático de los derechos económicos, sociales y culturales, que agrupa los derechos y libertades fundamentales, los derechos de prestación y las determinaciones constitucionales de los fines del Estado en materia cultural, cuyo objeto es la búsqueda de la propia identidad personal y colectiva que sitúe al individuo en su medio existencial en cuanto a su pasado (por la tradición y la conservación de su patrimonio histórico y artístico), su presente (la admiración la creación y la comunicación cultural) y su futuro (por la educación y el progreso cultural, la investigación científica y técnica y la proyección y restauración del medio ambiente)¹⁹⁷

Siguiendo la línea de lo comentado párrafos atrás, la Dra. González Moreno señala ambas faces de los derechos culturales: la faz más privada, la relativa a los derechos individuales (*derechos y libertades fundamentales; búsqueda de la propia identidad personal*) y colectivos (*búsqueda de la (...) identidad (...) colectiva que sitúe al individuo en su medio existencial*) que conforman a los derecho culturales; así como la faz más

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ González Moreno, B. (2003). *Estado de cultura, derechos culturales y libertad religiosa*. Civitas. Madrid. Págs. 96-97, citado por Sánchez Cordero, J. (2013). *El derecho a la cultura: los grandes avances, los desafíos...* En Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. Pág. 153.

relacionada al accionar e intervención del Estado en la vida social (*los derechos de prestación y las determinaciones constitucionales de los fines del Estado en materia cultural*). En igual consonancia, el jurista argentino y especialista en derechos culturales José Miguel Onaíndia señala que dentro de la categoría *derechos culturales*, existen tanto derechos individuales, tales como el derecho a la creación, a la libertad artística, estética, etc., así como también derechos colectivos, entre los cuales encontramos el derecho al acceso a la cultura y a la participación en la vida cultural.¹⁹⁸

Es necesario, para el estudio de esta parte del amplio catálogo de derechos humanos, realizar una especie de inventario de lo que entendemos como *derechos culturales*. Gran parte de la doctrina ha señalado la problemática que genera al reconocimiento e institucionalización de estos derechos la ausencia de una codificación concreta. Varios de los derechos culturales se encuentran dispersos en distintos instrumentos convencionales, lo cual genera cierta sensación de caos a la hora de abordar este tipo de derechos. Parte de la problemática se intentó resolver mediante la Declaración de Friburgo, instrumento el cual explicita la batería de derechos que incluyen la categoría *derechos culturales*.

Cuáles son

Los derechos culturales son varios y están presentes en varios instrumentos internacionales, los cuales, a su vez, son de distinto estatus jurídico. Si bien estos derechos son varios, y depende de cómo consideremos a los derechos culturales (en sentido amplio o estricto), entendemos al artículo 15 del *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales* como la mejor síntesis de los mismos. Además de ser uno de los pocos instrumentos convencionales que detallan a los derechos culturales, y a su vez, resulta vinculante para la República Argentina.

El mismo entiende a los siguientes como los *derechos culturales*¹⁹⁹:

¹⁹⁸ Cholakian, D. (2018). *Los sectores ilustrados de la sociedad no tienen el hábito cultural*. Infobae. Disponible en <https://www.infobae.com/cultura/2018/12/20/los-sectores-ilustrados-de-la-sociedad-no-tienen-el-habito-cultural/> Consulta: 28 de Julio de 2020.

¹⁹⁹ *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales* (1966). Disponible en <https://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/CESCR.aspx> Consulta: 27 de Julio de 2020.

- Derecho a participar en la vida cultural.
- Derecho a gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones.
- Derecho a beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

El derecho a participar en la vida cultural, el cual remite intrínsecamente al acceso del público a los bienes culturales, es explorado y ampliado por la *Declaración de Friburgo* en su artículo 5, el cuál explica que este derecho conlleva las siguientes libertades: a) *La libertad de expresarse, en público o en privado, en lo o los idiomas de su elección*, b) *La libertad de ejercer* (conforme a los derechos reconocidos por el mismo instrumento) *las propias prácticas culturales, y de seguir un modo de vida asociado a la valorización de sus recursos culturales, en particular en lo que atañe a la utilización, la producción y la difusión de bienes y servicios*, c) *La libertad de desarrollar y compartir conocimientos, expresiones culturales, emprender investigaciones y participar en las diferentes formas de creación y sus beneficios*, d) *El derecho a la protección de los intereses morales y materiales relacionados con las obras que sean fruto de su actividad cultural*.²⁰⁰ Estamos en condiciones de aseverar que ambos incisos b) y c) están explícitamente vinculados con la cuestión preservacionista-archivista sobre la cual versa el presente trabajo. Entendiendo al cine como arte, como industria de productora de bienes culturales, como práctica cultural en tanto producción como difusión²⁰¹, podemos decir que el deber estatal (y privado) de velar o abogar por la salvaguarda de nuestro acervo cinematográfico está plenamente reconocido por el derecho cultural específico *a la participación en la vida cultural*.

Entendemos que el *derecho a gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones*, en tanto derecho cultural, poco remite a la cultura, sino en cambio, a la cuestión de derecho de autor en relación a los avances y desarrollos tecnológicos. Debido a su total desvinculación con la materia a debatir en este trabajo, no exploraremos en mayor profundidad su contenido.

²⁰⁰ *Declaración de Friburgo* (2007). Disponible en https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf Consulta: 27 de Julio de 2020.

²⁰¹ Desde la mera proyección en una sala de cine hasta la propia organización de festivales y competiciones internacionales de cine.

El tercer derecho cultural, el *derecho a beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora*, como su nombre bastante explicativo remite, éste versa sobre cuestiones autorales y de derecho de autor. Cuestiones relativas a la explotación (en el mejor de los sentidos) de la creación, científica o artística, de la que se es autor/a. Si bien está explícitamente vinculado a la difusión y acceso de la cultura y la producción cinematográfica, poco se relaciona con la cuestión preservacionista-archivista que pretendemos explorar en este trabajo.

Reconocimiento normativo

En materia de derechos culturales, podemos señalar varias fuentes normativas, algunas vinculantes, otras meramente declarativas. Entendemos como fundantes en materia cultural a las siguientes normas del ordenamiento argentino.

Constitución Nacional²⁰²

En nuestra norma fundante, podemos encontrar a los siguientes artículos, los cuales, a su manera, reconocen cierta entidad a la defensa y preservación de la cultura en nuestro país:

-Art. 75

.Inciso 17²⁰³

Reconocer la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos.

Garantizar el respeto a su identidad y el derecho a una educación bilingüe e intercultural; reconocer la personería Jurídica de sus comunidades, y la posesión y propiedad comunitarias de las tierras que tradicionalmente ocupan; y regular la entrega de otras aptas y suficientes para el desarrollo humano; ninguna de ellas será enajenable, transmisible ni susceptible de gravámenes o embargos. Asegurar su participación en la gestión referida a sus recursos naturales y a los demás intereses que los afecten. Las provincias pueden ejercer concurrentemente estas atribuciones.

²⁰² Constitución Nacional de la República Argentina, Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/804/norma.htm> Consulta: 27 de Julio de 2020

²⁰³ *Ibidem*, cit. Por Cipriano, L. (2015). *Los derechos culturales: un análisis crítico*. Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Derecho. Pág. 70.

.Inciso 19, párrafo 4to²⁰⁴

Dictar leyes que protejan la identidad y pluralidad cultural, la libre creación y circulación de las obras del autor; el patrimonio artístico y los espacios culturales y audiovisuales.

-Art 41, párrafo 2do

Las autoridades proveerán a la protección de este derecho, a la utilización racional de los recursos naturales, a la preservación del patrimonio natural y cultural y de la diversidad biológica, y a la información y educación ambientales.

-Art. 125, párrafo 2do²⁰⁵

Las provincias y la ciudad de Buenos Aires pueden conservar organismos de seguridad social para los empleados públicos y los profesionales; y promover el progreso económico, el desarrollo humano, la generación de empleo, la educación, la ciencia, el conocimiento y la cultura.

La Declaración Americana de Derechos y Deberes del Hombre²⁰⁶

La *Declaración Americana de Derechos y Deberes del Hombre*, si bien no es per se un instrumento vinculante, mediante el art. 75 inc 22 de nuestra Constitución Nacional, es éste adosado a aquel conjunto de instrumentos convencionales en materia de derechos

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ Constitución Nacional de la República Argentina, Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/804/norma.htm> Consulta: 27 de Julio de 2020, cit. Por Colombato, L. (2012) *Derechos culturales. Debilidades discursivas en la formulación de sus contenidos. Cuestiones transversales. Revista Perspectivas de las Ciencias Económicas y Jurídicas*. Vol. 2, N° 1. Santa Rosa: FCEyJ (UNLPam); EdUNLPam. Pág. 84.

²⁰⁶ *Declaración Americana de Derechos y Deberes del Hombre* (1948). Disponible en <http://www.oas.org/es/cidh/mandato/Basicos/declaracion.asp#:~:text=DECLARACION%20AMERICANA%20DE%20LOS%20DERECHOS%20Y%20DEBERES%20DEL%20HOMBRE&text=Todos%20los%20hombres%20nacen%20libres,exigencia%20del%20derecho%20de%20todos>. Consulta: 27 de Julio de 2020

humanos que conforman el boque de jerarquía constitucional nacido con la reforma del año 1994.

-Art 13.²⁰⁷

Toda persona tiene el derecho de participar en la vida cultural de la comunidad, gozar de las artes y disfrutar de los beneficios que resulten de los progresos intelectuales y especialmente de los descubrimientos científicos.

Tiene asimismo derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de los inventos, obras literarias, científicas y artísticas de que sea autor.

Declaración Universal de los Derechos Humanos²⁰⁸

El caso de esta declaración es el mismo caso del instrumento inmediatamente anterior.

-Art. 27²⁰⁹

.Inciso 1.

Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.

.Inciso 2

²⁰⁷ *Declaración Americana de Derechos y Deberes del Hombre* (1948). Disponible en <http://www.oas.org/es/cidh/mandato/Basicos/declaracion.asp#:~:text=DECLARACI%C3%93N%20AMERICANA%20DE%20LOS%20DERECHOS%20Y%20DEBERES%20DEL%20HOMBRE&text=Todos%20los%20hombres%20nacen%20libres,exigencia%20del%20derecho%20de%20todos>. Consulta: 27 de Julio de 2020, cit. Por Cipriano, L. (2015). *Los derechos culturales: un análisis crítico*. Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Derecho. Pág. 63.

²⁰⁸ *Declaración Universal de los Derechos Humanos* (1948). Disponible en <https://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/> Consulta: 27 de Julio de 2020

²⁰⁹ *Ibidem*, cit. Por Cipriano, L. (2015). *Los derechos culturales: un análisis crítico*. Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Derecho. Pág. 64.

Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales²¹⁰

Este instrumento convencional, al igual que los anteriormente nombrados, es parte del bloque de jerarquía constitucional que establece el artículo 75 inciso 22.

-Art. 15

.Inciso 1

Los Estados Parte en el presente Pacto reconocen el derecho de toda persona a:

- a) Participar en la vida cultural.*
- b) Gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones.*
- c) Beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.*

.Inciso 2

Entre las medidas que los Estados partes en el presente Pacto deberán adoptar para asegurar el pleno ejercicio de este derecho, figurarán las necesarias para la conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y de la cultura.

.Inciso 3

Los Estados partes en el presente Pacto se comprometen a respetar la indispensable libertad para la investigación científica y para la actividad creadora.

.Inciso 4

²¹⁰ *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales* (1966). Disponible en <https://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/CESCR.aspx> Consulta: 27 de Julio de 2020.

Los Estados partes en el presente Pacto reconocen los beneficios que derivan del fomento y desarrollo de la cooperación y de las relaciones internacionales en cuestiones científicas y culturales>

Declaración de Friburgo²¹¹

La Declaración de Friburgo, impulsada por el *Grupo de Friburgo* en el año 2007, lamentablemente carece de estatus vinculante en términos generales. Entendemos que esta declaración, la cual explora los derechos culturales con mayor amplitud que sus antecesores, precisa ser dotada de ese estatus del que adolece.

-Art 3 (Identidad y patrimonio culturales)

Toda persona, individual o colectivamente, tiene derecho:

a. a elegir y a que se respete su identidad cultural, en la diversidad de sus modos de expresión. Este derecho se ejerce, en especial, en conexión con la libertad de pensamiento, conciencia, religión, opinión y de expresión;

b. a conocer y a que se respete su propia cultura, como también las culturas que, en su diversidad, constituyen el patrimonio común de la humanidad. Esto implica particularmente el derecho a conocer los derechos humanos y las libertades fundamentales, valores esenciales de ese patrimonio;

c. a acceder, en particular a través del ejercicio de los derechos a la educación y a la información, a los patrimonios culturales que constituyen expresiones de las diferentes culturas, así como recursos para las generaciones presentes y futuras.

-Art 4 (Referencia a comunidades culturales)

²¹¹ *Declaración de Friburgo* (2007). Disponible en https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf Consulta: 27 de Julio de 2020.

a. Toda persona tiene la libertad de elegir de identificarse, o no, con una o varias comunidades culturales, sin consideración de fronteras, y de modificar esta elección;

b. Nadie puede ser obligado a identificarse o ser asimilado a una comunidad cultural contra su voluntad.

-Art. 5 (Acceso y participación en la vida cultural)

a. Toda persona, individual y colectivamente, tiene el derecho de acceder y participar libremente, sin consideración de fronteras, en la vida cultural a través de las actividades que libremente elija.

b. Este derecho comprende en particular:

- La libertad de expresarse, en público o en privado, en lo o los idiomas de su elección.*

- La libertad de ejercer, de acuerdo con los derechos reconocidos en la presente Declaración, las propias prácticas culturales, y de seguir un modo de vida asociado a la valorización de sus recursos culturales, en particular en lo que atañe a la utilización, la producción y la difusión de bienes y servicios.*

- La libertad de desarrollar y compartir conocimientos, expresiones culturales, emprender investigaciones y participar en las diferentes formas de creación y sus beneficios.*

- El derecho a la protección de los intereses morales y materiales relacionados con las obras que sean fruto de su actividad cultural.*

-Art. 6 (Educación y formación)

En el marco general del derecho a la educación, toda persona, individual o colectivamente, tiene derecho, a lo largo de su existencia, a una educación y a una formación que, respondiendo a las necesidades educativas fundamentales, contribuyan al libre y pleno desarrollo de su identidad cultural, siempre que se

respeten los derechos de los demás y la diversidad cultural. Este derecho comprende en particular:

a. El conocimiento y el aprendizaje de los derechos humanos.

b. La libertad de dar y recibir una enseñanza de y en su idioma y de y en otros idiomas, al igual que un saber relacionado con su cultura y sobre las otras culturas;

c. La libertad de los padres de asegurar la educación moral y religiosa de sus hijos, de acuerdo con sus propias convicciones, siempre que se respeten la libertad de pensamiento, conciencia y religión reconocidas al niño, en la medida de la evolución de sus facultades;

d. La libertad de crear, dirigir y de acceder a instituciones educativas distintas de las públicas, siempre que éstas respeten en conformidad con las normas y principios internacionales fundamentales en materia de educación y las reglas mínimas prescritas por el Estado en materia de educación reconocidas internacionalmente y prescritas en el marco nacional.

-Art. 7 (Información y comunicación)

En el marco general del derecho a la libertad de expresión, que incluye la expresión artística, la libertad de opinión e información, y el respeto a la diversidad cultural, toda persona, individual o colectivamente, tiene derecho a recibir una información libre y pluralista, que contribuya al desarrollo pleno libre y completo de su identidad cultural en el respeto de los derechos del otro y de la diversidad cultural; este derecho, que se ejerce sin consideración de fronteras, comprende en particular:

a. La libertad de buscar, recibir y transmitir información;

b. El derecho de participar en la información pluralista, en el o los idiomas de su elección, de contribuir a su producción o a su difusión a través de todas las tecnologías de la información y de la comunicación.

c. El derecho de responder y, en su caso, de obtener la rectificación de las informaciones erróneas acerca de las culturas, siempre que se respeten los derechos enunciados en la presente Declaración.

-Art.8 (Cooperación cultural)

Toda persona, individual o colectivamente, tiene derecho a participar, por medios democráticos:

- En el desarrollo cultural de las comunidades a las que pertenece.*
- En la elaboración, la puesta en práctica y la evaluación de las decisiones que la conciernen y que afectan el ejercicio de sus derechos culturales;*
- En el desarrollo y la cooperación cultural en sus diferentes niveles.*

Como se puede apreciar a simple vista, los derechos culturales, si bien están desperdigados en varios elementos normativos, son, al momento, siempre los mismos, casi sin ninguna distinción más que la técnica legislativa elegida.

Debemos, ahora bien, aclarar que toda la normativa aquí citada, con excepción de la *Declaración de Friburgo*, es, directa o indirectamente, vinculante para la Nación Argentina. Lamentablemente, esta norma de corte internacional, si bien es la más explicativa de este tipo de derechos, no es vinculante en ningún aspecto, siendo solamente declarativa.

Cabe aclarar que este documento cuenta con el apoyo del denominado *Grupo de Friburgo*, el cual consta de un conjunto de instituciones y personalidades reconocidas en el ámbito de lo cultural y los derechos humanos, siendo tal grupo constituido por: Taïeb Baccouche (Instituto Árabe de Derechos Humanos y Universidad de Túnez); Mylène Bidault (Universidades de París X y de Ginebra); Marco Borghi (Universidad de Friburgo); Claude Dalbera, consultor, Uagadugu;; Emmanuel Decaux (Universidad de París II) ; Mireille Delmas-Marty (Collège de France, París) ; Yvonne Donders (Universidad de Amsterdam) ; Alfred Fernandez (OIDEL, Ginebra) ; Pierre Imbert, (ex director de derechos humanos del Consejo de Europa); Jean-Bernard Marie (CNRS, Universidad R. Schuman, Estrasburgo) ; Patrice Meyer-Bisch (Universidad de Friburgo)

; Abdoulaye Sow (Universidad de Nuakchot); Victor Topanou (Cátedra UNESCO, Universidad de Abomey Calavi, Cotonu).²¹²

Los derechos culturales en la Argentina: debilidades discursivas

Como hemos revisado páginas atrás, los derechos culturales en tanto derechos inherentes al ser humano, y fundantes en términos identitarios, han sido, con mayor o menor precisión, receptados por parte de la legislación argentina. Constitución nacional, constituciones provinciales, leyes nacionales y provinciales, han reconocido variados derechos del ámbito cultural, quizás no utilizando específicamente su categoría de *derechos culturales*, pero dicho reconocimiento sigue significando estatus jurídico, a fin de cuentas. Sirve como ejemplo el artículo 44 de la Constitución de la Provincia de Buenos Aires, el cual afirma que *la Provincia preserva, enriquece y difunde su patrimonio cultural* y que la misma *desarrollará políticas orientadas a rescatar, investigar y difundir las manifestaciones culturales, individuales o colectivas, y las realizaciones del pueblo que afirmen su identidad regional, provincial y nacional, generando ámbitos de participación comunitaria*.²¹³ O mismo podría señalarse el artículo 32 de la Constitución de la Ciudad de Buenos Aires²¹⁴, artículo el cual *distingue y promueve todas las actividades creadoras*, reglamentado por la ley n° 2176 del año 2006²¹⁵. Cabe aclarar que dicha ley solamente *promueve* a estos derechos, es decir, está visiblemente presente el carácter meramente declamativo de la norma.

En la legislación nacional, esta categoría, al igual que en la mayoría de los instrumentos convencionales visitados en este trabajo, presenta falencias que dificultan su requerimiento o exigencia. Respecto de las problemáticas inherentes a esta categoría, haremos propias las palabras de la Dra. Colombato, en relación a los derechos culturales y sus limitaciones de origen y ejercicio. Para Colombato, la normativa nacional que reconoce a estos derechos adolece de vicios, o quizás debilidades, de corte discursivo.

²¹² *Ibidem*, Pág. 11.

²¹³ Constitución de la Prov. De Buenos Aires. Disponible en http://www.infoleg.gob.ar/?page_id=173 Consulta: 29 de Julio de 2020.

²¹⁴ Constitución de la Ciudad de Buenos Aires. Disponible en http://www.infoleg.gob.ar/?page_id=166#:~:text=ARTICULO%201%C2%BA.,actos%20de%20gobierno%20son%20p%C3%BAblicos. Consulta: 29 de Julio de 2020.

²¹⁵ Ley de Promoción de los Derechos Culturales (2006). Disponible en <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2176.html> Consulta: 29 de Julio de 2020.

Entendiendo por discursivo por aquello propio de la técnica legislativa optada por el legislador.

“Si comparamos las fórmulas escogidas, en relación a las de los derechos civiles y políticos, la desvalorización se advierte fácilmente. Las/los ciudadanas/os argentinas/os *gozan* de los derechos enumerados en el artículo 14. La propiedad privada es *inviolable*, según el artículo 17. Se *asegura* a los trabajadores el salario mínimo vital y móvil (art. 14 bis). La constitución *garantiza* el pleno ejercicio de los derechos políticos (art. 37). En cambio, los derechos culturales se *promueven*, se *respetan*, se *reconocen*. Pueden ser *protegidos* mediante leyes que dicte el Congreso de la Nación.”²¹⁶

Lo que señala Colombato es bastante claro. La desvalorización²¹⁷ de esta categoría de derechos se hace notar desde su génesis, desde su propia concepción normativa. El legislador ha hecho decididamente de las normas en torno a la cultura, normas casi optativas. No se *exige* o *garantiza* a la cultura, se la *promueve* o *respet*a.

Colombato sostiene que este disvalor de los derechos culturales, su subestimación y poco desarrollo, siquiera teóricamente hablando, responde a grandes fallas de la normativa, continuando con la tónica en lo discursivo de esta legislación. Entre otras causas, la jurista señala como problemático a) la ausencia de una concepción de cultura, de corte vinculante, y b) la nula determinación de los sujetos comprendidos, en torno a lo multicultural del mundo actual²¹⁸²¹⁹. Respecto del primer aspecto, la imprecisión del término *cultura* es potencialmente peligroso, ya que brinda al Estado de un amplio margen de discrecionalidad, el cual puede hasta atentar contras otras culturas, quizás minoritarias y puestas en un estado de vulnerabilidad gratuito. Esto ha dado lugar a un cierto eurocentrismo que, figurativamente, se fagocita a las culturas de países tercermundistas.²²⁰ Ahora bien, en relación a los sujetos comprendidos por la normativa en materia de derechos culturales, similar situación se nos presenta. La imprecisión en su determinación es campo fértil para el silenciamiento y desaparición de culturas no-

²¹⁶ Colombato, L. (2012) *Derechos culturales. Debilidades discursivas en la formulación de sus contenidos. Cuestiones transversales*. Revista Perspectivas de las Ciencias Económicas y Jurídicas. Vol. 2, N° 1. Santa Rosa: FCEyJ (UNLPam); EdUNLPam. Pág. 84

²¹⁷ Subestimación, para autores como Symonides.

²¹⁸ Lo único actual es el reconocimiento de ese multiculturalismo, y no su aparición. Siempre existieron múltiples culturas, solamente que estas eran subyugadas y/o subyugadas por sus pares hegemónicas.

²¹⁹ Colombato, L., op. cit., p. 78.

²²⁰ *Ibidem*, Pág. 91.

dominantes.²²¹ En ese sentido, Colombato afirma que *la imagen vulgar, propia del mundo occidental burgués, sugiere que culta es la persona dedicada a ejercicios eruditos o al virtuosismo más o menos logrado en alguna disciplina estética.*²²²

Para Colombato, el mayor vicio de esta categoría es el de su imprecisión. Es el lenguaje utilizado el que debilita a los derechos culturales. Es *la utilización de un lenguaje vago, declamativo, pero sin carácter preceptivo, sin propiedades performativas, vaciado de contenido, que no se traduce en acciones concretas, (el cual) da nacimiento a normas ineficaces, a un no-derecho, que en lugar de empoderar a sus destinatarios/as, los/las debilita.* La jurista sostiene que, paradójicamente, cuando los instrumentos internacionales de derechos humanos deberían echar luz sobre estos conceptos, solamente empeoran la situación debilitando a los/las ideales destinatarios/as de estos derechos.

Si bien las normas jurídicas fundantes del ordenamiento argentino consagran esta categoría de derechos e imponen, quizás con cierta levedad, al Estado la obligación de protegerlos y regularlos como medio para el mejoramiento de la calidad de vida de los habitantes, así como de las instituciones de la República Argentina, la situación actual es devastadora en términos de aplicación práctica de estos derechos. Deben incluirse en el análisis de la cuestión, también, aquellas razones extrajurídicas que contribuyeron a la deficiencia en nuestra legislación en materia cultural. La devaluación en el plano de lo institucional, la escabrosa caída del nivel de vida medio, y la inequitativa distribución de la riqueza son variantes a tener en cuenta, ya que la problemática cultural es una problemática con varias aristas. Y su complejidad, debida a su característica transversal en términos de relaciones y dinámicas humanas, da indicios de cómo debemos abordarla en tanto deuda para con la sociedad.²²³

²²¹ *Ibidem*, Pág. 91.

²²² *Ibidem*, Pág. 91.

²²³ Onaindia, J. M. (2009) *Cultura y desarrollo: la urgencia de un nuevo pacto social. ¿Desea guardar los cambios?* Centro Cultural España-Córdoba. España, Córdoba. Pág. 167.

Conclusiones

Confeccionado el trabajo, y reflexionadas las circunstancias que nos circundan, entendemos como útil señalar lo siguiente.

El acervo fílmico argentino está en peligro, y debe ser concientizada la población de dicha problemática. Se precisa de voluntad política, recursos económicos y humanos para la salvaguarda de nuestro patrimonio, ya que el cine es un arte vulnerable. Cuya vulnerabilidad está sujeta a los avatares y condicionamientos ambientales, políticos y comerciales.

Se necesita que desde el Estado se implementen medidas de cooperación con entidades especializadas para, en cumplimiento con lo recomendado por los organismos internacionales y los especialistas, coordinar recursos, apoyo y políticas a través del globo.

Debe ser objeto de rescate, y preservación todo material fílmico cinematográfico, relativo o no a nuestra historia nacional, situado en nuestro país.

Son de vital importancia las políticas públicas en materia de resguardo y migración de los formatos y/o soportes. Es necesario que se desarrolle tecnología nacional para dicha tarea, ya que no hay soberanía alguna en la salvaguarda de lo propio en manos de ajenos, cuyos intereses pueden contraponerse a los nuestros en relación a la preservación de nuestra historia. En materia de migración, entiendo a la migración activa la única solución presente y a corto plazo para evitar la pérdida de nuestro patrimonio audiovisual.

Debemos mensurar a este arte, y entenderlo como el medio que es, como el lenguaje que es, y como el transporte re-vitalizador del mito (así como del rito) que es. Y solo así reconocer su importancia y presencia en la historia del ser humano.

Es prioritario que se instrumenten las herramientas convencionales para que, directa o indirectamente, se le dé carácter vinculante a un instrumento tan esclarecedor pero estéril en términos jurídicos como lo es la Declaración de Friburgo. Instrumento el cual explaya y da luz al concepto de derechos culturales, en relación a sus pares antecesores.

Es tarea pendiente, como ya ha señalado el Dr. Onaindia, modificar y actualizar la legislación cultural nacional que adolece, entre otras cosas, de ser notablemente vetusta y anacrónica para los tiempos que corren, y con las nuevas tecnologías ya desarrolladas.²²⁴

Entendemos de gran relevancia lo expresado por Daniela Kozak en tanto a lo ardua y problemática que se torna la tarea preservacionista-archivista: *Aquí es donde la paradoja de la preservación aparece más explícitamente y nos enfrenta a la calidad filosófica de la tarea: guardar todo y para siempre es un objetivo imposible pero, igual que Sísifo, se lleva adelante con dedicación y tenacidad.*²²⁵

Nos es deuda *dar el giro copernicano y cambiar el rumbo de nuestros derroteros*²²⁶. No es posible que un valor tan preponderante, símbolo de desarrollo en toda civilización, como lo es la cultura, siga siendo subestimada, y no priorizada, de tal manera.

El Estado debe darle la importancia a nuestra cultura cinematográfica debida y asumir *su responsabilidad indelegable de cuidar la memoria histórica*²²⁷. Ya que, para poder planificar un futuro medianamente estable, debemos hacer valer nuestro pasado, evitando los errores ya cometidos.

Es imprescindible que entendamos que desde la cultura se instruye cívicamente, *se construye ciudadanía*²²⁸. Y que la cultura como vector de virtud, *permite estructurar las diferencias, permite el dialogo intercultural y permite colocar el pasado en el presente.*²²⁹

Me parece atinado concluir con la siguiente cita, en tanto cultura significa nuestra composición como seres sociales y políticos, y el cine, como arte, ha sabido dar cuenta de ello:

Por imaginario colectivo entenderemos al cosmos de representaciones que garantizan la continuidad de la comunidad; dichas imágenes son ofrecidas

²²⁴ Onaindia, J. M., op. cit. p. 79. Pág. 167.

²²⁵ Kozak, D., et al , op. cit., p. 31.

²²⁶ Pérez Gallardo, L. (2011). *Maestros del Derecho*. Conferencia, Universidad Abierta Interamericana. Buenos Aires.) Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=czz7rKudwi0&t=994s> Consulta: 27 de Julio de 2020.

²²⁷ Kozak, D., et al , op. cit., p. 31.

²²⁸ López Borbon, L. (2019). *Actualidad de los Derechos Culturales*. Congreso del Estado de Hidalgo.

²²⁹ *Ibidem*.

*como un cuerpo cerrado de nociones consensuadas que se presentan como eternas, como la naturaleza cultural de las naciones.*²³⁰

²³⁰ Perceval, J. M. (1995). *Nacionalismos, xenofobia y racismo en la comunicación: una perspectiva histórica*. Barcelona: Paidós. Citado por Martínez Gómez, R. D. (2010) *Multiculturalismo, cine mexicano e identidad*. Biblioteca digital de Humanidades, Universidad Veracruzana. Xalapa, Veracruz, México. Pág. 9.

Bibliografía

- Aguilar, G., et al. (2017). *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. (1ra ed.). Bernal: UNQUI Publicaciones Ciencias Sociales.
- Archivo General de la Nación. *Cine, audio y video*. Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/interior/archivo-general/cine-audio-y-video> Consulta 30 de Julio de 2020.
- Archivo RTA. *Colecciones*. Disponible en <http://www.archivorta.com.ar/colecciones/> Consulta: 30 de Julio de 2020
- Bachofen, J.J. (1954) *Gesammelte Werke, vol. IV, Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, Basilea.
- Bachofen, J. (1987). *El Matriarcado: Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid: Ediciones Akal.
- Canudo, R. (1923). *Manifiesto de las Siete Artes*. Gazette Des Sept Arts, (2), 2. Disponible en <http://www.filosofia.org/hem/192/9230125.htm>
- Casiopea. Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Disponible en https://wiki.ead.pucv.cl/index.php/%C3%89mile_Reynaud#Teatro_.C3.93ptico Consulta: 27 de Julio de 2020
- Cholakian, D. (2018). *Los sectores ilustrados de la sociedad no tienen el hábito cultural*. Infobae. Disponible en <https://www.infobae.com/cultura/2018/12/20/los-sectores-ilustrados-de-la-sociedad-no-tienen-el-habito-cultural/> Consulta: 28 de Julio de 2020.
- CINAIN (2019). *CINAIN tendrá su propio laboratorio de preservación fílmica*. Disponible en <http://cinain.gob.ar/cinain-tendra-laboratorio-preservacion-filmica/> Consulta: Diciembre de 2019
- Cinemateca Francesa. *Las Colecciones*. Disponible en <https://www.cinematheque.fr/collections.html> Consulta: 29 de Julio de 2020.
- Cineteca Nacional de México. Disponible en

<https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=acervo> Consulta: 28 de Julio de 2020.

- Cineteca Nacional de México. Disponible en <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=contexto> Consulta: 28 de Julio de 2020.
- Cipriano, L. (2015). *Los derechos culturales: un análisis crítico*. Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Derecho.
- Colombato, L. (2012) *Derechos culturales. Debilidades discursivas en la formulación de sus contenidos. Cuestiones transversales*. Revista Perspectivas de las Ciencias Económicas y Jurídicas. Vol. 2, N° 1. Santa Rosa: FCEyJ (UNLPam); EdUNLPam.
- Cotnam, H. (2017). *Ottawa film scholar teams up with Martin Scorsese to restore lost African classics Social Sharing*. CBC. Disponible en <https://www.cbc.ca/news/canada/ottawa/african-film-heritage-scorsese-ottawa-1.4211196> Consulta: 28 de Julio de 2020.
- Daniel, M. (2004) *Daguerre (1787–1851) and the Invention of Photography*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd_dagu.htm (October
- de Pedro, J. (2004). *Derechos Culturales y Desarrollo Humano*. Revista Pensar Iberoamérica, 7. Disponible en <https://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric07a07.htm> Consulta: 15 de Junio de 2020
- Donders, Y. M. (2012). *Cultural rights in the Convention on the Diversity of Cultural Expressions: included or ignored?* T. Kono, & S. Van Uytsel (Editores), Cambridge-Antwerp- Portland: Intersentia.
- Dorantes Díaz, F. (2013). *Derecho a la cultura en México. Su constitucionalización, sus características, alcances y limitaciones*. Revista Alegatos, 85. Disponible en <http://alegatos.azc.uam.mx/index.php/ra/article/view/133> Consulta: 28 de Julio de 2020.
- Eliade, M. (1984). *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición* (Vol. 22). Barcelona: Planeta-De Agostini.

- Eliade, M. (1992). *Mito y realidad* (2da ed.). Barcelona: Labor.
- Encyclopedia Britannica (2020). *Confederate States of America*. Disponible en <https://www.britannica.com/topic/Confederate-States-of-America> Consulta: 27 de Julio de 2020.
- Faretta, A. (2005). *El concepto del cine*. Buenos Aires: Djaen.
- Fleming, M. Jr (2015) *Christopher Nolan Joins Film Foundation Board*. Deadline. Disponible en <https://deadline.com/2015/04/christopher-nolan-joins-film-foundation-board-1201414195/> Consulta: 28 de Julio de 2020.
- González Moreno, B. (2003). *Estado de cultura, derechos culturales y libertad religiosa*. Civitas. Madrid.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Haberle, P. (2001). *El Estado constitucional*. Buenos Aires: Astrea.
- Häberle, P. (2002). *Constitución como cultura*. Universidad Externado de Colombia. Instituto de Estudios Constitucionales Carlos Restrepo Piedrahita. Colombia. Bogotá, D.C.
- Hobsbawm, E. (1994). *Historia del siglo XX* (2da ed.). Buenos Aires: Crítica.
- Huizinga, J. (1981). *El Otoño de la Edad Media*. Madrid: ALIANZA EDITORIAL, S.A.
- Kozak, D. et al. (2015) *La imagen recobrada* (1ra ed.). Buenos Aires: Daniela Kozak.
- Malinowski, B. (1994). *Estudios de psicología primitiva*. Barcelona (España): Altaya.
- Marrero Castro, C. (2010). *Archivos que hablan*. Revista 33 Cines, (Nº 4). Montevideo.
- Martinez Gomez, R. D. (2010). *Multiculturalismo, cine mexicano e identidad*. Veracruz : Biblioteca Digital de Humanidades. Disponible en <https://www.uv.mx/bdh/files/2012/10/cine-mexicano-identidad.pdf> Consulta: 28 de Julio de 2020.

- Museo del Cine. *Rescates y producciones audiovisuales*. Disponible en <https://museodelcineba.org/rescates/> Consulta: 30 de Julio de 2020.
- Museum of Modern Art (2020). Disponible en <https://www.moma.org/research-and-learning/film-preservation/> Consulta: 28 de Julio de 2020
- National Film Preservation Foundation. (2004). *The Film Preservation Guide. The Basics for Archives, Libraries, and Museums*. San Francisco: National Film Preservation Foundation.
- Nates, O. (2016). *Antes de la Fotografía 40.000 aC – 1827 dC* (1st ed., p. 4). Ciudad de México: Universidad Panamericana.
- Onaindia, J. M. (2009) *Cultura y desarrollo: la urgencia de un nuevo pacto social*. ¿Desea guardar los cambios? Centro Cultural España-Córdoba. España, Córdoba.
- Perceval, J. M. (1995). *Nacionalismos, xenofobia y racismo en la comunicación: una perspectiva histórica*. Barcelona: Paidós.
- Prince, S. (2010). *Through the Looking Glass: Philosophical Toys and Digital Visual Effects*. *Projections*, 4(2), 19–40.
- Rambler, M. (1997). *How they put the motion in motion pictures*. The Washington Post. Disponible en <https://www.washingtonpost.com/archive/1997/09/10/how-they-put-the-motion-in-motion-pictures/abae7c0e-dc66-4889-a52d-f25e363657b4/> Consulta: 27 de Julio de 2020.
- Saldaña, J. (1999). *Notas sobre la fundamentación de los derechos humanos*. Boletín Mexicano de Derecho Comparado, 1(96).
- Sánchez Cordero, J. (2013). *El derecho a la cultura: los grandes avances, los desafíos...* Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM.
- Standen, A. (2006). *The Story of Movies: Understanding Films and Filmmaking*. Edutopia. Disponible en <https://www.edutopia.org/the-story-of-movies-understanding-films-and-filmmaking> Consulta: 28 de Julio de 2020.
- Symonides, J. (1998). *Cultural rights: A neglected category of human rights*. *International Social Science Journal*, 50(158), 559-572. Disponible en

<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1468-2451.00168> Consulta: 27 de Julio de 2020.

- Télam (2017). *Comenzó a funcionar el CINAIN y preservará la memoria audiovisual*. Disponible en <https://www.telam.com.ar/notas/201703/183840-comenzo-a-funcionar-el-cinain-y-preservara-la-memoria-audiovisual.html> Consulta: 27 de Julio de 2020.
- Télam (2019). *Anunciaron la construcción del primer laboratorio de preservación fílmica*. Disponible en <https://www.telam.com.ar/notas/201910/399960-anunciaron-la-construccion-del-primer-laboratorio-de-preservacion-filmica.html> Consulta: 27 de Julio de 2020.
- Tew, H. (1930). *Cinema in the Argentine*. Close Up. Disponible en Peña, F. M. (2008). *Metropolis*, Buenos Aires, 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y <https://archive.org/details/closeup06macp/page/140/mode/2up>
- The Film Foundation (2020). Disponible en <https://www.film-foundation.org/education> Consulta: 28 de Julio de 2020.
- Usai, P. C. (2005). *La Muerte del cine*. Barcelona: Laertes.

Fuentes audiovisuales

- Calori, S. (2015). *Un importante preestreno* (Documental). Argentina: Santiago Calori. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=y0FGH7qj-6Y> Consulta: 27 de Julio de 2020.
- Congo FM, 2018. *Cinefilia Ninja T01E11: Daniela Kozak*. [podcast]. Disponible en <https://congo.fm/cinefilia-ninja-t01e11-daniela-kozak/> Consulta: 27 de Julio de 2020.

- Congo FM, 2018. *Cinefilia Ninja T01E13: Fernando Martín Peña (Parte 2)*. Disponible en <https://congo.fm/cinefilia-ninja-t01e13-fernando-martin-pena-parte-dos/> Consulta: 27 de Julio de 2020.
- Faretta, A. (2 de enero, 2018). Entrevista en *Una casa con diez chinos* (Vortex). Buenos Aires, Argentina. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0PCRSIYQLtQ> Consulta: 27 de Julio de 2020
- Faretta, A. (2019). *EL PADRINO POR FARETTA | Clase 1: Prólogo teórico*. Presentación, A Sala Llena. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=O3GX9AwQBMc&t=3910s> Consulta: 27 de Julio de 2020.
- López Borbon, L. (2019). *Actualidad de los Derechos Culturales*. Congreso del Estado de Hidalgo. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=6hnU4srtFok> Consulta: 27 de Julio de 2020.
- Lynch, D. (2013). *Masterclass de David Lynch*. Conferencia, Escuela Universitaria de Artes TAI. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pPial9mu-RI&t=1335s> Consulta: 27 de Julio de 2020.
- Pérez Gallardo, L. (2011). *Maestros del Derecho*. Conferencia, Universidad Abierta Interamericana. Buenos Aires.) Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=czz7rKudwi0&t=994s> Consulta: 27 de Julio de 2020.
- Toro, S., y Fauceglia, B. (2016). *Conservación en tiempos digitales*. Conferencia, CAPER Show (25ta edición). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hbqlasxMGz0> Consulta: 27 de Julio de 2020.

Normativa

- *Constitución de la Ciudad de Buenos Aires*. Disponible en http://www.infoleg.gob.ar/?page_id=166#:~:text=ARTICULO%201%C2%BA, actos%20de%20gobierno%20son%20p%C3%BAblicos. Consulta: 29 de Julio de 2020.
- *Constitución de la Prov. De Buenos Aires*. Disponible en http://www.infoleg.gob.ar/?page_id=173 Consulta: 29 de Julio de 2020.
- *Constitución Nacional de la República Argentina*, Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/804/norma.htm> Consulta: 27 de Julio de 2020
- Ley n° 17.741 conocida como *Ley de fomento de la actividad cinematográfica nacional* (1968) Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/17938/norma.htm#:~:text=LEY%20N%C2%BA%2017.741,de%20la%20actividad%20cinematogr%C3%A1fica%20nacional.&text=Art%C3%ADculo%201%C2%BA%20%E2%80%93%20El%20Instituto%20Nacional,la%20Presidencia%20de%20la%20Naci%C3%B3n>. Consulta: 28 de Julio de 2020.
- Ley n° 24.377. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/767/norma.htm> Consulta: 28 de Julio de 2020.
- Ley n° 25.119. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/60000-64999/60114/norma.htm> Consulta: 28 de Julio de 2020.
- Ley n° 2.176 (Promoción de los Derechos Culturales) (2006). Disponible en <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2176.html> Consulta: 29 de Julio de 2020.
- Decreto Reglamentario n° 1209/2010. Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/170000-174999/171212/norma.htm> Consulta: 28 de Julio de 2020.
- *Declaración Americana de Derechos y Deberes del Hombre* (1948). Disponible en <http://www.oas.org/es/cidh/mandato/Basicos/declaracion.asp#:~:text=DECLARACI%C3%93N%20AMERICANA%20DE%20LOS%20DERECHOS%20Y%20DEBERES%20DEL%20HOMBRE&text=Todos%20los%20hombres%20nace>

[n%20libres,exigencia%20del%20derecho%20de%20todos.](#) Consulta: 27 de Julio de 2020

- *Declaración Universal de los Derechos Humanos* (1948). Disponible en <https://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/> Consulta: 27 de Julio de 2020
- *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales* (1966). Disponible en <https://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/CESCR.aspx> Consulta: 27 de Julio de 2020.
- *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural* (2001) Disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html Consulta: 27 de Julio de 2020
- *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural* (2001) Disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html Consulta: 27 de Julio de 2020.
- *Declaración de Friburgo* (2007). Disponible en https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf Consulta: 27 de Julio de 2020.

Filmografía

Revolución de Mayo (1909) de Mario Gallo.

El secuestrador (1958) de Leopoldo Torre Nilsson.

Psycho (1960) de Alfred Hitchcock.

2001: A Space Odyssey (1968) de Stanley Kubrick.

Boys don't cry (1993) de Kimberly Peirce.

El polaquito (2003) de Juan Carlos Desanzo.

Una mujer fantástica (2017) de Sebastián Lelio.