

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

El patrimonio audiovisual y la difusión del cine en España. Modelos de gestión
de las filmotecas desde la segunda mitad del siglo XX

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Enrique Monasterio Morales

DIRECTORES

Francisco García García
Rafael Marfil Carmona
Alberto Luis García García

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DOCTORADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL, PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y LA DIFUSIÓN DEL CINE EN ESPAÑA. MODELOS DE GESTIÓN
DE LAS FILMOTECAS DESDE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL DEL SIGLO XX.

Tesis doctoral presentada por

JOSE ENRIQUE MONASTERIO MORALES

para la obtención del Grado de Doctor

Con la tutoría de

ALBERTO LUIS GARCÍA GARCÍA

Bajo la dirección de

FRANCISCO GARCÍA GARCÍA
RAFAEL MARFIL CARMONA
ALBERTO LUIS GARCÍA GARCÍA

A mis padres Enrique y Manolita

que tanto me dieron y siempre me
acompañan

A Vicky y Enrique que son mi alegría
y mi berrinche permanente

A Isabel López Aguilar (yaya) que se
equivocó cuando me pidió que me
acordase de ella cuando llegara alto
porque nunca estuve tan cerca de
esa altura desde que la hice feliz en
sus últimos años.

A los dos Fernando Puyou, porque
fueron maestros e incondicionales a
pesar de mis fallos

A mis hermanas Saly, Ana y Laura por
ser y estar

“A todas las aguas que bañaron mi
isla” (Elena Pérez Panizo)

“Una ilusión, una sombra, una ficción, y el mayor bien es pequeño; que toda
la vida es sueño, y los sueños, sueños son” (Calderón de la Barca)

AGRADECIMIENTOS

Llegar al final de esta etapa tan jalonada de hastíos, obstáculos y finalmente de voluntad para enfrentar que la peor tesis es la inexistencia, no ha sido fácil de admitir y cuando uno tiene que enfrentar el texto de un agradecimiento te llenas de frases que por repetidas parecen convertirse en el matasellos de una formalidad con la que cumplir un expediente, “frases como sin vosotros no lo habría conseguido” carecen de sentido cuando de lo que se trata es de trasladar una emoción, la emoción que me causa que el dedicarles estas letras a mis tres directores y compañeros de fatigas se tuviera que convertir en un adiós que es imposible porque ya forman parte de mi vida y porque ellos me han guiado en este camino con sus consejos y estímulo permanente haciendo que me enfrentase a mis contradicciones y temores del trabajo a diario.

Alberto Luis García García ha confiado en mí con una generosidad que no me podía esperar cuando yo mismo ni lo tenía claro, me ha dado una lección de apoyo incondicional que siempre le estaré agradecido. Gracias Alberto

Rafael Marfil Carmona ha sido tan buen amigo con sus consejos de experto guía del Orinoco que no puedo más que agradecersele por siempre, por las cosas tan buenas que he aprendido a su lado y el estímulo de sus metáforas que tanto me gustan para recordarme que debo cuidar mi jardín que tenía tan abandonado, gracias Rafa.

Cierra esta Trinidad Francisco García García, el Modric de las tesis, que siempre que las cosas se han puesto feas, por supuesto por mi culpa, sacaba la línea de pase de donde nadie podía esperarse, para animarme de una manera constante como el compañero leal que ha sido y, a la vez, ese profesor exigente pero justo, cuando esos términos están tan denostados y escasos en esta sociedad. Su aportación ha ido más allá de su deber haciéndome participe de su amistad y de su hogar para aprender algo más que unas citas o una metodología, me ha recordado la importancia de los valores y la importancia que tiene contar con su amistad. Gracias Paco. No habrá libros en tu casa que transcriban lo que vales y representas para

muchos de nosotros, hijos adoptivos tuyos por voluntad propia, que hemos tenido el honor de tu compañía.

También quisiera agradecer a todos los miembros de las filmotecas, tanto de la de Andalucía como del resto, de los que tuve el honor de compartir y conocer una época maravillosa. A todas mis jefas de aquella época que confiaron en mi para esas responsabilidades. Acordarme de Pepe Escriche que fue un amigo incondicional que me ha hecho participe de una familia inesperada y amplia con todos aquellos que tuvimos el honor de ser sus amigos y quererle como se merecía.

Por último, quisiera dedicarle unas palabras a Vicky por haberme apoyado incondicionalmente a costa de sacrificarse para que yo pudiera culminar este camino, algo que espero poder compensarle por su dedicación y compañía siempre estimulante, gracias Vicky.

ÍNDICE

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID	1
TESIS DOCTORAL	1
AGRADECIMIENTOS	5
PALABRAS CLAVE:	10
RESUMEN:	10
KEYWORDS:	13
ABSTRACT	13
1. INTRODUCCIÓN	16
1.1. OBJETO Y CONTEXTO.....	16
1.2. PROPÓSITO	26
1.3. JUSTIFICACIÓN.....	27
1.3.1. Personal.....	27
1.3.2. Social	44
1.3.3. Científica.....	45
1.3.4. Económica	46
1.4. FINALIDAD	48
1.5. OPORTUNIDAD	49
1.6. ESTRUCTURA GENERAL	50
2. MARCO TEÓRICO	55
2.1 HISTORIA DE LAS FILMOTECAS.....	56
2.1.1 Reconocimiento del cine	56
2.1.2 Historia de una destrucción	72
2.1.3 Pioneros de los archivos cinematográficos.....	83
2.1.4 Aparición de las Filmotecas.....	99
2.2 FILMOTECAS EN ESPAÑA.....	133
2.2.1 Filmoteca Española	143
2.2.2 Filmoteca de Catalunya	144
2.2.3 Filmoteca Vasca.....	146
2.2.4 Filmoteca de la Generalitat Valenciana. CulturArts-Ivac.	148
2.2.5 Filmoteca de Galicia.	150
2.2.6 Filmoteca de Andalucía	152
2.2.7 La Filmoteca de Zaragoza	154
2.2.8 Filmoteca de Castilla y León	156
2.2.9 Filmoteca Canaria.....	158

2.2.10 Filmoteca Cantabria	160
2.2.11 Filmoteca de Albacete	162
2.2.12 Filmoteca de Extremadura	163
2.2.13 Filmoteca de la Región de Murcia	165
2.2.14 Filmoteca de Navarra	167
2.2.15 Filmoteca de la Rioja	168
2.2.16 Filmoteca Balear. Arxiu del So i de la Imatge	169
2.2.17 Filmoteca de Asturias	171
2.2.18 Ceuta y Melilla	172
2.2.19 Proyecto de unión de las filmotecas en España, “El cine español conservado”	173
2.3 EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL	176
2.4 EL GIRO DIGITAL	185
3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	189
3.1. OBJETO FORMAL	189
3.2. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN: PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	190
3.3. OBJETIVOS	192
3.4 HIPÓTESIS	193
3.5 METODOLOGÍA	193
3.5.1. Universo y Muestra de Análisis	194
3.5.1.1. Universo	194
3.5.1.2. Muestra	194
3.5.2. Técnicas de investigación	196
3.5.2.1. Técnicas de análisis	196
3.5.2.2. Técnica de Focus group	197
3.5.2.3. Análisis de contenido con Atlas-ti	198
4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS	210
4.1. ANALISIS DE LA TÉCNICA DE INVESTIGACIÓN	210
4.2. ANALISIS GENERAL DE CONTENIDO DE FOCUS GROUP	211
4.2.1 Análisis individual del código de la conservación	219
4.2.2. Código difusión	239
4.2.3. Código cooperación	252
4.2.4. Código documentación	267
4.2.5. Código investigación	280
4.2.6. Código líneas estratégicas	292
4.2.7. Código educación	309
4.2.8. Código comunicación	319

4.2.9. Código accesibilidad	332
4.2.10. Código concepto.....	344
4.2.11. Código creatividad.....	348
4.2.12. Código gestión.....	353
4.2.13. Código tecnología.....	368
4.2.14. Relación de conceptos	379
4.3. RELACIÓN DE ENTREVISTAS	380
4.3.1. Entrevista Esteve Rimbau. Filmoteca de Catalunya	382
4.3.2. Entrevista Josetxo Cerdán. Filmoteca Española	387
4.3.3. Entrevista Joxean Martínez. Filmoteca Vasca	398
4.4. VALORACIÓN CONJUNTA UNIVERSO FOCUS GROUP Y ENTREVISTAS	404
5. CONCLUSIONES:	429
5.1 RESPUESTA A LAS PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	429
5.2 CUMPLIMIENTO DE LOS OBJETIVOS	431
5.3. CONTRASTE DE HIPÓTESIS	433
5.4. OTRAS CONCLUSIONES	436
6. DISCUSIÓN	438
6.1. ANÁLISIS CRÍTICO DE LOS RESULTADOS.....	439
6.2. APORTACIONES	441
6.3. NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	443
7. APLICACIONES	447
8. FUENTES	449
9. ÍNDICES	463
9.1. TABLAS.....	463
9.2. FIGURAS.....	463
10. ANEXOS	470
10.1. ENTREVISTA CON EL DIRECTOR DE LA FILMOTECA DE CATALUNYA, ESTEVE RIAMBAU.....	470
10.2. ENTREVISTA CON EL DIRECTOR DE LA FILMOTECA VASCA, JOXEAN MARTÍNEZ.	482
10.3. ENTREVISTA CON EL DIRECTOR DE LA FILMOTECA ESPAÑOLA, JOSETXO Cerdán.	495
10.4. TRANSCRIPCIÓN CON EL FOCUS GROUP, FILMOTECAS ESTADO DE LA CUESTIÓN.	518

PALABRAS CLAVE:

Filmotecas; Filmotecas autonómicas; cine; gestión cultural; patrimonio audiovisual;

TÍTULO: EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y LA DIFUSIÓN DEL CINE EN ESPAÑA. MODELOS DE GESTIÓN DE LAS FILMOTECAES DESDE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

RESUMEN:

Esta tesis tiene como objeto central de su análisis la situación de las filmotecas en España desde el punto de partida de su creación en el contexto histórico de las políticas culturales hasta nuestros días. Para ello la investigación se afronta abarcando varios aspectos que permiten contextualizar y hacer comprender la importancia de sus funciones y el papel que dichas instituciones ejercen en sus territorios, tanto en sus estrategias de visibilidad, como en la filosofía de su trabajo.

El caso español tuvo un tardío reconocimiento institucional debido a su sistema político, que lo dejó al margen de las discusiones y deliberaciones internacionales. En el extranjero la preocupación de la primera etapa para la conservación del cine generó la creación de unas filmotecas que, principalmente, respondían a una tipología basada en el territorio y que derivó en la creación de grandes filmotecas nacionales. La posterior eclosión de nuevas filmotecas atendería a regiones o ciudades de menor tamaño sumado a nuevas tipologías de contenido que enriquecerían el panorama, al mismo tiempo, que abrían una dialéctica sobre la importancia y papel del patrimonio cinematográfico aplicado a la identidad y utilidad de dichos espacios físicos y mentales.

A lo largo de esta investigación se ha tenido en cuenta la génesis de las filmotecas deudoras del impulso que le otorgaron unas figuras individuales que hicieron posible la toma de conciencia sobre un patrimonio cinematográfico merecedor de ser conservado. Así mismo ha sido abordada la transversalidad del cine que contine información clave de los siglos XX y XXI,

complementaria a otro tipo de documentos gráficos y escritos, siendo testigo fiel de las transformaciones de las distintas sociedades en las que fue producido. Todo ello define un patrimonio audiovisual a tener en cuenta durante toda la investigación que responde a una realidad poliédrica que deriva en una faceta donde lo cultural, lo industrial, y el documento histórico confluyen al mismo tiempo.

Se señalan como importantes aquellas discusiones iniciales sobre el equilibrio o prominencia entre la conservación y la difusión, y cómo han evolucionado en la actualidad dando paso a las preocupaciones derivadas de un paradigma digital que ha revolucionado todos los eslabones de la cadena clásica de la producción, distribución y exhibición. Este paradigma afecta también a las fases establecidas en sus procesos y altera el propio estatus productivo e industrial de su actividad con impactos de orden económico y organizativo. La lógica evolución del proceso tecnológico-industrial-económico, motor de la creación de películas, seguido de su reconocimiento como arte, y la posterior conciencia como documento a conservar, se encuentra en la actualidad con la coexistencia de un legado analógico todavía no resuelto y un proceso digital dominante en su expansión, que reproduce un debate de apocalípticos e integrados que afecta, no solo a la pertinencia de los procesos y criterios organizativos y tecnológicos para su conservación, sino a su propia naturaleza ontológica.

Sin embargo, esos debates, aún con acercamientos al sector historiográfico y académico, han sido por lo general un espacio autolimitado, más por la propia deformación de la exigencia de las tareas internas de los archivos, que por una voluntad de aislamiento expreso. En los dos últimos decenios esa inercia ha empezado a convertirse en apertura debido al surgimiento de publicaciones, incluso desde la misma industria, que, al calor de la crisis digital, han reflexionado sobre los distintos enfoques basados en interpretaciones sobre la naturaleza de los soportes y las prácticas de archivo que están permitiendo un acercamiento de estos con la comunidad académica. Pero, sobre todo, basado en una necesidad, fruto de la incertidumbre que el paradigma digital ha suscitado.

Este contexto de interés estratégico es el punto de partida en el que se ha basado esta investigación que, con una metodología de estudio de corte cualitativa, con focus group de expertos y entrevistas, pretende incorporar el caso español y situarlo en el debate internacional de las prácticas de archivos y sus políticas culturales. La realidad de las filmotecas españolas no difiere de la de otros países, por cuanto nació de una norma no declarada, pero que estaba implícita en los responsables de la política cultural para constituir una gran filmoteca que guardase su patrimonio nacional. La génesis que representó la Filmoteca Española dio paso a la creación de nuevos archivos cuyo origen debe buscarse en la propia realidad política que ha vivido España con el desarrollo del Estado de las Autonomías y sus identidades particulares. Esta investigación pretende evaluar el estado de la cuestión de las filmotecas en España atendiendo a los debates principales que le afectan para permitir un diagnóstico que establezca una tipología real de los distintos archivos y sus equilibrios departamentales con la finalidad de valorar la eficacia del nivel legislativo de las políticas culturales relacionadas.

Como se recoge en las conclusiones del estudio existe una tipología entre las filmotecas españolas que señala diferencias en funciones y tamaño, pero con un común denominador de verse enfrentadas a la dependencia del sistema político y su visión de la cultura. Se concluye que existen unas demandas como su identidad jurídica, las necesidades para el establecimiento de criterios sólidos con el depósito legal, los aspectos económicos y organizativos de los nuevos formatos digitales, la legislación del cine contemplando los nuevos escenarios y actores de integración de la producción audiovisual, o la profesionalización de las plantillas de trabajadores. Junto a otras posibles demandas conforman uno de los retos más importantes para dilucidar su futuro y poder garantizar una posición ética y crítica frente a un mundo globalizado tendente a reforzar los intereses del mercado y a desdibujar el patrimonio cultural en general y el audiovisual en particular que se coloca en un difícil equilibrio entre los intereses económicos y la conservación del patrimonio audiovisual que les otorga su sentido existencial.

KEYWORDS:

Film libraries; autonomic film libraries; cinema; cultural management; audio-visual heritage;

TITLE: AUDIOVISUAL HERITAGE AND THE DIFFUSION OF CINEMA IN SPAIN. MODELS OF FILM LIBRARY MANAGEMENT SINCE THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY.

ABSTRACT

This thesis has as central object of its analysis the situation of the film libraries in Spain from the starting point of their creation in the context historical history of cultural policies up to the present day. To this end, the research is approached by covering several aspects that allow us to contextualize and understand the importance of their functions and the role that these institutions play in their territories, both in their visibility strategies and in the philosophy of their work.

The Spanish case had a late institutional recognition due to its political system, which left it on the margins of international discussions and deliberations. Abroad, the concern of the first stage for the

film conservation led to the creation of film libraries that mainly responded to a typology based on territory, which resulted in the creation of large national film libraries. The subsequent emergence of new film libraries would attend to smaller regions or cities in addition to new typologies of content that would enrich the panorama, while at the same time opening a dialectic on the importance and roll of film heritage applied to the identity and usefulness of these physical and mental spaces.

Throughout this research, we have taken into account the genesis of the film libraries is indebted to the impulse given by individual figures that made possible the awareness of a cinematographic heritage worthy of being preserved. Likewise, the transversality of cinema has been approached, containing key information of the 20th and 21st centuries, complementary to other types of graphic and written documents, being a faithful witness of the transformations of the different societies in which it was produced. All this defines an audio-visual heritage to be taken into account throughout

the research that responds to a polyhedral reality that derives in a facet where the cultural, the industrial, and the historical document converge at the same time.

The initial discussions on the balance or prominence between conservation and dissemination are highlighted as important, and how they have evolved today, giving way to the concerns derived from a digital paradigm that has revolutionized all the links in the classic chain of production, distribution and exhibition. This paradigm also affects the phases established in their processes and alters the very productive and industrial status of their activity with economic and organizational impacts. The logical evolution of the technological-industrial-economic process, the driving force behind the creation of films, followed by their recognition as an art form, and the subsequent The archives, as a document to be preserved, are currently faced with the coexistence of a still unresolved analogical legacy and a dominant digital process in its expansion, which reproduces a debate between apocalyptic and integrators that affects not only the relevance of the organizational and technological processes and criteria for its preservation, but also its own ontological nature.

However, these debates, even with approaches to the historiographic and academic sector, have generally been a self-limited space, more due to the deformation of the demands of the internal tasks of the archives than to a desire for isolation. In the last two decades this inertia has begun to turn into openness due to the emergence of publications, even from within the industry itself, which, in the heat of the digital crisis, have been able to offer a new space to the public, have reflected on the different approaches based on interpretations about the nature of the media and archival practices that are allowing a rapprochement of these with the academic community. But, above all, based on a need, the result of the uncertainty that the digital paradigm has raised.

This context of strategic interest is the starting point on which this research has been based. This qualitative study, with focus groups of experts and interviews, aims to incorporate the Spanish case and place it in the international debate on archival practices and cultural policies. The reality of Spanish film libraries does not differ from that of other countries, since it was born from an undeclared norm, but which was implicit in those responsible for cultural policy to constitute a great film library to guard their national heritage. The genesis represented by the Filmoteca Española gave way to the creation of new archives whose origin must be sought in the political reality that Spain has experienced with the development of the State of Autonomies and its particular identities. This

The aim of this research is to evaluate the state of the art of film libraries in Spain by attending to the main debates that affect them in order to allow a diagnosis that establishes a real typology of the different archives and their departmental balances with the purpose of assessing the effectiveness of the legislative level of the related cultural policies.

As stated in the conclusions of the study, there is a typology among Spanish film libraries that shows differences in functions and size, but with a common denominator of being confronted with the dependence of the political system and its vision of culture. It is concluded that there are some demands such as their legal identity, the needs for the establishment of solid criteria with the legal deposit, the economic and organizational aspects of the new digital formats, film legislation contemplating the new scenarios and actors of audio-visual production integration, or the professionalization of the workforce. Together with other possible demands, they constitute one of the most important challenges to elucidate their future and to be able to guarantee an ethical and critical position in a globalized world tending to reinforce the interests of the market and to blur the cultural heritage in general and the audio-visual in particular, which is placed in a difficult balance between economic interests and the preservation of the audio-visual heritage that gives them their existential meaning.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. OBJETO Y CONTEXTO

¿Qué podemos pensar cuando una narrativa icónica se presenta a sí misma como real, espejo de otra realidad y tiempo que ha desaparecido ya? ¿Puede tratarse de una realidad inventada donde se crean metáforas y grandes relatos sobre la sociedad y el mundo hasta hacerlo más real que su propio referente? ¿Pueden ser las imágenes el remedio a la muerte y resolver nuestro deseo de eternidad congelando para siempre rostros, momentos de vida, pensamientos? (Bazin, 1966)

Estas preguntas flotan en un universo cambiante que nos ha hecho pasar de las sociedades industriales apegadas a la sistematización de la producción en serie a otras nuevas como la “sociedad de la información” al mismo tiempo que, a través de la tecnología, ha devenido rápidamente en “sociedad red” para crear de manera transitoria lo que ya somos, una “Civilización de la Imagen” a la espera de la siguiente revolución. El resultado creativo de las civilizaciones expuestas responde a un conjunto de obras que, por sus valores sociales, estéticos, sirven para definirlas y configuran lo que llamamos patrimonio. ¿Cómo vamos a conservar todo este legado de conocimiento, experiencias y emociones? ¿Todos esos momentos se perderán como lagrimas bajo la lluvia?

El presente trabajo de investigación analiza a las filmotecas españolas herederas de esa preocupación universal basada en la conservación del patrimonio audiovisual generado hasta la fecha junto a la nueva problemática aparecida en estas últimas décadas, la transición del cine analógico (fotoquímico) al cine digital (sistema binario). La universalidad de la preocupación por la conservación de nuestro patrimonio fílmico trasciende a los archivos fílmicos y se origina desde el sentimiento del espectador que, independientemente de su lugar de origen, asimila sin distinción de nacionalidad cualquier película como formadora de su patrimonio emocional individual. A fin de cuentas, es el cine en su transversalidad y capacidad de motivación ideológica el medio ideal para encontrar respuestas o formular preguntas sobre lo que fuimos, sobre lo que somos o incluso la fantasía de lo

que seremos. Los archivos cinematográficos son la casa común y la última oportunidad para la conservación de esas preguntas y respuestas que el cine materializa y éste es la materia prima y objetivo fundamental para estas instituciones.

El hecho de que la industria audiovisual y cinematográfica estuviese abocada desde su inicio a sufrir transformaciones es algo perfectamente asumible, sin embargo, la aparición de la digitalización desde finales del S.XX es un problema cuyo impacto cuestiona no solo la capacidad de respuesta de los archivos para hacer frente a su capacidad de organización, sino que implica un cambio de paradigma que pone en crisis la misma naturaleza ontológica del cine, remarcando como nunca el sempiterno debate de “apocalípticos e integrados” (Eco, 1990)

El crecimiento exponencial tecnológico tiene su prolongación en el ritmo de crecimiento de la imagen pues una de las características que distinguen la creación cinematográfica del resto de las artes reside precisamente en la mediación tecnológica. La universalización del hecho de crear imágenes a través de los distintos dispositivos individuales aporta nuevas incertidumbres al espacio de conservación de las mismas. Aspectos como la rapidez de transmisión en las redes demuestran que la imagen encuentra en lo digital un medio fantástico para su difusión, sin embargo, no tiene igual suerte en su aspecto de conservación enfrentando a los archivos audiovisuales a una metástasis de imágenes que dificulta sobremanera la localización y origen de los materiales en comparación con sus antepasados analógicos.

Esta investigación se circunscribe en el contexto de esta sociedad del siglo XXI, la sociedad de la modernidad líquida (Zygmunt Bauman, 2015) abrazada a unos cambios tecnológicos con un crecimiento exponencial vertiginoso donde se nos ofrece la promesa de apertura a nuevos universos, sin apenas tiempo de poder digerir los cambios y poder resolver cuestiones más terrenales apegadas a nuestra herencia analógica.

Vivimos unos tiempos de tránsito por no decir abiertamente de crisis, que al albor de los acontecimientos de la actualidad nos enfrenta a una complicada realidad que en el fondo siempre estuvo ahí presente, tan solo

cambia el hecho de que la estamos viendo de frente porque el estado de bienestar que disfrutábamos y que ahora se agota nos ocultaba los peligros existentes, como en esa sequía de la Sabana africana que obliga a los animales herbívoros a compartir lo que antes era el disfrute individual de una extensa laguna, en el posterior lodazal con sus homólogos carnívoros a los que ahora debe enfrentarse.

Las fuerzas del mercado en una expansión que va más allá de la cartografía clásica del territorio han sustituido el concepto de espacio sustituyéndolo por el de tiempo de acceso impulsando una tensión gradual sobre las políticas económicas y sociales, que limita a los Estados a ser los guardianes locales de normas supranacionales donde apenas tienen margen para rebatirlas o discutir las. Esto ha afectado muy especialmente el mundo de la cultura haciendo que el conjunto de sus obras encarne un interés centrado en su relatividad como producto de consumo.

Esta tensión alcanza su punto más álgido en el mundo del audiovisual, al ser la imagen la materia prima principal de la comunicación de los medios modernos y al ser estos más proclives a la renovación de existencias para cubrir una demanda insaciable que los archivos cinematográficos, más tendentes a la conservación de su estado presente y que ahora están en el punto de mira de los primeros como potenciales proveedores de mercancía, no pueden más que padecer casi pasivamente. Una pulsión, la de los intereses económicos, que siempre existió entre las fuerzas de la producción y de los archivos pero que ahora amenaza con desarmar los argumentos que podían esgrimir los archivos en su importancia y funcionalidad.

Si las filmotecas en España están implantadas sobre la base de un modelo territorial adscrito al espacio físico que ocupan para el desarrollo de sus competencias, ¿qué estrategias contemplaran para el nuevo espacio de acceso temporal con el que el paradigma digital amenaza su espacio e incluso estas competencias?

¿Cómo se verá afectada por estos cambios la tipología de archivos en España, que atiende a distintos tamaños y funciones? ¿Significará una división donde la concentración de los archivos que hayan tenido colecciones

analógicas de importancia se mantendrá en liza mientras que el resto se diluirá en otras denominaciones centradas en la divulgación y difusión de la cultura cinematográfica? Incluso, dentro de los archivos con importantes colecciones, ¿habrá quién abandone la senda de intentar conservarlo todo para escindirse en lo exclusivamente analógico? Estas son algunas de las cuestiones que sirven para poner en marcha esta investigación sobre el estado de la cuestión de las filmotecas en España. Para reconocer esta secuencia se han tenido en cuenta los siguientes aspectos que han conformado su creación y existencia.

El primero de ellos es el contexto histórico y general de la creación de las filmotecas y el papel que ocupan como garantes del patrimonio audiovisual. Este punto precisa de una profundización sobre el concepto del patrimonio cinematográfico que, si bien en primera instancia, nos remite a un nivel más popular de conocimiento como es la salvaguarda del soporte cinematográfico, debe entenderse también como un concepto aún más amplio en el sentido de que la creación cinematográfica está inmersa dentro de la industria audiovisual con una generación de materiales que guardan relación directa con aspectos de la cadena productiva, desde los aparatos industriales de su producción y exhibición a los materiales gráficos de su distribución, y así con muchos otros que pueden ser de orden administrativo o creativo.

Unos reconocimientos tardíos tanto en la génesis de su creación con respecto al nacimiento del cine como ese arte que tenían que conservar como del propio concepto como Patrimonio de la humanidad, donde la imagen se reconoce finalmente como esa representación y codificación vinculada a modelos culturales y estéticos que dependen de sistemas ideológicos más amplios.

Un mandato, el de la conservación, inexcusable de su acción pero que mantiene una dialéctica muy profunda con la difusión y divulgación. Una relación que incluso en algunos inicios de su historia cuando empezaba a generarse una metodología de los archivos cinematográficos llegó a verse enfrentada. Sin embargo, es de justicia reconocer que fue la difusión de los títulos que marcaban la historia del cine en los cine-clubs, en el coleccionismo, en donde se generó el debate intelectual que a la vez que teorizaba sobre el

cine y sus creadores descubría y reclamaba la necesidad de salvaguardar y conservar su legado hasta la creación de las primeras filmotecas.

Toda esa cadena es susceptible de estar más o menos reflejada en la tipología de las distintas filmotecas, dándose el caso de que algunas de ellas se hayan centrado exclusivamente en algún aspecto concreto de esas colecciones distintas al soporte fílmico y que tengan un mayor o exclusivo componente museístico y expositivo que de archivo fílmico propiamente dicho. La creación de esa conciencia sobre la herencia cultural y los problemas que debían enfrentarse llevaron a una comunicación entre los diferentes archivos para llegar a la conclusión de que poner en común las metodologías y los conceptos era la mejor fórmula para su conservación. De ahí, que en 1938 naciera la Federación Internacional de Archivos Fílmicos como una organización fundamental en la creación de normas y código ético vinculantes, que sirve para el aperturismo de los archivos en la comunicación, la formación, la transmisión del conocimiento, la experiencia y el trabajo en común para poder afrontar tanto los problemas, como los retos que el paradigma digital está planteando.

Es en este contexto del paradigma digital donde encontramos una necesidad de aperturismo de los archivos cinematográficos al encuentro de la comunidad científica para buscar las soluciones a dicha problemática. Como en todo cambio, existen dos divisiones sobre la percepción del fenómeno, que, en este caso, una corresponde al pensamiento de que la transformación de la tecnología digital afecta de manera radical a la naturaleza del medio y por lo tanto se trataría de un reto diferente que debería diferenciarse del analógico. Y otra, más posibilista y expansiva, que le infiere un panorama de ampliación mediática más amplio y donde el cine se coloca como un componente más.

La convivencia de estas dos perspectivas intelectuales, colocan a los archivos en una diatriba sobre la representación y el papel que deben jugar en estos tiempos donde el cine está dejando de ser el discurso hegemónico y se ve enfrentado a un modelo de producción que ya no difiere en sus materiales, tanto en equipamientos de cámaras y medios de postproducción, de sus homólogos de la ficción televisiva. Esta derivación provoca que las barreras

que antes quedaban perfectamente delimitadas para el público queden eliminadas y el consumo de imágenes pase a ser un conjunto de posibilidades dentro de la cultura audiovisual.

Un público que también está cambiando en sus gustos y forma de consumir, por lo tanto son más añadidos que establecer para las filmotecas, no solo en los criterios de conservación, sino en su propia política de comunicación para la visibilidad de sus centros, o, incluso, en sus políticas de adquisición de copias, pues al desaparecer el soporte analógico también desaparece su referencialidad para solucionar ese problema de espacio y mantenimiento del soporte físico material que representaba la película de celuloide para sus productores.

El desarrollo de las funciones de las filmotecas y el grado de especialización junto a la implantación de una filosofía y ética de dichos archivos nos otorgan una información vital para evaluar la tipología de las filmotecas del espacio geográfico que ocupa esta investigación. La problemática del paradigma digital se asoma como una sombra de incertidumbre sobre la elección del camino que cada archivo debe elegir.

Se aborda el contexto español de los archivos filmicos en un marco para la creación de filmotecas que se encontró inicialmente con el férreo régimen que representaba la dictadura franquista. Unos años 50 que representaban en la escena internacional el comienzo de la guerra fría y que significó para España la oportunidad de poner fin al aislamiento internacional al que se había visto sometida. La Filmoteca Nacional había sido creada como una propuesta del Estado y aprovechaba una corriente de relativo aperturismo del régimen consciente de que el cine representaba una buena tarjeta de visita a nivel internacional para aparentar una imagen amable y distinta de cara al exterior.

El crecimiento y visibilidad de una intelectualidad regeneracionista desde dentro de las estructuras y aledaños de la industria cinematográfica española, largamente larvada desde la tradición y posterior eclosión en esa década del fenómeno de los cine-clubs y de las revistas de cine junto a las promociones de nuevos cineastas formados en la IIEC-EOC (Instituto de

Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), posibilitó una contestación a la cinematografía oficial desde dos puntos de vista. Por un lado, el posibilismo representado en “las conversaciones de Salamanca” y de otro, la provocación y denuncia descarnada que significaron una década más tarde “las jornadas de Sitges”.

La posterior llegada de la democracia y el cambio de sistema político posibilitaron una descentralización a través del Estado de las Autonomías que facilitó la creación de instituciones análogas en todas ellas. De esta forma se fueron creando a lo largo del tiempo distintas filmotecas con unos estatutos de creación prácticamente idénticos en sus objetivos y funciones. Así se fue dando cuerpo al mapa de los archivos cinematográficos en España. Un espacio de creación donde ya se apuntaban las notables diferencias existentes que atienden al tamaño la variedad en sus colecciones y estrategias divulgativas.

El entendimiento de los contextos a escala internacional y nacional nos plantea la labor de unas instituciones en el campo de la transmisión de un conocimiento producido por otros y adquirido a lo largo del tiempo de unas instituciones a otras, siempre en los márgenes de una industria cinematográfica que nos pone de manifiesto dos cuestiones fundamentales, su independencia de los archivos y la búsqueda del lucro en su cuenta de resultados.

La industria cinematográfica que en los últimos tiempos ha dado visos de una clarividencia realista de la situación del paradigma digital, aunque siempre desde un punto de vista de sus intereses particulares, primará fórmulas pensadas para su comercialización por encima del debate de la conservación. Esta cuestión es fácilmente constatable en toda la cronología histórica de la cinematografía, con la salvedad, quizás, de la imposición de los estándares de formato que supuso el 35 mm, pero siempre con una lógica de optimización del proceso productivo y con la finalidad de amortizar los costes económicos para una mejor cuenta de resultados.

Los archivos cinematográficos son conservadores de un repositorio cuyos materiales han sido producidos y seleccionados por otros agentes

ajenos a la conservación y que ,además, son detentores de sus derechos. Salvo que la legislación especifique claramente la obligatoriedad de depósito y salvaguarda de los derechos de exhibición cultural, las filmotecas carecen de toda autoridad legal para poder exigir dichos depósitos en sus cámaras frigoríficas. Asimismo, tampoco detentan esa autoridad para decidir las características idóneas para sus materiales de archivo ni mucho menos imponer criterios de idoneidad para la conservación de cara a la industria cinematográfica.

Los esfuerzos conservacionistas mantenidos a lo largo del tiempo por los archivos cinematográficos enfrentan una situación del paradigma digital donde el crecimiento exponencial de la creación de imágenes, formatos y hardware cambiante, dificultan sobremanera las decisiones que anteriormente en el analógico disponían de variables físicas de temperatura y humedad que otorgaba una aproximación del tiempo de conservación certificada en el mantenimiento centenario de los soportes originales. Con el digital esa variable del tiempo no nos da certezas que podamos tener extendidas y comprobadas. Pues los cambios son muy rápidos y su facilidad de difusión no encuentra igual acomodo en la conservación.

Si los formatos videográficos supusieron una nueva alternativa a los soportes cinematográficos, actualmente ha quedado demostrado de forma fehaciente la escasa capacidad para resistir el paso del tiempo. Queda una arqueología de su hardware y una migración de sus imágenes y sonido al campo digital como única fórmula para poder conservar su contenido. Sin embargo, a nivel industrial y desde el punto de vista del consumidor, representaba una comodidad y, en cierta manera, una revolución de la difusión que luego fue sustituida por la hegemonía del DVD como primer desembarco del mundo digital en el que ahora nos vemos sumergidos.

Dentro del desarrollo investigador de este trabajo se han tratado de establecer las conexiones resultantes de las distintas informaciones recogidas en torno a los planes de trabajo y directrices establecidas en los distintos archivos para afrontar la dificultad presente, que no es otra que la realidad de hibridación existente entre el conocimiento analógico acumulado durante décadas en la filosofía de los archivos fílmicos de preservación a largo plazo y

las necesidades subyacentes de una industria audiovisual que no puede ver en ese plazo tan extendido en el tiempo una propuesta realista a sus urgencias de orden económico.

La noción de lo que entendemos por patrimonio cinematográfico presenta dificultades y distorsiones a un nivel primario de recepción popular. El papel de los archivos cinematográficos es la de preservar ese patrimonio que no solo responde a la materialidad del documento, sino que también lo hace como recuperador de su experiencia original. Aquí encontramos innumerables casos en la historia de las restauraciones donde, de una sola película, se crearon distintas versiones para diferentes públicos y donde nos enfrentamos a conceptos como el de la restauración, secuestrada por la industria y peor entendida entre el público, que solo valora aquello que mejor se ve por encima del respeto a la originalidad de los materiales con los que fue construida. Esto da lugar a una generación de facsímiles que enlaza con el debate entre la filosofía como buscadora de la verdad y el sofismo centrado en el hablar de las cosas, más propio de una sociedad de consumo que no tiene tiempo de profundizar en las cuestiones.

Este es un campo muy abonado para la difusión digital y donde resulta complicado distinguir a veces entre lo que es correcto y lo que es honesto para un archivo cinematográfico, de ahí la importancia de atenerse a unas normas como las que establece la FIAF para mantener el estatus, la filosofía y la acción que un archivo cinematográfico debe tener para su reconocimiento y funcionamiento ético y crítico. Algo que el contexto consumista y de los intereses económicos de los derechohabientes va a tener que suponer un reto y una dificultad añadida para los archivos cinematográficos. El resultado de esta investigación apunta sobre esa tipología de archivos cinematográficos en España que atiende al tamaño de las colecciones, las funciones realizadas y las políticas de actuación presentes sobre las líneas más estratégicas para su futuro no solo en decisiones que afectan al archivo sino a su propia visibilidad y comunicación.

Queda acreditada la importancia que tiene el patrimonio cinematográfico en España y una buena prueba de ello es la reciente aprobación del anteproyecto de la nueva ley del cine que reconoce de una

manera muy clara el papel que tiene el patrimonio cinematográfico y audiovisual. Una ley que pretende fortalecer las industrias audiovisuales españolas a nivel nacional e internacional adaptando la normativa y las transformaciones que ha experimentado el sector en los últimos años para alinearse con la normativa europea en la materia.

Una norma que se fundamenta en cinco principios basados en el fortalecimiento y apoyo a toda la cadena de valor, el respaldo a la independencia y autonomía creativa, la adaptación a las nuevas tecnologías y hábitos de consumo, la defensa de la competencia y la puesta en valor del patrimonio audiovisual. Este último punto incide en la protección de la historia y de la memoria, para ello se reconoce a la Filmoteca Española como Bien de Interés Cultural (BIC) con lo que obtiene especial protección tanto en sus instalaciones como en sus contenidos.

Esta ley clarifica de manera directa la labor de protección y difusión del patrimonio cinematográfico de la Filmoteca Española, pero también el papel de las CCAA en su misión de recuperación y conservación. Establece la obligación de los beneficiarios de ayudas públicas a entregar los materiales necesarios para la mejor conservación del patrimonio. También contempla ayudas específicas para la conservación del patrimonio audiovisual. En otro orden de aspectos como el de la accesibilidad, la ley prevé una mejora en Filmoteca Española para la difusión de las obras cinematográficas teniendo en cuenta las especiales características de las obras y los fines de difusión del patrimonio.

La principal novedad, además de esa declaración explícita sobre el patrimonio, reside en la reformulación del concepto de audiovisual. Este concepto venía a ser representado en exclusiva por el cine en todas las anteriores leyes, pero es, en este momento de transformación del paradigma digital donde el cine pierde su hegemonía y las producciones españolas promocionadas en los circuitos, mercados y festivales internacionales son ampliadas a todo el audiovisual, entendiendo éste, no solo como películas, sino también de series de ficción o proyectos audiovisuales en general.

Se pretende avanzar en la previsión de un futuro donde la ampliación de este universo del audiovisual sea susceptible de ser reconocido como un patrimonio a conservar de manera conjunta. Hipotéticamente eso supondría que el hecho cinematográfico, en su vertiente de películas, pasaría a formar parte de una división de ese patrimonio audiovisual en la futurología de unos archivos que dejarían de ser exclusivamente cinematográficos y pasarían a ser reconocidos como archivos audiovisuales, aunque sigan manteniendo el nombre de filmotecas.

En todo caso este tema será un exponente más en ese debate del discurso entre las dos corrientes intelectuales que dirimen la división entre el analógico y el digital o la integración y desarrollo de los nuevos formatos y conceptos del audiovisual.

1.2. PROPÓSITO

Esta investigación tiene el propósito de analizar, desde el rigor de su metodología, basada en el análisis de corte cualitativo y de contenido, la situación de las filmotecas en España con la finalidad de conectar todas sus funciones principales, estipuladas en sus estatutos de creación, con otros aspectos de la gestión y la comunicación que son comunes a otros campos del conocimiento que en principio no están relacionados con ellas. El eje central de esta investigación, por tanto, se centra en elaborar mapas con conceptos de valor para conectarlos como herramientas finales de desarrollo para aplicar líneas estratégicas y de gestión que comuniquen a la sociedad el valor del patrimonio histórico y el papel fundamental y protagonista que tienen las filmotecas en él.

Esta tesis, pretende ser una lectura de consulta sobre el diagnóstico y aplicaciones en la gestión de las filmoteca y la misión derivada de ello, es el análisis de los factores que intervienen en ese estado de la cuestión en el devenir y retos del funcionamiento de las filmotecas. Es importante recuperar esa parte de la historia plena de dificultades de la que formaron parte colectivos como los críticos cinematográficos, muchos profesionales del cine, historiadores, hasta llegar a configurar lo que hoy son las filmotecas en España.

Los contextos internacional y nacional que fraguaron la creación de las filmotecas en España son esenciales para la comprensión del estado actual de estas instituciones. El contexto de la actualidad en la transformación de la industria audiovisual donde el cine ha perdido la vigencia que se le otorgó en un pasado muy cercano sumado a la incertidumbre por la conservación del sistema binario, sustituto del analógico en soporte fotoquímico, acrecientan la sensación de inseguridad debido a la apertura de un nuevo frente sin apenas tiempo para su valoración y sin tener resueltas las cuestiones analógicas.

Por eso es importante cumplir con el objetivo de diagnóstico de la actualidad de las filmotecas en España, quizás más en estos momentos, en consonancia con los cambios legislativos sobre la ley del cine donde se busca la equiparación con el resto de políticas europeas para afrontar con éxito unos retos de futuro donde la industria audiovisual, esta vez, tiene que ir de la mano de los archivos cinematográficos para revertir una posición de desventaja de estos en pro de asegurar el futuro y conservar la memoria de su historia.

1.3. JUSTIFICACIÓN

1.3.1. Personal

El hecho de realizar esta investigación sobre filmotecas guarda una relación directa con mi etapa profesional como director de la Filmoteca de Andalucía, centro dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, durante dos legislaturas en el periodo comprendido entre el año 2000 y el 2008. Es una mezcla entre lo racional y sentimental ya que lo considero como una especie de homenaje a todos aquellos profesionales del cine en general como de las filmotecas en particular con las que tuve la gran fortuna de conocer.

En otra consideración de la motivación personal hacía este trabajo, ha sido mi voluntad de realizar esta investigación dentro de la que ha sido mi Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, como una expresión y homenaje al afecto que le profeso por todas esas amistades, profesores y lecciones que me ayudaron a formarme profesional y humanamente. Mi director de tesis, Francisco García García,

junto a Rafael Marfil y Alberto Luis García García, han sido decisivos para tal determinación y motivación personal.

Haber sido director de una filmoteca además de un honor es un privilegio por lo completo y complejo de su naturaleza, pues a la dirección técnica de los contenidos había que sumarle las responsabilidades administrativas derivadas de la gestión económica y de recursos humanos, amén de las decisiones técnicas estratégicas y de representación institucional que exigen los mayores esfuerzos para devolver la confianza depositada en una persona. Pero además, me dotó de una suerte de visión en profundidad de las necesidades y problemáticas inherentes a la política cultural de las instituciones públicas y del territorio en el que se desenvuelven.

Mi primer encuentro con estos archivos se produjo en aquellos años de la Complutense, como no podía ser de otra manera, a través de Filmoteca Española. Era y seguro que sigue siendo en el presente muy habitual que los estudiantes de comunicación audiovisual hiciéramos de ella nuestro refugio y lugar de encuentro. Resultaba fascinante la visión de aquellas películas en el marco incomparable de la recuperación del Cine Doré. Esa educación sentimental que la programación mensual de la Filmoteca Española nos ofrecía para descubrir el cine ya había sembrado mi interés hacia esas instituciones.

Mi siguiente paso fue descubrir prácticamente en el último año de mi carrera a la Filmoteca de Andalucía. Fue a través de un curso de operadores de cabina cinematográfica que organizaba el responsable de archivos de Filmoteca Española, Daniel Pérez Fernández y mi amigo y compañero de Facultad Julian Salvadores de Toro. Lo que yo entendí en ese momento como una oportunidad de tener un encuentro de amigos en una ciudad maravillosa con una actividad atractiva se convirtió en otro descubrimiento, el de las interioridades de una institución de estas características.

Fue el reverso de esa moneda que supone la proyección de una película para el público, pero desde el otro lado de la barrera, en la cabina de proyección, nada que ver para la perspectiva de su gestión, pues son dos planos muy distintos y que se asemejan con el acto de la magia, mientras una

mano ofrece la fantasía la otra trabaja oculta. Pero es que acaso... ¿no fue un acto de magia el propio origen del cine? Podía imaginarme esa fascinación del público en su primera visión perfectamente.

Conocer los formatos, los sistemas, la manipulación de la película, fue un antes y un después en mi valoración de lo que antes era simple disfrute del hecho cinematográfico. Desde entonces siempre me preocupó que la experiencia cinematográfica fuera rigurosa y profesional. Con el tiempo pude admirar a personalidades como Fernando Lara, exdirector de la Seminci y del ICAA y a Jose Luis Cienfuegos, entonces director del Festival de Gijón y actual director del Festival de Cine Europeo de Sevilla, que cuidaban esos detalles al máximo.

Aquel curso me puso en contacto con el que entonces era director de la Filmoteca de Andalucía, José Luis Chacón, al que siempre le estaré agradecido. Su gestión de actividades era tan atractiva que me acostumbré a dar saltos desde Granada a disfrutar alguna de sus programaciones especiales. Todavía conservo el libro dedicado de Brian Morris de “La generación del 27 y el cine” un ciclo organizado por Luis García Montero que me pareció una maravilla de jornadas, con mesas redondas, ciclos y publicación incluida. Me llamó mucho la atención esa nueva faceta de la organización y diseño de eventos para el público. En este caso reconectaba la recuperación del cine de los pioneros enmarcado con las vanguardias culturales.

Cuando Jose Luis Chacón volvió a su puesto de responsable de audiovisuales de la Diputación de Granada, me ofreció llevar los circuitos de proyección cinematográfica en el verano. Aquello fue una escuela bastante importante, pues a las labores de organizar y realizar las proyecciones se le sumó el contacto con las distribuidoras y con las empresas auxiliares de equipamientos de imagen y sonido. También incluía la responsabilidad de formar nuevos operadores y coordinar equipos.

El anecdotario acumulado es más propio de un guion de cine y televisión que de una publicación académica pero a nivel ambiental de aquel contexto pintoresco del “Cinema Paradiso” que me tocó vivir diré que, en el

centenario de Federico García Lorca, tuve algunas proyecciones como la de “El balcón abierto” (Camino, 1984) que no fueron precisamente muy del gusto del público acostumbrado al cine de verano, mi compañero de proyecciones, Diego Ballesteros, consciente del escándalo que provocaba la película y el boca a boca de los pueblos y por supuesto, mucho más listo que yo, que alguna vez tenía que salir increpado por el público, revendía a precio de oro a los concejales de cultura “Un padre en apuros” de Arnold Schwarzenegger (Levant, 1996). Fue en más detalles como ese donde aprendí que, además de la programación para la difusión de la cultura, también hay que saber adaptarse a los contextos más adecuados para el público.

Sobre todo, lo más importante, creo que fue la conexión establecida con los responsables de cultura de aquellos pueblos que me ayudaron a comprender las necesidades del territorio. Fue una época de construcción y remodelación de casas de cultura en cada pueblo, algo muy positivo y necesario, pero también con la perspectiva del tiempo creo que en cierta manera se sobredimensionó y lo que eran presupuestos para instalaciones no tenían después la misma atención ni dotación para la contratación de personal técnico cualificado. Ese error con el tiempo me ha quedado claro que afecta a todas las instituciones culturales y de manera muy evidente a las filmotecas y archivos similares que representan un nicho de profesionales muy especializados pero minoritarios en el conjunto de trabajadores que integra la cultura en general.

Mi paso simultáneo por la “Semana de Jóvenes Realizadores de Granada” de la mano de su director, Alberto Matrán, fue otro paso adelante. Allí seguí desarrollando nuevos conocimientos en la gestión de copias y contactos con las distribuidoras y también las relaciones con los directores y equipo artístico, sumado a la organización de eventos.

Fue así a través del camino emprendido y las relaciones establecidas cuando la directora general de patrimonio y museos, María del Mar Villafranca Jiménez, me ofreció ser director de la Filmoteca de Andalucía. Al principio no podía encajar que esa posibilidad tan afortunada fuera real. Creo que me beneficié de un contexto en la dirección de la Filmoteca de Andalucía donde su directora de entonces, Victoria Fonseca, había regresado a sus labores

educativas e investigadoras dejando la vacante libre. Su época era marcadamente dinámica en la difusión donde había obrado una gran cantidad de publicaciones y ciclos de cine con puntuales éxitos en restauraciones importantes, obrando el milagro de hacer mucho con muy poco, pues la Filmoteca de Andalucía sufrió al principio de su mandato un recorte presupuestario muy importante. Pero, sobre todo, lo que más le envidio personalmente es haberle puesto y dedicado el nombre de “Josefina Molina” a una de las salas de la Filmoteca de Andalucía. No he visto que se pueda hacer mejor homenaje, tan merecido y bello a una directora de cine de tal categoría que ha sido estímulo y espejo para las siguientes generaciones de directoras del cine en España.

Quizás ese perfil mío con formación relacionada y experiencia en circuitos de cine y festivales, encajara con la idea de ese momento, continuista para la dinamización y enfoque hacía públicos juveniles que, en todo caso, había logrado una fuerte implantación y conocimiento de la filmoteca a nivel popular, dejando el listón muy alto en esos aspectos como así lo declararé en mi presentación ante los medios.

Alcanzar o no determinadas responsabilidades depende mucho de los contextos y la suerte que te pueda acompañar. Yo siempre agradeceré esa suerte, sobre todo porque mi aparición no tuvo que suponer el cese de nadie a causa mía y nunca tuve que intrigar, aspirar ni ser conocedor de esa posibilidad. Soy perfectamente consciente de lo afortunado que fui en esa coyuntura, pero seguro que podría haber habido otros requerimientos para el puesto, sin duda con más peso histórico y de mayor recorrido en la trayectoria cinematográfica y experiencia profesional como podría haber sido Julio Diamante, o autoridades indiscutibles de la historiografía como Julio Pérez Perucha, que podrían haber sido unos directores perfectamente coherentes y acertados para cualquier filmoteca.

Actualmente, esas selecciones se están dando, así lo atestiguan concursos de dirección que dan como resultado perfiles tan interesantes como los nuevos directores de la Filmoteca Vasca, Joxean Martínez, de Filmoteca Española Josetxo Cerdán, y Filmoteca de Catalunya Esteve Riambau.

De todas maneras, el cine y también las filmotecas con esa complejidad que tienen en todas sus variables difícilmente te darán la posibilidad de tener un conocimiento completo, pues siempre habrá áreas que desarrollar. Si eres historiador seguramente habrá áreas de la restauración o los aspectos tecnológicos que tengas que ampliar, y, si eres restaurador, a lo mejor no estás muy actualizado en la oferta cinematográfica del momento para programar etc.

El conocimiento con el que yo contaba tenía que enfrentarse a la ampliación de esa visión a través de las relaciones de la filmoteca con otros archivos y del descubrimiento de dos realidades distintas. La primera de ellas fueron las habilidades directivas y la gestión de los recursos humanos y económicos. Quizás la más sensible y la que plantea el mayor reto sea la humana pues todas las personas en todos los ámbitos tienen egos, dificultades, aspiraciones que hay que conocer y manejar en un equilibrio adecuado. Más todavía si heredas una institución con unos objetivos y funciones tan peculiares en el que el encaje de la RPT (relación de puestos de trabajo) no casa con los perfiles necesarios.

Esta cuestión de los perfiles profesionales en todas sus áreas y su adecuación es uno de los problemas comunes en todas las filmotecas, lo fue en aquella época y lo sigue siendo actualmente. Mi experiencia era, valga la redundancia, que no tenía experiencia previa de ese calibre ni existía una literatura que te hablase de la organización en filmotecas. Posiblemente esa carencia que encontré me sirvió de acicate y motivación para realizar esta investigación y reflexionar sobre la misma.

Por lo tanto, me tocó ir asimilando las rivalidades y sensibilidades departamentales con la paciencia y la empatía necesarias para adoptar sus puntos de vista y tratar de modularlo en una causa y proyecto común. Creo que el error de cálculo de esa experiencia en el campo de los recursos humanos fue ,precisamente, no adaptar las enseñanzas del operador de cabina cinematográfica, pues una cosa es lo que se ve desde fuera y otra bien distinta la realidad de dentro.

Lo que yo pensaba que era un proceso que estaba sistematizado en realidad respondía a un voluntarismo que no repartía de manera idónea el trabajo y que no casaba bien con los ritmos diferentes del archivo y la programación de ciclos y actividades, cuestión no achacable a los trabajadores sino a la situación que ellos mismos terminaban padeciendo. Necesité un tiempo de adaptación para asimilar y aceptar cual era la realidad. El hecho de que hubiese trabajadores con tantos años de experiencia me imponía un respeto que me hizo pensar que era más lógico adaptarme a sus métodos y estatus, hasta que me di cuenta de que eso no podía llegar a ningún lado porque entonces eso era complementar, pero en modo alguno dirigir, y se corría el riesgo de asimilar una rutina que no nos dejaba salir de la actividad diaria centrada en la difusión. Dirigir, para mí, es estudiar, evaluar, aplicar líneas de actuación y medidas de mejora enfocadas hacia unos resultados estratégicos y volver a evaluar para corregir y empezar el ciclo de nuevo.

Básicamente lo que creo que sucede en las instituciones culturales es que muchas veces están atrapadas en su dinámica del día a día, de la difusión de actividades y eso quita el tiempo para poder pensar en líneas estratégicas que son las que dan los resultados a largo plazo. Sin embargo, es básico que esas dos velocidades convivan porque la difusión ofrece una visibilidad que está directamente condicionada por el segundo punto de la realidad de estas instituciones a las que me tuve que enfrentar, la política cultural con el punto de vista de sus responsables y la agenda política resultante.

No sería realista negar que esa agenda política forma parte del trabajo a realizar, pues normalmente, las filmotecas son el resultado de una creación política en sí mismas. Por ello la gestión de las filmotecas, pero también extensible a otras instituciones culturales, consiste en no descuidar la configuración de una agenda que atraiga la atención política y determine una visibilidad mediática.

El contexto de aquella etapa de 2000-2008 que me tocó vivir fue un periodo en el mundo de las filmotecas empezaron a asumir levemente el principio de la finalización de la etapa analógica y el comienzo de las primeras

experiencias digitales que puede fecharse en los primeros años 90, pero en aquella época todavía no estaba estandarizado el formato DCP (Digital Cinema Package). Sin embargo, las evidencias del cambio de ciclo empezaban a quedar claras y curiosamente en aspectos como la banda sonora inserta sobre el soporte cinematográfico que ya tenía un tratamiento digital sobre el sonido mientras que la imagen seguía funcionando en analógico. Pero la certificación de aquellas sospechas vino sobre todo cuando la industria empezó a plantear la reconversión de su modelo. La publicación desde dentro de la industria del “Dilema digital”, fue su confirmación teórica y punto de atención para los archivos.

Lo más difícil de esta transición es que no responde al modelo de anteriores transiciones tecnológicas que podían ser asimiladas como una evolución en su mejora del sistema de imagen o de sonido. El problema, es que este “giro digital” cambia las reglas de todo el sistema y hace invisible el soporte, éste se viraliza, quita intermediarios, no se ajusta bien a la conservación, en definitiva, amenaza la organización de las filmotecas y cuestiona la propia naturaleza del cine.

Desde los archivos cinematográficos el digital se veía venir como un avance aplicado a los campos de las restauraciones y tímidamente asomaba como complemento a las proyecciones cinematográficas, sobre todo en el sonido, sin poder vislumbrar lo que a partir del 2009 tuvo un despegue exponencial hasta su instauración definitiva en el 2012 donde los cines creados a partir de esa fecha ya abandonaron el soporte analógico.

En esa etapa, todavía coincidían muchas personalidades históricas al frente de sus respectivas filmotecas, Peio Aldazabal en la Filmoteca Vasca, Juan Antonio Pérez Millán en la Filmoteca de Castilla y León, Chema Prado en Filmoteca Española, Joaquín Cánovas en la Filmoteca de Murcia y José Luis Rado en la Filmoteca Valenciana. Eran unos directores con una gran experiencia dilatada en el tiempo en otras responsabilidades antes de dirigir sus centros. Se puede decir que era una generación con un peso fuerte en el mundo profesional analógico. A todos ellos, debo agradecer la excelente acogida que me brindaron en mi llegada a la Filmoteca de Andalucía, pero muy especialmente a Peio Aldazabal y a Chema Prado que fueron los

primeros directores con los que me entrevisté y que fueron unos fabulosos colaboradores en todas mis peticiones.

Pero también, habría que destacar que detrás de estas direcciones había personalidades, no menos importantes, que eran autoridades en sus distintos campos tanto de la administración, o de programación. Alfonso del Amo, Catherine Gautier, María García, Ramón Rubio, Jose Antonio Hurtado, Nacho Lahoz, Maite Conesa, Mariona Bruzo, Rosa Cardona, son una parte destacada de esas personalidades.

Luego había otras filmotecas que habían nombrado recientemente a sus directores. Roc Villas en la Filmoteca de Catalunya, Jorge Gorostiza en la Filmoteca Canaria o algunas que acababan de crearse como la Filmoteca de Extremadura con María José López, el Centro Galego de Artes de Imaxe (CGAI) con Jose Luis Cabo Villaverdemo, la Filmoteca de Albacete con Jesús López, personalidades fundamentales para sus filmotecas. En el caso de Roc Villas, fraguó los resultados de una reconversión en todos los niveles de la Filmoteca de Catalunya de la que hoy es feliz heredera y destacada institución. María José López y Jesús López fueron claves para la fundación de sus respectivas filmotecas, mientras que Jorge Gorostiza imprimió una visibilidad a la programación de la Filmoteca Canaria sustentado en la calidad de unas publicaciones sobre sus ciclos de cine que todavía debería de celebrarse como ejemplo. Otras filmotecas como la de Zaragoza tenían la particularidad extendida hoy en día en algunos centros de no contar con un director y tener interlocución en sus dos departamentos separados, Leandro Martínez en programación y Ana Marquesán en archivo, aunque hay que decir que, independientemente de esa circunstancia organizativa, ambos han sido referencia de calidad con su trabajo. Ramón Benítez y Jaime Pena eran y siguen siendo clásicos irrenunciables y diría que imprescindibles de la Filmoteca de Andalucía y del CGAI respectivamente.

En esa época, a los cambios tecnológicos en ciernes habría que añadir otros de otra naturaleza que supusieron un cambio de ciclo en la política en general y cultural en particular. Hay que tener en cuenta que el 2008 fue el inicio de una crisis hipotecaria mundial que tuvo consecuencias funestas en los presupuestos y recursos humanos de las instituciones culturales.

El denominador común de las filmotecas, independientemente de su origen institucional y organización era que tenían unos estatutos de creación individuales prácticamente idénticos salvo en lo que afectaba de su tamaño y capacidad presupuestaria y organizativa. En esos estatutos incluso estaban perfectamente delimitados los objetivos las funciones del director y de la propia institución. Las instituciones estaban enmarcadas en la función pública como tales instituciones y eran equivalentes a otras como las bibliotecas y los museos, aunque no tuvieran su preponderancia al ser más anecdóticas y particulares en sus funciones.

Las estructuras organizativas de las instituciones culturales empezaron a mutar hacía un modelo de agencias y de empresas públicas que, si bien, cuando éstas se crearon tenían el objetivo de complementar y apoyar a las instituciones culturales, terminaron por imponerse y sustituir a estas. También significó la entrada de personal que no estaba regido por procesos selectivos, lo que sobredimensionó su tamaño. Lo que era un medio se terminó convirtiendo en un fin en sí mismo.

Los problemas, que me encontré al principio para encontrar mi propio sentido a la dirección estaban resolviéndose satisfactoriamente pues había trabajado un plan detallado en todas sus áreas. Ocurría lo mismo que le podía pasar a un equipo de fútbol, que se puede ganar o perder, pero lo importante realmente era saber a lo que se jugaba y qué estilo reconocible era el que se tenía. Las relaciones y colaboración con otras filmotecas y con el personal de la Filmoteca de Andalucía me fueron ayudando a aclarar conceptos que me sirvieron para terminar de diseñar un mapa que me identificase en qué áreas estábamos trabajando. No había que inventar nada, tan solo había que coger los estatutos de creación de la filmoteca y extraer los puntos para organizarlos en un esquema de trabajo. A partir de ahí, llegué a la sensación de que se podía hacer cualquier cosa independientemente de que tuviera más o menos repercusión mediática pues lo más importante era saber dónde estabas situado y hacía donde querías ir.

Mi percepción de ver como el tiempo corría en mi contra en la mitad de la legislatura me daba la sensación de que iba a acabar sin haber jugado mis propias cartas y que éstas habían sido utilizadas por otras personas en

beneficio propio. Yo quería dotar a mi periodo directivo de una huella y un sentido que supiese integrar todo lo positivo que habían hecho mis predecesores y legarlo a los que pudiesen venir en el futuro. Creo que mi etapa respondía a una evolución de ese legado donde la primera directora, Begoña Soto, sentó las bases de la filmoteca con un énfasis sobre la investigación que nunca se le agradecerá lo suficiente porque le imprimió una seriedad y una importancia fundacional sobre la que empezar a construir un modelo. Jose Luis Chacón destacó en el aprovechamiento de esa etapa, sobre todo con el tema de Val del Omar, aportando una difusión de calidad referencial sumado a proyectos como Cinescuela, precursor de la actual tendencia obligada de hacer pedagogía para las nuevas generaciones (Martínez-Salanova-Sánchez, 2003) Victoria Fonseca, al margen de lo ya he comentado anteriormente creo que aportó un plus en el marco de la cooperación y al reconocimiento de nuestros directores, pues ella fue quien, además del homenaje a Josefina Molina, recuperó en primera instancia a Julio Diamante del injusto olvido en el que se encontraba. Creía y aún lo veo claro, que mi modelo era, humildemente, integrar todos esos aciertos y asegurar a la institución en el mapa de las filmotecas en España.

Haciendo un repaso general sobre las acciones de mi gestión en todos los apartados de las funciones de la filmoteca creo que fue una buena herencia y que tuvo unos resultados y repercusiones importantes en la trayectoria de la Filmoteca de Andalucía.

Básicamente, fue una acción coordinada en varios frentes como una mezcla entre la fontanería interna y estrategia cooperativa. El primero de ellos, con la ayuda del entonces director de la Filmoteca Española, Chema Prado, fue la incorporación como miembro asociado a la Federación Internacional de los Archivos Fílmicos (FIAF). En realidad, era una actitud, una manera de posicionarnos aclarando que queríamos integrarnos en la normativa de los principales archivos del mundo y de su código ético. Era una manera de estar en los preceptos filosóficos y en el debate de los temas importantes para una filmoteca y solidarizarnos con esas preocupaciones y debates tan cruciales e importantes.

El frente de las reformas en las instalaciones también supuso otro paso hacia el posicionamiento por la calidad. Se hizo una reforma de las salas cinematográficas de la filmoteca con la finalidad de terminar de equiparlas técnicamente lo mejor posible y reparar la acústica defectuosa. La reforma, que paralizó la programación durante dos meses, respondía a la filosofía de que la sala cinematográfica tenía que tener la máxima calidad para todos los formatos de imagen y sonido. La premisa era que su estética fuera acogedora y remitiese a una teatralidad en la que la iluminación escénica y la incorporación de elementos como el piano fuesen un refuerzo que mejorase las actividades allí trabajadas.

No fue la última reforma se abrió una sala nueva en Granada que era otra provincia diferente a la de su sede principal en Córdoba. Reformada también y con los mismos estándares de calidad que su sede principal, lo cual, amplió también los públicos y expandió la programación. Esta acción no era vacía y no buscaba ampliar por ampliar, fue una novedad en todo el marco de las instituciones culturales de Andalucía y se enmarcaba en un proyecto de creación de salas en el resto de las provincias muy ambicioso en el trabajo de campo sobre el territorio andaluz y vertebrador de la cultura cinematográfica.

El tercer frente, una vez resuelto el continente, era replantear el contenido y para ello se realizaron contrataciones nuevas a cargo de presupuestos de la Filmoteca que implicaban reformas estructurales en la organización de los departamentos con contrataciones externas y de apoyo a los jefes de departamento.

Se diseñó y amplió la programación, no solo en número de sesiones y títulos, sino que se abrió los sábados gracias a acuerdos con el personal de la filmoteca y a contrataciones externas. En programación fue crucial la participación de Juan de Dios Salas y, posteriormente, también fueron relevantes las contrataciones de Manuel González y Antonio Navarro, que entonces venía de becario y ha terminado siendo director de la Filmoteca de Cantabria. La creatividad se implementó a través de una cuidada imagen corporativa y la creación de una página web ampliada en su información y tratamiento.

La colaboración directa con la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) permitió la organización conjunta de un Congreso de historiadores que supuso un encuentro profesional de primer nivel, además de la organización de diversos ciclos a lo largo del tiempo. También se trabajó con distintas asociaciones temáticas que actualmente cobran más importancia como el tema del apoyo a las mujeres cineastas y del colectivo LGTB, obteniendo por ello diversos reconocimientos públicos, como el premio IDEM (Asociación por la igualdad entre hombres y mujeres) a la mejor institución cultural de Andalucía. La cooperación con otras filmotecas se intensificó a través de festivales como el de Gijón que era un especial punto de encuentro de aquellos años para la crítica cinematográfica y las filmotecas. La Filmoteca de Andalucía, indagó con otras asociaciones profesionales y, como ejemplo ilustrativo, se convirtió en protectora de la Asociación Española de directores de Fotografía (AEC).

La mejora de las instalaciones hizo que el marco de cooperación se incrementara de una manera importante. En Córdoba, todos los festivales relacionados con la cinematografía que se crearon pasaron a tener en la Filmoteca de Andalucía su sede principal, Animacor, Festival de Cine joven, Festival IDEM. También hubo eventos como el de “Un verano de guion” que congregaba durante el mes de julio al sector de los guionistas y se organizaban seminarios y talleres de primer nivel. Eso al margen de una ingente colaboración con todas las instituciones sobre causas sociales y culturales de interés.

Se implementó una política activa de compra dirigida de colecciones de materiales gráficos. Se consiguió el fondo completo de los materiales del director de fotografía y productor, Teo Escamilla, una colección que se iba a llevar Filmoteca Española y que, gracias a que Ramón Rubio se había tomado unos días libres, se pudo reconducir en una visita relámpago a Madrid, pero sobre todo gracias al interés y generosidad de su hija Arancha.

Se presentó a nivel nacional la recuperación de las imágenes inéditas de Luis Cernuda. Otro tanto ocurrió con los cortometrajes inéditos de Carlos Gardel. A nivel de investigación se aprobaron las ayudas a la investigación cinematográfica. Una de ellas, fue premio nacional en 2004 a la mejor

investigación en los premios Film-historia. Lo mismo que la cooperación con la editorial Laertes, que también obtuvo dicho premio con la coedición de “El montaje del franquismo” de Emeterio Díaz Puertas. Otra colaboración con dicha editorial permitió a nivel nacional la traducción y presentación con Paolo Cherchi Usai de su libro “La muerte del cine” (Cherchi, 2005) para la cual tuvimos el honor de tener a Alfonso del Amo como presentador junto a su autor.

En el apartado de reconocimientos fue una filmoteca que reivindicó y luchó por sus directores andaluces, haciendo que personalidades como Julio Diamante o Josefina Molina obtuvieran sendos reconocimientos a través de la obtención de los premios “Val del Omar” a toda su trayectoria. Ambos reconocimientos tuvieron efectos secundarios muy saludables, en el caso de Julio Diamante pudo dirigir su último trabajo y en el de Josefina Molina la donación suya del premio posibilitó y aceleró la creación de la Asociación de Mujeres Cineastas (CIMA).

Hablábamos antes de la incipiente digitalización, en ese apartado se apoyaron investigaciones sobre la digitalización que resultaban novedosas en esa época. Concretamente “El patio de los naranjos de Sevilla” de Encarnación Rus y se digitalizó el fondo completo de Val del Omar en colaboración con la Universidad Complutense de Madrid a través del departamento de Alfonso López Yepes. Todas estas iniciativas tenían la vista puesta en la remodelada página web para trabajar en futuros repositorios.

En el apartado del personal de la Filmoteca se realizó una APT (análisis de los puestos de trabajo) y se luchó por la ampliación de plazas. En esa época eran muy habituales mis visitas a la Secretaría de la Consejería de Cultura para reivindicar dichas plazas. Realmente, lo que se consiguió fue la creación de nuevas plazas de ordenanzas y expendedores, personal laboral que no se había ampliado desde la creación de la institución.

El intento por mejorar las condiciones laborales y su adecuación a las necesidades institucionales de la filmoteca fueron una constante, por ejemplo, con el caso del operador de cabina cinematográfico, que era realizado por una plaza oficial de segunda oficios que no especificaba ni contemplaba algunos

pluses de seguridad que podrían darse en la manipulación de nitratos. Para ese cometido, incluso se contó con el informe técnico de Alfonso del Amo de la Filmoteca Española. Desde la Filmoteca de Andalucía, también era habitual realizar contrataciones externas con la finalidad de complementar la labor de los departamentos.

Este plan director iba tomando forma de manera paulatina y se desarrolló durante dos legislaturas. La primera legislatura (2000-2004), estuvo representada por la dirección en la Consejería de Cultura por Carmen Calvo. Fue una legislatura heredera del marco de las distintas instituciones culturales y con una política muy activa en la agenda de la filmoteca que aprovechó la feliz coincidencia de que la consejera fuese cordobesa. La presencia de la consejera de Cultura en la Filmoteca de Andalucía era muy habitual y retroalimentaba una gran cantidad de actos con la creación de bastantes festivales, eventos cinematográficos y culturales de toda índole.

El triunfo de la película “Solás” de Benito Zambrano (Zambrano, 1999) , marcó un giro hacia el apoyo y creación de las ayudas a la cinematografía fomentando tanto las películas como el cortometraje y propiciando el nacimiento de algunos directores plenamente reconocidos hoy día como, Alberto Rodríguez, Francisco Javier Gutiérrez, o productores como Antonio Hens y Álvaro Alonso que se añadían a una nómina de prestigio como Antonio Pérez o Juan Lebrón entre otros. El hito de la creación del Museo Picasso de Málaga propició el ascenso de Carmen Calvo como ministra de Cultura y quedó un vacío de poder en el que antes de irse influyó sobre el nombre de su sucesora como una manera de condicionar las buenas interlocuciones entre el gobierno autónomo y el central.

El final de aquella etapa tenía a la filmoteca encauzada con su reconocimiento como miembro asociado a la FIAF y con una extensión en Granada además de su sede central. Por si fuera poco, se obtuvo una ampliación de su presupuesto al doble de lo que tenía cuando llegué de director. El premio film-historia a nivel nacional también fue un factor importante a favor. Era una época activa en el marco de la colaboración internacional, tanto con Iberoamérica como con Marruecos, hechos que

hicieron participar a la Filmoteca de Andalucía como herramienta de colaboración con aquellos países.

La segunda legislatura (2004-2008) estuvo presidida en la Consejería de Cultura por Rosa Torres, ex delegada provincial de cultura en Málaga, cuya hoja de ruta estaba marcada políticamente por los intereses estratégicos de su ciudad que quería aprovechar el tirón del recién inaugurado Museo Picasso con la finalidad de superar su faceta de ciudad marcadamente turística y aportar el añadido de valor de la cultura como signo de transformación y desarrollo.

En general fue un cambio en los perfiles directivos que habían sido técnicos en la primera y que fueron sustituidos por un perfil más político. Representó una concepción más local y limitada a través del ascenso de las delegadas provinciales de Cultura hacia los puestos directivos de las direcciones generales. La rivalidad establecida en base a la competencia entre Málaga y Córdoba como candidatas a ser capital europea de la Cultura 2016 terminó por marcar la agenda de una Consejería de Cultura que quiso dar apariencia de una neutralidad que no tuvo, pues la cúpula de la Consejería estaba ocupada por malagueños en prácticamente todos los puestos de mayor relevancia y jerarquía.

Desde entonces, independientemente del partido que estuviera en la Junta de Andalucía la Consejería de Cultura ha estado en manos de la ciudad de Málaga. El equilibrio, reparto e instauración de las instituciones culturales en Andalucía, empezó a disolverse. La medida estrella de aquella legislatura fue, la propuesta de “las industrias culturales”. Era un compendio teórico que solo sirvió para congrega a los distintos sectores en convocatorias públicas de jornadas abiertas con la finalidad de aparentar una acción que solo sirvió de ejercicio de agitación publicitaria y que no tuvo ni dotación económica extraordinaria ni resultados prácticos más allá de haber sido planteadas las cuestiones y problemáticas relacionadas, algo positivo como debate, pero intrascendente como política real.

Fue una etapa donde se dieron muchos resultados positivos como la celebración del XI Congreso de la AECH, ¡Savia nutricia? El lugar del realismo en el cine español, celebrado en febrero de 2006.

Cuando echo la vista atrás, veo que se hicieron cosas muy positivas como la recuperación de las ayudas a la investigación cinematográfica, lo que hice fue intentar adaptarme aun siendo consciente de que la política cultural que estaba desarrollando la Consejería de Cultura no era la adecuada para la filmoteca, pero evidentemente no lo hice demasiado bien, porque fui incapaz de convencer sobre mis criterios en lo que no se me comunicaba, pero era ya decisión tomada en relación a la fusión de centros del audiovisual.

Si tengo que reprocharme algo y señalar los defectos más destacados de aquella gestión fue la falta de visión en el plano político, encerrarme en el trabajo e ir paulatinamente perdiendo peso. Eran demasiados frentes y eso hacía que también fuera lento para la tutela de investigaciones, por culpa de ello algunas no llegaron a publicarse debido a la cantidad de tiempo empleada en ellas sin ver, que el mismo entusiasmo que yo mostraba no tenían por qué tenerlo los siguientes responsables.

Otra cuestión que lamento tiene que ver con el fondo de Teo Escamilla, después de lo generosa que fue su hija Arancha y la ilusión que puso su familia, no se pudo hacer un desarrollo porque la piedra fundacional del desarrollo de las nuevas instalaciones que aseguraran la seguridad y exposición de los fondos no estaba saliendo adelante porque realmente no existía ese apoyo, a pesar de estar el proyecto de remodelación de las sede completamente terminado para crear sala de exposiciones, cafetería y mejora del resto de instalaciones. Mi mayor error fue tener la ilusión de disponer de un tiempo que no tenía.

Estas dificultades en los equilibrios que han de guardarse entre los profesionales de las instituciones y sus jefaturas políticas son ,sin duda, la parte más delicada de la labor de los archivos cinematográficos, pues al ser tan especiales y competir con la visibilidad de otras instituciones más numerosas y conocidas se encuentran con severas dificultades para hacer entender su importancia. Creo que esta tendencia, a través de la legislación y

de los estudios teóricos, está cada vez más cercana a poder revertirse para comprender la complejidad y transversalidad de unos centros, que realmente, son una perfecta mezcla del resto de instituciones culturales como bibliotecas, museos y centros de documentación.

La labor de pedagogía que las direcciones de las filmotecas deben realizar con la parte política de sus responsables depende mucho de la suerte que tengas para contar con personas con las que sintonizar en cuanto a ideas y líneas estratégicas. No obstante, estoy muy agradecido de mis superiores en aquella época, aunque no compartiéramos los mismos puntos de vista con relación a la importancia que tenía que tener la filmoteca. Hay que entender esa desventaja de que disponemos desde ellas y que, lamentablemente, no se tiene desde instancias superiores.

El tema de mi etapa terminó abruptamente con un cambio de modelo radical, donde se fusionó la Filmoteca de Andalucía con el Centro Andaluz de la Fotografía (CAF) de Almería, para constituir el Centro Andaluz de la Imagen (CAI).

La siguiente legislatura 2012-2015 certificó aquel fracaso del CAI que acabó siendo disuelto para que estos dos centros que habían sido unificados, los denominados 04 unidades sin personalidad jurídica con gestión diferenciada, pasasen a ser simples departamentos administrativos sin más derecho que conservar su nombre a nivel popular y mediático.

Finalmente, y como instituciones conformadoras de la cultura en su máxima transversalidad, hay que reivindicar el papel de la gestión profesional en las políticas culturales relacionadas con las filmotecas en España y la importancia del patrimonio cinematográfico. Esa defensa con argumentos que defender y una curiosidad por desarrollar y aportar intelectualmente no ve nada mejor que empeñarse en un documento de investigación que suponga una aportación para consulta y debate.

1.3.2. Social

Desde el punto de vista social la recuperación del patrimonio cinematográfico engloba una recuperación de la memoria cultural, individual y colectiva, pero

también es pertinente desde el punto de vista de la memoria de la experiencia personal que el cine provoca en la emoción y afectividad de las personas.

Ya se ha comentado esa particularidad de los archivos cinematográficos en no circunscribirse únicamente sobre su territorio, en la comunicación que se establece entre ellos sobre la base de una materia cultural, sí, pero con un marcado componente industrial que ha hecho que las producciones realizadas bajo un territorio específico hayan circulado por todo el mundo, encontrando en los distintos públicos una recepción que ha causado unas influencias e impactos de diverso tipo y alcance.

Por ello ese patrimonio de la humanidad que significa el cine, y que también es un arte con ese alcance para transformar el pensamiento de las sociedades, merece ser conservado. Ese legado que ya forma parte del curriculum formativo y que se equipara a la educación que se imparte sobre otras artes como acervo fundamental en la alfabetización de las personas para su conocimiento y utilidad, tiene en las filmotecas a unas instituciones que no solo pueden aportar la conservación, sino que pueden ser guías en la documentación sobre su historia cronológica y su importancia en ella.

Parece evidente que estamos en una sociedad donde la imagen es el nuevo alfabeto de nuestra comunicación, con un impacto equiparable al descubrimiento de la imprenta o las distintas revoluciones industriales que transformaron sus sociedades. Por ello no debe resultar extraña la necesidad mutua de ida y vuelta que tienen las filmotecas para la sociedad en esa conservación, documentación y divulgación de la cultura audiovisual. Pero también, la necesidad imperiosa que tienen las filmotecas de ser abiertas a la sociedad, de ser reconocidas y valoradas por ella. Esta investigación refuerza ese papel de ambos elementos en un reconocimiento a sus necesidades e importancia en el contexto de la conservación del patrimonio audiovisual.

1.3.3. Científica

Establecer los nexos de unión entre las distintas literaturas científicas en un momento histórico de confluencia de dos horizontes como el analógico y el digital, habida cuenta de las transformaciones que se suceden en un crecimiento tan exponencial, significa un reto y a la vez una responsabilidad

en la elaboración de un estudio que aporte un fotograma más en esa secuencia cronológica de este momento histórico de incertidumbre en el que coexisten ambas realidades y a las que los archivos cinematográficos deben responder.

Los textos de la literatura científica entre apocalípticos e integrados producidos alrededor de la problemática planteada enriquecen un debate que llega a profundizar sobre verdaderas cuestiones ontológicas que reflexionan sobre el sentido y la vigencia del cine, que pasó de ser el gran dominador del siglo XX a verse obligado a coexistir como una figura más del mundo audiovisual dentro de la sociedad red.(Castells, 1997; Fossatti, 2021)

La producción científica alrededor de los archivos cinematográficos en España, aunque modesta a nivel de tesis doctorales (García-Casado, 2016; Mangas, 1994), no para de crecer a través de distintos trabajos de investigación sobre distintas facetas del mundo de las filmotecas, entre otras cosas, gracias al interés que suscita el patrimonio cinematográfico como nuevo elemento legislativo y, también, debido al aperturismo y esfuerzos, que dichos centros vienen desarrollando en la actualidad y que se traducen en programas formativos y contactos multisectoriales.

Esta investigación sería la tercera que se hiciera en el campo de las tesis doctorales y vendría a desarrollar un tiempo posterior de éstas que comprende entre el tiempo analógico de la primera tesis del año 1994 y la segunda, centrada en el inicio de los dominios de la digital del año 2016. Aunque en realidad, también hay que añadir otra tesis de 2014 que se centra en las filmotecas, pero abordándolas desde un punto de vista más museístico (Iañez, 2014). Se pretende establecer cuál es el estado de la cuestión de las filmotecas en la actualidad y tratar de evaluar que líneas estratégicas tomaran en ese análisis y reflexión necesarias para asegurar su futuro en la conservación del patrimonio cinematográfico.

1.3.4. Económica

El cine tiene un peso muy importante dentro de las industrias creativas, siempre ha sido un motor de arrastre del consumo cultural y de las economías de sectores periféricos que orbitan a su alrededor como pueden ser, la

hostelería y el turismo. La popularidad que acumula frente al resto de actividades de consumo cultural como puedan ser las exposiciones, monumentos o bibliotecas, es mucho mayor al ser aprendida desde la infancia y trasladada a la edad adulta como una ceremonia social, cuya agenda de actividades no se limita únicamente a hacer el visionado de la película (Moguillansky, 2016)

El papel principal que el cine tenía en el peso económico, aun siendo importante, se ve condicionado por los avances tecnológicos que han transformado la oferta y consumo junto a cambios en la industria, que le hacen convivir con nuevos actores en el sector audiovisual. Su contribución económica afecta al PIB y contribuye a la generación de empleo. Según el estudio de la UNESCO junto a la empresa de auditorías EY, el impacto de las industrias culturales y creativas supone el 3% del PIB mundial (*Primer Mapa Mundial de Las Industrias Culturales y Creativas Presentado En La UNESCO* | CISAC, n.d.)

Sin embargo, a nivel local la industria del cine no tiene el mismo desarrollo, siendo más visible esta cuestión analizando los países más desarrollados frente a los que menos posibilidades económicas tienen. De ahí, que la legislación y las ayudas públicas sean una garantía de sostenimiento que siempre debería considerarse como una inversión y no como un gasto, ya que invertir en cine ofrece posibilidades de impacto económico multiplicador (Victorero, 2022)

En la economía resultante de la transformación tecnológica, el papel de las filmotecas, tiene una visión externa como sujetos pasivos de los cambios que se están produciendo en el mercado y la producción audiovisual. Por lo tanto, a través del estudio, análisis y evaluación de la situación el sector debe repensar una acción que mute hacia otro concepto más activo de forma que sean capaces de dirigir sus colecciones y encontrar su sentido útil dentro del nuevo mundo audiovisual. En ese sentido, el horizonte digital augura una transformación en los perfiles de los trabajadores de las filmotecas que, prácticamente, es una realidad derivada de esa necesidad tecnológica. Esta circunstancia abre oportunidades para la creación de nuevos nichos de empleo con un componente cualificado en informática, nuevas tecnologías de manipulación de la imagen y de especialización en derechos de autor.

Esta investigación contribuye al aumento de la conciencia sobre estas oportunidades que pueden favorecer la mejora económica de estas instituciones.

1.4. FINALIDAD

La finalidad principal de esta investigación es difundir el conocimiento alrededor de las filmotecas y sus funciones para profundizar en el modelo de gestión y difusión en el nuevo paradigma digital del siglo XXI para la conservación del patrimonio cinematográfico. A partir de esa premisa pretende ser un reconocimiento sobre ese patrimonio cinematográfico entendiendo su amplitud dentro de la cadena productiva del cine en toda su extensión para ser conscientes del componente industrial, cultural y como documento de su tiempo, que se establece en su naturaleza.

Bajo ese marco general del cine basado en su importancia y valores que le hace merecedor de ser conservado, se estudia el caso de las filmotecas en España para evaluar el estado de su situación jurídica y de sus funciones en base a las estrategias y líneas maestras de su política conservacionista.

El estudio está dirigido tanto a investigadores, historiadores interesados en esta temática tan específica, como de los propios profesionales de las filmotecas. Lo que enriquecerá su conocimiento y debate alrededor de estos temas de interés social y cultural tan importantes para las políticas culturales por implantar y mejorar.

Para la investigación e historiografía supone un elemento más a incluir en esa narrativa del contexto cinematográfico que normalmente ha sido ignorado o escasamente desarrollado. Para los profesionales de las filmotecas pretende ser una puesta en común sobre una investigación que pueda aportarles algún punto de vista clarificador o interesante de incorporar en la concepción de su trabajo o simplemente para generar algún pensamiento crítico que incite al debate, a la reflexión o posiblemente a otras nuevas aportaciones de la literatura científica.

En todo caso, también puede y sería deseable tener un interés del público en general al que le puede servir para desligarse de ser un espectador

pasivo y consumidor, a otro, reflexivo sobre las cuestiones e importancia del patrimonio cinematográfico y el papel ejercido por las filmotecas para ser activo en su compromiso y exigente con los poderes públicos en relación con la cultura.

1.5. OPORTUNIDAD

Dados los cambios acelerados que se están dando en la sociedad actual, sin duda impulsados por una tecnología digital que está afectando a nuestro modo de relacionarnos y comunicarnos, es pertinente tratar de extraer un pensamiento consciente y crítico de las realidades que estamos viviendo. Las presiones económicas del capitalismo industrial global están afectando severamente a la soberanía e independencia de los Estados y esto afecta muy directamente a unas políticas, cada vez más tendentes a la infravaloración de la cultura en detrimento del mercado y la economía, como valores y ejes principales de la construcción de las sociedades a las que gobierna.

En esta última década desde el 2008, el mundo se ha visto enfrentado a dos crisis mundiales que han requerido de soluciones y enfoques distintos, aunque con el denominador común de unas sociedades que se han sostenido fundamentalmente gracias a la cultura. Una cultura que en este siglo XXI, sin desmerecer la importancia y el papel que tienen otras disciplinas artísticas, es fundamentalmente audiovisual. La imagen conformadora de estereotipos, generadora de realidades, hipnótica, emblemática, es el nuevo alfabeto de esa comunicación. Aunque el cine, haya perdido esa hegemonía que tuvo como actor principal se sabe que siempre será necesario y seguirá existiendo. Simplemente, se ha ampliado el espectro de lo cinematográfico a lo audiovisual en su conjunto.

La nueva ley del cine en ciernes de ser aprobada es un buen contexto para ofrecer una investigación más que añadir a la literatura científica. Los cambios operados en la programación de algunas de nuestras principales filmotecas en España han añadido a raíz de la pandemia otros nuevos servicios *online* sobre ciclos dirigidos al público, abriendo nuevas líneas de visionado y de relación entre sus espectadores y ellas.

La coexistencia de los dos horizontes de digital y analógico en una época dinámica y llena de oportunidades para la difusión y divulgación del patrimonio plantea problemas e incertidumbres sobre la conservación y el futuro del mismo. Por lo tanto, desde un punto de vista sobre la oportunidad, esta investigación se contextualiza en una situación idónea y más que aconsejable para la generación del debate necesario y el estímulo de nueva literatura científica alrededor de las filmotecas en general y de las filmotecas en España en particular.

1.6. ESTRUCTURA GENERAL

Conocer el estado de la cuestión de las filmotecas en España, nos lleva a preguntarnos por una serie de conceptos que se tienen que contextualizar para alcanzar a comprender su situación real. Es una narración donde para conocer estas cuestiones tenemos que conocer cuáles son sus motivaciones, por qué es tan importante esa misión, ¿cómo se organizan?, ¿Cuáles son sus líneas estratégicas? Pareciese que estemos hablando de la narrativa de un guion y en cierta manera, salvando el género de la literatura científica al que pertenece, existen muchas similitudes pues tiene todos los ingredientes al disponer de un conflicto, un punto de vista y una estructura aristotélica.

En este caso de la historia del cine y de las filmotecas parece que se explica mejor con un serial de ficción que con el mismísimo cine. Existen tantas temporadas como revoluciones tecnológicas ha sufrido el cine. El “giro digital” de esta temporada amenaza la relación existente entre el cine y las filmotecas, algo que nunca ha llegado a alcanzarse con plenitud. Si el concepto del cine desaparece y las filmotecas pierden su razón de ser y no logran encontrar nuevo sentido a sus acciones, ¿será esta la última temporada?

El primer apartado es introductorio y se caracteriza por adentrarnos en el concepto y contexto en el que las filmotecas españolas se mueven. Por eso mismo nos presenta un propósito para la realización de la investigación que, en realidad, está instigado por varias justificaciones. Una muy importante es de índole personal, basada en mi experiencia profesional en ese ámbito de las

decisiones y líneas estratégicas bajo el paraguas de las políticas culturales y de sus responsables directos que me tocó vivir.

Este testimonio es al mismo tiempo una fuente primaria de consulta sobre las impresiones de un testigo directo de una época, 2000-2008, de transición entre los últimos reductos del analógico hasta el comienzo de la etapa digital, pero también de un momento de la política cultural en Andalucía comprendida en esos años y que de algún modo actúa como vaso comunicante con la evolución de políticas que se dieron en otros territorios.

La justificación de índole social, cobra un sentido en ese aperturismo de las filmotecas a la sociedad y de la sociedad con las filmotecas por el interés que despierta la conservación del patrimonio cinematográfico. Por último, pero no menos importantes son aquellas justificaciones basadas en el interés científico por crear nueva producción en la literatura científica relacionada con las filmotecas y las repercusiones económicas que se producen, al tiempo que son oportunidades y nuevos nichos de creación de empleo.

Cierra este primer bloque el apartado dedicado a la finalidad, la oportunidad y esquema de la estructura para terminar de introducir y comprender las pautas del trabajo realizado. Espacio que tiene que ver con el momento histórico donde se ubican las filmotecas en ese espacio de transición todavía no culminado ni resuelto. De ahí su interés especial en esta investigación.

En el segundo bloque de la tesis, el marco teórico, es donde situamos tres grandes apartados. El primero, que abordaría la historia que dio paso a las filmotecas en esa evolución del cine y su reconocimiento en las distintas sociedades, aquellas que fueron posicionándolo en sus distintas estancias que lo sitúan como industria, como arte y finalmente como documento, merecedor de ser conservado.

Asimismo, se aborda la historia desde su óptica de fragilidad y destrucción en una pérdida de materiales que dio paso a su reivindicación por parte de pioneros en el mundo del patrimonio audiovisual y que a través de sus peticiones clarividentes y justas terminaron por fraguar lo que luego han sido los ancestros de nuestras actuales filmotecas y archivos audiovisuales.

Esa conciencia materializada en la creación de estos archivos fue puliéndose a lo largo del tiempo para llegar a un planteamiento en común sobre una problemática global y universal de la humanidad y su herencia cultural.

El asociacionismo, la creación de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) fue un estímulo en la proliferación internacional de estas instituciones. Siendo el caso español que nos ocupa, el que cerraría este apartado con el desarrollo de su implantación territorial y su papel responsable en esas políticas de conservación y divulgación del patrimonio audiovisual.

Este siguiente punto nos hablará del diseño de la investigación la metodología aplicada en base a las técnicas de recogida de información y sobre los puntos que se desarrollará. Qué hipótesis se manejan, qué procedimientos son los necesarios, además de la utilización de software y el manejo de esos datos junto a las codificaciones, que se corresponderán con las distintas áreas temáticas en los que se ha dividido la acción de las filmotecas. Diversos procedimientos que incluyen focus group y entrevistas con responsables directos para enlazar con la etapa final de la tesis.

Este apartado, se corresponde con la fase de las conclusiones a las que se llega a través de esa recogida de datos de los distintos parámetros de la acción de las filmotecas. En la discusión se podrá también hacer un diagnóstico sobre las distintas posibilidades que encierra el horizonte digital en la conservación del patrimonio audiovisual para las filmotecas y las nuevas vías de investigación que se ofrecen. Finalmente se incluye todo el apartado de bibliografía, los anexos con las entrevistas completas.

Tabla 1. Estructura de la Tesis.

BLOQUE	APARTADOS	CONTENIDOS
1. INTRODUCCIÓN	1.1 Objeto y contexto	El título explicado
	1.2 Propósito	Objetivo fundamental
	1.3 Justificación	Personal, trayectoria profesional
		Social, filmotecas y sociedad
		Científica, aportaciones
		Económica, apoyo y empleo
	1.4 Finalidad	Públicos objetivos
	1.5 Oportunidad	Pertinencia de la investigación
	1.6 Estructura	Tabla estructurada
2. MARCO TEÓRICO	2.1 Historia de las filmotecas	2.1.1 Reconocimiento del cine
		2.1.2 Historia de una destrucción
		2.1.3 Pioneros de los archivos cinematográficos
		2.1.4 Aparición de las filmotecas
		2.1.5 Las Filmotecas en España
	2.2 El patrimonio audiovisual	
	2.3 El giro digital	
3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	3.1 Objeto formal	Límites y perspectiva
	3.2 Preguntas de la investigación	Cuestiones principales
	3.3 Objetivos	Generales
		Específicos
	3.4 Hipótesis	Generales
		Específicas

	3.5 Metodología	Universo y muestra
		Técnicas de investigación
4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS	4.1 Análisis de Técnicas de investigación	Puntos generales, conceptos,
	4.2 Análisis general de contenido de Focus Group	Códigos Atlas-ti sobre mismas cuestiones
	4.3 Relación de entrevistas	
	4.4 Valoración conjunta universo Focus group y entrevistas	
5. CONCLUSIONES	5.1 Respuestas a las preguntas	
	5.2 Cumplimientos de objetivos	
	5.3 Contraste de Hipótesis	
	5.4 Otras conclusiones	
6. DISCUSIÓN	6.1 Análisis crítico de los resultados	
	6.2 Aportaciones	
	6.3 Nuevas líneas de investigación	
7. APLICACIONES		
8. FUENTES		
9. ÍNDICES		
10. ANEXOS		

Fuente: Elaboración propia.

2. MARCO TEÓRICO

Después de haber realizado la revisión de las investigaciones y literatura científica relacionada se expondrá todo el proceso configurador del mapa de las filmotecas en España junto a los grandes debates de un mundo globalizado que ha dejado atrás la territorialidad del espacio físico en aras de un concepto global más amplio que denuncia la incertidumbre de un patrimonio de la humanidad amenazado por su futuro. Se plantean tres bloques principales en torno a su historia, los fundamentos del archivo audiovisual y los nuevos retos de la conservación.

Esta estructura responde a tres elementos temporales que nos permiten la revisión del origen de las filmotecas a través del pasado de su historia, la comprensión de sus fundamentos consolidados a través del tiempo desde el presente, y ,finalmente, el debate de un futuro que nos plantea el cambio de paradigma digital a través de las distintas corrientes teóricas que han cuestionado y puesto en duda los conceptos ontológicos que asumían al cine analógico como la normalidad imperante y que, ahora, en su transformación binaria han generado la encrucijada de la toma de decisiones que deben asumir las filmotecas.

Unas decisiones que no pueden pretender cuestionar ni poner en duda la prevalencia del giro digital de la industria cinematográfica pero que incide sobre factores, de orden económico, organizativo y de acceso al contenido, que afectan mayormente al sentido de su propia existencia y funcionalidad amenazada en este nuevo panorama por un aislamiento mayor del que jamás hayan conocido.

2.1 HISTORIA DE LAS FILMOTECAS

2.1.1 Reconocimiento del cine

La historia del cine no puede ser considerada únicamente como un acontecimiento cronológico ligado a su evolución tecnológica y narrativa hasta convertirse en el fenómeno de masas que ha sido para la humanidad. La síntesis de la cronología tiene una lógica desde el punto de vista de los procesos y transformaciones que el cine ha venido experimentando de la mano de las distintas sociedades a las que ha pertenecido desde su nacimiento hasta nuestros días, pero desde la óptica caleidoscópica de su naturaleza debemos detenernos a contemplar aspectos que para su conservación pueden parecer contradictorios y casi siempre son objeto de dificultades por parte de los investigadores y los responsables de las distintas áreas que integran los archivos audiovisuales.

Los elementos que integran su naturaleza industrial, cultural y documental, con su compleja relación aumentan su valor y pueden ayudarnos a entablar una dialéctica que nos ayude a comprendernos mejor a nosotros mismos y al mundo que nos rodea desde sus distintas visiones a lo largo del tiempo con una capacidad para la transversalidad de un diálogo y contaminación con todas las familias del conocimiento humanista, científico, jurídico y social, que lo hacen prácticamente inabordable desde un solo punto de vista en su definición sin tener en cuenta el contexto de todas sus fronteras y territorios.

“Debemos partir entonces de la idea que las teorías están influenciadas por su contexto de aparición, desarrollo y posterior revisión. Se produce así una tensión entre un concepto apriorístico e inmutable sobre el 'fenómeno cinematográfico', sus cambios a lo largo de la historia y las formas de estudiar y aprehender estos cambios, que a nuestros efectos se concretan en las teorías del cine. De esta manera, las teorías del cine son aquellas herramientas epistemológicas que permiten comprender el cine a partir de conceptos y argumentaciones diversas, planteando tentativas sobre preguntas que afectan al cine como fin y como medio. Las teorías del cine formulan principios sobre cómo entender el cine, no sólo como fenómeno en sí sino

también como intermediario para relacionarse con el mundo (Fernández, 2008, p. 2)

Ese tiempo que es pasado pero que nos habla individualmente a través de cada visionado en riguroso presente establece una “imagen perenne” triunfadora sobre la muerte, mensajera del alma de sus creadores que iluminan nuestro rostro al mismo tiempo que también lo hacen sobre nuestro entendimiento y sensibilidad en un perpetuo dialogo con otros jirones del tiempo que nos trasladan a otras películas, pensamientos y emociones de personas ajenas o de nuestra propia memoria intelectual, afectiva y sentimental (Metz, 1973)

Esa concatenación de visionados y emociones establece una huella transitoria que posteriormente en el conjunto de sus espectadores se convierte en la historia del cine al mismo tiempo que activa la llamada a la nostalgia por un tiempo pasado que no puede retenerse y que nos hace sentir lo que somos en el presente y posteriormente el recuerdo de lo que fuimos y ya nunca volveremos a ser, activando un sentimiento del paraíso perdido al que, por lo menos, resignándonos a asumir esa verdad, queremos invocar sobre la base de una referencia física a modo de altar donde rendir el tributo de nuestra contemplación para nuestro consuelo espiritual y continuidad de la liturgia.

A la toma de conciencia de ese valor que reconocemos como patrimonio de nuestra memoria se le suma la conciencia de lo irreversible del “tempus fugit” que provoca la laceración de una preocupación convertida en la obsesión por conservar y retener una memoria que tiene que ser física e indeleble para actuar como la deseable victoria sobre el paso del tiempo a través de adquirir la eternidad, algo ilusorio que no hace más que recoger un pálpito de interés por la inmortalidad cuyo origen antropológico desde las civilizaciones antiguas ha sido expresado en distintas artes anteriores a la aparición de la imagen en movimiento del cine, conformado éste, como su mejor heredero al ser la expresión artística más completa e idónea como imagen equivalente de la vida y copia fiel de la naturaleza.

Un psicoanálisis de las artes plásticas podría considerar la práctica del embalsamado como un hecho fundamental en su génesis. En los orígenes de la pintura y de la escultura se encontraría el complejo de momia. La religión egipcia, orientada completamente contra la muerte, hacía depender la supervivencia de la perennidad material del cuerpo. Ésta satisfacía una necesidad fundamental de la psicología humana: la defensa contra el tiempo. Fijar de forma artificial las apariencias carnales del ser significa arrancarlo al flujo del tiempo: reconducirlo a la vida (Farinelli y Pozi, 2005, p. 43)

Una preocupación por la conservación que incluso fue relativamente reciente en la cronología histórica del arte y que tiene su antecedente en la segunda mitad del siglo XVIII donde empezaron los primeros planteamientos de su pertinencia y exigencia para las obras figurativas. Sin embargo, esa conciencia fue mucho más tardía para el cine pues éste fue entendido como una expresión tecnológica del entretenimiento que nos proporcionaba el artilugio generador antes que expresión narrativa y conformadora del pensamiento a través de la película.

Una de las múltiples paradojas que encierra el hecho cinematográfico reside en que a pesar de ser un arte relativamente reciente en su incorporación al resto de artes más centenarias puede tener menos recorrido en su conservación que las pinturas rupestres de hace millones de años realizados durante la prehistoria calificándose de esta manera como el arte de la destrucción (Borde y Montero 1991) que culmina con la muerte del cine (Cherchi Usai, 2005). Una muerte, que se fundamenta en su experiencia secuencial que muere en cada fracción de segundo y cuyo recuerdo nos apela a su evocación y recuperación, pero también, es un fino dispositivo discursivo que intenta comprender procesos complejos alrededor de sus continuas transformaciones y operaciones de animación, hasta trascender, a partir de la reflexión sobre su final, la propia teoría cinematográfica (Santa Cruz, 2014)

Parece un precio lógico a pagar desde el punto de vista mitológico de un castigo implacable en el olimpo de las artes que lo condena a perder la inmortalidad por su insolencia autosuficiente de ser una de las últimas expresiones artísticas en aparecer y apropiarse de todas las demás para hacerlas propias y compartir, igual que hizo Prometeo, su fuego divino iluminando a la humanidad para confrontarla con el espejo de una pantalla en la que mirarse y reconocerse.

Esas apropiaciones sobre la base de otras expresiones artísticas sería uno de los grandes valores del cine que inciden en su complejidad como un arte que llegó a convertirse en campo de experimentación para pintores, escultores y fotógrafos entre otros artistas, como prolongación de sus herramientas a modo de pinceles o cinceles, para luego ser intercambiados en una influencia que fue absorbida y asimilada en las películas para ayudarle a progresar en su discurso hacía nuevos caminos de expresión y desarrollo narrativo.

No cabe una discusión más amplia y a veces bizantina sobre la pertenencia del cine en el campo artístico, la técnica o la industria. Lo que interesa es entenderlo como un punto donde se dan cita las diversas disciplinas artísticas, relacionándolo con el patrimonio (Gorostiza, 2005, p. 84)

Las palabras de Godard arrogándose la muerte del cine con la suya propia (Witt, 1999) cobrarían sentido si no fuese porque su abandono terrenal lo han elevado a deidad en ese olimpo imaginario de la mitificación cinematográfica de todas sus celebridades de la que ya en vida disfrutaba como el mejor y más polémico de sus profetas. Unos conceptos de Godard expresados a lo largo de toda su filmografía empeñada en destruir la cultura y reescribir las reglas del cine como hiciese Picasso en la pintura y que encuentran en el trabajo sobre su visión de la historia del cine (Godard, 1998) la lógica y coherencia de un discurso que revisa el cine lejos del convencionalismo enciclopédico clásico de los historiadores de cine al uso haciendo que el cine sea explicado a través de las propias imágenes del cine.

No es casual que, en su historia del cine, la primera persona de la que hable Godard sea precisamente un empresario, sino que esto da cuenta de su concepción -y crítica- del cine de Hollywood como un medio estrechamente asociado a los negocios y la especulación (...) esta producción máximamente abundante e incesante, que convierte a la industria cultural en una fábrica de producción de mercancías cuyas diferencias son meramente cuantitativas, ha hecho del cine, según Godard, un arte que ha nacido muerto, debido precisamente a que, coincidiendo con Adorno, ha sacrificado aquello por lo que la obra de arte se diferenciaba de la lógica de la sociedad, y la estrecha relación del cine con el negocio, su dependencia de la sociedad de consumo que debería criticar pero cuyo mensaje no hace más que reproducir, aumenta hasta tal punto la identidad del arte y la cultura que acaba por constituir un sistema que lo hace todo semejante (Berrocal, 2017, p. 47)

Un discurso sin duda poético y provocador el de “Historie(s) du Cinema” que ha generado un sinfín de trabajos académicos y de literatura científica como representación de un espacio interpretativo y evocador de nuestro legado fílmico que, sin embargo, no ha podido sustraerse de la parcialidad de su autor, algo entendible desde el respeto a una perspectiva personal en la elección de su punto de vista creativo, pero que no logra salirse del discurso eurocentrista sobre la importancia de la historia obviando otras realidades geopolíticas del resto del mundo a la que también pertenecen (Hori, 2004)

El caso de Godard es representativo de la de un creador de imágenes que está atrapado en un convencionalismo de la obra fílmica en sus límites físicos e industriales de la acotación de un espacio y duración determinadas que van en contra de su expresión plástica y, por eso mismo, se pudo tomar las licencias que estimó oportunas para intervenir el orden normal narrativo que establece un inicio, un desarrollo y un desenlace para tomarlos no necesariamente por ese orden, algo que de alguna manera se reproduce en la propia historia del medio cinematográfico a través de sus transformaciones

tecnológicas y narrativas que parafraseando a Lipovetsky, pero sustituyendo el término de moda por el del cine vendría a decirse como, “El cine cambia, pero sus explicaciones siguen siendo las mismas” (Lipovetsky, 2002)

Sin embargo, el planteamiento de Godard de su historia del cine contado a través de las propias imágenes del cine choca con una incongruencia epistemológica y es que su película no pertenece al cine, no se trata del cine contado por el cine, se trata del cine contado por el video, algo de lo que hay que ser conscientes en esta frontera que nos plantea el digital. Incluso la metodología argumentada por Godard de visualizar dos películas en tiempo real al mismo tiempo establece dificultades estrictamente cinematográficas al tratarse de un supuesto que está pensado para otro tipo de arte como la pintura o la fotografía que están desprovistas del factor lineal del tiempo en el espacio sumado al sonido en su continuidad, cuando lo que correspondería sería ver una película detrás de otra (Arroba, 2012)

Lo que desde el punto de vista del artista encaja en esa metodología para construir un relato cinematográfico bien sea de ficción o documental sobre la historia cinematográfica, algo que en los últimos años ha proliferado con el denominador común de una mirada libre y personal a través del dialogo entre las imágenes (Cousins, 2005) nos remite por contraposición a otra metodología distinta que es la que la historiografía fílmica ha tenido que realizar para construir el relato de la cinematografía en su gran complejidad y, que, igual que el cine, en sus distintas épocas ha sufrido una evolución en sus planteamientos.

El punto de vista exterior que ha significado la crítica cinematográfica y la historiografía fílmica se han demostrado cruciales para el reconocimiento del cine como arte y así poder abandonar el carácter popular y anecdótico como entretenimiento de ferias. Esa legitimación fue concedida por su reconocimiento como arte a partir del “Manifiesto de las siete artes” (Canudo, 1911) que, además, significó un punto de partida para la crítica

cinematográfica y un documento historiográfico fundacional en su observación del cine al que separaba de la baja cultura para integrarlo en el panteón del resto de artes consolidadas como clásicas de la historia.

El nacimiento del cine se había sustentado sobre una base industrial que a través de la filosofía de una proyección pública en el Gran Café del Boulevard des Capucines reconoció a los hermanos Lumière como sus legítimos inventores como contraposición a un visionado individual que representaba el quinetoscopio de Edison. Fue a través de la narrativa de pioneros como Alice Guy y Georges Méliès que el cine empezó a superar un estado de recién nacido como para superar unos primeros pasos que ,simplemente, aprovechaban la novedad tecnológica para centrarse en imágenes en movimiento sobre motivos costumbristas de la vida cotidiana.

En este sentido, podemos señalar que la parte de la realidad modelizada por la ficción y aquella otra realidad plasmada a modo documental estaban presentes como semilla de dos aspectos, la ficción y el documental, a desarrollar desde los puntos de vista de una industria que los desarrollaría como géneros en el desarrollo de su industria y desde el punto de vista de las filmotecas que los integrarían como documentos de la historia con valor documental. Pero era una fase profundamente y paradójicamente industrial, donde se erraba en el objetivo empresarial al quedar éste supeditado al aparato en vez de los contenidos de la película.

Sería, por tanto, trastocar, al menos desde el punto de vista psicológico, el orden concreto de la causalidad si colocáramos los descubrimientos científicos o las técnicas industriales que tendrán una importancia tan grande en el desarrollo del cine—en el principio de su invención. Los que han tenido menos confianza en el porvenir del cine como arte e incluso como industria, son precisamente dos industriales: Edison y Lumière. Edison se contentó con su quinetoscopio individual, y si Lumière muy juiciosamente no quiso vender su patente a Méliès, fue porque pensaba sin duda sacar un mayor provecho al explotarlo él mismo, pero siempre considerándolo un juguete del cual el público

terminaría un día u otro por cansarse. En cuanto a los verdaderos sabios como Marey han servido al cine tan solo incidentalmente: perseguían otra finalidad distinta y quedaron satisfechos cuando la alcanzaron. Los fanáticos, los maníacos, los pioneros desinteresados, capaces como Bernard Palissy de quemar sus muebles por unos segundos de imágenes temblorosas, no son ni industriales ni sabios sino posesos de su imaginación. Si el cine ha nacido ha sido por la convergencia de su obsesión: es decir, de un mito: el del cine total. (Bazin, 1966, p. 12)

Los primeros intentos de esa historiografía estaban encuadrados en una teoría de la enunciación que fijaba el punto de vista sobre aspectos formales de la intencionalidad de los directores y reparto actoral sobre intenciones artísticas y alguna observación en el campo técnico relacionado con la iluminación a nivel básico. Pero más bien representa una primera etapa poco elaborada pero que conforma un documento de mucho interés en esa aproximación a la novedad del cinematógrafo y cuya máxima autoridad estaría representada en Ricciotto Canudo cuyo gran mérito fue vincular esta línea de la historia del cine con la consolidada de la historia del arte que serviría de campo abonado para que futuros historiadores profundizaran en ese concepto hasta llegar al reconocimiento del cine autor de las teorías siguientes. El cine había logrado un gran paso para el futuro reconocimiento como patrimonio, pero lamentablemente fue demasiado posterior y tardío para la urgencia de conservación que siempre tuvo.

El formalismo ruso posterior a esa corriente historiográfica sería determinante para la consolidación del discurso cinematográfico en una siguiente evolución del cine que había descubierto en el montaje una nueva perspectiva del mensaje que en Rusia ,claramente, tenía una identificación ideológica mientras que en un Hollywood se sentaban las bases de la industria cinematográfica siguiendo el modelo de fabricación en serie de una etapa industrial que se beneficiaba del talento del éxodo europeo que la primera guerra mundial había provocado y lo aprovechaba en aras de un cine de masas y espectáculo comercial (Ballarin, 2011).

La escuela rusa se representa como el primer movimiento teórico, a la espera de la *Nouvelle Vague*, en las corrientes cinematográficas donde destacan los experimentos formales de esta etapa representados en figuras de primer nivel tan dispares en sus novedosas propuestas como Pudovkin, Kuleshov y Vertov, quedaron englobadas en la representatividad de la fama internacional de un Eisenstein que se presentó como el alter ego de Griffith en una confrontación imaginaria de ideología versus espectáculo que es demasiado reduccionista en su concepción para ser aceptada totalmente, pues uno y otro intercambiaron ambos conceptos para distintas intencionalidades narrativas.

El común denominador de esa dualidad sobre la modelización de la realidad por la ficción a partir de una base de hechos históricos es la manera de entender el cine inscribiéndolo como el gran fenómeno aglutinador y agitador de masas que ha sido desde el punto de vista ideológico y del espectáculo comercial de la industria recién constituida en su proceso serializado de producción de películas. El impacto que tuvo este nuevo escalón en el progreso del cine como arte adulto fue evidente en los gobiernos de los distintos países que lo aceptaron como un reto propio de su producción y también en la instauración de una censura para su protección.

La situación de crisis económica que propiciaron las guerras y revoluciones de la época hicieron de Hollywood la primera potencia cinematográfica mundial quedando Europa en una etapa de reconversión y crisis de que marcaron el devenir de un patrimonio amenazado que fue el germen de movimientos tectónicos de una intelectualidad productora de nuevos movimientos cinematográficos unidos a un interés investigador y conservacionista que es el antecedente de la preocupación por el patrimonio y el creador de las filmotecas actuales.

Después de la gran guerra, el neorrealismo italiano supuso el reflejo de la depresión económica de la posguerra y los cascajos de la sociedad superviviente de la barbarie mostrados como la verdad insoportable en la pantalla que representaba la aproximación moral sin artificios. Esta nueva

manera de ver el cine se hermanó con un movimiento del pensamiento que refutaba la retórica del cine anquilosado en el entretenimiento y fórmulas agotadas para dar paso a un nuevo modelo de cineasta que representaba una ética moral frente al sistema de la industria imperante hasta el momento.

Había nacido la “*Nouvelle Vague*”, que representaba el cine formalista 2.0 de los teóricos rusos en su nueva dimensión teórica cuyo padre espiritual fue el creador de la revista “*Cahiers du Cinéma*” André Bazin. Su propuesta defendía una evolución total del cine para liberar al espectador del montaje tradicional y el esteticismo preciosista para encontrar una objetividad.

Su materia base fue el realismo que se alejaba de los postulados del cine nórdico de los pioneros en su utilización del paisaje como narrativa psicológica para expresar a sus personajes y el rechazo a los excesos del expresionismo alemán que huía de la fidelidad de la realidad interpretándola en el subjetivismo que buscaba el alma de la interpretación con la luz como actitud estética.

Esta disquisición en torno al método de implantación de los recursos para la realización cinematográfica de esos postulados tuvo una gran influencia en los críticos cinematográficos devenidos en directores como Godard, Rohmer, Chabrol, Truffaut entre otros, pero sobre todo tuvo una honda repercusión para los archivos fílmicos en su aspecto de la ontología del cine donde la película respondía como percepción psicológica en esa trascendencia, sobre la conservación del tiempo pasado a través de la película y en la definición ontológica de la definición del cine expresando, lo qué es y lo qué no es, gracias a la objetividad esencial que la fotografía en su soporte le proporciona, algo que veremos más adelante es el principal argumento teórico que utilizan algunos curadores en los archivos para defender el analógico como el principal y real definidor del cine por delante del digital.

Francia que había sido ese lugar para el nacimiento del cinematógrafo volvía a ser ese faro de la cultura mundial a través de este movimiento

cinematográfico donde confluían personalidades de la crítica cinematográfica junto a cineastas y pioneros en la constitución de filmotecas. El impacto de estas personalidades ,que hacían de teóricos con publicaciones que actuaban como rescatadoras de la historia del cine, y ,al mismo, tiempo eran creadores en la práctica de esas teorías tuvo una repercusión determinante para la consolidación de una conciencia sobre la protección del patrimonio y sobre el rescate de la figura del director como autor (Truffaut, 1990) por delante de los actores y los productores. Sus resultados en ambos espacios influyeron notablemente en el resto de cinematografías, pero también en sus alrededores de la crítica cinematográfica, de la historiografía y fundamentalmente en la percepción de la importancia de la formación de un público y de la participación de la crítica y los cineastas para los archivos cinematográficos.

Sobre todo porque nos hicieron pensar, desde un punto de vista historiográfico aplicado a la propia programación de ciclos dentro de las filmotecas, que era posible establecer puentes entre las distintas percepciones del cine a través del tiempo y unificar ,al mismo tiempo, puntos en común en películas de distintos autores, países, géneros, aunque estos estuvieran inicialmente en las antípodas, convirtiendo lo clásico en contemporáneo, un método que Henri Langlois definía por la colisión, por comparación y que pretendía hacer avanzar la cultura creando la producción de un arte vivo en una llamada a la creación de nuevas películas y convirtiendo a las filmotecas en los museos de un arte vivo. Para Langlois lo importante era exhibirlo todo, aunque a veces no se comprendiera ese sentido porque ni él mismo entendía a veces lo que podía ser bueno o malo.

Un planteamiento que autoridades actuales como Alexander Horwath replantean como una situación del contexto de aquella época en donde había poca cultura audiovisual y ,que en la actual, sería considerada demasiado simple como desarrollo al disponer el espectador de una gran información accesible para completar su conocimiento, por lo tanto esa transcripción de la experiencia Langlois podría funcionar mejor a partir de la programación de contenidos aún más amplios para una comprensión actual de la historia del

cine reivindicando el papel de las filmotecas como fundamental para seguir siendo vigentes.

Las filmotecas y museos debían probar modelos diferentes como el que mencionas, pero al mismo tiempo, es importante entender que en torno a 1970 –que es probablemente cuando aparece esta “escena Langlois”– las filmotecas eran casi el único lugar donde se podía experimentar realmente la historia del cine, además de la lectura de los libros y las revistas. No se puede pasar por alto el hecho de que hoy en día nos enfrentamos a una situación completamente diferente. Existe la idea, incluso entre un público más amplio, de que estamos rodeados por todos los materiales que posibilitan el conocimiento de la historia del cine. Esto no es necesariamente acertado, pero existe la sensación de que después de la televisión, el vídeo, el DVD, y ahora Internet, tenemos todo en nuestras manos (...) (Arroba, 2012, p. 22).

Cuestión terminológica la del museo que, en palabras de Langlois, es acertada por cuanto el museo es una institución que genera una actividad relacionada con sus fondos mientras que se contrapone a la nada inocente de archivo más enfocada en la percepción de lo pasivo (Cherchi Usai, 2005).

Un ambiente también con la política de telón de fondo en ese mayo del 68, que ya marcaba una tendencia de la izquierda ideológica en la historiografía fílmica de aquellos tiempos.

Según algunos historiadores como Vicente Sánchez-Biosca fue el marxismo, en primer lugar, el que dio paso a la toma de conciencia de los problemas que afectaban a la historiografía fílmica al asumir la puesta en escena y los conceptos empíricos con sus cambios y transformaciones siendo una gran influencia de todo el movimiento historiográfico posterior, independientemente de que no comulgaran con el materialismo histórico que esta corriente albergaba, pero también anuncia que la frontera entre los historiadores y los teóricos se torna cada vez más difusa debido a que los

semióticos y narratólogos han abandonado las premisas más estáticas que afectaban a la descripción del sistema y sus códigos para atender los rasgos formales lo que ha motivado que múltiples disciplinas o corrientes del pensamiento moderno, como el feminismo, los estudios culturales, antropología etc., hayan influido en la escritura del cine (Sánchez-Biosca, 1998).

Esto lejos de verse como un problema, que en todo caso se plantea en la metodología de orden interno en la historiografía fílmica, se está convirtiendo en oportunidad si tenemos en cuenta que los discursos que han terminado siendo hegemónicos en la historiografía oficial, al estar basados en corrientes de pensamiento en un contexto de finales del s XIX y del s XX, nos remiten a unas limitaciones interpretativas de parcialidad que estas nuevas corrientes están ampliando y subsanando.

Los episodios más claros de estas carencias historiográficas se han venido dando en contra del mundo del feminismo cuyo caso más paradigmático de padecer el error histórico, es el de Alice Guy que, al margen de los problemas de la casa Gaumont en la datación de sus fechas para demostrar fehacientemente los datos historiográficos, ha sido relegada de su papel no solo como la primera persona en dirigir una película, sino que no está nombrada entre los pioneros del cine al mismo nivel de relevancia que Lumière y Méliès, no quedando solo en eso al estar incluso rebajada en su importancia por debajo de discípulos suyos y con el único premio de consolación de ser considerada la primera mujer cineasta, lo cual viene a ser otra minusvaloración que se le suma cinematográficamente al considerar su mérito exclusivamente en razón de su sexo y no el de su calidad técnica y su importancia histórica dentro del cine (Lucas Ramón, 2011).

Este sería el caso más destacado y visible pero no hace falta irse muy lejos para comprobar que todavía quedan muchas otras figuras por reivindicar dentro del mundo creativo o del pensamiento en la crítica cinematográfica más reciente como pudiera ser el caso de la crítica cinematográfica Paulina Kael (1996) o viniendo al tema de los archivos cinematográficos, la mismísima Iris

Barry que dentro de la historia de las filmotecas tuvo un papel a los dos lados del continente como fundadora en Londres de la Film Society tanto de la filmoteca del MOMA de New York como de la propia FIAF al mismo nivel de importancia que pudieran tener Henri Langlois o Ernts Lindgren con los que firmó el primer congreso (Dominguez-Delgado y López-Hernández, 2016) siendo decisiva en la reuniones y financiación para hacerlo posible y sin embargo los debates giran casi siempre en torno a estos dos personajes a los que siempre se destaca pero no tenemos el mismo nivel de referencia ni de estudios sobre ella (Cooke, 2014).

La tesis doctoral de la investigadora Irene de Lucas (2012) es un ejemplo de esta tendencia a intervenir la historia del cine desde otras corrientes del conocimiento pues está realizada desde la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia. Se remarca la importancia de tener la colaboración de otras disciplinas del conocimiento que colaboren en esta revisión de la historia aportando nuevos puntos de vista que ayuden a corregir unas tendencias y enfoques que la historiografía oficial se ha encargado de perpetuar sin tener la posibilidad de ser contrastada desde otras fuentes y visiones.

Es vital que la figura de Alice Guy pase del ámbito del estudio especializado, del estudio de prácticas marginales, al relato de los manuales generales sobre historia del cine. Es necesario que se la estudie junto al resto de pioneros con los mismos parámetros de valoración que se utilizan para el resto de pioneros, y que figure siempre no por ser la primera mujer en dirigir películas –que también-, sino ante todo por ser una importante cineasta de los orígenes, una precursora, una pionera. Y para que tenga lugar este salto cuantitativo y cualitativo en su tratamiento por parte del discurso histórico hegemónico y oficial (Lucas Ramón, 2011, p. 548).

Todas estas reclamaciones que señalan las carencias a completar y corregir por parte de la historiografía oficial son parte del trabajo de las nuevas líneas investigadoras y ahí es donde los archivos fílmicos pueden encontrar un sentido de oportunidad para demostrar su funcionalidad como centro de

investigación en la consulta y referencia de sus documentos. Un aspecto que dentro del paradigma digital en el campo de la documentación ofrece unas grandes ventajas con relación al analógico de la consulta física de los documentos, siendo la consulta de los repositorios online uno de los grandes avances del sistema digital que facilita extraordinariamente el trabajo de documentación para la investigación.

Giovanna Fossatti nos señala los debates entre los estudios teóricos y los archivos dejando claro desde su privilegiada experiencia dual de investigadora y curadora de archivos como confluyen dos ritmos distintos, aunque con el denominador común de replantearse el propósito de su trabajo en el cuestionamiento de la naturaleza del cine cuyo cambio a digital les obliga a entablar un dialogo bajo un reproche mutuo atendiendo a sus distintos estilos (Fossatti, 2021).

Hay muy pocos trabajos teóricos en el campo de los estudios sobre cine y medios de comunicación que hagan referencia explícita a los archivos y sus procedimientos. En cierto sentido al leer bibliografía sobre cine y medios de comunicación uno puede pensar que la materialidad de la película, el significado del film en tanto artefacto material, tiene muy poca importancia para la teoría y que los objetos de estudio de los investigadores no son los mismos que los de los archivistas (Fossatti, 2021, p. 174).

Esta histórica relación entre las figuras de la investigación y del archivo ha tenido una evolución donde la primera etapa analógica significaba un cierto oscurantismo en el hermetismo de los archivos por su recelo relacionado con los derechos de autor de muchos de sus materiales, las conversaciones que existían eran mayoritariamente internas dentro de los propios archivos y aunque mantenían relaciones con el gremio investigador sus resultados no dejaban de ser insatisfactorios para ambas partes. Sin embargo, la problemática de las filmotecas en la selección de contenido y la contextualización de las restauraciones implican la necesidad de unas conceptualizaciones que solo se pueden conseguir a través de una

investigación convertida en un peso demasiado grande para cargar exclusivamente en las espaldas de los archivos fílmicos.

Algunas reflexiones tuvieron que hacerse sobre esta problemática para que en las directrices generales de la organización del congreso anual de la Federación Internacional de los Archivos Fílmicos (FIAF) de 1978 en Brighton, se abriesen los archivos a la colaboración y encuentro de una comunidad de historiadores que tenían una nueva manera de afrontar la historia del cine y que, sobre todo, significó un punto de inflexión en esa nueva relación con consecuencias sobre la distribución de películas de archivo, especialmente, en el mundo de las restauraciones (Fossatti, 2021).

El reconocimiento del cine desde la teoría y la práctica de las filmotecas se fundamentan en esa relación de la historia que ahonda en esas cuestiones anteriormente apuntadas sobre el significado del cine en sus distintas sociedades, instancias industriales, culturales y sociales relacionadas con la diversidad de las ramas del conocimiento contaminadas y relacionadas con él.

Cada película es una visión y es también el conjunto de visiones que la precedieron en el tiempo sumado al resto de las películas realizadas hasta el momento. Al mismo tiempo, es una cadena de transmisión de maestros a discípulos tanto en el plano de su creación histórica como pudo ser Lumière a Méliès y de éste a Griffith y a su vez a Eisenstein, así hasta nuestra actualidad.

Pero no lo es menos en el campo de los archivos cinematográficos en una transmisión de conocimientos aprehendidos en su contexto y dialogo con el artefacto cinematográfico, al no poder pretender abarcar todos los sectores audiovisuales con todas sus dificultades siempre a destiempo, siempre detrás de la industria deben asumir en una labor de Sísifo inacabable y, en cierta manera, inabordable su propia política de adquisiciones, su objeto de trabajo y su papel en la sociedad del SXXI.

Reconocer el cine es también reconocer las dificultades para aceptar sus límites en un debate continuo, externo con la comunidad científica, interno

sobre su difusión y conservación, en la búsqueda de la objetividad de lo que no deja de ser una interpretación sobre un soporte fílmico necesitado de cuidados especiales y que es la sublimación de ese estado material a otro superior de conocimiento y conciencia que representa nuestro pensamiento, ensoñaciones y anhelos reconocido finalmente como nuestro patrimonio cultural en el bucle temporal merecedor de ser conservado y divulgado.

2.1.2 Historia de una destrucción

“Los archivos cinematográficos se empeñan en conservar lo que la industria del film se empeña en destruir” (Borde y Montero, 1991).

Esta es la primera frase del libro “Los archivos cinematográficos” escrita por Raymond Borde, su sola enunciación sintetiza un contexto del universo de la conservación que nos habla de la misión de las filmotecas al tiempo que expresa una incongruencia que nos sorprende en nuestro entendimiento ¿la industria del film es la que lo produce y sin embargo tiene un empeño en destruir lo que ha creado? Podemos convenir que esta es otra más de las paradojas que tiene el cine en su excentricidad y realmente esto por mucho que produzca extrañeza es así desde el primer minuto en el que el cine fue creado.

Si los hermanos Lumière decían que el cine no iba a tener futuro nosotros podríamos decir que sin las filmotecas el cine no tendría pasado. ¿Qué es lo que nos ha llevado a esa distancia entre la industria productora y las instituciones protectoras? Raymond Borde empieza explicando que no existen leyes que obliguen a los productores a entregar sus materiales, esto que está referido a un estado de los inicios no nos debería de extrañar si actualmente todavía no ha terminado de estar suficientemente aclarado con el tema del depósito legal. Queda claro que ,previamente, tenía que haber existido una conciencia sobre el artefacto cinematográfico para poder acercarnos a un modelo que protegiese al cine.

El componente industrial del cine de los pioneros era una confluencia de guerra de patentes donde no había un sistema estandarizado que no disponía de una distribución adecuada incapaz de tan siquiera almacenar sus propios productos después de haberlos exhibido pues en sus mentes no cabía la posibilidad de una segunda vida, sin duda alguna un pensamiento heredado de la filosofía industrial de utilizar productos en cadena con la finalidad de consumirlos y eliminarlos con posterioridad para volver a reciclar los materiales, que en el caso que nos ocupa de la película cinematográfica su materialpreciado era el haluro de plata.

Este es el punto de partida de la primera de las destrucciones del cine, el infanticidio, el padre mata al hijo, lo que Borde define como los “derechohabientes” el personaje todopoderoso que es el encargado de detentar los derechos inmateriales de explotación de esa encarnación transitoria que vemos en la pantalla.

Viene a ser lo que en la terminología moderna de la industria actual es la definición de productor, no esa herencia de la *Nouvelle Vague* que nos habían hablado de que las películas pertenecen al director, al autor, sino a la persona que arriesga económicamente, que selecciona a los integrantes del equipo técnico y artístico y que finalmente es el propietario y detentor de esos derechos, aunque luego esos derechos no sean inamovibles y puedan pasarse de unas manos a otras con el tiempo.

Y esa es una de las características principales de las filmotecas desde que fueron constituidas, su imposibilidad de exigir el depósito de materiales y la potestad de poder influir a la industria sobre la idoneidad de los materiales que son más susceptibles de ser conservados por sus mejores características. Según el que fuera responsable de la conservación en Filmoteca Española, Alfonso del Amo, esa situación de no poder seleccionar ni elegir los materiales se convirtió en una situación muy afortunada ya que, si los archivos hubieran tenido esa posibilidad real de imponer cánones, estándares de cumplimiento obligatorio habrían bloqueado el desarrollo del lenguaje cinematográfico. Según su criterio, un hipotético conservador de esa época se habría

decantado por el Kinetoscopio de Edison, porque éste trataba mejor a la película que el sistema de los Lumière cuyo sistema de garfios y rodillos era manifiestamente más lesivo para la película.

Este sistema industrial del cine de los pioneros podría definirse como un cine ambulante que no disponía de locales estables y lo abocaban a ser una atracción de feria. Su destrucción era habitual pues ni siquiera los inventores del medio creían en sus posibilidades más allá de la venta de aparatos para su consumo doméstico. No obstante, el propietario de esas películas era la máxima autoridad en la toma de decisiones concernientes a su uso y eliminación. Algo que se ha prolongado a través del tiempo hasta nuestros días y no puede evitar el planteamiento económico como producto de consumo fijado a unas reglas de explotación temporal de su uso en los canales de distribución, detentores temporales de esa cesión de derechos de la producción, que una vez acabado el ciclo donde incluso ha podido tomar decisiones sobre el tiraje de nuevas copias atendiendo a su demanda, termina destruyéndolas.

Con esto puede quedar explicado en parte esa primera fase histórica de compilación de películas antes de ser creadas las filmotecas, donde ni siquiera quedaban claros los derechos y mucho menos el reconocimiento del cine como patrimonio. Esta visión estuvo en manos de fanáticos del coleccionismo y de los cine-clubs que, literalmente, las robaban y que todavía en los tiempos más recientes sorteaban la legislación que obliga a destruir las copias después de la exhibición, cuestión que ha salvado afortunadamente a muchas películas. El truco consistía en que las películas en 35 mm con una duración de aproximadamente 2 horas podían estar constituidas por 5 o 6 bobinas de las cuales, al estar hablando por ejemplo de un tiraje de 50 copias, era fácil ir sustrayendo una lata de cada película e ir sustituyéndolas por otras totalmente distintas hasta ir formando una película que vender luego en el mercado negro. Filmoteca Española cerró un acuerdo ejemplar con las principales Majors, que firmó gracias a la labor del jefe de departamento Ramón Rubio, donde aseguró en su momento la llegada de copias antes de su destrucción.

También esta situación explica la labor de casi clandestinidad y la reticencia que históricamente han tenido las filmotecas en compartir sus catálogos con los investigadores y con el público en general no fuera que se pudieran encontrar con una reclamación de sus derechohabientes. Problemas con la propiedad de las copias que en algunos casos incluso ha estado presente como un conflicto diplomático dentro de la misma FIAF con algunas filmotecas que han aumentado su valor a costa de quedarse fondos de otras con los nitratos originales que en principio iban a ser restaurados, pero de los que solo se han devuelto las copias positivas a sus iniciales poseedores.

También ha habido casos de alguna fundación de los grandes nombres pioneros del cine que ha realizado una campaña entre todas las filmotecas para reunir los materiales y lo que en principio era una cooperación para la difusión ha terminado con todas las filmotecas perdiendo sus materiales. Si, las filmotecas son desconfiadas, es absolutamente comprensible pues hay antecedentes y tienen motivos.

Estas y otras cuestiones nos llevan a una ley no escrita que nos habla de que el valor de una filmoteca, y muy especialmente en estas instituciones, se mide por la confianza y la fiabilidad que demuestran, un asunto que tarda mucho en ganarse, pero puede perderse muy rápidamente y eso es fatal para su prestigio, por ello históricamente han sido instituciones tendentes a controlar y a asegurarse bien los servicios que prestan y a quién los prestan y tienen motivos justificados para ello. Por eso, el préstamo de copias suele estar restringido a realizarse entre archivos y con eventos como festivales que generen un trabajo y garantías con las filmotecas que les permita dicha autorización.

El segundo cuadro de destrucción del cine vendría dado por su propia naturaleza material de su soporte, frágil y que no resiste el paso del tiempo hasta el punto de autodestruirse de una forma más o menos lenta, dependiendo de variables de temperatura y humedad que son la única forma

de mantenerlas lo mejor conservadas posible. La película es un organismo vivo que genera enfermedades para su propia supervivencia, el Vinegar Syndrome, que genera la bajada del ácido acético y cuya aparición ha sido la gran pesadilla de las filmotecas para su conservación.

El primer soporte de las películas producidas por Edison es el nitrato de celulosa, un material que además de ser muy sensible al deterioro volviéndose pegajoso hasta casi fundirse y descomponerse totalmente con un olor característico de vinagre que además tiene la particularidad de ser altamente inflamable y combustiona de una manera que incluso en algunos experimentos se ha metido un rollo de nitrato ardiendo bajo el agua y no ha podido apagarse de manera inmediata, por ello si nos fijamos en los proyectores antiguos de esa época podremos reparar en que sus bobinas de entrada y salida están enmarcadas en una especie de latas con manillar para poder encerrar el nitrato durante la proyección y de esa forma ganar algún tiempo en socorrer el fuego que pudiera producirse. Por eso, algunas filmotecas tienen unas cámaras especiales expresamente para los nitratos separados del resto de películas. Este soporte ha sido el causante de una destrucción de almacenes, archivos, laboratorios y cines a lo largo de la historia de los archivos. Baste ver el siguiente cuadro para tener en cuenta una cronología de esa destrucción.

Tabla 2. *Pérdidas de materiales en incendios.*

FECHA	LUGAR	COMENTARIO
1896	Bazar de la Charité	Murieron 140 personas
1937	Twentieth Century Fox	Destrucción de todos los negativos originales de las películas antes de
1941	Archivos de Svenks Filmindustri	Desaparición de películas de Stiller y Sjöström
1945	Laboratorios Rieras de Madrid	Desaparecieron los documentos más importantes de la guerra civil

1948	Archivos de Svenks Filmindustri	Perdida de la colección de manuscritos y escenarios
1950	Estudios Misr en Egipto	
1957	Cinemateca de Sao Paulo	
1958	Egipto	Perdida de la colección nacional de Egipto
1959	Cinémathèque française	Perdida de unos 100 títulos. Será la causa de la ruptura de la Cinémathèque française de la FIAF
1965	Estudios Remagen de Franckfurt	Destrucción de films que testimoniaban la participación de nazis en la segunda guerra mundial
1967	Filmoteca de Canada en Beaconsfield Montreal	
1969	Cinemateca de Sao Paulo	Nuevo incendio con la pérdida del 40% de la colección sobre los documentos de la emigración de esclavos negros
1971	Archivo Nacional de Uruguay	Pérdida casi integral de la colección de nitratos
1978	George Eastman House (Rochester) y Universal Suitland (Maryland, USA)	Desaparición de la documentación de la Universal de 1929 a 1960
1980	Cinémathèque française (Dépôt du Pontel)	Según Farinelli 200.000 cajas de la colección de Langlois. 7000 títulos con la totalidad de negativos de la producción Eclair

1982	Cinemateca Mejicana	Desaparición de copias únicas de largometrajes de los años 30 y de documentos sobre la revolución mejicana
1984	Japan Film Center (Tokio)	Desaparición de 300000 cajas de películas de nitratos

Fuente: Le Roy (2013) y Borde y Montero (1991).

El abandono del nitrato por el triacetato de celulosa, *safety films*, representó un avance para la seguridad de los archivos pues en vez de combustionar y arder se terminaba derritiendo, pero lo que se había ganado en seguridad representó una de las oleadas de pérdida de patrimonio más grandes que se recuerdan. Supuso el abandono general de ese soporte en todos los cines, pero además significó que los hasta entonces sus propietarios empezaron a visionar la posibilidad de que el blanco y negro no fuese comercial y eliminaron sus depósitos destruyendo una parte importante de la producción cinematográfica de aquellas épocas. De ahí se explica el papel de los recuperadores de títulos como esa gente preclara que anticipaba lo que más tarde sería reconocido como patrimonio cinematográfico.

La película sufre con cada proyección realizada a cada paso que sufre en el sistema de rodillos dentados y tirones sujetos por distintos bucles para que mantenga una fijación y velocidad constantes. Eso sin hablar de su propia manipulación de una duración dividida en rollos que van colocados en latas metidas en una saca para su conservación y que deben ser manipulados a la hora de la proyección para su montaje en bobinadoras, cortes de las colas de protección, empalmes y colocación en las bobinas de la proyección para su enhebrado final en el proyector. Un sistema que al finalizar la proyección respetando las marcas de operador tiene un proceso inverso. Cualquiera de las variables comentadas puede ser motivo para la lesión de la película, bien en su almacenaje o lata y saca en malas condiciones, en una manipulación errónea y poco cuidadosa que puede hacer perder fotogramas o en el mismo

proyector que puede acumular suciedad, rallar la película, quemarla, fracturarla o directamente romperla tanto en la entrada como en la salida.

Por eso existen una serie de manuales y códigos éticos y de funcionamiento que han quedado instaurados en las filmotecas bajo el paraguas de la FIAF, donde no solo se incide en el proceso sino en la cualificación profesional de la figura del operador de cabina cinematográfica donde se entiende la medida del doble proyector de proyección que realiza una proyección simultánea de uno a otro con la finalidad de no tener que hacer el empalme de un rollo de película a otro. Toda medida preventiva incide en el cuidado máximo de la película, pero no evita el hecho de que esa manipulación suponga en cierta medida una pequeña destrucción en cada ocasión que se proyecta.

La evolución de las filmotecas ha tenido un proceso paralelo a la adquisición de su conocimiento a base de su experiencia con el artefacto cinematográfico y como todas las ciencias empíricas también sometidos a los errores de cálculo sobre sus materiales, pero una de las medidas más celebradas ha sido, sin duda, la de separar lo que son las copias de conservación y las copias de difusión.

El padre espiritual de la idea fue el conservador y uno de los pioneros de las filmotecas Ernest Lindgren, celebrado conservador del British Film Institute que concitó uno de los grandes y polémicos debates con otro colega pionero representado en la figura de Henri Langlois, *l'enfant terrible* y carismático director de la Cinémathèque Française, en torno a la prioridad en la utilización de las copias a la hora de ser divulgadas o conservadas.

Las filmotecas se enfrentaron a situaciones límites debido al almacenamiento de nitratos que con un comportamiento inestable propició una serie de destrucciones a través de incendios bastante escalofriantes. A veces los incendios, sobre todo aquellos que se produjeron después de la segunda guerra mundial están bajo sospecha de ser provocados. Siguiendo el

modelo de Raymond Borge, presentamos este esquema de los periodos de la destrucción.

Tabla 3. *Los periodos de la destrucción del cine.*

PERIODO	COMENTARIO	NOTAS
Los orígenes	Contrariamente a lo que podamos imaginar se conserva una parte importante. Francia se erige como el país más activo en esta circunstancia	Entre otras cosas Francia era la capital del mundo en cinematografía desde Europa
Desde 1900 a 1913	Es el periodo de mayores pérdidas. Se calcula que se ha perdido el 75%. Pero la situación es muy desigual con respecto a los distintos países sobre todo de una casa de producción a otra, siendo Gaumont, Pathé, Vitagraph, Ambrosio, Eclair, Itala, American Miograph se han conservado en todos los archivos del mundo	El tema del coleccionismo entre países distintos ha tenido en la colección del distribuidor holandés Desmets que ha proporcionado una información crucial de la producción de aquel periodo. En España la colección Sagarminaga es importante también
Desde 1913 hasta la llegada del sonoro	Pérdidas que llegan al 65%, el cambio de modelo productivo hace conquistar el mercado de manera instantánea con el sonoro y se abandonan y eliminan las películas mudas	Afecta muy especialmente a los grandes nombres de la cinematografía mundial. Murnau, Hitchcock, Lang, Griffith, Stroheim etc

Años 30 a los 50	Se reduce considerablemente el número de pérdidas. Concretamente en torno al 20% del 30 al 40 y del 40 al 50 solo un 10% La aparición de las filmotecas en los años 30 fue clave para su reconocimiento	El factor que quizás influyó más negativamente fue la guerra mundial
Desde 1952 hasta nuestros días	La llegada de la televisión modifica la vida comercial de una película. Los productores ya no destruyen sus negativos, no obstante, sigue habiendo amenazas a la destrucción con los cambios tecnológicos que tientan a rehusar originales	Como mención especial cabe destacar que la cinematografía japonesa e india solo conservan un 5% de su producción hasta la segunda guerra mundial

Fuente: Farinelli (2005) y Borde y Montero 1991).

Llegados a este punto de la cronología de la destrucción del cine a lo largo de todos estos periodos nos enfrentamos quizás a un cambio tecnológico que como hemos podido comprobar siempre ha provocado la pérdida. Quizás el hecho de que las filmotecas estén plenamente constituidas y visibilizadas haya evitado hasta el momento esta desaparición entre otras cosas porque los productores de ahora tienen más visión e información que antes, pero el aspecto “inmaterial” de este nuevo sistema habilita unas nuevas características que hacen que las filmotecas pierdan el paso al perder una materialidad del soporte que las hacía referenciales para el productor, que ahora no necesita de dichas instituciones para almacenar discos duros.

El giro digital como sistema cuya pérdida de una unidad significa la pérdida de la totalidad es distinta frente al analógico que es continuo y que, si se pierde, una parte de la información no afecta a la pérdida de su totalidad. Son solo algunas de las incógnitas que los archivos se plantean para reflexionar sobre la metodología de trabajo en torno a un sistema tan distinto y que afecta a sus procesos y a la ontología del cine. Máxime cuando el ingente trabajo que todavía queda pendiente de la etapa analógica como pueda ser la tarea con materiales denominados “*orphan films*”, corre el grave riesgo de perderse para siempre pues su carencia de datación y origen incierto requiere de unos esfuerzos de investigación que el ritmo de crecimiento digital dificulta para su proceso.

El camino evolutivo que tienen que realizar los archivos de la mano del campo de la investigación teórica comprende esta situación como un proceso asumido a lo largo del tiempo bajo el epígrafe de la palabra clave de la “transición”, una forma posibilista de abandonar trincheras de inmovilismo y avanzar asumiendo que todo cambia y se transforma con beneficios, pero también con pérdidas.

La imposibilidad real de poder conservarlo todo aboca a las filmotecas a establecer criterios de selección y adquisición de contenidos bajo el peso histórico de haberse fundamentado en su creación alrededor del universo de la ficción cinematográfica por encima de la documental. Ninguna de las filmotecas puede erigirse como la única que lo hace correctamente y en este nuevo universo de lo digital quizás deban plantearse el nacimiento de otras instituciones que aborden otras áreas de contenido complementarias al universo audiovisual.

La cada vez más presente literatura científica está desarrollándose desde enfoques que todavía giran sobre el debate ontológico de la naturaleza del cine y sobre esas decisiones que las instituciones de archivo cinematográfico deben tomar, de esta forma quizás nos encontremos con un panorama de cierre de filas sobre el analógico abandonando el digital o un

planteamiento integrado más posibilista que integre esa nueva realidad como así propugna Giovanna Fossatti.

La nueva mentalidad que invoco exige un enfoque más abierto de los artefactos cinematográficos, que pueden ser materiales, pero también virtuales. Precisamente mientras el cine parece volverse cada vez más virtual debido a la digitalización, es necesario reconsiderar su materialidad. Y, al mismo tiempo, como la materialidad de los artefactos cinematográficos del pasado parece volverse cada vez más evidente, en comparación con los nuevos artefactos virtuales, su virtualidad pasa a ser igual de importante.(Fossatti, 2021, p. 385).

2.1.3 Pioneros de los archivos cinematográficos

A l'origine des cinémathèques et des réflexions sur le métier d'archiviste, de programmeur et de conservateur, sur les objectifs d'une institution patrimoniale, il y a des êtres d'exception, dont les noms resteront dans l'histoire. Parce qu'ils sont les pionniers et qu'ils ne le savaient pas toujours au début, mais tous ont, finalement, contribué à la naissance et à la survie des cinémathèques, par une Histoire faite de chair, de matière grise, de conflits et de passion¹.(Le Roy, 2013, p. 19)

Todo proyecto necesita una conceptualización previa que le dé forma para hacerse realidad y el tema de la creación de un archivo cinematográfico a construir desde la teoría, cuando ni la misma industria tenía conciencia ni implantación de un método industrial que fuera digno de ese nombre, no hace más que destacar a aquellas figuras que como muy bien explica Eric Le Roy ni siquiera eran conscientes de hacer historia. Sin ellos, sin esa concepción de

¹ En el origen de las filmotecas y las reflexiones sobre la profesión de archivero, programador y conservador, sobre los objetivos de una institución patrimonial, hay personas excepcionales cuyos nombres quedarán para la historia. Porque fueron pioneros y no siempre lo supieron al principio, pero todos ellos han contribuido, al fin y al cabo, al nacimiento y la supervivencia de las filmotecas, a través de una historia hecha de carne, materia gris, conflictos y pasión. [Trad. del autor]

salvaguada de las películas que otros destruían o tiraban no podríamos disfrutar de ese conocimiento y reconocimiento del cine como obra artística.

La distancia que se establece entre el nacimiento del cine en 1895 con la proyección de los hermanos Lumière y la idea en 1898 de crear un archivo cinematográfico que pudiera recopilar y conservar su memoria es de apenas dos años, un periodo extraordinariamente corto si atendemos a toda esa evolución del cinematógrafo no solo para ser reconocido como arte, sino para poder ver su resultado con la creación de las primeras filmotecas allá por los años 30.

El polaco Boleslaw Matuszewski es el padre de todos los archivos cinematográficos y a él le debemos la concepción de la creación de unos repositorios públicos para las películas cinematográficas sobre la base de lo que éstas representaban como testimonio histórico de la sociedad y como fuente de consulta de la historia preservada. Sus dos obras fundacionales son “Una nueva fuente de historia, creación de un depósito de cinematografía histórica” (Matuszewski, 2006) y un desarrollo posterior “La fotografía animada, lo que es, lo que debe ser” (Matuszewski, Mazaraki, Cosandey, Lebart y de Pastre, 2006), cuyo gran interés reside en las diversas propuestas realizadas en torno a la conservación y difusión de los documentos cinematográficos para la constitución de un archivo cinematográfico.

A pesar de ser una primera obra centrada en estas preocupaciones, ha demostrado tener una claridad de ideas que ha anticipado numerosas aplicaciones prácticas que son el fundamento de las filmotecas actuales, pero la segunda obra se puede considerar como uno de los primeros planteamientos teóricos sobre el cine siendo fácil considerar su rastro en obras clásicas como la de teóricos posteriores como Bazin.

Su papel como fotógrafo del zar le permitió rodar escenas importantes de la diplomacia europea siendo uno de estos acontecimientos, en el rodaje de una visita del presidente de la República Francesa Felix Faure a San Petersburgo, el que le marcó profundamente en su concepción del cine como

documento histórico de la realidad ya que gracias a esas imágenes Francia pudo desmontar las falsas acusaciones del Mariscal prusiano Bismarck que acusó al presidente francés de no haber saludado a la bandera rusa. Las reflexiones derivadas para Matuszweski fueron determinantes en esa importancia de las imágenes para convertirlas en pruebas de la realidad, aunque en la actualidad esa obsesión por plantear que la imagen pueda ser el reflejo exacto de ella queda ya superada y matizada, entrando en juego otros condicionantes que actualizan el distanciamiento teórico sobre este tema.

Existen tres factores básicos que sintetizar en el conjunto de su obra y que son anticipatorios de lo que vendrían a ser con posterioridad los archivos cinematográficos. Por una parte, hace una proposición para que la constitución de esas instituciones quede liderada y tutelada desde los organismos públicos, cuestión que es absolutamente anticipatoria de lo que debiera de ser la función de un Estado en la tutela de un bien público y no desde los intereses privados, aunque esta propuesta ha tenido a lo largo de la historia distintas concepciones donde la iniciativa privada ante la falta de visión o de iniciativa de los gobiernos ha sido importante en la creación de algunos de los archivos más destacados, incluido en el caso de las filmotecas en España.

El segundo factor sería la constitución de un depósito legal que sirviese al propósito de adquirir los distintos documentos de manera obligatoria. Este es uno de los puntos más celebrados de su visión ya que actualmente sigue siendo un proyecto a mejorar y a seguir construyendo. La constitución de la lógica empresarial, basada en el cine como un documento industrial de consumo que se pueda destruir después de su último ciclo en la cadena de la exhibición es incompatible con la consideración del mismo como documento cultural e histórico que debe ser respetado y conservado.

Pero también una de las cosas más interesantes es además de la obligación de los productores a depositar copias, emplear medidas de fomento de donaciones voluntarias y crear corriente de opinión en la prensa para su conocimiento y valoración de la ciudadanía. Algo que resulta muy adelantado

y curioso en el sentido de que uno de los errores mayores que han tenido las filmotecas ha sido su desconocimiento por parte del público en general.

El depósito legal se constituye como la herramienta idónea para que los archivos tengan una base legal que les facilite su trabajo y que les evite estar en la frontera de la ilegalidad para resolver lo que los gobiernos no saben establecer en su ley. Incluso en esta etapa de la institucionalización del sueño de Matuszewski queda mucho por solucionar.

El último factor, sin duda condicionado por aquella experiencia sobre la documentación de la realidad histórica que lo dejó tan marcado y otras experiencias posteriores relacionadas con la utilización del aparato cinematográfico en experiencias de divulgación médica sobre la cirugía, fue su consideración sobre la política de adquisiciones y el tratamiento documental que los archivos cinematográficos tenían que adoptar, que no era otro que la selección de un tipo de películas documentales que mostraran las experiencias y acontecimientos de la sociedad para que fuesen útiles en los distintos estudios del conocimiento en humanidades, estudios de antropología, sociología o de otras ramas del conocimiento científico como la tecnología o la sanidad.

Aunque coincide con las filmotecas modernas en su concepción de que el archivo sea un “banco de negativos” su marcado carácter documental organiza el archivo en distintas secciones siguiendo ese conocimiento ordenado sobre medicina, ejército, música, costumbres locales etc.

Esta última consideración destacable entre otras interesantes, es quizás la que mejor incide sobre aquellas instancias de la naturaleza del cine que lo conforman como utilidad de documento histórico, pero a la hora de constituirse las filmotecas en los años 30 éste no sería el motivo de selección que sería adoptado por las primeras filmotecas, cuyo factor imprescindible para su creación y salvaguarda no fue otro que la instancia que coloca al cine como obra de arte, siendo la ficción el género elegido.

Quizás este planteamiento fundacional, si hubiese sido el inicialmente elegido, habría determinado un modelo más basado en su homólogo de las bibliotecas para un tesoro de contenidos más formalista que la anarquía inicial en la que se basó el nacimiento de las primeras filmotecas. Pero también deberíamos de verlo desde el contexto prematuro de la experiencia y la situación del propio cine recién nacido y no es otra cosa que la inmadurez de su narrativa que no había dado el paso a su reconocimiento en lo que luego sería el cine como obra de arte análoga y ,al mismo nivel, que el resto de las disciplinas artísticas.

No sabríamos si eso fue un asunto afortunado, trasladando el ejemplo fundacional desde el punto de vista de la selección documental al otro del campo tecnológico que exponía Alfonso del Amo con la imposibilidad de elegir el formato idóneo. Todo lo más, podríamos sospechar que inicialmente su base de creación hubiera sido la selección de documentales y que a través de la evolución en el reconocimiento del cine como expresión artística y de público de masas ese criterio hubiese evolucionado en su reconocimiento.

Lo que es indudable, es que fuese ese el criterio o no, el hecho de no haber conseguido tener esa respuesta inmediata por parte de los gobiernos en el seguimiento de las consignas y teorías de Matuszweski fue una lamentable pérdida de tiempo y de patrimonio que ya es irre recuperable. Matuszweski en esa clarividencia que le caracterizó supo ver incluso la utopía que representaba poner en marcha dicho proyecto de la manera inmediata que hubiera requerido.

La fuerza de la inercia es una fuerza y para vencerla hay que desplegar los más considerables esfuerzos. No me hago ilusiones sobre la rápida ejecución de mi proyecto. No me imagino que las academias, los museos, las bibliotecas, los depósitos de archivos, los ministerios o las administraciones se apresuren a organizarse para formar colecciones de cinematografías documentales. La cosa se hará, pero su puesta en marcha será, como de

costumbre, lenta y penosa .(Matuszewski, Mazarak, Cosandey, Lebart y de Pastre, 2006, p. 60)

Una Francia generadora del invento del cine y que pudo tener en su mano la creación de un primer archivo que lamentablemente desperdició en varias oportunidades más que Raymond Borge denomina “las ocasiones perdidas de la ciudad de París”. Se refiere a las propuestas de una triada de personalidades que siguiendo los pasos de Matuszewski hacen distintas propuestas para la creación de un archivo fílmico. Henri Turot, Émile Massard y Victor Perrot serán los siguientes pioneros en recoger el legado, pero lamentablemente con la misma suerte.

Henri Turot tiene la misma filosofía en cuanto a escoger una base documental que permita conservar el recuerdo de los grandes acontecimientos, si bien, estos mismos quedarían limitados a la ciudad de París, pero su propuesta no pasa de ser una idea que no recoge nadie en el ayuntamiento.

No necesito decir hasta qué punto el cinematógrafo produce la ilusión de la vida real y cuán valioso sería, para quienes vendrán después de nosotros, estar documentados de una forma tan viva sobre los acontecimientos que vivimos, actualmente no costaría casi nada organizar unos archivos (Borge y Montero, 1991, p. 30)

Émile Massard que era otro concejal parisino le sigue cinco años más tarde en el desarrollo de la idea que pretende completar con la incorporación de la fotografía a los fondos y que no hace más que inspirarse en el Museo del gesto que existía en la ciudad de Viena, pero su propuesta tampoco es valorada y de hecho él se queja de que el Estado tenga tan pocas colaboraciones con la iniciativa cultural.

La ciudad de Viena ya tiene un Museo del gesto que recibe todos cuantos archivos cinematográficos vale la pena conservar. Ya habíamos visto, en esta ciudad, un magnífico Museo de la policía, el más bello y

más completo (...) Esta vez, reclamamos la atención del Consejo hacia su museo cinematográfico (...) Lo que el Gobierno no hace en interés de la nación, el Consejo Municipal puede realizarlo a buen precio, en interés al mismo tiempo de Francia y de la ciudad .(Borde y Montero, 1991, p. 30)

La llegada final de Víctor Perrot será más afortunada, seguramente por haber sido cronista e historiador como una forma de ascendencia e influencia sobre sus interlocutores y para conseguir financiación privada, pues lograría obtener la aprobación para la elaboración de un departamento de archivos cinematográficos. Sin embargo, el comienzo de la guerra paralizó aquella iniciativa, pero no obstante lo que había sido un primer éxito para la instauración al fin de un archivo cinematográfico fue recogido años más tarde después de la contienda para lograr finalmente la aprobación de la comisión incluso con la incorporación y ayuda de Massard que no renunciaba a su idea.

Los postulados de Perrot, siguen básicamente el legado de Matuszweski sobre todo en lo referente a la imagen documental como base de adquisición del nuevo archivo, aunque incorpora aquellos films dramáticos que contengan aspectos de París. Un hecho que también supone otra diferencia en el sentido de restringir el ámbito de acción del archivo a la idea global del visionario polaco y esta no sería la única diferencia ya que en el contexto de la posguerra el sentimiento nacionalista va a tener un énfasis en su manera de hacer valer la propuesta de un archivo sumado a un lirismo casi bíblico.

La célebre U.F.A, patrocinada por Krupp, los grandes bancos y todos los pangermanistas, ha podido comprar 4000 cinematógrafos. Cómo defenderse, si no es oponiendo cine al cine, del mismo modo que cañones a cañones (...) Cuando nuestros descendientes lancen la piedra a Lázaro que para ellos será el archivo cinematográfico, realizarán el mismo milagro pronunciando las palabras divinas: ¡pasado levántate! Y el pasado se levantará y andará. Y el cinematógrafo dirá: Yo soy la Resurrección y la Vida” .(Borde y Montero, 1991, p. 31)

La experiencia devendrá en decepción pues la recién creada “*Cinémathèque de la Ville*” terminará convirtiéndose más en un centro de difusión para la enseñanza y programas recreativos que en un archivo como se tenía previsto. Se había cumplido el designio que Matuszweski había advertido en su pesimismo. Sin embargo, el año 1911 iba a tener para el cine el decisivo e influyente manifiesto “*El nacimiento del séptimo arte*”. Ensayo sobre el cinematógrafo” (Canudo, 1911) que tanta repercusión tendrá para las filmotecas.

Las demás evoluciones del punto de partida elegido en la constitución de las filmotecas nos remiten a rectificaciones y nuevos retos que la evolución de los canales, soportes y derechos plantean para una necesidad de que la función primordial aparte de la conservación y divulgación sea la urgente labor de contextualizar las obras cinematográficas.

Les cinémathèques et les archives, constituées par des cinéphiles, ont privilégié le cinéma comme œuvre d’art, essentiellement de fiction, alors que les bibliothèques ont d’abord constitué un fonds documentaire. Les techniques de conservation et de restauration développées à partir du milieu des années 1970 ont rapidement profité au marché privé, qui a progressivement multiplié les canaux de diffusion. Ne pouvant – plus – prétendre couvrir l’ensemble du cinéma et de l’audiovisuel, les cinémathèques, archives et bibliothèques doivent à présent définir leur objet propre et leur politique d’acquisition, ainsi que des procédures de travail et des compétences permettant d’accompagner une offre identifiée, centrée sur un travail de contextualisation des oeuvre² .(Vernet, 2007, p. 1)

² Las cinematecas y los archivos, creados por cinéfilos, privilegiaron el cine como obra de arte, esencialmente ficción, mientras que las bibliotecas crearon primero un fondo documental. Las técnicas de conservación y restauración desarrolladas a partir de mediados de la década de 1970 beneficiaron rápidamente al mercado privado, que gradualmente multiplicó los canales de distribución. Al no poder pretender abarcar todos los sectores cinematográfico y audiovisual, las filmotecas, los archivos y las bibliotecas deben ahora definir su propio objeto y su política de adquisiciones, así como los procedimientos y competencias de trabajo que les permitan acompañar una oferta identificada, centrada en un trabajo de contextualización de las obras. [Trad. del autor]

A partir de esos reconocimientos, el crecimiento de las obras y la conciencia de la producción sobre su propia creación se empezó a vislumbrar la incapacidad de la administración para hacer frente a la decisión que pusiera en marcha los proyectos de archivos cinematográficos. Fue la etapa de las primeras colecciones y destrucciones masivas. En el siguiente cuadro, observamos el cuadro inspirado en Raymond Borge sobre dichos proyectos de colecciones

Tabla 4. *Las colecciones particulares.*

LAS COLECCIONES PARTICULARES		
PERIODO	NOMBRE	NOTAS
1910-1929	Colección de Albert Kahn	Reclutó fotógrafos y envió operadores a las calles. Aspecto sociológico y de costumbres de sus grabaciones, fue una función utilitaria que privilegia lo documental. Cerró por quiebra económica en 1929. Actualmente forma parte de la Photothèque-Cinémathèque Albert Kahn en Boulogne
1911	Colección del periodista danés Ander Kirkebye	Centrado en Copenhague centrado en filmes sobre la vida danesa y especialmente de la casa real en situaciones distendidas. Coincide en el punto de vista sociológico. Experiencia breve de meses. Está en el Danske Filmmuseum

1901-1919	Archivo jesuita Padre Jove	No era propiamente una colección, era un archivo utilitario con fines pedagógicos para complementar actos religiosos. Alcanzó 2000 títulos que se perdieron en su mayoría por el afán de lucro de los jesuitas que se negaron a cederlo a la Cinémathèque Suisse, lo poco que queda está en la National Film Archive de Londres

Fuente: Borde y Montero (1991).

En este cuadro observamos las colecciones militares que empezaron a proliferar con motivo de la Primera Guerra Mundial, y tienen en común la intención funcional de servir como documentación y propaganda sobre las armas y el ejército. La francesa e inglesa han devenido en la creación de centros específicos dentro de la tipología de museos temáticos.

Tabla 5. *Las colecciones militares.*

LAS COLECCIONES MILITARES		
PERIODO	NOMBRE	NOTAS
914	Section Photographique et Cinématographique de l'Armée	Fundada con la ayuda de las principales compañías Pathé, Gaumont, Eclair y Eclipse, reúne documentación sobre armas, ejércitos para su recuerdo. Consta de unos 70.000 rollos y son la base de la creación de la E.P.C.A (Etablissement Photographique et Cinématographique des Armées)

1917	BUFA (Heeres Bild und Filmamt)	Es el equivalente al modelo francés desde el lado alemán. Comparte la misma filosofía y tipo de películas
1917	National Warn Museum (primer nombre) convertido en 1920 en Imperial Warn Museum	Su característica especial es que no solo es un museo cinematográfico, sino que alberga todos los objetos relacionados con la guerra, cascos, uniformes etc. Su política de conservación entra en marcha a partir de 1955

Fuente: Borge y Montero (1991).

Por último y no menos importante, en esta sección dedicada a las grandes colecciones nos encontramos con la pieza clave para poner en marcha los proyectos fílmicos y no es otra cosa que la gran industria cinematográfica a través de sus grandes compañías que desconfían de la competencia y de la piratería buscando la solución a través de la creación de sus propias colecciones habilitadas en archivos cinematográficos. La inscripción en el registro del Copyright de un film llamado “A sneeze” de unos segundos donde se refleja un estornudo, es el disparo de salida de un ejemplo seguido de manera masiva por la industria con Thomas Edison (1896), Siegmund Lubin (1897), el American Mutoscope and Biograph Company (1899), Georges Méliès (1903), la Vitagraph (1905). Estos registros tenían la particularidad de ofrecer los soportes físicos junto a documentación gráfica y administrativa sobre las películas. Curiosamente, este registro al no verse contemplado tuvo que realizarse en sus inicios desde una denominación existente llamada “artes gráficas y varios” que en poco podía guardar relación con el soporte fílmico.

Este sistema habilitó la recuperación de films que se creían perdidos, pero lamentablemente este sistema dejó de ser obligatorio. En Europa hubo un contagio de esta tendencia y por ejemplo los hermanos Lumière decidieron confiar casi toda su producción de más de 300 films de 1895, 1896 y 1897 al Conseil des prud'hommes de Lyon que afortunadamente fueron recuperados en 1969 casi de casualidad.

Otro caso reseñable vuelve a los EEUU con la denominada General Film Library que era un archivo de stock shots (metrajes de archivo) abierto en New York en 1920 por los hermanos Kandal Morris y Sidney. Este archivo es importante porque almacenaba negativos y contratipos de planos que podían utilizarse indistintamente en diferentes películas. Estaba ordenado en distintos campos temáticos clasificados en áreas de interés de entretenimiento, animales, aéreos, accidentes, etc., un antecedente claro de los repositorios de vídeos e imágenes actuales en internet.

Los fines utilitaristas de dichas colecciones dieron paso a una creciente preocupación de los productores por conservar su legado, algo que los aproximaba a la idea de archivo cinematográfico. La primera de esas grandes compañías en sentir esa necesidad fue la Metro-Goldwyn-Mayer, pero en Europa quién implantó ese archivo fue la UFA (Universum Film AG) alemana para gran sorpresa francesa, Pierre Desclaux afirmaba:

Aunque le cueste a nuestro orgullo nacional y porque ante todo conviene decir la verdad, estamos obligados a confesar que los archivos cinematográficos alemanes están mejor concebidos según los planes racionales aprobados por industriales de la cinematografía. Poseen sistemas de ventilación, de calefacción que permiten mantener en las salas, en las que se encuentran los films, una temperatura constante, siempre seca .(Borde y Montero, 1991, p. 39)

Quedaba claro que solo las grandes compañías estaban en condiciones de elaborar un archivo cinematográfico de semejantes características, pronto la Gaumont se hizo con unos almacenes de vinos para

adecuarlos como un archivo cinematográfico donde hay que destacar una serie de indicaciones y sistemas que van a ser una antesala de normas y espacios para los nuevos proyectos del futuro.

Entre esas normas estaba la prohibición de manipular los materiales dentro de las cámaras que estaban separadas unas de otras con capacidad para doscientas copias cada una, pero también en la disposición de una sala expresamente para esa manipulación y otra para proyección de las películas y consulta de investigadores. El sistema de separación de bóvedas también era interesante, pues al estar situadas en un subterráneo si una bóveda se quemaba la tierra que estaba encima se derrumbaría apagando el fuego, pero el sistema todavía no tenía bien estudiado el material y la profundidad de las bóvedas generaba una humedad en el ambiente mortal de necesidad para almacenar las películas.

La primera oleada de la destrucción de copias guardó relación con el nuevo estatus del cine como manifestación artística, lo que hizo valorar que aquellas primeras filmaciones de entretenimiento de ferias, "le vieux cine", acabase siendo valorado como una antigüedad de la que casi avergonzarse en su ingenuidad y fantasía de trucos superada por el nuevo lenguaje narrativo, por lo tanto, se consideró que esos materiales no merecían la pena ser conservados y si, en cambio, ser reutilizados para reciclar las sales de plata y nitrocelulosa.

Ese periodo entre 1895 y 1915 iba a suponer la pérdida del 80 % de la producción cinematográfica mundial. Díez años después, si ya fue lamentable esta primera oleada, la segunda tenía una relación directa con el cambio tecnológico del mudo al sonoro. La legislación y las propias compañías solo veían el lado de los derechos comerciales en un contexto donde no se vislumbraban nichos de exhibición para una explotación posterior que les deparase un retorno económico y las iniciativas particulares de pretender crear una línea de exhibición en paralelo con las esperanzas puestas en ser una alternativa que evitase su destrucción resultaron vanas.

Todavía se podían encontrar iniciativas de archivos filmicos que pretenden desafiar el ambiente creado por la destrucción administrativa y funcional del cine, en 1926 se crea un archivo de documentos fotográficos que junto a una colección de filmes documentales cuyo propósito fundamental será seguir en la senda de la pedagogía y la enseñanza de una población analfabeta a través del cine.

Si en la primera ola hubo reacciones, esta segunda significó un incremento en esa reivindicación al estar el cine consolidado en su importancia artística y haber constituido un público cinéfilo, donde algunos de esos seguidores como Jean Mitry, que luego sería uno de los críticos de cine fundamentales en la historia del cine y Jean-Placide Mauclair, que estuvieron cerca de constituir un proyecto, donde incluso ha como el primer archivo cinematográfico que tanto se había reclamado en Francia, pero esa opción terminó deshaciéndose por diversas circunstancias del contexto de la política cultural casi inexistente en esta área más condicionantes personales.

En Inglaterra, también se daría una circunstancia parecida con la creación del “British Empire Film” que por iniciativa del Lord Askwith tenía la pretensión de crear un archivo donde pudiese estar reflejada toda la diversidad de películas que se fuera capaz de coleccionar, pero tuvo la mala suerte de encontrarse con el cambio tecnológico y terminó sus días como una biblioteca especializada en cine.

La diferencia fundamental de esta nueva ola de sentimentalismo y conciencia sobre la pérdida del patrimonio filmico reside precisamente en esa filosofía de realizar un archivo con la única finalidad de salvaguardar el cine de su segura desaparición, a diferencia del resto de colecciones o principios de archivos ya apuntados, donde lo que prevalecía era la funcionalidad ya fuera ésta pedagógica, sociológica o simplemente económica en la preservación de los derechos de autoría de las grandes compañías.

Todo lo relacionado con su exhibición sobre todo la música en directo caería en desuso, e incluso desde el punto de vista industrial en la producción,

la llegada del sonoro significó un crack en el “star system” de los estudios y un retroceso en la propia narrativa de las películas, debido a que la tecnología asociada a los equipos de sonorización en el rodaje condicionaba las tomas y éstas se volvieron más estáticas (Cousins, 2005). Hubo focos de resistencia de los cinéfilos ante tamaña cortedad de las compañías, el cine mudo había adquirido un público fiel y cinéfilo que incluso llegó a fantasear con la posibilidad de que ambos universos pudieran coincidir con salas en paralelo, algo que la nueva tecnología sonora impidió con su éxito en el público mayoritario.

Todos los intentos particulares de activación de cine-clubs y la imparable destrucción funcional del cine despertó una necesidad de construir un archivo cinematográfico, la escritora, Lucienne Escoubé, publica en la revista francesa de cine “Pour vous” el artículo “Sauvons les films de répertoire” (Escoubé, 1932) que expone con mucha claridad la necesidad de universalizar la visión del cine haciendo prevalecer la conservación por encima de cualquier otra consideración.

Lucienne Escoubé propone un programa en cuatro puntos que es un modelo de lucidez: 1º . Creación de una agrupación que se dedique a la búsqueda y compra de todas las bandas valiosas, sean cuales sean su procedencia, su tendencia y su época; 2º. Habilitación de un archivo cinematográfico en la que se guardará la banda original, así como dos copias de ésta. Sería igualmente deseable que esta biblioteca reuniese no solamente films, sino que se dedique a constituir archivos del arte cinematográfico: fotos, artículos, críticas, documentos de todas clases; 3º. Disponibilidad de una sala que solamente proyectaría ese repertorio en un orden razonado e inteligente; 4º. Facilidad para los especialistas, los técnicos, para consultar estos archivos (con autorización especial) hacer que se les proyecte el original del film estudiado .(Borde y Montero, 1991, p. 49)

Estos planteamientos son en sí mismos la mejor definición de las funciones que los archivos modernos tienen que contemplar. En ellos,

detectamos la función de la localización y recuperación, la de archivo de conservación propiamente dicho, la de difusión, y por último, la labor de investigación y documentación.

Aunque quedan nombrados, también es digna de destacar su clarividencia a la hora de especificar incluso la filosofía que esas funciones deben de tener, así en la conservación ella no sobreentiende que tenga que ser únicamente el soporte de las películas el único que tuviera que ser conservado, haciendo un ejercicio de la globalidad del cine en su conjunto desde sus distintas instancias. Asimismo, la programación de ciclos de cine está separada del concepto libre de poner películas y subraya la necesidad de que responda a un razonamiento, a un discurso que eleva la propuesta intelectual de los archivos filmicos.

Tanta fue la repercusión de estas ideas que incluso hubo una continuación del artículo en donde se le solicitaba una selección previa de todas las películas que habrían de salvarse. En la continuación de dicho manifiesto el productor André Haguët escribe “es inadmisibile que, en nuestro oficio, en el que tenemos documentos tan interesantes por conservar, todavía no se haya sabido crear un archivo cinematográfico nacional” .(Borde y Montero, 1991, p. 50)

¿Esta reclamación, se completará con la aparición de otro artículo de Nino Franck “Auron-nous Bientôt une Cinémathèque Nationale”? donde remarca esa continua reclamación que existe en la demanda de una filmoteca en Francia. Una demanda que será atendida por la Direction générale des Beaux-Arts para la creación en París de la primera Cinémathèque Nationale, pero se comete el grave error de nombrar como directora a una fotógrafa llamada Laure Albin-Guillot que hizo caso omiso a las demandas y la terminó convirtiendo en una institución paralizada y fracasada, origen de un retraso importante para Francia no siendo este en la historia del cine donde un fotógrafo fracasa en su concepción utópica y estática al frente de una institución de estas características.

Este período fue una segunda ola de destrucción que representó la pérdida mundial del con la inestimable colaboración de una industria cinematográfica sin visión de futuro que anteponía los derechos de propiedad y económicos, sumado a una clase política funcionarial y sin sensibilidad para reconocer el patrimonio cultural que estas películas significaban. La producción comprendida entre 1919 y 1929 se venía al peso a unas nuevas figuras llamadas “recuperadores” que las destruían al tiempo que en algunos casos afortunados las vendían en el mercado negro a cinéfilos que en los siguientes años tendrían mucho que decir en el mundo de los archivos cinematográficos.

El alegato de Maurice Bessy lanzado en Cinémonde con su serie de artículos bajo el epígrafe “Mort du film” fue persuasiva con la sensibilidad del público “¿en qué se convierten los films que ustedes aman? En barniz para las uñas, en pintura para carrocerías (...)” (Bessy, 1933) Una muerte del cine que aparece como el primer título de un serial apocalíptico profundamente nostálgico, algo que se instaura desde sus mismos comienzos y que adquirirá cuerpo hasta nuestros días, sobre la base de procesos que afectan a la naturaleza cinematográfica, los cambios del consumo cultural, las transformaciones estéticas y la emergencia de nuevas formas de comprender el cine (Santa Cruz, 2014).

Curiosamente se cumplió escrupulosamente todo lo vaticinado por Matuszweski, las dificultades y demoras para poner de acuerdo a los poderes públicos y también el papel que los medios de comunicación iban a tener en los archivos cinematográficos para su reconocimiento social. El ambiente estaba preparado para que otras figuras tomaran el relevo y se creasen las filmotecas.

2.1.4 Aparición de las Filmotecas

Hemos venido explicando el germen de una preocupación de salvaguarda del cine a lo largo del tiempo y como de una manera funcional se vinieron dando

unas circunstancias que propiciaron la creación de archivos y colecciones con distinta índole, pero todas con un denominador común, el utilitarismo de aquellos depósitos. En esta fase para la aparición de las filmotecas se va a pasar a otro estadio con una filosofía diferente, esta vez los archivos que se constituyeran tendrían una vocación altruista y estarían interesados en la película por sí misma como obra artística merecedora de ser conservada.

Esa filosofía, digamos que era la nueva religión del cine, pero como toda religión necesitaba ser propagada y necesitaba de sus apóstoles. Esa va a ser otra de las características de este periodo convulso, la aparición detrás de cada proyecto de una persona impulsora que aunará la suficiente fuerza y convicción como para no doblegarse ante otra ausencia ya comentada, la falta de interés y aportaciones de las instituciones públicas que continuaban sin ver esta necesidad como una prioridad en sus políticas culturales. Personas que son pioneras porque veían lo que nadie más era capaz de vislumbrar en esa importancia del cine.

Suecia tiene el honor de ser el primer país en 1933 que dispuso de una filmoteca, la Svenka Filmsamfundet, el perfil de sus pioneros e impulsores tuvo en el historiador finlandés afincado en Suecia, Bengt Idestam-Alquist, llamado “Robin Hood” su persona importante. Su experiencia previa provenía de la Academia sueca del cine como antecedente de su toma de conciencia, ayudado por el descubrimiento de todos los materiales relacionados con un cine como el sueco que ya en esa época desplegaba junto a su vecina Dinamarca una calidad y estilo cinematográfico que las hacía acreedoras de una referencialidad mundial.

A este proyecto se sumaron dos nombres importantes para ayudar a Idestam-Alquist, los voluntarios Einar Lauritzen y Gunnar Lindquist que juntos sortearon situaciones de crisis económicas que a punto estuvieron de hacer fracasar su proyecto cuyo momento crítico fue en 1938, la colaboración de Torsen Althin fue crucial para cambiar de sede y conseguir con el traslado de las colecciones continuar su trabajo y conseguir ser lo que actualmente es la filmoteca fundadora.

Un año después surgió en Alemania el Reichsfilmarchiv en Berlín, su inesperado ideólogo fue Joseph Goebbels, ministro del Reich de información y propaganda, que era un apasionado del cine, aquel que pidió un “Acorazado Potemkin” para la cinematografía alemana y que literalmente era un amante del cine y de las estrellas. El antecedente del BUFA como archivo militar y la construcción de archivos para el almacenamiento de las películas en depósitos que representaban la última tendencia, iba en consonancia con un proyecto de estas características que fue puesto en manos de un antiguo director de sala de exhibición, Frank Hensel que tendría un papel importante en la futura constitución de la FIAF.

Este archivo empieza a desplegar una filosofía basada en el apoyo a la cinematografía alemana para su renovación artística que además se apoya en otras medidas del Reichsfilmkammer (la Cámara del Cine) con un decreto que “prohíbe destruir o enviar al extranjero los negativos existentes de films de acción, de cultura, de enseñanza, de publicidad o de actualidades, hablados o mudos. Este archivo es de una solidez que según Borde se adelante en diez años a los demás, es además público y organizado. Dispone de una plantilla abundante de unas veintisiete personas. Clasifica los títulos por el número de entrada, por géneros, por fechas de rodaje y ha aunado en poco tiempo una gran colección prohibiendo incluso la destrucción de las películas enemigas. Sin duda alguna una paradoja en el espíritu del ministro que Borde explica así:

En el espíritu de Goebbels, los materiales acumulados deben servir al renacimiento del cine alemán. Si el archivo tiene medios es porque se le asigna un objetivo dentro de una política de conjunto. Pero también hay una paradoja en el ministro, empeñado en preservar los films, aunque sean de sus enemigos. Para él la película es más importante que los hombres. A éstos los abatirá sin remordimientos. A ésta la ama. Presentimos que era un apasionado por el cine y fuese cual fuese el segundo plano, la peste negra y el fascismo, hay en esta aventura administrativa algo que la sobrepasa (Borde y Montero, 1991, p. 56).

La institución se destaca por su organización y la clasificación que realiza de sus documentos de cara a los investigadores, distinguiendo tres tipos

de usuarios con los siguientes perfiles, universitarios y científicos, profesionales del cine y ,por último, dignatarios del Reich y del partido nazi.

Fruto de este interés tan personal de Goebbels se abre el primer congreso internacional del film en Berlín en el año 1935 que reunirá a veinte países europeos en lo que podría considerarse un primer antecedente sobre la FIAF con una invitación a todos los sectores de la industria, desde los distribuidores, asociaciones y cámaras nacionales con la presencia destacada del Instituto Nazionale italiano LUCE o el British Film Institute en lo que representa el primer congreso de profesionales del cine internacional. La resolución es toda una invitación a la creación de filmotecas.

El Congreso recomienda a todos los países que creen archivos y les den la facultad de relacionarse entre ellos. Estos archivos tendrán la finalidad de hacer una colección, cuanto sea posible, de todos los films producidos en sus países respectivos (siempre que se pueda, de negativos) (Borde y Montero, 1991, p. 56).

Este importante consenso en donde en otra parte más adelantada recomienda a los archivos solicitar copia gratuita de cada filme a los productores, supone un gran éxito de referencia para los estamentos de la industria, sin embargo, contaría con un gran obstáculo representado en la ausencia de los Estados Unidos, que ya era el gran dominador de la industria mundial.

Por eso esa declaración se quedaría en una simple recomendación que en la práctica representaba prácticamente un papel mojado. De todas maneras, este proceso iniciado iba a ser un disparo de salida para la creación de nuevas filmotecas pues ya la recomendación se tornaba en una realidad visible en los ejemplos de los centros ya constituidos, donde la imagen de estas instituciones estará indivisiblemente unida a las personalidades brillante de sus creadores, sin importar lo diferentes que pudieran ser en su motivación y pulsión entre ellos, “raras avis” a contracorriente de la política, de la sociedad, lideres como catalizadores culturales en la filosofía de sus metodologías, con errores, con aciertos duraderos, pero siempre con la convicción de que todo estaba por hacer y de que ellos iban a tomar las

decisiones y a ejercer el liderazgo de lo que, dentro de las características de cada uno, irá confluyendo en una simbiosis con su institución al punto de no poder separarse de ese origen arrastrando esa impronta tan personal, tan reconocible hasta nuestros tiempos.

Sobre todo, de esto va a tomar buena nota la parte anglosajona en 1935, naciendo la *National Film Library* en Londres y el *Film Library* en el Museum of Modern Art de New York. En el primer caso, esta institución fue el resultado de su antecesora que era una sección dedicada a la divulgación educativa, la *Film Library del British Film Institute*. Se creó originalmente como resultado de un informe de 1932 titulado “*The film in national life*”, en el que se hablaba del cine como medio educativo y del uso del cine en la educación. No se trataba del arte del cine ni de la historia del cine. Toda la filosofía fundacional de este centro era la distribución de películas con fines educativos y se puede comprobar en el primer catalogo publicado con el nombre “*National Film Library*” (Stoeltje, 2021).

La figura clave de esta institución es Ernst Lindgren, un archivero que va a resultar no solamente importante en el ámbito inglés, sino que influirá y creará un modelo de conservación que primaba la preservación de los materiales y que tendrá un gran predicamento e importancia dentro de la futura FIAF. Fruto de su educación en la documentación, Lindgren no veía la *National Film Library* como una biblioteca, pues, su modelo eran los museos nacionales, viendo el archivo no solo algo desde un punto de vista cultural, sino desde una visión pragmática que eliminaba la subjetividad y estaba centrada en la selección.

Hay que tener en cuenta que la *National Film Library* era una organización no gubernamental que actuaba de una manera casi autónoma, aunque recibía fondos del gobierno sin tener la obligación de explicarle como lo gestionaba y utilizaba. Lindgren se encontraba en una situación difícil en comparación con otros museos, archivos e incluso filmotecas, que también recibían fondos públicos pero que los exhibían para poder ser vistos, pero las películas gestionadas por él casi siempre se quedaban en la estantería. Francis Davis un ayudante de Lindgren y posterior sucesor resume la

situación general de las filmotecas con respecto a la preservación de los materiales.

Hardly anyone was doing any real preservation because they didn't have the resources. Many of them were simply acquiring material, and, like Langlois, showing it to the newer generation of filmmakers, who were undoubtedly benefiting from being able to see the classics. But there was no preservation³ (Stoeltje, 2021, p. 97).

El contexto de esta historia nos sitúa en una época de los pioneros donde los primeros conservadores se habían educado en el cine clásico, principalmente el cine europeo donde todavía no existía la idea de que se debía preservar la cinematografía nacional, la destrucción legalizada acababa de suceder y las sensibilidades estaban centradas en las grandes obras maestras. Eso provocaba que muchos archivos coincidieran en disponer de los mismos títulos, un Metrópolis o un Acorazado Potemkin por ejemplo, algo que centraba a Lindgren a conservar el cine británico que no era tan conocido sin tanta presión para ser exhibido.

Otro punto para la comprensión del contexto residía en la falta de recursos económicos para hacer copias de películas. Por lo tanto, si se compraban algunas películas a las distintas compañías cinematográficas y estas solo te permitían la compra de positivos que ya habían sido exhibidos, el razonamiento de Lindgren quedaba claro, no debía seguir maltratándose la copia con nuevas proyecciones y se convertía automáticamente en una copia preservada en condiciones idóneas de temperatura y humedad a la espera de obtener unos negativos. Una copia preservada que, a lo sumo, te permitía realizar como gran lujo una impresión para obtener un falso negativo con el que obtener nuevas copias positivas. Aquí también habría que señalar la nueva dificultad que tenían las filmotecas al existir en los comienzos muchos recelos de las compañías cinematográficas, como bien expresa David Francis:

³ Casi nadie estaba haciendo ninguna conservación real porque no tenían los recursos. Muchos de ellos simplemente adquirían material y, como Langlois, lo mostraban a la nueva generación de cineastas, que sin duda se beneficiaban de poder ver los clásicos. Pero no hubo preservación [Trad. del autor]

People have a Rosy view of how film acquisition happens. You know, you write to a film company, and they send you what you want. Well, it wasn't that way at all. There was real suspicion of archives in the film industry. They'd say, "Why would we let another organisation have a copy of our film? They could exploit it. They could show it without our permission. They could possibly alter it." They didn't want to give you films"⁴ .(Stoeltje, 2021, pp. 95-96)

Por lo tanto, los caminos para adquirir copias se convertían en una especie de invención de las relaciones sociales y de todo tipo de coincidencias situacionales donde las películas eran buscadas en todos los mercados al margen de la ley. El pulso firme de Lindgren resistiendo la presión que lo rodeaba incluso en los debates internos con su propio equipo de trabajo, por ejemplo con Francis Davis, trajo consecuencias positivas al darle el tiempo la razón en lo referente a la conservación lo que no quita para que adoleciera de una visión más flexible en cuanto a la historia del cine y de las posibilidades de ampliación hacía otras colecciones como la de precine que él consideraba alejado del marco fundacional establecido con el punto de partida de la proyección en 1895 de los hermanos Lumière, o que tomara decisiones equivocadas al destruir nitratos una vez asegurados los nuevos negativos en triacetato de celulosa. Su sistema de selección justificada a través de un comité de selección a veces remitía a una burocracia no exenta de errores en la valoración, pero fue de los pocos que reconoció la importancia de la película basada en hechos al margen de lo artístico como documento histórico y sociológico (Francis, 2006).

Pero entre otros aciertos de Lindgren está el de haber formado equipos de gente que luego se convertirían en auténticos especialistas como es el caso de su segundo de a bordo Harold Brow, que publicó artículos relevantes en el mundo de la conservación como "Problems of Storing Film for Archive Purposes" (Brown, 1952, pp. 150-162) o su definitivo "Notes on Film

⁴ La gente tiene una visión optimista de cómo ocurre la adquisición de películas. Ya sabes, escribes a una compañía cinematográfica y te envían lo que quieres. Bueno, no fue así en absoluto. Había una verdadera sospecha sobre los archivos en la industria cinematográfica. Decían: «¿Por qué dejaríamos que otra organización tuviera una copia de nuestra película? Podrían aprovecharlo. Podrían mostrarlo sin nuestro permiso. Es posible que lo alteren». No querían regalarte películas. [Trad. del autor]

Examination by the identification of Copies” (Brown, 1960). Esta área fue uno de los más acertados en las consideraciones y constitución de normas de catalogación.

En el siguiente cuadro podemos ver expresados sintéticamente esas etapas que Lindgren estableció en su institución y que ha sido y sigue siendo referencia obligada en los procesos de toda filmoteca en la actualidad.

Tabla 6. *Etapas de catalogación de Ernest Lindgren.*

ETAPAS DE CATALOGACIÓN DE ERNEST LINDGREN	
Primera etapa	Cuando se adquiere la película, se redacta un informe a partir de la información de la propia película o de la lata que la contenga. Un investigador experto medirá la relevancia a partir de esa entrada
Segunda etapa	Entrada completa al catálogo previa visualización completa y volcada en él después de una investigación completa y adicional.
Tercera etapa	Impresión en el catálogo con términos estándar y significados aceptados en los demás archivos

Fuente: Francis (2006).

Además de las normas de catalogación fue un firme defensor de los derechos de los propietarios de las películas ya que siempre pensó que la mejor manera de hacer trabajar a la industria cinematográfica junto a los archivos fílmicos residía en la confianza mutua que debían tenerse, y esa base de pensamiento fue la que trasladó a la FIAF en cuanto fue instaurada.

Popularmente e injustamente su imagen ha quedado siempre en contraposición con el modelo representado en la personalidad arrolladora de Henri Langlois su homólogo en la Cinémathèque Française, quedando él como un censor de películas y como la persona que evitaba la difusión de las películas, eso le provocaba ser blanco de todo tipo de bromas como la mítica

a propósito de las iniciales de su archivo National Film Archive, como NFA “No Film Available”⁵ (Le Roy, 2013).

Sin embargo, a pesar de la rivalidad que provocaba el enfrentamiento de sus criterios llevado a lo largo de sus carreras al frente de sus instituciones y trasladada al marco general de la FIAF, Lindgren demostraba ser firme en sus consideraciones intelectuales pero era una persona conciliadora y justa, siempre apreció y admiró a Langlois como así atestigua su correspondencia escrita e incluso cuando Langlois decidió sacar a la Cinémathèque Française de la FIAF, hizo un gran esfuerzo por tratar de convencerlo para que regresara. Ernest Lindgren es por mérito propio un pionero fundamental en la constitución de las filmotecas en su sentido más técnico que al final es el que posibilita la pervivencia en el tiempo del patrimonio cinematográfico en su historia.

Ernest Lindgren merece todo el reconocimiento por sus aportaciones en el mundo de la catalogación y la conservación en los archivos, pero tampoco hay que desdeñar su teoría cinematográfica y sus aportaciones intelectuales en los debates sobre el cine. Actualmente todas las filmotecas y la FIAF en particular le son deudoras y reconocedoras de su valía, si bien hay que continuar reivindicando su historia para que quede más claro su verdadero sitio a nivel popular.

Today, most film archivists recognize that if Ernest Lindgren and Harold Brown had not created the archival infrastructure now utilized by film archives all over the world, our cinema heritage would be a random selection of worn prints in the hands of private film collectors, rather than a secure body of work that can accurately represent the art of world cinema and the history of the 20th century. Alas, the published word is difficult to dispel, and Henri Langlois is still seen by many as the father of the archive movement. He may have been its greatest showman, but the role of movement’s visionary, and eventual saviour,

⁵ Traducido como Película no disponible, era la broma en clave interna utilizada en el mundo de los archivos, sobre todo por aquellos que no eran afines a la filosofía de preservación de Ernest Lindgren.

belongs to Ernest Lindgren, ably assisted by his brilliant technical officer, Harold Brown⁶ .(Francis, 2006)

En el otro lado del atlántico un museo como el MOMA empieza a enfrentar la idea de ser una institución viva y moderna orientado hacia las masas. Tenía un discurso relacionado con la inclusión y dialogo de todas las artes de la cultura dominante. En un contexto donde se plantean las ideas de la reproductividad mecánica del arte (Benjamin, 1936) el director del MOMA, Alfred H Barr se enfrenta a la necesidad de estas organizaciones a tener acceso a las películas. En esa época empieza a popularizarse el formato de 16 mm creando una red que fomenta la autonomía e incrementa las audiencias. Al mismo tiempo en las Universidades crece el interés por el cine. Todas estas circunstancias generan una necesidad de crear espacios para su difusión.

Barr ve en el museo un sitio móvil y abierto, moderno en cuanto a obras expuestas y conservadas, pero también en su propuesta del diseño del propio edificio. El MOMA no fue el primer museo en abordar el cine dentro de sus instalaciones, el nuevo formato de 16 mm permitía su rápida implantación y resultaba requerido en las Universidades y bastante habitual que los distintos museos implementarán programas o crearán bibliotecas de películas, como por ejemplo en el Museo de Historia Natural. Fue aprovechando esta coyuntura que Barr pudo convencer a los patronos del MOMA del interés estético de los emergentes lenguajes industriales y mecánicos del siglo XX y de lo adecuado de su inclusión en el museo.

De esta manera fundacional nace en 1932, el departamento de arquitectura bajo el mando de Philip Johnson, que también estuvo al mando

⁶ Hoy en día, la mayoría de los archiveros cinematográficos reconocen que si Ernest Lindgren y Harold Brown no hubieran creado la infraestructura archivística que ahora utilizan los archivos cinematográficos de todo el mundo, nuestro patrimonio cinematográfico consistiría en una selección aleatoria de grabados desgastados en manos de coleccionistas privados, en lugar de una obra segura que pueda representar con precisión el arte del cine mundial y la historia del siglo XX. Por desgracia, la noticia publicada es difícil de disipar, y muchos siguen considerando a Henri Langlois como el padre del movimiento de los archivos cinematográficos. Puede que haya sido su mejor artista, pero el papel de visionario y, finalmente, salvador del movimiento pertenece a Ernest Lindgren, con la hábil ayuda de su brillante oficial técnico, Harold Brown. [Trad. del autor]

de la biblioteca. Pero la contratación de Iris Barry en 1933 como bibliotecaria iba a resultar decisiva para el gran desarrollo posterior, no solo del MOMA, sino de la historia de los archivos fílmicos en el marco de la FIAF. Iris Barry iba a convencer al MOMA de crear una filmoteca dentro de la institución a través de un proyecto diseñado por ella y su marido John E. Abbott, con la finalidad de preservar y exhibir películas no solo en Estados Unidos sino también en Europa.

El proyecto, que contaría con la financiación de la Fundación Rockefeller y por el magnate del cine John E. Abbott, al final devendría en toda una institución dentro de otra institución y uno de sus grandes éxitos. Raymond Borde hace un comentario sobre este éxito argumentando que “creo que tuvo la suerte de apoyarse en una estructura museística de muy alto nivel” (Borde y Montero, 1991, p. 58) a lo que habría que corregirle que la suerte fue la de esa institución de encontrarse en su camino con una persona de tan alto nivel como Iris Barry, que fue la que desarrolló la idea y la que los convenció con su proyecto, como si las instituciones por sí mismas fueran algo y no fueran las personas que las dirigen las que verdaderamente les dan el prestigio y su impronta, cosa que finalmente en su mentalidad marxista termina reconociendo

Así pues, aquí la explicación marxista es insuficiente. Hay que hacer intervenir a los individuos, pues la existencia de un Idestam-Alquist, de un Goebbels, de una Iris Barry, de un Lindgren y de un Ferrari no se inscribía en el determinismo de las superestructuras (Borde y Montero, 1991, p. 60).

Si Ernest Lindgren, esa personalidad elegante con pinta de burócrata, representaba el alma conservadora fundacional de los principios éticos y metodológicos de las filmotecas, Iris Barry se destaca como la introducción de la crítica cinematográfica en los archivos, consciente del valor del patrimonio cinematográfico para establecer el dialogo necesario con la transversalidad del resto de las artes y ser llevado de forma razonada desde el discurso intelectual a la comprensión del público en la divulgación cultural y el sentido más moderno de las filmotecas para su visibilidad.

Iris Barry era una personalidad con una vida tan libre del estereotipo femenino del contexto de aquella época, que necesariamente tiene que estar enmarcada como el prototipo feminista de la mujer del movimiento sufragista. Curtida en una vida con la intelectualidad de tendencias ideológicas antagónicas y círculos vorticistas y de Bloomsbury que bebían de las fuentes de la pintura, la literatura y la poesía, desarrolló primero una afición y después una visión del cine en el MOMA que descansaba sobre una estrategia que estaba familiarizada con su materialidad y no se limitaba a ejercer crítica cinematográfica ni al diseño de programación de ciclos como una de sus habilidades principales. De hecho, llegó a teorizar sobre la utilización del sonido óptico en el cine, convirtiéndose en una de las primeras contribuciones a la teoría audiovisual donde, efectivamente, se le tiene que conceder igual importancia al sonido que a la imagen, pero alguien tenía que decirlo y ahí estaba Barry.

Fue poeta, traductora y escritora transfronteriza (Camacho, 2021) cuya labor en la escritura de crónicas literarias y sobre todo cinematográficas desde el Daily Mail, donde certificó su singularidad para escribir sobre cine adaptando su discurso, que en realidad era mucho más profundo y elevado, a otro adaptado perfectamente al público al que iba dirigido incluso con la utilización de jerga más propia de la calle, lo que la hizo especialmente popular. La edición atlántica de este periódico que se vendía a bordo de un transatlántico la hizo ser conocida gracias al éxito comercial del proyecto editorial. Como explica en sus conclusiones la investigadora Paula Camacho Roldán:

En definitiva, la escritora y pionera de la crítica cinematográfica en lengua inglesa, Iris Barry, a pesar de haber sido relegada a los bordes del canon, fue una escritora transfronteriza, tal y como este artículo trata de demostrar. La etapa en el Daily Mail resulta especialmente relevante, debido a la influencia de carácter transnacional que sus columnas llegaron a ejercer, dado que estas fueron leídas a un lado y al otro del Atlántico a través de la edición atlántica. Y como se trataba de un periódico diario dirigido al mercado de masas en Inglaterra, esto la llevó a convertirse en la crítica de cine más leída y a llegar hasta muchos

otros lectores de nacionalidad europea, que viajaban a Estados Unidos, así como hasta los estadounidenses que navegaban a bordo de los transatlánticos donde se publicaban sus columnas .(Camacho, 2021, pp. 132-133)

Antes de abandonar Londres había fundado la *Film Society*. Tuvo el objetivo más amplio de conseguir películas para el MOMA incluso en tierras enemigas con la adquisición del cine nazi, donde aparece como precursora de los programas conjuntos de películas entre archivos, en realidad el cine como arte era mucho menos importante para Barry que el cine como experiencia, algo que la emparejaba emocionalmente con Langlois en sus prácticas de la vanguardia francesa, particularmente al hacer hablar a los directores en las proyecciones y programar mezclas dominadas por el eclecticismo.

Suyo es un modelo donde fue la primera filmoteca en realizar proyecciones para el público y donde no solo le interesaba la difusión de la cultura cinematográfica sino la propia educación del espectador, introduciendo personal del o incluso ella misma en la sala de proyección entre el público para controlar su comportamiento y llamarlo al orden en caso de tomárselo como una proyección comercial cualquiera. Solía intimidar su sola presencia, según Raymond Borge que no la conocía más que de oídas era autoritaria y exigente, lógico para quien tuvo que luchar en un mundo de hombres de los que no se dejó amilanar estando en un nivel de superioridad intelectual como el que tenía.

Esta también fue una de sus aportaciones a la cultura del cine emparentándolo como obra mayor, con el respeto del espectador, con el cumplimiento de su estricta entrada a la hora de comienzo, como una herencia en la educación del público. Su obra "*Let's Go to the Movies*" (Barry, 1926) es un preámbulo de sus preocupaciones y reflexión en torno a la experiencia de los espectadores con el cine que se relaciona de manera interesante con Panofsky en los aspectos perceptivos del espectador. Su visión más desarrollada en 1938 la lleva a reflexiones interesantes sobre el modo de enfocar la recepción de una película .(Lant, 2014)

In her Columbia University course notes of 1938, Barry highlights the particularity of any one screening “the identical film as seen by different people communicates, at times, a quite different idea. “Further, she notes that a film, tells one something about what people were like before the war that they are not like now⁷ .(Lant, 2014, p. 122)

Pero como añadido al planteamiento novedoso de la modernidad de su programa a la hora de proyectar clásicos del cine mudo que se alternaban con otras obras más populares para un público neoyorkino y cosmopolita hambriento de cultura, la filmoteca también se centraba en la investigación y la documentación. La incorporación de Jay Leyda, que fue asistente de Eisenstein en América, como segundo asistente junto a Alistair Cooke y Richard Griffith, realizó una elevada producción de material de hojas de presentación y de documentación sobre investigación. Fue un sistema de confluencia de la comunidad investigadora junto a los cineastas y el público girando desde todos los puntos de vista de lo sociológico, educativo, cultural y estético. Su gran mérito fue hacer el camino de la cultura europea en el cine estadounidense y viceversa, lo cual fue absolutamente excitante en el debate histórico sobre el cine.

Otro de sus grandes aciertos fue convencer a la industria cinematográfica para la cesión, donación y depósito de materiales originales en la medida que estas compañías detectan la falta de ánimo de lucro y la seriedad del proyecto que respeta los derechos a la hora de exhibir y realizar los préstamos a otras filmotecas. Su programación además era una fuente de ingresos e incluía programas y divulgación a través suya y de sus colaboradores que no tenían problema en desplazarse a otros foros donde hacer pedagogía sobre el cine.

Por último y también reseñable, fue su diplomacia en las diferentes relaciones internacionales con otros archivos cinematográficos y personalidades de las finanzas de la política y de cineastas, llevado a la

⁷ La misma película vista por diferentes personas comunica, a veces una idea muy diferente. Además, señala que una película “cuenta algo sobre cómo eran las personas antes de la guerra que no son ahora” . [Trad. del autor]

creación de la FIAF como integrante inicial de esa idea y su política de contrataciones que convirtió al MOMA en un refugio para la clase intelectual que estaba exiliada por la guerra, siendo Buñuel uno de las personas ilustres que integró el equipo de trabajo de Iris Barry (Herrera-Navarro, 2002)

Otra filmoteca que se va a crear en 1935 es la Cineteca de Milan, un proyecto originado por Mario Ferrari como gran fanático del cine junto a Luigi Comencini, ambos inician una colección a base de comprar en distintos lugares copias de materiales antiguos y rescatar clásicos a punto de destruirse. Sus proyecciones de programas con clásicos del cine mudo obtienen mucho éxito, pero son malos tiempos bajo el yugo del fascismo imperante en Italia, y con la entrada en la guerra Comencini decide esconder los filmes en lugar seguro hasta el final de la contienda mundial.

Una característica que les distingue como coleccionistas iniciales antes de configurar un archivo es que fueron pioneros en el intercambio de películas, Langlois será uno de los contactos con los que contarán y harán intercambios a través de la frontera pasando películas de un lado a otro de sus respectivos países.

El año 1936 iba a representar al fin la creación de una Cinémathèque Française después de que el país que trajo el cine al mundo tuviera tantos intentos fallidos. Nacida oficialmente el 9 de septiembre de 1936, tiene dos características que la marcan, en primer lugar, se trata de una iniciativa privada con una finalidad no lucrativa con el objetivo de conservar y difundir. En segundo lugar, se establece como la primera filmoteca nacida desde un cine club “Le Cercle du cinéma”. En él se proyectaban habitualmente sesiones de cine mudo y fue creado por Georges Franju y Henri Langlois que hartos de cine-clubs con debates finales decidieron crear uno donde la película tuviera el protagonismo absoluto.

La relación de estos por entonces jóvenes entusiastas del cine con Jean Mitry, que había tenido en 1927 un intento frustrado para la creación de un verdadero archivo cinematográfico, les dio el impulso y la idea de configurar esa Cinémathèque que debía ser representativa del espíritu francés que tanto había aportado a la historia del cine. Era una época muy conflictiva

para este recién nacido archivo, ya que al mismo tiempo confluían circunstancias desfavorables como el intento de crear otro archivo cinematográfico por vía parlamentaria, a través de la iniciativa del profesional del cine Pierre Lafite. Además, todavía estaba vigente la existencia de la Cinémathèque Nationale dirigida por la fotógrafa Albin-Guillot que, aunque en la teoría continuaba ausente había tenido algunos depósitos de películas. Demasiadas coincidencias temporales como para tener alguna repercusión mediática en el ambiente de competencia existente.

Era una filmoteca que carecía de los medios técnicos de Berlín, del apoyo estatal de Londres y no tenía la pujanza institucional y económica del MOMA New York, quizás de alguna manera estaba hermanada con la Cineteca de Milán, pues de hecho Langlois mantenía una amistad y colaboración con su fundador Comencini. Se puede decir que el gran mérito de la Cinémathèque Française fue su propia existencia a pesar de los obstáculos institucionales, coyunturales y el ninguneo de la prensa cinematográfica especializada que parecía no darse por enterada y que sin embargo publicitaba a su hipotética competencia.

El triunvirato formado por Langlois, Franju y Mitry cuya base empezaba a quedar fijada en sus funciones organizativas de dirección, archivo y documentación se pasó a un estado superior al encontrar en la figura del mecenas Paul-Auguste Harlé que pasó a ser el presidente tesorero, colocando a Langlois y Franju como secretarios y a Mitry de archivero.

A pesar de que la *Cinémathèque Française* se había creado con posterioridad a otros archivos cinematográficos, ha sido sin duda alguna la institución cinematográfica que ha quedado marcada en el subconsciente colectivo mundial como la piedra fundacional del universo de las filmotecas. La explicación a este fenómeno tan celebrado en el mundo artístico, tiene un nombre y se llamaba Henri Langlois, un personaje con una irresistible aura de fanático del cine, que fue el gran animador y provocador del mundo de los archivos cinematográficos en los debates y controversias vividas entre ellos.

La historia de los pioneros de las filmotecas está plagada de fuertes personalidades, ya habíamos comentado anteriormente que para poner en

marcha unos proyectos desde la nada de la incomprensión de los gobiernos nacionales y de la industria cinematográfica en general había que articular una serie de estrategias comunicativas, asociativas, sumado a un conocimiento claro sobre el arte cinematográfico, la materialidad y conciencia sobre su conservación.

Eran muchos factores y también muchos enfoques en los distintos perfiles, en el caso de Langlois su perfil de coleccionista y cinéfilo se iba a sumar a otras características diferentes pero que se complementaban y no tenían que ser antagónicas, nos referimos al método conservador científico y metódico de Lindgren, y al método educativo y divulgador de aplicación de la crítica cinematográfica al encuentro del público de Iris Barry.

Sin embargo, la personalidad de Langlois era marcadamente plutoniana y no tenía un término medio en sus afectos y en sus fobias, teniendo como resultado una cohorte de adoradores como era el caso de todos los directores integrantes de la *Nouvelle Vague* y aquellos nuevos aficionados que se habían hecho conocedores , aficionados y cinéfilos gracias a sus grandes ciclos del cine rescatado, al mismo tiempo que sobre todo ,en el mundo de los archivos cinematográficos obtenía detractores y enemigos con los que discutir como Jacques Ledoux, director de la *Cinémathèque Royale* de Belgique, Ernst Lindgren, o Raymond Borde fundador de la *Cinémathèque du Toulouse*.

Campos de batalla en los que lidiar, tanto en la esfera internacional representada en los debates de la FIAF como a nivel interno con las zancadillas políticas del otrora intelectual reconvertido en ministro de cultura funcional, André Malroux, que hizo todo lo posible por quitarlo de en medio. De hecho, fue expulsado de la *Cinémathèque Française* y devuelto a su puesto poco después en lo que fue una manifestación de todo el mundo de la cultura que se produjo de forma unánime y encabezada por les *Enfants de la Cinémathèque* que representaba toda la plana mayor de la *Nouvelle Vague* con Truffaut y Godard a la cabeza junto a una representación internacional como Stanley Kubrick, Charles Chaplin y Orson Welles. Aunque no decaería ese enfrentamiento cuando Malraux creó el CNC *Centro National du Cinéma et de l'image animée*.

Las extravagancias de Langlois, su forma obsesiva de identificar el cine con la vida y su propósito evangelizador sobre su visión personal resume en una pasión que fue expansiva en sus colaboraciones internacionales, generadora de nuevos integrantes para la causa, tutelando o ayudando a filmotecas como la portuguesa que encontró en Joao Bernardo da Costa un gran discípulo, o Bernard Chardère en Lyon. Las acusaciones de mala identificación de sus colecciones, la desaparición de bobinas prestadas por terceros y la opacidad de su inventario denotaban inseguridades y desconfianzas, que se justificaban por parte de Langlois aduciendo el pobre apoyo estatal y la falta de recursos económicos que no podían compensar el éxito de sus programas y exposiciones, algo que Raymond Borge pone en duda.

Langlois fue la reencarnación napoleónica del genio francés que cae finalmente derrotado para convertirse en el bello perdedor que a cambio de ese mal trance pasaba a la posteridad llevándose consigo el mérito de su gloria. Sus debates internacionales con Lindgren no dejaban de ser un episodio más en esas confrontaciones anglo francesas continuadoras de ese periodo napoleónico, con igual suerte, el perdedor adquiría la mística del símbolo elevado sobre los fundamentos de la razón de su oponente para ser recordado para la posteridad por encima de la lógica del resultado final, donde su rival pasaba a ser una anécdota en el camino de su historia apasionante y gloriosa. Se cumplía la lógica de que la historia siempre se repite, esta vez sin armas de por medio.

Pero Lindgren a fin de cuentas era un rival duro pero flexible, noble, que siempre trataba de convencer haciendo pedagogía y no tenía las segundas intenciones ni las intransigencias de un George Ledoux o un Raymond Borge, gente educada en el sectarismo marxista que no acostumbraba a tomar prisioneros, sobre todo Ledoux cuando alcanzó la secretaría de la FIAF y apoyó a Borge en su pretensión de independizar definitivamente la *Cinémathèque de Toulouse*, haciéndola ingresar en la federación, estableciendo después con esta participación aliada entre los dos un férreo orden que por otra parte se venía necesitando en la homologación de las prácticas de las filmotecas y el cumplimiento del código ético .

Para la historia general siempre quedará esa dualidad Lindgren-Langlois entre la conservación y catalogación que preservaba para ganar el futuro versus la difusión que ganaba el presente y que respondía a una pregunta que lanzaba Langlois ¿qué sentido tiene guardar las películas en un almacén si no pueden ser vistas? Otro punto de vista no menor fue la actitud de Lindgren ante el acto de seleccionar, propugnando que había que realizar una selección, por el contrario, Langlois era reacio a ese pensamiento Bernardo da Costa nos explica esa versión

Ay de aquellos -me dijo un día- que se esconden bajo los principios de la selección y de una falsa cultura para ocultar su indiferencia y sus prejuicios. Y necesito intentar conservarlo todo, salvarlo todo, mostrarlo todo, y renunciar a fingirnos como amantes de lo clásico. No somos dioses y no tenemos derecho a confiar en nuestra infalibilidad. Está el arte y está el documento. Hay malas películas que siempre serán malas películas, pero que, con el tiempo, pueden convertirse en extraordinarias (...) Cuanto más tiempo pase, más formidable será (...) ¿Cómo podemos juzgarla? Sólo la distancia establece la verdadera escala de valores para los grandes maestros del pasado. Sólo al tiempo le corresponde decidirlo .(Bernard da Costa, 2012)

Pero las guerras civiles siempre son las más cruentas y Langlois tuvo en el eje de su relación con Raymond Borge el principio de una buena toma de contacto y de colaboración que a través de diversas circunstancias se fue deteriorando a causa de la desconfianza mutua. Gracias a la correspondencia establecida entre Langlois y Borge podemos establecer una cronología de ese desencuentro entre los años 56 y 66 y que se establece gracias a la iniciativa de Borge en la ciudad de Toulouse. La introversión intelectual de Borge contrastaba con el apasionamiento de Langlois por la programación, la relación se establece por la creación de una sección de la *Cinémathèque Française* en Toulouse a través del cine-club.

Pero lo que empieza como una colaboración sobre la base de una programación y una colección de películas evoluciona hasta que esa sección

empieza a tomar una entidad importante de títulos y los criterios divergentes entre uno y otro culminan con la petición de Borde de separación de las dos Cinémathèques y la solicitud de la Cinémathèque de Toulouse con autonomía propia para entrar en la FIAF con el apoyo de Georges Ledoux. Las filosofías de uno y otro son distintas, Borde representa la parte técnica y conservacionista y no aguanta la improvisación ni el desorden que le causa Langlois.

La comunicación directa de los comienzos comienza a tener cada vez respuestas más lacónicas por parte de un Langlois que recela de todo y de todos. La carta a la prensa de Borde el 5 de marzo acusando a Langlois aprovechando la crisis del 68 y declaraciones posteriores veladas sobre su colaboracionismo con los nazis que tanto disgustaron a Lotte Eisner, serían la última de sus crisis después del abandono de Langlois de la FIAF (Lorenzo, 2014) Raymond Borde establece en su libro *“Les cinémathèques”* una división en los perfiles que podría interpretarse como un análisis de los perfiles de uno y otro.

Efectivamente, todo depende de la respuesta a una sencilla pregunta: ¿el archivero en potencia ¿es un simple intelectual o se pone manos a la obra? En el primero, todo está perdido, en el segundo, ganado. Al principio, los comportamientos son idénticos (...) Ahí es donde se diferencian las dos clases de hombres. El cinéfilo intelectual se satisface con el cacto de encontrar. Aficionado al arte, ha descubierto aquello que lo revaloriza a sus propios ojos. Se desinteresa por el almacenamiento. Las decisiones materiales quedaran supeditadas a las decisiones políticas (...) La película se descompone. Los tesoros se enmohecen en la bodega (Borde y Montero, 1991, p. 76).

Toda una crítica en la línea de flotación a las instalaciones de la *Cinémathèque Française* y a un Henri Langlois al que le reconocía su gran capacidad para llenar las salas de cine pero que se desentendía de la labor de la conservación en una queja continua que Borde nunca compartió. El dragón que vela por nuestros tesoros “ como así denominó Jean Cocteau a Langlois ha representado una visión que inmortalizada por la fotógrafa Denise Bellon con la bañera de su casa rellena de latas de películas y con él mismo

desbordado por las mismas nos ejemplifica una pasión de una filmoteca emblemática en su historia como el gran centro de producción de cineastas a los que formaba y los que conminaba a devolver esa deuda llenando nuevamente la institución con nuevas películas, fue una escuela para ellos y también lo fue para otras muchas filmotecas que se montaron sobre su tutela y asesoramiento. Langlois representa el estado puro de la pasión cinematográfica que toma la película como una prolongación de la vida que merece la pena divulgar. En palabras de Joao Bernard da Costa.

De Henri Langlois, todo lo malo o todo lo bueno que se ha dicho es ya casi un lugar común, de tal modo que se repiten los argumentos. Pero nadie me impedirá hablar sobre una de las personalidades más fascinantes que conocí y sobre un hombre a quién se lo debo todo en esta profesión que también terminó por ser la mía. Y para ser justos, no puedo sino repetirme, o repetir lo que tantos otros dicen. Repito únicamente lo que dijo Alain Resnais “Fue mi ídolo. Me hizo descubrir lo que no se podía ver en ninguna otra parte. Feudillade y Buñuel, Fritz Lang y los clásicos rusos, Avaricia (Greed, Erich von Sthroeim, 1924) e Intolerancia (...) A Langlois le gustaba provocar a esos “conservadores” con la famosa afirmación de que los filmes son como los tapices persas: Se hicieron para ser pisados” .(Bernard da Costa, 2012)

A partir de estas filmotecas nacidas bajo perfiles y contextos culturales económicos distintos se tuvo el primer punto de partida embrionario de lo que ya era un fenómeno imparable y que incluso hoy en nuestros días se sigue desarrollando con la creación de nuevas instituciones. Otro caso destacable en centro américa fue la Filmoteca Nacional de México fundada EN 1936 por el presidente del gobierno Lázaro Cardenas, antesala de lo que en 1960 será en ese país la creación de la Filmoteca de la UNAM.

Surgen iniciativas que siguen la estela de la divulgación pedagógica para la formación de nuevos cineastas que se realiza desde la creación del Centro Sperimentale de Roma en 1937 que fue la cuna de otro de los movimientos cinematográficos por excelencia como fue el Neorrealismo italiano. La siguiente filmoteca de importancia en aparecer es la

Cinémathèque de Belgique, cuyos fundadores pertenecen a una izquierda muy radical pero que con el tiempo contemporizarán y suavizarán con la finalidad de asegurar un apoyo político por parte del gobierno. Sus creadores son André Thirifays, Henri Storck y Pierre Vermeylen. Una filmoteca que a diferencia del resto tenía en sus fundamentos ideológicos una motivación por demostrar la utilidad del cine al servicio de sus ideas y que más adelante conocería en su dirección a un personaje importante para su prestigio.

Tabla 7. *Declaración de la creación de la FIAF.*

DECLARACIÓN DE LA CREACIÓN DE LA FIAF	
Primera norma	Esta federación internacional estará formada por los archivos cinematográficos nacionales, semioficiales y privados, que estén interesados en la historia y la estética del filme
Segunda norma	Estas organizaciones deberán tener como objetivo la conservación de los filmes, el reunir la documentación nacional y privada sobre los filmes y, si es necesario, la proyección de los filmes con una finalidad no comercial, histórica, pedagógica o artística.
Tercera norma	El objetivo de esta Federación internacional será el desarrollar una cooperación más íntima entre los diferentes archivos cinematográficos nacionales y facilitar los intercambios internacionales de filmes históricos, educativos o artísticos
Cuarta norma	Quedan rigurosamente excluidas de la Federación aquellas instituciones u organizaciones que utilicen sus filmes con una finalidad comercial

Fuente: Borde y Montero (1991).

Justo en el mismo año 1938 se crea la FIAF, va a ser con la oportunidad que ofrece la feliz coincidencia el 17 de junio en el MOMA con motivo de un acto diplomático cultural, de Langlois por parte de Francia, de Olwen Vaughan de Londres, Franck Hesel de Berlin y por supuesto los anfitriones Iris Barry y John Abbott. Los cuatro archivos van a materializar una idea que se va fraguando a medida que se dan cuenta en sus coincidencias. La idea se concreta con el nombramiento de una sede en París que Langlois ofrece hábilmente. Sus postulados son sencillos pero claros, expresados en este cuadro

Esos objetivos que se habían fijado se van a ratificar en el I Congreso de la FIAF que a petición de todas las partes se va a celebrar nuevamente en el MOMA, el 25 de Julio de 1939⁸ Siendo los cuatro archivos de la National Film Library, la Cinémathèque Française, el MOMA, el Reichsfilmmarchiv, y una serie de países invitados que no eran necesariamente archivos pero que estaban relacionados con el cine y que aparecieron a modo de observadores como demuestra el acta de esa primera jornada.

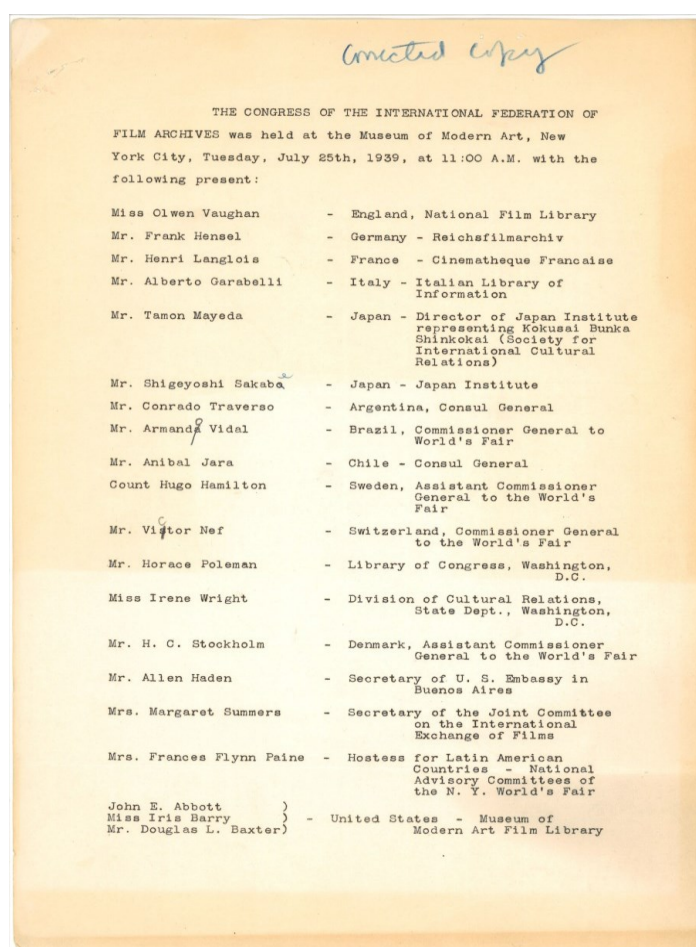
La FIAF aquí representada no se constituirá como una filmoteca para la recopilación de fondos, sino que será un organismo con la finalidad de mantenerse informados entre los distintos archivos, dejando claro que no se coleccionarán ni filmes ni fotos. En este Congreso inaugural se eligió como presidente al alemán Franck Hensel, como vicepresidente y tesorero al británico Olwen Vaughan, como secretario al francés Henri Langlois y como jefe al británico John Abbot. Iris Barry había ejercido sobre los integrantes de los demás archivos una fascinación desde su entorno lleno de pujanza en los Estados Unidos, pero la teoría de Borde (Borde y Montero, 1991, p. 67-68) es que uno de los principales motivos para tal asociación era la de encontrar una manera de protegerse contra los derechos de los productores, dando carta a lo que Enrique Bustamante definía en el mundo televisivo de las televisiones

La FIAF aquí representada no se constituirá como una filmoteca para la recopilación de fondos, sino que será un organismo con la finalidad de

⁸ En la publicación de Raymond Borde de "Los archivos cinematográficos" hay una errata en cuanto a la datación de la fecha de constitución del primer Congreso de la FIAF que él consigna como 26 de julio de 1939. Contrastando la fuente original se puede ver en el acta oficial que la fecha correcta es el 25

mantenerse informados entre los distintos archivos, dejando claro que no se coleccionarán ni filmes ni fotos. En este Congreso inaugural se eligió como presidente al alemán Franck Hensel, como vicepresidente y tesorero al británico Olwen Vaughan, como secretario al francés Henri Langlois y como jefe al británico John Abbot. Iris Barry había ejercido sobre los integrantes de los demás archivos una fascinación desde su entorno lleno de pujanza en los Estados Unidos, pero la teoría de Borde (Borde y Montero, 1991, p. 67-68) es que uno de los principales motivos para tal asociación era la de encontrar una manera de protegerse contra los derechos de los productores, dando carta a lo que Enrique Bustamante definía en el mundo televisivo de las televisiones locales los dos estatus de piratas fuera de toda norma hasta pasar a corsarios que no era más que un pasado pirata ahora legalizado (Bustamante, 1993).

Figura 1. Acta del primer Congreso de la FIAF.



Fuente: Página web FIAF.

El deseo de volver a verse en el próximo congreso en Berlín no puede cumplirse más que en el campo de batalla, la irrupción de la segunda guerra mundial no traería consigo la disolución de la federación, pero ésta quedó dividida en dos bloques continentales, por un lado, la parte anglófila representada con la British Film Library y el MOMA, quedando el resto bajo la órbita alemana en una expansión que hizo del expolio en el resto de los archivos una norma habitual, buena cuenta de ello pudo dar el Centro Sperimentale di Roma.

Lo más curioso, como se ha venido apuntando sobre Goebbels, es que los nazis querían proteger los archivos y tenían prohibido destruir las copias. La Cinémathèque Française se salva de los expolios gracias a la labor que ejerce Langlois fruto de sus contactos con el alemán Hensel, quizás este seguía una idea sobre una gran Europa con París como epicentro de esa culturalidad y fuera más remiso con el que había sido su homólogo, eso unido a las dotes de persuasión de Langlois al que algunos tildarían de colaborador precisamente por salvar su colección, cuestión que Lotte Eisner la gran especialista en el expresionismo alemán y colaboradora suya negaría rotundamente haciendo ver que ,incluso, había ayudado a personas perseguidas a huir a Suiza. Mity visiblemente molesto contestaría

Si unos amables gilipollas le han acusado de colaborador (a él y a Franju) porque trató con los alemanes del Reichsfilmarchiv entonces la colaboración útil vale más que los patrioterismos de algunos a quién no nombraré, que chaquetearon cuando empezaron a oler a chamusquina para reaparecer tres meses después con un brazalete F.F.I. Al final, hay que decir las cosas claramente y ya que es de buen tono desmitificar, hagámoslo de una vez .(Borde y Montero, 1991, p. 84)

La guerra tampoco fue obstáculo para la creación de otras filmotecas como el “Archives Suisses du Film” en 1943 dándose la circunstancia de que al tener dificultades con sus instalaciones optaron por copiar el modelo del MOMA de una institución dentro de otra institución. Sus impulsores fueron el propio conservador del museo, Georg Schmidt y Peter Baechlin con la colaboración de Werner Schmalenbach.

El magma de creación de filmotecas sigue su curso imparable, en el caso de Roma es el propio Benito Mussolini quien propugna el *Museo Canudo* de Roma, aunque queda como algo efímero, no como la materialidad de la colección de Maria Adriano que con su colección rica en aparatos de pre cine va a configurar con el tiempo el Museo nel Cinema di Torino. Después de la guerra va a venir una época marcada por la búsqueda del realismo y la depresión posterior será canalizada a través de la instauración de numerosos cine-clubs, donde el cine se configuraba como un bálsamo sobre el dolor infligido y como la fórmula de reflexión idónea. Empezarían los problemas entre los cine-clubs con las filmotecas, los antiguos piratas ahora eran nombrados corsarios por la nobleza de los detentores de los derechos y ,si querían conservar ese estatus, debían vigilar por su legalidad.

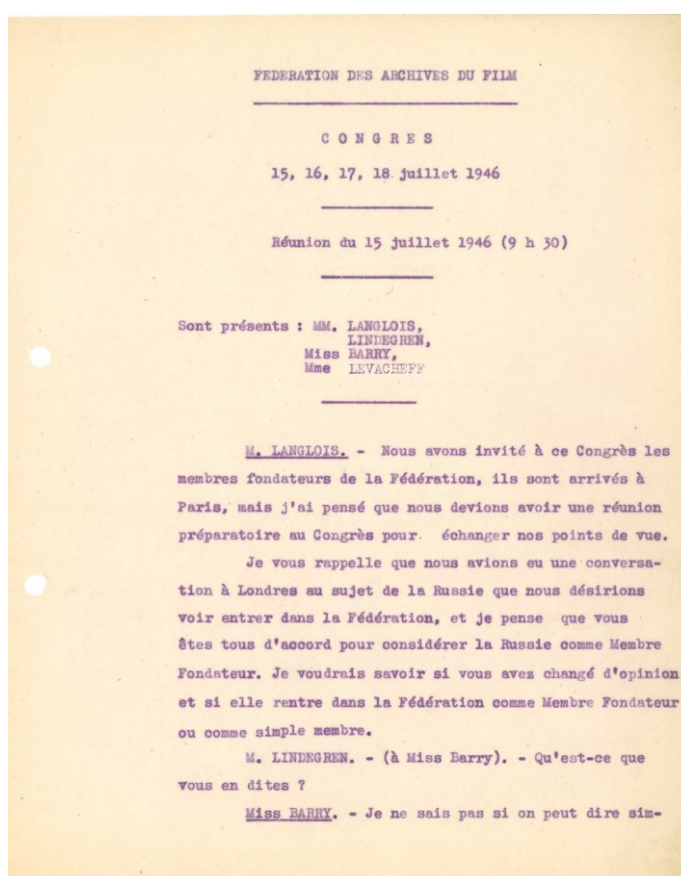
Para el segundo Congreso de la FIAF la ciudad elegida en ese hipotético partido de vuelta fue París, eso significó la expulsión temporal de Alemania como país perdedor al que había que ajustar unas cuentas relacionadas con sus expolios a otros archivos. Este Congreso vino precedido por un interesante Congreso de cine en Basilea celebrado en 1945 donde desde el punto de vista de la historiografía se vertieron peticiones hacia las naciones unidas que guardaban relación con el interés público y la solicitud para que se configurara un supra-archivo internacional que atendiera esas necesidades públicas sobre el acceso a películas documentales de interés. El ambiente fue transversal con los distintos estamentos del mundo cinematográfico. Francia a través de Langlois fue el gran triunfador de las jornadas debido a su carisma y el equipo potente de personalidades que llevó al Congreso.

Importantes fueron las reflexiones planteadas con anterioridad por la Cineteca Milanese Mario Ferreri de la mano de Gianni Comencini bajo el título “Il problema della Cineteca Milanese” (Comencini, Gianni, 1945, p-1-2) en donde además de ser certero en la distribución de las funciones e instalaciones que una filmoteca debe tener, llega a la conclusión que la única filmoteca que ha cumplido con esos objetivos en su totalidad y se configura como el modelo a seguir es precisamente el MOMA que dirige Iris Barry.

Por archivo organizado se debe entender un instituto que posee copias y el negativo de los principales filmes, de todos los países y que está en disposición de presentarlos al público en proyecciones o visionados en la moviola (...) Desde esa óptica, se puede decir que solamente el archivo cinematográfico de Nueva York ha alcanzado su objetivo (..) A través de acuerdos con los principales productores americanos, ha resuelto jurídicamente la cuestión de la conservación de los films (Borde y Montero, 1991, p. 88).

Nueva savia va a incorporarse como miembros de la FIAF, filmotecas como la Cineteca Italiana que había sido el resultado de la unión de los archivos de Milán y Roma, la Cinémathèque du Belgique, los Archives Cinématographiques Suisses, el Instituto Checoslovaco, los archivos de Amsterdam y el Centralne Archiwum Filmowe de Varsovia. Este sería el acta de aquellas jornadas que establecían la novedad de ser realizadas en cuatro días.

Figura 2. Acta del segundo Congreso de la FIAF.



Fuente: Página web FIAF.

Las cuestiones principales de este Congreso pusieron de manifiesto que la inocencia e ingenuidad se empezaba a perder al tener que enfrentar cuestiones relacionadas con el temor y las dudas que despertaba el tema de los derechos de explotación de los filmes por parte de las filmotecas frente a los productores.

Lindgren y Barry no parecen muy convencidos por la idealización de Langlois que determina que las filmotecas al no ser unas instituciones con ánimo de lucro están exentas de dar explicaciones sobre los derechos ante los productores. De sobra saben los anglófilos que, si algo les ha valido para tener el estatus que tienen, es precisamente haber sido lo más legales posibles. Barry logrando depósitos y acuerdos de derechos para el MOMA y Lindgren incluso ha conseguido hacer un listado con el catálogo de su cine mudo. Pero existe un cierto recelo a que los productores avisados empiecen incluso a reclamar derechos para el cine mudo.

De sobra saben los anglófilos que, si algo les ha valido para tener el estatus que tienen, es precisamente haber sido lo más legales posibles. Barry logrando depósitos y acuerdos de derechos para el MOMA y Lindgren incluso ha conseguido hacer un listado con el catálogo de su cine mudo. Pero existe un cierto recelo a que los productores avisados empiecen incluso a reclamar derechos para el cine mudo.

Langlois demanda el derecho de los archivos a realizar contratipos de sus películas, según él cuantos más contratipos mejor protección se tendrá para las películas, algo en lo que también está de acuerdo Borde. En este Congreso empieza a evidenciarse el doble mundo Lindgren frente a Langlois que esgrime que sin la difusión las filmotecas no estatales no dispondrían de medios económicos para poder sobrevivir. Lindgren ira imponiendo las reflexiones en torno a la conservación para concienciar sobre el riesgo latente en esos depósitos, con lo que consigue cierta aceptación a la introducción en la FIAF de estudios que contrasten resultados entre ellos.

De lo más destacable como logro común está la petición de la mediación de la UNESCO para evitar la alta carga aduanera para la circulación de las copias entre los distintos miembros de las filmotecas y por la

solicitud de un catálogo común de todos los filmes de los archivos miembros de la federación, ambas peticiones de Iris Barry. Por parte francesa a cargo del historiador George Sadoul y apoyada por Lindgren, está la petición de un depósito legal para toda la producción cinematográfica. Queda finalmente recogida la petición ya demandada anteriormente por el MOMA de reconocer el cine como algo superior al mero hecho industrial en su valor como transmisor de información, de la cultura y el conocimiento.

Pero todavía en estos años 50 va a sobrevenir otra oleada de destrucción para las películas, si la primera se cebó con el cine ambulante por vergüenza y pragmatismo, la segunda resultó del cambio tecnológico del mudo al sonoro, en esta tercera el factor destacado era el propio soporte de la emulsión cinematográfica, se trata de la sustitución del nitrato por el “*safety films*” del triacetato de celulosa.

Por supuesto que oleada en general, pero también había crímenes más anónimos en los márgenes de esa matanza, en las cunetas de los sótanos con malas condiciones, en los incendios accidentales o provocados, y en una industria matarife que continuaba con su parricidio. Las mismas filmotecas, el mismo Lindgren en ese ensayo error de los primeros tiempos, todavía no habían llegado a conocer que independientemente de asegurar las películas con los nuevos soportes, los originales no deben ser destruidos, todo lo más conservados con la seguridad necesaria.

Esta dinámica de incorporación de nuevas filmotecas seguirá siendo la tónica general en todos los congresos de la FIAF siguientes. El Nederlands Historisch Filmarchief o la Filmoteca Española incorporada en 1956.

Como también se convierte en la tónica general el sempiterno debate Lindgren-Langlois, los dos como las distintas caras de la misma moneda, Lindgren reconoce en algún momento que incluso en su manera distinta de entender los temas cruciales, en el fondo estaban hablando de lo mismo. Si en la primera etapa de la FIAF la cara de Langlois es el revulsivo de la suma entusiasta de archivos que asistían como en el cuento de Hamelin al sonido de su flauta, cuando sale cruz en la segunda etapa, será la metodología de Lindgren basada en su fiabilidad y control con la que publica sus catálogos la

que proyectará con su luz la salvación de innumerables sótanos del mundo para conservar su legado fílmico.

En esta etapa salió cara, los archivos se quedaban con Langlois tomándose un café en el camarote del Titanic, Lindgren abandonaba el barco en 1959 ante sus insistentes apelaciones rebotadas en el eco perdido de su desencanto. A pesar de todo el show debía continuar y se aclararon ya algunos puntos que terminan por finiquitar el fino hilo que separaba por su pasado común a las filmotecas de los cine-clubs, en uno de los puntos abordados se llega al acuerdo de pedir a las filmotecas que eviten mezclar sus actividades con los institutos de cine, escuelas de cine o instituciones cuyo objetivo prioritario no coincida con las filmotecas. La mirada implorante de los cine-clubs devendrá en rencor por la ausencia de respuesta de unas filmotecas que ya solo se miraran entre ellas.

En las cuestiones relacionadas con la prioridad en la selección de títulos existe el consenso no escrito de que lo primero es rescatar el cine mudo, aunque la disparidad en la riqueza de los fondos de las distintas filmotecas responde a distintas casuísticas y no es en absoluto homogéneo. Una de las grandes novedades la proporciona la *Jugoslovenska Kinoteka* que fue la primera en instaurar un depósito legal que obligaba a los productores a depositar una copia por cada filme producido en un plazo de tres años. Sin embargo, Langlois con sus preocupaciones de fanatismo del secreto parece sembrar dudas en el resto de archivos sobre la conveniencia del depósito legal.

Otros aspectos que surgirían sobre la marcha de esa primera etapa de la FIAF debatido en los diferentes congresos fueron temas como afectaban los supuestos derechos que los productores podrían intentar recuperar de las copias restauradas por las filmotecas, lo que dificultó la publicación de catálogos. La destrucción indiscriminada de la industria cinematográfica buscó por parte de la FIAF a la UNESCO, pero ésta no consideró en ese momento la intervención.

Si las relaciones con los cine-clubs quedaron marcadas en anteriores resoluciones, en la práctica muchas filmotecas vieron que ya eran

absolutamente prescindibles y lo que era un mutualismo en la práctica de sus objetivos podían realizar ellas mismas sus propias proyecciones ante el público sin tener que tener intermediarios. No obstante, se firmó un pequeño armisticio entre las dos partes con la firma entre caballeros de la “Firma de Soho” en 1959 para ser renovado en 1969 con la finalidad de tener los documentos que aseguren los derechos pertinentes.

Entre las partes pendientes y no resueltas en esta etapa estuvieron cuestiones como la creación de una Biblioteca Internacional de cine en Lausana, la creación de un instituto internacional de cine para formar al personal, que de alguna manera se han ido resolviendo posteriormente. Pero esta etapa mítica de los pioneros y de los primeros pasos marcados por la subjetividad persuasiva de Langlois daría paso a una nueva tirada donde saldría cruz y la carga de coraceros franceses que representaba Langlois sin otro patrón que dar rienda suelta a la acción descontrolada que ya no podía dar vuelta atrás una vez iniciada se encontró con el férreo cuadro de infantería en línea, representado en Ledoux, Borde y Lindgren, que esta vez no huirían ante su empuje sabedores de que bastaba desmontar cada razonamiento de su cabalgadura y confrontarlo con su inconsistencia de brillos y artificios con los que ya era imposible avanzar en la FIAF hacia una dirección que les llevara hacia alguna parte.

Esta segunda etapa significó el abandono de Langlois de la FIAF y la llegada al mando de Jacques Ledoux que pronto iba a comenzar a poner orden desde esa disciplina marxista que se hacía tan necesaria en la FIAF para abandonar la incógnita que siempre representaban en todas las ecuaciones las subjetividades, desconfianzas y afectividades de Langlois que se retiraba de la organización a la que había hecho importante durante la primera fase.

Ledoux formaría un tándem de gran nivel junto al presidente de la federación el polaco Jerzy Toeplitz llevando a la FIAF al terreno que Lindgren tanto había solicitado. De inmediato se empezaron a trabajar numerosos catálogos de documentos filmicos significando una nueva relación con los productores con los que habían cultivado una relación que fue muy positiva para ganar su confianza y establecer colaboraciones provechosas para

ambos. Pero uno de los aspectos novedosos más importantes tiene que ver con la creación de comisiones técnicas sobre múltiples temas, que tanto benefició a la formación y transmisión de conocimiento de los trabajadores de los archivos cinematográficos.

De esta manera surge la Comisión de Conservación en 1961, comisión que ha permanecido hasta nuestros días. Publicaciones como *"Film Preservation"* en 1963 o *"The preservation and restoration of colour and sound in films"* (1977) forman parte de esos manuales imprescindibles para la profesión. También habría que añadir otras comisiones técnicas de otras áreas como la documentación, o la comisión de catalogación.

Siguiendo la estela de los manuales, la formación constituyó una preocupación para los nuevos tiempos y por ello, además de talleres se organizaron cursos de verano. La publicación de las reglas de catalogación de la FIAF fue otro hito en la exitosa dirección del tándem Jerzy Toeplitz y Ledoux que tan bien habían superado la primera etapa. En el marco de la cooperación se dejó indicado que había que ayudar al tercer mundo y a los países en vías de desarrollo. Quedaba ya únicamente que las reclamaciones a la UNESCO dieran la contestación de esta para un pronunciamiento que afianzaría al cine como patrimonio de una manera definitiva en lo que hasta el momento quedaba en un entendimiento de esa realidad asumido por los convencidos, pero para nada por la industria cinematográfica.

Ledoux dejó su cargo en 1977 dejando un testigo que recoger, pero sobre todo un listón muy alto con una FIAF que instauró un pensamiento bajo la materialidad de unas normas que son santo y seña de toda filmoteca que sea adscrita a esta entidad tan fundamental para entender el mundo. Se había trabajado por el reconocimiento del cine como patrimonio audiovisual, solo quedaba que la UNESCO diese un paso más en esa reivindicación.

El 27 de octubre de 1980 es el día elegido por la UNESCO para proclamar el día del Patrimonio Audiovisual a través de la Conferencia General de la Recomendación para la Salvaguarda y la Conservación de las

imágenes en movimiento⁹, con esta acción se venía a poner justicia a un reconocimiento muy tardío con relación a su nacimiento y a sus méritos contraídos a través de la historia. Con ello se reivindicaba al cine como una parte fundamental del patrimonio cultural y se invitaba a los Estados miembros a tomar las medidas necesarias para impedir la pérdida, la eliminación injustificada o el deterioro de cualquiera de los elementos del patrimonio de imágenes en movimiento.

De esta manera se culminó la visión del pionero polaco Matuszweski y toda la cadena de personas que soñaron dicho reconocimiento. Asimismo, se culmina la reivindicación iniciada desde los años 30 por el movimiento de las filmotecas sobre los registros audiovisuales y sonoros como un patrimonio cultural. La recomendación propuso la adopción de medidas como por ejemplo la implantación del depósito legal de las imágenes en movimiento de la producción nacional y acuerdos para el depósito voluntario de otras producciones como las extranjeras y la creación de una financiación adecuada para dichos archivos.

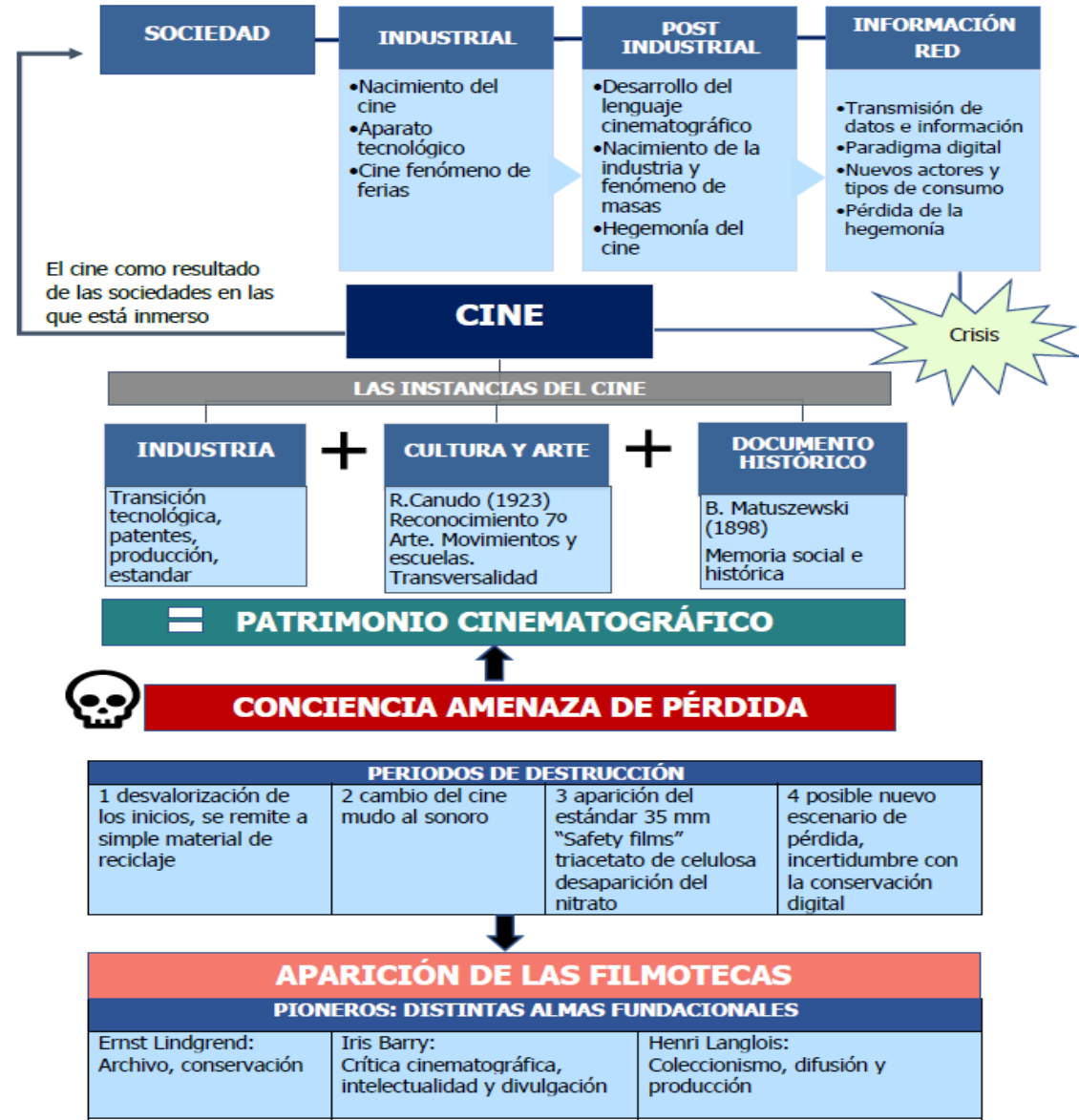
Con anterioridad a la adopción de esta medida la UNESCO había convocado una serie de reuniones con la finalidad de estudiar el caso de esta recomendación cuyo antecedente está en Buenos Aires en octubre del 78. En el punto 15 de dicha reunión se especificó el aumento significativo en la producción de audiovisual con un crecimiento cada año de la utilización de dichas imágenes. Al patrimonio cultural constituido a lo largo de los siglos por los medios tradicionales como los libros, cuadros y documentos viene a sumarse en lo que queda del siglo XX el patrimonio cultural y científico de la imagen filmada, en una clara apelación a la creación de instituciones especializadas en su mantenimiento y conservación como fuente de documentación y preservación de un patrimonio audiovisual merecedor de ser conservado y divulgado.

En la siguiente imagen número 3 se nos expone una síntesis de la generación de las filmotecas haciendo un recorrido por todo lo expuesto en el

⁹ Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura. "Recomendaciones para la Salvaguardia y Conservación de Imágenes en Movimiento". En *Actas de la Conferencia General. 21ª Reunión. 23 de septiembre – 28 de octubre de 1980. Volumen 1. Resoluciones*. París: UNESCO, 1980, pp. 167-172.

marco teórico, donde se recoge la estrecha relación que se establece entre la sociedad y el cine. Una relación que nos presenta al cine como resultado de las distintas sociedades en las que está inmerso y nos hace ver como éste ha ido mutando y evolucionando a medida que las distintas sociedades progresaban en su sistema productivo y tecnológico para incidir en transformaciones sociales donde el cine ha ido teniendo una importante hegemonía hasta nuestros tiempos actuales.

Figura 3. Síntesis de la generación y aparición de las filmotecas.



Fuente: Elaboración propia.

El cine que con la suma de sus distintas instancias como industria, cultura y documento histórico nos da como resultado un patrimonio cinematográfico a conservar, gracias a una preocupación por su pérdida que nos hace conscientes del valor que se puede perder.

Unos tiempos actuales, en donde lo que era patrimonio cinematográfico ha devenido en patrimonio audiovisual pero no significan necesariamente que el cine vaya a desaparecer en su enésima muerte anunciada, pero que de alguna manera ha introducido variantes tecnológicas que al afectar al consumo y a la materialidad de su soporte sí que afecta directamente a las decisiones que las filmotecas deben tomar. En esta imagen también vemos que derivada de esa preocupación el nacimiento de las filmotecas es heredera de una tipología de pioneros que todavía encuentra el eco de su onda desde el pasado hasta el presente.

2.2 FILMOTECAS EN ESPAÑA

La proliferación de filmotecas en España a partir de los años 80, ha generado un mapa de instituciones de distintos tamaños, funciones y características, que guardan relación directa con la política cultural de los diferentes gobiernos que las han promovido y gestionan. Para tener una visión general del panorama de las filmotecas en España, tenemos que recurrir a una génesis de su creación que tuvo su origen en la creación de la Filmoteca Nacional, denominación que actualmente, desde 1982, es reconocida como Filmoteca Española. En el 1953, fue el año oficial de creación de la Filmoteca Nacional de España y supuso el punto de partida que activó el fenómeno de las filmotecas en España. (Pérez Millán, 2005). Una fecha bastante tardía en comparación con la creación del resto de los archivos importantes en el extranjero y que sin duda guarda relación con las dificultades del contexto histórico de la dictadura como el sistema político imperante que España heredó después de la guerra civil.

Sin embargo, ese registro con carta de legalidad publicada aquel año en el Boletín Oficial del Estado (BOE), esconde un recorrido anterior de su primer director, Carlos Fernández Cuenca, donde ya se publicitaba su creación desde el año 1946. La prueba de ello lo tenemos en el segundo

Congreso de la FIAF (FIAF, 1946) de ese mismo año, donde en el contexto de unas conversaciones entre Iris Barry, Ernest Lindgren y Henri Langlois, donde se analiza la situación de las filmotecas existentes después del conflicto mundial, en ese repaso general Henri Langlois comenta que existe una filmoteca en Madrid y que conoció a su responsable en Milán, pero que finalmente no lo había invitado al congreso, no se sabe muy bien si a partir de algún veto del gobierno francés como Langlois deja entrever.

Algo que ya conforma una seña de identidad de un régimen franquista que en su intento por representarse en el mundo, elige la vía de la cultura como una manera de suavizar su imagen exterior. Estamos hablando de los años 50 en España, una década que Carlos Heredero (1997) titula, acertadamente, como “conformismo y disidencia” de un cine español que tuvo que comenzar desde el inicio en varias ocasiones, sorteando contextos industriales de una producción que no terminaba de configurarse. Primero con el paso del mudo al sonoro, que dejó a la industria en una situación delicada y, posteriormente, una vez recuperado el pulso en la producción de la República, se tuvo que enfrentar con el resultado de una guerra civil, cuyos vencedores tomaron un control férreo en lo que fue una purga política que desató una implosión en las libertades de los representantes del cine, colocándolos en una difícil encrucijada.

La oportunidad iba a estar representada en esos años 50, en donde el régimen quería obtener una imagen exterior positiva como la que se ha comentado, creando una corriente que aprovechaba la cantera del Instituto de Investigaciones y Experiencias cinematográficas (IIEC) y la confluencia de personalidades como Jose María García Escudero como director general de la cinematografía. Aquel contexto delimitó dos corrientes de opinión en el sector del cine, por un lado un espacio posibilista que pensaba que lo importante era tener acceso a los rodajes y transformar el cine desde dentro. El otro, ocupaba la trinchera de abierta oposición a la dictadura y elegía el camino de la denuncia militante, marcadamente de izquierdas. Uno y otro operaban como fuerzas de tensión de aquel estado de falta de libertades y tuvieron una separación formal a raíz de las jornadas de Sitges donde este sector se desmarcó con incendiarios manifiestos que rompieron y dinamitaron la paz

pactada de unas "Conversaciones de Salamanca" que habían representado el primer diálogo, entre las fuerzas progresistas y la dictadura. Un espacio diseñado para encontrar una vía intermedia que posibilitara, a unos poder acceder a la dirección de películas con la esperanza de aportar un punto de vista que ayudase a generar una toma de conciencia en la sociedad para ir operando el cambio hacía la democracia; mientras que a la dictadura se le ofrecía la oportunidad de mejorar su imagen internacional, para poder ser admitidos en organismos internacionales y salir del aislamiento al que estaba sometida después de la guerra mundial. El Festival de Cine de Terror de Sitges, que nació en las postrimerías de aquella discusión conflictiva, escenificó la metáfora de aquellos tiempos.

La Filmoteca Nacional, tuvo que ir evolucionando, sobre la prevalencia del cine de ficción sobre el de no ficción (Nebot, 2020) en medio de notables dificultades de carencia de espacios, presupuesto y recursos humanos. El contexto político también hacía que como institución integrada dentro del régimen franquista, fuese blanco de las sospechas de ser prolongación del aparato censor del Estado. Una incipiente crítica cinematográfica, representada por los hermanos Pérez Merinero y el colectivo *Marta Hernández*, fundado por Javier Maqua y Julio Pérez Perucha, ya denunciaba, desde el año 1975, el desinterés que suscitaba la defensa del patrimonio cinematográfico con lo exiguo de sus presupuestos y personal, su escasa atención a la recuperación de títulos, la falta de claridad y de un catalogo comprensivo de sus fondos.(Rincón, 2020) Algo que a la vista de las demandas de algunos colectivos, y reconociendo que el progreso ha sido evidente, no difiere mucho de lo que se está reclamando en la actualidad.

La extroversión de los años 80, tuvo un proceso continuado de la creación de filmotecas en España hasta prácticamente completar el mapa autonómico con 17 filmotecas resultantes.(Juarez-Paredes, 2016) Sin embargo, al ser instituciones dependientes de las políticas culturales de sus respectivos gobiernos, también fueron receptoras del cuestionamiento que la crisis del 2008 planteó a la cultura como prueba de la salud de sus fórmulas. Y es que la cultura en España, nunca hizo provisión de la supuesta bonanza económica general, pues siempre representó un porcentaje mínimo que

siempre podía lucirse, pero que poco a poco fue deformándose hacia su rama industrial y posibilista de un modelo que en vez de ser motor desde el fondo de sus necesidades, se convertía en la forma de las necesidades de otros, como el turismo, o los deseos políticos. Es un modelo, muy bien definido por Jose María Parreño, entonces secretario de *ADACE*, Asociación de directores de Arte Contemporáneo de España, que con motivo del día internacional de los museos, resumió los males de la gestión cultural (Parreño, 2012) de la política española en:

- Arquitecturitis: sobredimensión del elemento arquitectónico, resulta más importante la forma que los propios proyectos.
- Inauguracionitis: es infinitamente más fácil encontrar apoyos políticos y recursos económicos para crear un nuevo centro que para garantizar la continuidad del que ya existe.
- La peste numérica, la tendencia a evaluar la labor de un museo a partir del número de visitantes. Una tendencia que hace caso omiso del significado y las consecuencias de la visita de un museo y simplemente la contabiliza.
- La cultura es demasiado importante como para dejarla en manos de los políticos. Por lo menos, aquellos que demuestran falta de planificación y de respeto a los profesionales.
- En lo que se refiere al tejido cultural, la construcción es infinitamente más lenta que la destrucción.
- Lo que tenemos es la subordinación de la cultura a la política, debería existir una garantía de independencia del poder político. Esta capacidad de independencia debería tener la capacidad o la aspiración de autosostenerse económicamente como un objetivo de trabajo en red.

Aunque este tema estuviese referido a lo que luego fue la burbuja del modelo de Centros de Arte Contemporáneo, puede suscribirse para el mundo de la cultura en general. El problema de las filmotecas, es que no disponen de ese rango que las distinga y las posicione en sus necesidades diferentes al resto de disciplinas culturales. Lo que tenía que haber sido una construcción

de la cultura, se convirtió en una cultura de la construcción, donde se construían edificios culturales sin ni siquiera saber los proyectos en los que se tenían que sustentar. Un ejemplo paradigmático de ello fue la construcción del llamado inicialmente, C4 Museo de Arte Contemporáneo de Córdoba, que fue construido sin definición ninguna. (Asensio, 2012) para luego, una vez inaugurado, llegar a la conclusión de que había que llenarlo de contenidos, y para eso se utilizó parte del fondo bibliográfico de la Filmoteca de Andalucía, fondo que fue almacenado y marginado en un sótano con unos bidones que sufrieron un escape de gasoil, dejándolo inutilizado para su consulta pública. (Ruiz, 2018) El posicionamiento del fondo bibliográfico de la Filmoteca de Andalucía en la coordenada del C3A significó su hundimiento, otro más que sumar en esa metafórica guerra de barcos, con el posicionamiento de su regalo de los fondos de libros repetidos, que, en vez de manejarlos a favor propio para crear un servicio nuevo de préstamo bibliotecario, incluso generando una noticia positiva para la filmoteca, fueron donados a la Biblioteca Pública Provincial de Córdoba.

Este ejemplo, como tantos otros, nos señala las incongruencias y defectos de un mal diseño que atañe no solo a cómo se construyen los nuevos modelos, sino a la indefinición del marco jurídico de las filmotecas, la falta de conciencia patrimonial y de servicio de los puestos de responsabilidad, del respeto a los criterios profesionales por encima de caprichos políticos, donde nadie asume responsabilidades porque entre otras cosas no viene escrito en ninguna parte.

Una crisis, que enseñó la peor cara y la mala salud de un modelo que ya se venía gestando y que hizo de la difusión el modelo de lucimiento con el que señalar que todo iba bien, enmascarando el abandono de los fondos de archivo y la falta de recursos económicos y humanos para su garantía de conservación. Un modelo español, atrasado frente al referente francés, que mientras aquí nos ufanábamos de crear en 2017 un portal educativo dedicado a las películas nacionales con una inversión de 250000 € (Belinchón, 2017); en Francia, 16 años antes, en 2001, ya habían empleado 37 millones de euros en introducir el cine como materia en los colegios. (Muñoz, 2001)

Los coletazos de la crisis de 2008, tuvo para las filmotecas el punto de partida de una desoladora (Fuente Torre, Tranche, 2020) larga travesía del desierto que supusieron recortes en todos los pilares de su centro de gravedad, y con una palabra, “agonía” (Costa, 2001) en el denominador común de todas ellas,

convirtiendo al desaparecido director de la Cinemateca portuguesa en el nuevo Nostradamus y a Carlos Reviriego en el autor de una trilogía periodística, “*La agonía de las filmotecas*”, que ponía la lupa en los desastres de la política cultural en la Filmoteca de Galicia, la Filmoteca Española y la Filmoteca Valenciana.

Figura 4. Concentración de protesta por el despido de un proyccionista del CGAI Filmoteca de Galicia.



Fuente: Web de El español <https://bit.ly/3wEFriA>.

Aquellas historias, marcaban la punta del iceberg de filmotecas que tenían una gran visibilidad por su peso específico e histórico, pero podían representar perfectamente el fondo no visible de la situación general de desconcierto que se vivía en el resto de filmotecas, salvando honrosas excepciones que ya estaban planificando una reconversión, casos de Cataluña y País Vasco.

Salvando las diferencias individuales de cada caso particular, se encuentran temas comunes con respecto a las denuncias presentadas en ambas filmotecas. Presupuestos reducidos, que llegaban al 65%. Despidos de trabajadores, sustitución de plazas fijas por contratados autónomos, plazas de jubilados que se dejan extinguir. Contratos menores repetidos durante muchos años, falta de recambios para el personal que se va. Opacidad en los presupuestos, complicada ingeniería administrativa y burocracia en organismos multidisciplinares donde las filmotecas representan la mínima preocupación. Falta de operatividad y libertad de imponer criterios profesionales. Criterios supeditados a intereses políticos ajenos a los intereses de las filmotecas. Desequilibrio de las partidas dedicadas a fomento de la producción audiovisual y patrimonio desatendido. Eso sí, la programación de ciclos siempre se procura que esté visible porque el público suele visibilizar ese espacio con el trabajo de las filmotecas. El éxito del CGAI en su programación, se convierte en su propia trampa. El despido de uno de los dos proyccionistas que tenía la Filmoteca de Galicia, ejemplifica la falta de criterio y conocimiento de la gestión cultural de las filmotecas por parte de los dirigentes y técnicos de la administración. Pensar que con un solo proyccionista tienes resueltas las proyecciones de una filmoteca es una equivocación grave en su reduccionismo materialista. Primero, porque la filosofía de un proyccionista de una filmoteca no es la mentalidad de un cine comercial y se deben manejar unos parámetros de cuidado especiales para su preservación. Segundo, ese conocimiento no está reglado, es un oficio que ya algunos masters de restauración están implementando en su formación. Tercero, el CGAI, Filmoteca de Galicia, es una filmoteca asociada a la FIAF, esto quiere decir que está acogida a un código ético y a unas referencias de excelencia, poner en cuestión o en riesgo esas bondades por las que fue aceptada como miembro asociado debería significar su expulsión inmediata de dicha federación, caso que también puede ser extensible a la Filmoteca de Andalucía. Esta falta de conocimiento de la gestión cultural de las filmotecas, viene normalmente acompañado de un neologismo, donde los responsables de la política y sus peones al frente de la gestión, siempre utilizan un discurso que representa lo contrario de lo que dicen, una deconstrucción de la inteligencia que a base de repetición en unos medios de comunicación que

degluten las noticias sin hacer la digestión, nos remiten a los mundos de Orwell donde la guerra es la paz, la libertad es la esclavitud y la ignorancia es la fuerza.(Orwell, 1984) y donde hay que asumir que 2+2 es igual a 5. Tomamos la siguiente declaración como ejemplo

“Fuentes de Cultura de la Generalitat, en todo caso, declararon en su momento a Europa Press que “en el IVAC, no se ha despedido a nadie” para añadir “lo que ha sucedido es que ha finalizado la vinculación con una empresa que había sido contratada”.(Reviriego, 2016)

Una filmoteca del prestigio de la valenciana, incluida en una Empresa Pública que la fiscaliza y la utiliza como moneda de cambio de sus ajustes presupuestarios y la supedita a dispersar y cerrar sus servicios. Lo que ha quedado claro es que el presupuesto se puede ir recuperando, pero los despidos de 2013 ya no son recuperables. El siguiente enunciado es todavía más explícito en ese neologismo para explicar a los profesionales y a la opinión pública, por si no se habían enterado (Ideal, 2010), en qué consistía la unión de la Filmoteca de Andalucía con el Centro Andaluz de la Fotografía.

“La apuesta de la Consejería de Cultura por unificar dentro del Centro Andaluz de la Imagen al Centro Andaluz de la Fotografía y a la Filmoteca no obedece, como podría pensarse en una primera lectura, a un intento de organización administrativa de organismos que con el paso del tiempo habrían podido sufrir desajustes y habrían desnaturalizado sus orígenes”.(Julia, 2009, p-112)

Un planteamiento que contradice la realidad, porque, para empezar, una apuesta consiste en poner todos los medios al alcance para empeñarse en la obtención de un objetivo, sin embargo, un planteamiento que no ha sido diseñado previamente y que necesita ser estudiado con posterioridad a su presentación (Belausteguigoitia, 2008) alude a la literalidad de fiarlo todo al resultado de fortuna que esa “apuesta” pueda deparar. Una apuesta, en donde teóricamente se puede duplicar el resultado, o perderlo todo, como así fue con la desnaturalización de los dos centros en ciernes que perdieron todo su estatus jurídico, merced a una organización administrativa inscrita el 5 de

mayo y publicado en el BOJA. Unas instituciones con 20 años de experiencia, en dos provincias distintas y con la Filmoteca de Andalucía bajo el paraguas de la FIAF, forzosamente tiene que vivir este cambio de estatus, como un desajuste y así lo vivieron muchos profesionales y una ciudadanía que salió a la calle a protestar por cambios súbitos que no obedecían a proyectos de interés general y si a la antesala de un desmantelamiento de los organismos públicos para acogerse a la fórmula común de integrarse en agencias de empresas públicas, como manera de externalizar servicios.

En el caso de la Filmoteca Española, el movimiento de descontento se concentró en un grupo de profesionales y agentes del sector, agrupados en torno a unas jornadas para elaborar un documento de trabajo “Un proyecto de futuro” (Grupo 28 octubre, 2018) En dicho documento, se resumía en determinados puntos señalados como cruciales para la institución, su evaluación era la siguiente.

- Personal y conocimiento desmantelado. Haciendo especial énfasis en la falta de un recambio generacional que cubriese el vacío de los profesionales que se jubilaban.
- Crisis tecnológica. Imposible asumir los costes con el presupuesto asignado , amén de equipamientos y personal especializado.
- Plan de digitalización frustrado. Un plan perfilado entre 2005 y 2008 no llevado a cabo por limitaciones de todo tipo.
- Patrimonio público y propiedad industrial. Desfase entre el gasto realizado por Filmoteca Española y que la mayor parte de la producción entre 1934 y 1990 permanezca en manos privadas, explotado con criterios exclusivamente empresariales.
- Problemas en el cine Doré con la idoneidad de proyectar títulos en digital.
- Estrangulamiento administrativo, invisibilidad profesional. Necesidad de un reconocimiento para tener una personalidad jurídica dentro de la administración pública. Redefinición administrativo/jurídica no solo necesaria presupuestariamente sino vital para no desperdiciar el conocimiento

y la inversión realizada con el personal formado. El sistema funcional del ICAA resulta ineficaz.

- Una gran institución de la cultura con la autonomía necesaria. La filmoteca está supeditada a la gestión, en vez de ser ésta la que busque soluciones para la filmoteca. Existe una dependencia de la gestión, perdida en la maraña de distintos centros y necesidades de fomento, donde la Filmoteca Española representa un 3% insuficiente y dependiente.

Este panorama mostrado en el contexto de las filmotecas en España, pertenece a una época aciaga para ellas y aunque actualmente, la situación ha mejorado, especialmente en el caso de Filmoteca Española, con la fontanería realizada por Josexto Cerdán, donde algunas reivindicaciones se han ido solucionando; sin embargo, esa herencia ha supuesto un retraso y paralización de muchas de ellas. En este sentido, hay que tener en cuenta que el tiempo que se pierde con el patrimonio no es un tiempo real, es un tiempo exponencial, donde lo que no se haya realizado tiene que ser sumado al ingente trabajo presente, que con los medios actuales supone el doble de tiempo perdido. Eso además, si no le añadimos la pérdida de la confianza en el proyecto, que es todavía peor, porque se tarda mucho en ganarla y muy poco en perderla, a veces de manera irremediable.

Una administración paralela, que iba a ser complementaria y de apoyo y que ha terminado engullendo el presupuesto público y quedándose con la gestión de las instituciones. Que designa personas a dedo, y que al cabo de los años los integra en la administración convocando un concurso público de méritos *ad hoc*, donde ni siquiera hay un examen de capacitación. Una administración que, con ese neolenguaje, habla de ser transparente (Han, 2019), de contabilizar los ítems para planes de calidad donde las cifras son torturadas hasta confesar lo que le dicte el centinela, que puede observar ocultamente a todos los prisioneros de una comunidad que no existe, pues es una acumulación de egos incapaces de ponerse de acuerdo.

La institucionalización de las filmotecas, tan vital en la época de los pioneros, ha devenido en un riesgo al contaminarse de usos y abusos de una política que, si ha sido capaz de colocar a personas al frente del Ministerio de

Salud, sin ningún tipo de formación o conocimiento relacionado ¿qué no serán capaces de hacer con la cultura? Una crisis como la vivida, debería de ser una oportunidad de replantear los modelos y cambiar radicalmente la visión que se tiene sobre la comunicación audiovisual para hacerla prioritaria en la educación artística de la sociedad (Marfil-Carmona, 2016). Las filmotecas, tendrán mucho que aportar. En las siguientes páginas se hace un repaso de las filmotecas en España con información basada en sus propias páginas web y con algún comentario añadido.

2.2.1 Filmoteca Española

Un proyecto que nació con la denominación de Filmoteca Nacional, al albur de la tendencia internacional a crear filmotecas que conservasen la producción nacional.

Figura 5. Logotipo de Filmoteca Española.



Fuente: Web Filmoteca Española <https://www.culturaydeporte.gob.es/>.

Sus etapas históricas están marcadas por las siguientes direcciones. Una primera, su fundador el prestigioso crítico de cine Carlos Fernández Cuenca, época voluntarista y casi sin medios ni sede que poder tener permanente. Comenzó un cierto aperturismo de la mano de Florentino Soria, que empezó a regularizar las sesiones de cine desde la filmoteca, posibilitando la paradoja de que la películas que prohibía la dictadura podían verse en Madrid desde la filmoteca. Después se nombró presidente de la institución a Luis García Berlanga, cuyo papel fue más cosmético que práctico. El cese que firmó Pilar Miro trajo dos posteriores y efímeras direcciones, Juan Antonio Pérez Millán y Javier Marías, con apenas dos años cada uno. Es en 1988 cuando se marca una trayectoria de fortalecimiento bajo la dirección de Chema Prado, que se visualiza principalmente, en sus sedes del cine Doré, del Centro de investigaciones Dolores Pavesá y del CCR. Su perfil de programador trajo consigo una agenda importante de personalidades y encontró el éxito en su línea de publicaciones. Su jubilación y cese de

actividad directiva ha conocido hasta la fecha a tres directores distintos. Ana María Gallego, una gestora de la administración con el difícil papel de hacer

de puente en la transición administrativa, cuyo nombramiento duró un año. Josetxo Cerdán que ha pilotado una corriente de transformación hacía un nuevo modelo y que ha permanecido 5 años , y recientemente, la nueva directora, Valeria Camporesi cuyas líneas estratégicas todavía no son conocidas. Se puede decir que Filmoteca Española ejerce una notable influencia y su peso es muy importante para el resto de filmotecas con las que ejerce un papel de mediación y encuentro. Filmoteca Española es miembro de pleno derecho de la FIAF, desde 1956.

Figura 6. Sede del cine Dore de Filmoteca Española.



Fuente: web de Filmoteca Española <https://www.culturaydeporte.gob.es/>.

2.2.2 Filmoteca de Catalunya

En sus orígenes, la Filmoteca de Catalunya, fue una delegación de la entonces Filmoteca Nacional de España, con proyecciones semanales en el cine ABC de Barcelona entre 1963 y 1967 y desde 1972 con proyecciones diarias en una sala de la calle Mercaders y desde 1979 en el Cine Padrón. Al mismo tiempo, se creó una filmoteca y se editaron publicaciones y un programa independiente.

Figura 7. Logotipo de Filmoteca de Catalunya.



Fuente: <https://www.filmoteca.cat/web>.

Desde diciembre El 14 de enero de 1981, ya institucionalizada como Filmoteca de Cataluña y adscrita al Departamento de Cultura de la Generalitat, las reuniones se trasladaron a la sala de actos de un colegio religioso de Travessera de Gràcia. En 1983 se trasladaron las primeras películas destinadas al archivo, que pronto recibieron otra financiación pública y privada y desde 2012, la Filmoteca de Catalunya cuenta con dos nuevas sedes para desarrollar sus propias funciones. El Centro de Conservación y Restauración del Parque Audiovisual de Terrassa alberga la colección cinematográfica, que actualmente cuenta con unos 40.000 títulos, en formato analógico y digital. El edificio del Raval en el centro de Barcelona tiene dos cines que rondan los 1400 encuentros anuales, dos salas de exposiciones y la filmoteca, que cuenta con la colección de libros, revistas y archivos gráficos más importante de Cataluña. También se realizan actividades impulsadas por los servicios educativos para fomentar la formación de nuevos públicos.

La Filmoteca de Catalunya ofrece servicios educativos destinados a la formación y difusión de obras cinematográficas dirigidas a nuevos públicos, entre los que destacan: "Filmoteca per a les Escoles", un programa de formación de nuevos públicos organizando proyecciones -complementadas con material didáctico que introduce el lenguaje cinematográfico- y realización de talleres sobre diversos temas relacionados con los medios audiovisuales; "Aula de Cinema", un curso de treinta sesiones sobre historia del cine para estudiantes universitarios, escuelas de cine y público en general, proyección de películas españolas acompañada de encuentros con sus creadores; cursos infantiles, sábados y domingos por la tarde, para familias con niños de todas las edades; visitas guiadas a los espacios del Raval y Terrassa y otras actividades en colaboración con entidades culturales o sociales.

Figura 8. Muestra de archivo gráfico de carteles, programas de mano y fotografías, disponibles en su repositorio digital. Filmoteca de Catalunya.



Fuente: Web Filmoteca de Catalunya.

Filmoteca de Catalunya, miembro de pleno derecho de la FIAF, es una filmoteca que ha repensado su modelo para apostar por las líneas estratégicas y volcarse con fuerza y presencia internacionalmente, donde con bastante frecuencia suele presentar sus resultados. Ya ha presentado proyectos en festivales como el de Cannes, Bolonia, Berlinale, Pordenone, Rotterdam etc. En la actualidad, representa uno de los modelos más completos y eficientes de todo el panorama español de filmotecas.

2.2.3 Filmoteca Vasca

Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia fue fundada el 1 de mayo de 1978 como la primera de las denominadas "cinetecas autonómicas" del Estado. Tiene la particularidad de que su origen no fue impulsado por la administración pública, sino por una asociación cultural particular. Los fundadores fueron Peio Aldazabal, Juan José Almuedo, José Luis Basoco, Néstor Basterretxea y José Manuel Gorospe, impulsados por la necesidad de preservar el patrimonio audiovisual del País Vasco.

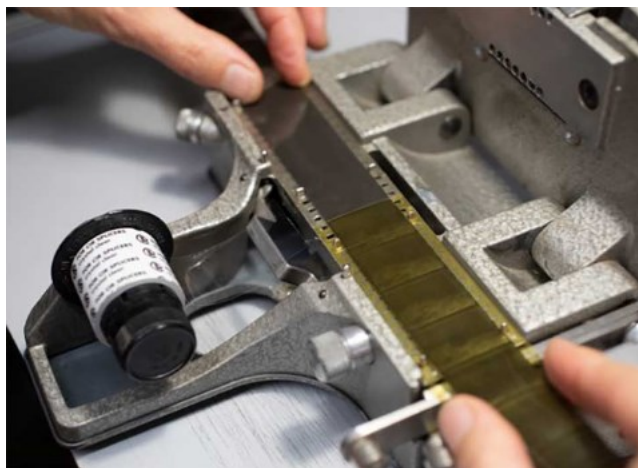
Figura 9. Instalaciones de la Filmoteca Vasca



Fuente: Web Filmoteca Vasca.

La Filmoteca Vasca se fundó en 1978 con el objetivo de llevar a cabo la investigación, recuperación, archivo, conservación, restauración, difusión y programación de películas o fondos audiovisuales que sean de interés para el estudio del cine en general y del cine vasco en particular. También es su misión reunir y custodiar la documentación y material técnico cuya conservación sea conveniente desde el punto de vista cultural o histórico. Lo que según su director Joxean Fernández, les hace interesarse por cualquier material independientemente de su origen, aunque la prioridad y misión sea su ámbito geográfico.

Figura 10. *Empalmadora de 35mm de Filmoteca.*



Fuente: Filmoteca Vasca <https://filmoteka.eus/es>.

El Gobierno Vasco la declaró Institución de Utilidad Pública el 20 de mayo de 1997. En noviembre de 2004 se convirtió en fundación, y hoy día sus patronos institucionales son el Gobierno Vasco, la Diputación Foral de Gipuzkoa, la Diputación Foral de Álava y la Diputación Foral de Bizkaia.

En septiembre de 2015, la Filmoteca Vasca trasladó su sede a Tabakalera, el Centro Internacional de Cultura Contemporánea en el que conviven otras instituciones vinculadas al cine, como el Festival de San Sebastián (SSIFF) o Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE).

Desde entonces, la Filmoteca Vasca forma parte de la Pantalla Compartida de Tabakalera, donde programa semanalmente películas y ciclos relacionados con el cine vasco y el cine en general; también lo hace en el

Museo de Bellas Artes de Bilbao desde 2018 y en el Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria/Gasteiz (Artium) desde 2021. La Filmoteca Vasca ha sido miembro asociado de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) desde 1994, pero es en abril de 2022 cuando ha pasado a ser miembro de pleno derecho. La financiación de la institución corre a cargo en exclusiva del Gobierno Vasco. Desde el punto de vista del establecimiento de líneas estratégicas la Filmoteca Vasca representa uno de los proyectos más interesantes que hay en España y un buen ejemplo de cómo deben acometerse las políticas culturales y la gestión desde los modelos institucionales.

2.2.4 Filmoteca de la Generalitat Valenciana. CulturArts-Ivac.

La Filmoteca Valenciana es un organismo que entronca con la tradición de esos pioneros, de los archivos cinematográficos, que fueron determinantes para poner en marcha instituciones tan peculiares y complejas como los archivos cinematográficos. Nadie pone en duda que, a tenor de la eclosión de autonomías que se estaban creando en España, se habría terminado creando una filmoteca valenciana, lo que si se duda es que el proyecto generado hubiese sido el mismo sin la participación de Ricardo Muñoz Suay.

En el mundo cultural, a veces se dan felices coincidencias de políticos permeables a opiniones profesionales y que además saben hacerlas propias y apoyarlas. En este caso, la suma del político valenciano Ciprià Císcar y Muñoz Suay generó el proyecto de la Filmoteca de Valencia. Un proyecto que hundió sus raíces sobre bases tan sólidas, que ni la mala gestión política de los últimos años ha podido destruir, si acaso ensombrecer, paralizar y cometer el pecado capital de no sacarle el partido que por derecho propio merece.

Un proyecto, emparentado con modelos de filmotecas como la de Toulouse, con la que está hermanada, desde el momento en que Raymond Borde se convirtió en miembro del consejo asesor de Muñoz Suay. No fue casualidad que su primera publicación fuese, precisamente, “Los archivos cinematográficos” (Borde, 1990). Si hay que destacar una particularidad de su creación es que ésta se generó sobre la apuesta por la investigación.(Riambau, 2007)

Posteriores desarrollos a este objetivo, dieron como resultado la creación de la revista *Archivos de la Filmoteca*, una de las apuestas editoriales de más prestigio y calidad en España y con un sesgo internacional donde también es muy valorada. También es una de las filmotecas más estratégicas en el campo de la difusión y la cooperación, teniendo ramificaciones estratégicas en el panorama de los mejores festivales de cine y universidades.

La Filmoteca Valenciana ocupa todos los objetivos, de la conservación, restauración, catalogación y divulgación del patrimonio y la cultura cinematográfica y audiovisual. El ámbito del patrimonio, el cine y el audiovisual valencianos son la prioridad en todas sus actuaciones. Así, casi ocho mil de las más de treinta y cinco mil obras que integran el catálogo de los fondos fílmicos de la Filmoteca pertenecen al Patrimonio Audiovisual Valenciano; y de ellas, dos centenares han sido restauradas. En cuanto a la difusión del patrimonio y la cultura audiovisuales, la Filmoteca Valenciana programa a lo largo del año proyecciones regulares en Valencia, Castellón y Alicante, organiza la Filmoteca d'Estiu, edita varias colecciones de libros y la revista *Archivos de la Filmoteca*. Asimismo, ofrece servicio de consulta y préstamo en su biblioteca y videoteca, cuyos catálogos están también accesibles en su página *web*, al igual que el de fondos fílmicos y el visionado *online* de algunas de sus restauraciones.

Figura 11. Muestra de archivo gráfico de la Filmoteca Valenciana.



Fuente: Web Filmoteca Valenciana <https://binged.it/3HigPB4>.

La Filmoteca Valenciana se creó en 1985, en 1991 participó en la fundación de la ACE (Association des Cinémathèques Européennes) y desde 1995 es miembro de pleno derecho de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos). En la actualidad ha pasado de estar integrada en la dirección adjunta de Audiovisuales y Cinematografía del Institut Valencià de Cultura a estar integrada en el organismo de CulturArts-Generalitat desde el 2013.

2.2.5 Filmoteca de Galicia.

La Filmoteca de Galicia, recién denominada así, es una institución de la Xunta de Galicia, integrada en la Axencia Galega das Industrias Culturais. Tiene como principal misión la salvaguarda y difusión del patrimonio audiovisual gallego. Creada por el Decreto 210/1989, del 5 de octubre, de la Xunta de Galicia, la Filmoteca de Galicia se inauguró, con el nombre de Centro Galego de Artes da Imaxe, CGAI.

Figura 12. Logotipo de Filmoteca de Galicia.



Fuente: Web Filmoteca de Galicia <https://cgai.xunta.gal/es/programacion>.

El cambio parece que responde a un interés por circunscribirse expresamente en el marco de los archivos fílmicos, pues el espíritu del CGAI le otorgaba unas relaciones más abiertas con otras disciplinas, y quizás eso era uno de sus puntos diferenciales y que le otorgaba más interés, aunque luego su denominación abierta y sus faltas en la visualización de una estrategia. Sus fondos de fotografía, sin llegar a igualar a los de la Filmoteca de Castilla León, de alguna manera las hermanan. Siempre se ha venido desarrollando de manera destacada en el marco de la difusión a través de la programación de ciclos de cine, un marco de cooperación siempre ligado a la cooperación, bajo el liderazgo de la Filmoteca Valenciana con la que mantiene una relación fortalecida, al compartir un tejido que ésta en la red de festivales

de primer orden a nivel nacional y con resultados en otros subcódigos de la difusión como el de la coedición en la producción de líneas editoriales. .

El 15 de marzo de 1991, fecha desde la que viene desarrollando sus actividades en los ámbitos del audiovisual y de la fotografía de modo regular. Sus principales funciones en el campo audiovisual son la recuperación, la catalogación, la custodia y la difusión de las producciones y obras del patrimonio audiovisual y fotográfico gallego, así como la programación de proyecciones, exposiciones, conferencias, publicaciones, etc. con el fin de proporcionar un mayor conocimiento de las artes de la imagen. Esta filmoteca siempre ha mantenido un alma indeterminada de cara al exterior al estar su interlocución casi siempre dirigida por su jefe de programación Jaime Pena. Parece ser que están en tiempo de reconversión y van a apostar por el cambio de modelo hacia uno dirigido por una persona responsable. Un aspecto muy positivo que tiene esta filmoteca es que es miembro asociado de la FIAF. Otro aspecto a destacar es su imagen corporativa, de las más atractivas de todas las filmotecas. La programación de ciclos también aprovecha las sinergias para hacer programaciones especiales, en este caso sobre animación, lo que nos recuerda que el fenómeno de la expansión de este género en la última década, tuvo su origen industrial en Galicia.

Figura 13. Muestra de archivo gráfico de carteles, programas de mano y fotografías, Centro Galego das Artes da Imaxe.



Fuente: Filmoteca de Centro Galego das Artes da Imaxe. <https://cgai.xunta.gal/gl>.

2.2.6 Filмотека de Andalucía

La Filмотека de Andalucía fue fundada a finales de 1987. Desde su creación, ha llevado a cabo una serie de trabajos de investigación, recopilación y difusión del patrimonio cinematográfico andaluz; con exitosos resultados entre los que destaca, la recuperación del cineasta experimental José Val del Omar. Es una filмотека que goza de unas razonables instalaciones dedicadas al archivo, documentación a través de un servicio de biblioteca y videoteca y unas salas de exhibición remodeladas y bien equipadas con la normativa de la FIAF de la que es miembro asociado desde 2001. Es una institución que a lo largo de distintos periodos directivos siempre mantuvo el apoyo a la investigación y fortaleció su línea editorial.

Su marco de cooperación fue bastante amplio desde el sector profesional de los agentes de la industria, al institucional y social. El cambio de modelo efectuado en el 2008, hacía una integración de los archivos audiovisuales representados por la Filмотека de Andalucía, con sede en Córdoba y el Centro Andaluz de la Fotografía con sede en Almería, para formar un ente superior llamado CAI (Centro Andaluz de la Imagen) que no estuvo definido previamente, como quedo de manifiesto en la declaración que hizo en el diario el país uno de los dos responsables del proyecto, Pablo Julia, que pidió tiempo para definirlo y pensarlo (Belausteguigoitia, 2008), supuso un trauma para ambas instituciones, que con una trayectoria de 20 años veían como su estructura afianzada en el boletín oficial donde se les asignaba funciones por ley, éstas desaparecían, condenándolas a pasar de haber sido entidades con gestión diferenciada con presupuesto separado de la Dirección General, y a ser meros departamentos administrativos, dependientes de forma mixta de una agencia pública de instituciones culturales, sin tener una base jurídica propia y que utilizan su nombre a nivel popular para visualizarse, haciendo las mismas actividades, desde la indeterminación de su estatus actual englobado dentro de la Agencia de Instituciones Culturales de Andalucía, fórmula adquirida a nivel nacional en otros modelos de filмотecas.

Sin embargo, a pesar de todos los conflictos y noticias inquietantes, de cara al exterior se proyectaba la existencia de un cargo en la dirección que no

existe en ningún papel. Cargo que lo mismo que representaba a la institución, a la hora de existir problemas se eximia de responsabilidades no escritas.

Figura 14. . Sala Val del Omar en Córdoba, Filmoteca Andalucía.



Fuente: Colección propia.

Lo que no fue óbice para que la gestión política se viese envuelta en el escándalo, al ser descubierta la contratación de dos personas al mismo tiempo con esa función.(López, 2016)

La Filmoteca de Andalucía dispone de una programación cinematográfica que proyecta ciclos en otras ciudades además de su sede central de Córdoba ,concretamente en Granada, Almería, Sevilla y Málaga. Siendo la sala de Val del Omar en Granada, la única que dispone de equipamientos propiedad de la filmoteca y la primera del plan de expansión en el resto de Andalucía desde el 2004 en que fue inaugurada.

En la actualidad lo que se puede destacar es el proyectomivida, como recuperador de la memoria apelando a la emoción. Es una filmoteca con la necesidad de recuperar el tiempo perdido y salir de las polémicas, para ser redirigida a su estado jurídico anterior, posibilitando un concurso para la elección de una dirección que le dote de una línea estratégica coherente.

Figura 15. *Cabina de la Sala Val del Omar de la Filmoteca de Andalucía en Granada.*



Fuente: Colección propia.

2.2.7 La Filmoteca de Zaragoza

La Filmoteca de Zaragoza fue fundada en 1981, lo que la convierte en una de las más antiguas de España, realizando un homenaje que se despliega a través del amplio abanico de creación representado por sus directores, productores, técnicos, actores y escritores, a partir de un itinerario visual del cine aragonés y español creado por la filmoteca, restaurado y transmitido.

Figura 16. *Logotipo de la Filmoteca Zaragoza.*



Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte, <https://bit.ly/3Y8ila5>.

Se da la circunstancia de que el ente que promovió su creación fue el Ayuntamiento de Zaragoza, por lo que su naturaleza es municipal. La Filmoteca de Zaragoza nació estableciendo dos departamentos separados con funciones distintas. El departamento de exhibición y difusión estuvo dirigido por Leandro Martínez, y el departamento de Archivo e investigación está dirigido por Ana Marquesán. La Filmoteca de Zaragoza, es una filmoteca que dispone de cámaras de seguridad para nitratos y cuenta con un historial

de restauraciones importantes junto a filmotecas como la Filmoteca Española, la Filmoteca de Catalunya o la de Bolonia en el extranjero.

Figura 17. *Muestra de archivo de materiales industriales conservados, Filmoteca de Zaragoza.*



Fuente: Cadena Cope. <https://bit.ly/3HHU4Yz>.

En la difusión cuenta con una sala para 155 donde tiene una programación estable. También colabora con programas de la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón a través de la actividad “Un Día de Cine”; la Filmoteca como proyecto de educación audiovisual y crecimiento personal, plantea programar una serie de proyecciones matutinas para alumnos -del último ciclo de primaria, secundaria, bachillerato y aprendizaje-, acompañadas de guías didácticas que pueden ser utilizadas previamente y después visionado para trabajar la competencia lingüística y audiovisual a través del cine. Hay que señalar, que la cinematografía de Aragón es una de las que mayor concentración de talento reúne de todo el territorio español, Buñuel, Saura, Florian Rey, Chomón, Borau. Es una constelación espectacular de todas las épocas. Es una filmoteca hecha importante por sus trabajadores, aunque su encaje institucional bien merecería

una refundación dada su importancia y posibilidades que la política no ha sabido explotar.

2.2.8 Filmoteca de Castilla y León

La Filmoteca de Castilla y León es un organismo público con fines culturales y patrimoniales, dependiente de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Junta de Castilla y León, en colaboración y con el constante apoyo del Ayuntamiento y la Diputación de Salamanca, ciudad en la que tiene su sede desde su inauguración el 18 de marzo de 1991. Esta filmoteca fue fundada a través de Juan Antonio Pérez Millán, que había sido director de la Filmoteca Española. Juan Antonio, estuvo solo dos años en esa responsabilidad, pero fueron de una intensidad marcada por la agenda y el brío de Pilar Miro como directora del ICAA. En esa agenda, tuvo que acometer medidas drásticas como cortar el préstamo de copias que se estaba realizando de manera muy poco exigente a modo de cine club distribuidor y restringirlas a espacios de difusión seleccionados en base a su fiabilidad y componente estratégico como otras filmotecas y festivales de cine de primer nivel. En esa época, fue algo así como el alma del Ernest Lindgren español, que le valió el calificativo de “Dr No” por su negativa al préstamo de copias para su mejor preservación. Su desembarco en Salamanca, propició la construcción de un modelo a su imagen y semejanza que aprovechaba un punto base, como una colección de fotografías que ya estaba en marcha y que asimilaba las técnicas de archivo y conservación. Fue la base perfecta para iniciar una reorganización de la institución que pronto se benefició de su agenda y magisterio.

Esta naturaleza originaria basada en la fotografía, la hermana espiritualmente con la Filmoteca de Galicia, sin embargo son dos filosofías diferentes, ya que el punto fuerza de la gallega ha estado en la visibilidad de la programación, cuestión que a Pérez Millán, sin rechazarlo frontalmente porque, de hecho, disponía de una pequeña programación uno o dos días a la semana de manera muy recogida en algún monográfico mensual, basaba el punto fuerza de la Filmoteca de Castilla y León en el archivo y la colección de linternas mágicas de Basilio Martín Patino. Esa persistencia en el modelo de archivo y conservación es lo que a la larga le ha dado la razón y legitimado como fuerte, la ha colocado en una especie de puente entre las grandes y las

demás. Su construcción de base sobre los ladrillos de la conservación y un encaje institucional con nombramiento en la dirección, de manera metódica, continuada, frente a lo liviano y rápidamente conocido de la difusión de otras filmotecas, le ha hecho sobrevivir al lobo de la crisis, donde otras han caído en la inconsistencia de su fragilidad jurídica, política. La filmoteca, ha adquirido una relevancia que la hace referencia para situar el discurso de las filmotecas en España, como, por ejemplo, en el encuentro celebrado entre las filmotecas españolas organizado desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, organizadas por Fernando Lara con la colaboración de Filmoteca Española . Su actual directora, Maite Conesa, eterno apoyo de Pérez Millán como segunda de a bordo, mantiene una herencia sólida e importante para la elaboración de líneas estratégicas donde poder llevar a esta filmoteca a dar pasos importantes en su evolución.

Figura 18. Cámaras de la exposición permanente de la Filmoteca de Castilla y León.



Fuente: Diario ABC. <https://bit.ly/40gEytO>.

Como archivo público en el ámbito de la fotografía, el cine y los medios audiovisuales, la Filmoteca Regional es un referente territorial indispensable, un centro de documentación e investigación que trabaja en la creación de la

memoria audiovisual del castellano y leonés desde su continua labor de difusión, ofreciendo servicios diarios de biblioteca, fototeca, videoteca, exposiciones fotográficas y programas de cine. Desde 1998 cuenta en su sede la exposición permanente Artilugios para Fascinar, una muestra de artilugios e imágenes integrada por las colecciones del cineasta Basilio Martín Patino y los fotógrafos Luis González de la Huebra, Agustín Pazos, José Núñez Larraz y Ángel Esteban. Cuenta con un excelente fondo fotográfico con casi 300 colecciones de fotos, una colección bibliográfica y periodística de 27.000 ejemplares y una colección de cine y vídeo de 32.480 documentos.

Su actual directora, Maite Conesa, eterno apoyo de Pérez Millán como segunda de a bordo, mantiene una herencia sólida e importante para la elaboración de líneas estratégicas donde poder llevar a esta filmoteca a dar pasos importantes en su evolución.

Figura 19. Revista digital trimestral “Espacio I+M” Imagen más memoria de la Filmoteca de Castilla y León.



Fuente: Filmoteca de Castilla y León. <https://bit.ly/3HkXT4p>.

2.2.9 Filmoteca Canaria

La Filmoteca Canaria fue creada por orden de la Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Canarias el 3 de noviembre de 1984, tras el Real Decreto de 28 de diciembre de 1983, por el que se transfirió a esta última Comunidad Autónoma el concurso para promover todo tipo de actividades encaminadas a la promoción de la cinematografía ya la creación y mantenimiento de infraestructuras culturales.

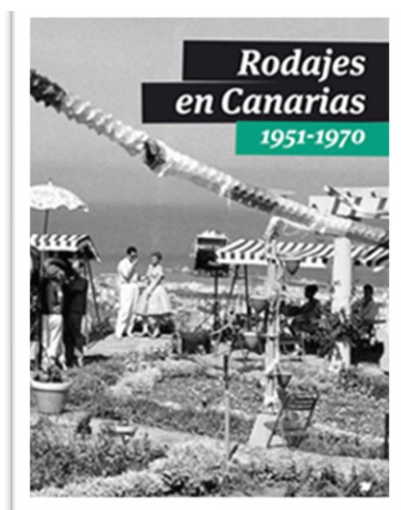
Figura 20. Logotipo de la Filmoteca Canaria



Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte, Filmotecas. <https://bit.ly/3Y8ila5>.

En enero de 1992 la Filmoteca de Canarias pasó a formar parte de la empresa pública del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte denominada Sociedad Canaria de Artes Escénicas y Música (SOCAEM) y en enero de 2005 tras una reorganización de la empresa pasó a llamarse Canarias Cultura en Red y desde 2021 el Instituto Canario para el Desarrollo Cultural (ICDC). El archivo audiovisual contiene actualmente alrededor de 4.000 títulos cinematográficos, algunos en formato digital y videográfico y el resto en formato cinematográfico. Se divide en una colección gráfica y una colección bibliográfica y periódica. La superficie destinada a este fondo se ha incrementado en aproximadamente 115 m2, con zona de consulta.

Figura 21. Muestra de archivo gráfico de carteles, programas de mano y fotografías, Filmoteca de Canaria.



Fuente: Filmoteca de Canaria. <https://bit.ly/3wFRnjX>

El fondo gráfico se compone principalmente de carteles, programas de mano, fotografías de rodaje, guías publicitarias, fotocromos, storyboards, planos y croquis de antiguos cines del archipiélago, etc. El fondo actual incluye

unos dos mil carteles y unas 1.500 fotografías. Este fondo también consta de diapositivas, placas de vidrio con anuncios proyectados con una pantalla en los cines y unas 200 placas de zinc, como las que se utilizan para los anuncios de películas en los periódicos.

2.2.10 Filmoteca Cantabria

La Filmoteca de Cantabria es una institución dependiente de la Sociedad Regional para la Educación, la Cultura y el Deporte y está dentro del organigrama de la Consejería de Universidades, Igualdad, Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria. Fue fundado en octubre de 2001 e inició su actividad con un programa que tuvo a Viridiana (Luis Buñuel, 1960) como protagonista de su primera proyección.

Figura 22. Logotipo de la Filmoteca de Cantabria.



Fuente: Web Filmoteca de Cantabria. <https://bit.ly/40rxo6r>

La Filmoteca de Cantabria es una institución dependiente de la Sociedad Regional para la Educación, la Cultura y el Deporte y está dentro del organigrama de la Consejería de Universidades, Igualdad, Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria. Fue fundado en octubre de 2001 e inició su actividad con un programa que tuvo a Viridiana (Luis Buñuel, 1960) como protagonista de su primera proyección con Enrique Bolado como primer director. Desde entonces se vienen realizando programas mensuales en versión original con el objetivo básico de difundir la cultura cinematográfica; desarrolla programas formativos en torno a la cinematografía y los medios audiovisuales para alumnos de educación primaria y secundaria. Es una

filmoteca muy volcada en la difusión porque su origen es más reciente y no tiene la base de alguna colección o una cinematografía prolífica o especialmente destacada sobre la que poder fijar un proyecto de conservación. Ponerle el nombre de un director como Mario Camus, deviene en oportunidad de concentrar una visualización de su importancia y rendir un homenaje, siguiendo la estela de otras filmotecas como la murciana o la de la Rioja.

No obstante, tiene puntos fuertes desde el punto de vista de las instalaciones de difusión e incorpora una filosofía para otorgar seriedad al proyecto. La convocatoria de un concurso público para seleccionar a su dirección, confirma que hay voluntad de hacer las cosas bien.

Figura 23. *Visita de escolares a la sede de la Filmoteca de Cantabria.*



Fuente: Web Filmoteca de Cantabria. <https://bit.ly/40rxo6r>.

Su director actual, Antonio Navarro, ya tenía experiencia desde la Filmoteca de Andalucía en la gestión de programas de difusión y dinamización y también, dentro de sus posibilidades, está otorgando algunas pinceladas en la divulgación y concienciación del patrimonio a través de programas de difusión, pero también de campañas informativas para recuperar grabaciones de no ficción, importantes para la recuperación del patrimonio audiovisual.

2.2.11 Filmoteca de Albacete

La Filmoteca de Albacete es una de las filmotecas más jóvenes de España desde su fundación en 2001. Tiene en la figura de su director, Jesús López, un pionero que ha luchado contra todos los obstáculos administrativos para hacer realidad la utopía de la recuperación del cine Capitol de Albacete y además con el mérito de hacerlo desde los fundamentos de la creación de una filmoteca. Esta fórmula tiene la hibridación del impulso que se dio desde el País Vasco, en la creación de la suya desde la iniciativa civil, pero también tiene una conexión con la Filmoteca de Zaragoza, al ser de titularidad municipal.

Hay que destacar que la cinematografía manchega alberga muchas posibilidades de visibilidad, pues Pedro Almodóvar y Jose Luis Cuerda son originarios del territorio. Jose Luis Cuerda ya donó antes de su muerte una gran cantidad de documentos suyos. Es una filmoteca que trabaja en estrecha colaboración con la Universidad de Castilla-La Mancha, donde se realizan ciclos de cine centrados en sus alumnos.

Figura 24. *Visita de un colegio a la Filmoteca de Albacete.*



Fuente: Colegio Aristos. <https://bit.ly/3kWhb8F>.

Las posibles causas de su éxito (Martínez, 2013) hay que encontrarlas, por un lado, en recuperar un espacio para el cine en el centro de la ciudad, por otro en la recuperación misma de la sede de la filmoteca a través de un cine que ha formado parte de la historia cultural y sentimental de la ciudad.

La segunda causa es la propia selección de títulos y de ciclos ofertados y su manera de dinamizar a los distintos públicos , siempre apelando, siempre aprovechando el marco de la cooperación para crear sinergias y crecimiento hacía nuevos proyectos. Durante el resto del año, la programación se centra en el público más joven con el fin de promover la cultura cinematográfica entre los más jóvenes a través de proyecciones mensuales organizadas en la Filmoteca y un festival especial de Navidad donde se proyectarán títulos de todas las épocas.

Figura 25. Muestra de archivo gráfico de y fotografías, fachada Cine Capitol sede de la Filmoteca de Albacete.



Fuente: Filmoteca de Albacete. <https://bit.ly/3Yb4llk>.

Por último, también tienen una línea de colaboración con la Asociación Alba Galia (Asociación de Profesores de Francés de Albacete), donde proyectan películas francesas en versión original. Habría que añadir a los factores de éxito, al propio Jesús López con su impronta para las relaciones públicas y su pasión por el proyecto. Un proyecto que si consigue ser reforzado como patronato con la participación del gobierno de Castilla La Mancha para convertirse en proyecto regional, habrá triunfado plenamente.

2.2.12 Filmoteca de Extremadura

En 1995, la Comunidad Autónoma de Extremadura decidió constituirse como el primer organismo en acoger manifestaciones relacionadas con el mundo de la imagen, el denominado Centro Extremadura de la Imagen, del que aún dependía en ese momento la Dirección General de Promoción Cultural.

Figura 26. Logotipo de la Filmoteca de Extremadura.



Fuente: Web Filmoteca de Extremadura. <https://bit.ly/3Y6pnla>.

El desarrollo de este centro se produjo a partir del decreto de 22 de mayo de 1996, por el que se establecía su organización y funcionamiento. Este fue el germen de lo que nació años después, el 16 de abril como Filmoteca de Extremadura y dirigida por la directora María José López, que tuvo el mérito de diseñar y poner en marcha un proyecto que pronto se convirtió en éxito después de su presentación oficial, el 30 de abril de 2003. Extremadura se ha dotado de un proyecto específico para desarrollar el archivo de imágenes del cine extremeño, para difundir la historia y la cultura extremeña, así como para llevar a cabo actividades de investigación y recopilación y difusión del patrimonio visual creando un espacio de proyección semanal alternativo a las salas de exhibición comercial, donde los extremeños no sólo pudieran reproducir en pantalla grande clásicos del cine, sino también disfrutar de una oferta cinematográfica variada y de gran calidad en VOSE, prestando especial atención al cine y las obras de autor, que de otro modo serían muy difíciles de publicar.

Desde en sus inicios, la Filmoteca tuvo su sede en el Palacio Luisa de Carvajal, hoy llamado Palacio de San Jorge tal como consta en el Decreto de Creación; la entrada a sus instalaciones es por la calle Rincón de la Monja, 6. El 22 de mayo de 2006 la Filmoteca de Extremadura amplió su oferta de proyecciones a la ciudad de Badajoz, el 6 de febrero de 2007 a la ciudad de Mérida y el 2 de febrero 3 de octubre de 2007, 2012 a la ciudad de Plasencia, extendiendo una de sus principales funciones a las ciudades más pobladas de la región: la difusión de la cultura cinematográfica.

Desde diciembre de 2016, la Filmoteca de Extremadura, dentro de su programa de distribución cinematográfica, puso en marcha el proyecto Filmoteca Itinerante, que permite disfrutar de un mes de proyección del programa en seis localizaciones, tres de la provincia de Badajoz y otras tres de la provincia de Cáceres, que cuentan con un cine municipal que ofrece las mejores calidades de imagen y sonido que puede ofrecer.

Figura 27. Muestra de archivo gráfico de carteles, programas de mano y fotografías, Filmoteca de Extremadura.



Fuente: Filmoteca de Extremadura. <https://bit.ly/3HHUyxX>.

2.2.13 Filmoteca de la Región de Murcia

Para entender a la Filmoteca Francisco Rabal Región de Murcia, lo primero que hay que conocer es la figura del gran especialista del cine mudo español, Joaquín Cánovas, que fue el gran impulsor del proyecto y director durante gran parte de su historia. Él, junto a Maribel Escolar y Juan Bautista Sanz, trabajaron para conseguir una sede estable y reconocida por el Gobierno de Murcia. Una filmoteca que tiene como misión recuperar, conservar y difundir el patrimonio fílmico de la Región de Murcia y atender la demanda de educación, experimentación y prácticas audiovisuales. Desde su creación en abril de 2004, la Filmoteca, que rinde homenaje con su nombre al más universal de

todos los actores murcianos, no sólo ha llevado a cabo una labor imprescindible para la recuperación del patrimonio cinematográfico murciano, sino que las actividades y ciclos programados la han convertido en un lugar de encuentro para todos los interesados en el séptimo arte.

Figura 28. Logotipo de la Filmoteca de la Región de Murcia.



Fuente: Laus. <https://bit.ly/3Y0Al6m>.

Uno de los principales objetivos de la Filmoteca Regional "Francisco Rabal" es la recuperación, investigación y conservación del patrimonio cinematográfico de la Región de Murcia y la promoción de su conocimiento. Para ello, esta Filmoteca dispone de un archivo vivo dedicado a la recopilación y conservación de documentos fílmicos relacionados con la Región de Murcia, garantizando su conservación y facilitando su difusión, tanto con fines de investigación como de información.

Con este espíritu, la Filmoteca, en colaboración con diversas instituciones, colectivos y empresas de la ciudad murciana de Algezares, ha creado "La Alegría de la Huerta" restaurada, dirigida en 1940 por Ramón Quadreny, ambientada en la huerta murciana inspirada en la zarzuela homónima de Federico Chueca. Paralelamente al examen y la recuperación, la filmoteca proporciona los medios para el patrimonio, el procesamiento y el análisis de colecciones de documentos tales como libros, revistas, carteles, fotografías, libros de prensa, etc. que pueden confiar a su depósito y custodia, constituyendo una biblioteca especializada y su archivo gráfico. Su propuesta de ciclos a nivel local sigue siendo una fórmula de éxito bajo la dirección de Angel Cruz. Una dirección, que no es tal, pues técnicamente es coordinador, la fórmula de la nueva política de apariencia institucional, que los medios nombran como dirección sin que haya desmentidos oficiales, pero legalmente sin responsabilidad que tenga una base jurídica que la justifique y exija.

La Filmoteca de Murcia tiene firmado con Filmoteca Española un convenio para promover los intercambios y cesión temporal de metraje, que

permite recuperar la presencia de Murcia en NO-DO, así como el cine profesional realizado en Murcia o con la participación de su población en todas las circunstancias, Super-8 o 16mm, tiene una amplia presencia en los fondos de la filmoteca, que ya muestran la generosa transmisión de los herederos de los más destacados cineastas aficionados murcianos.

2.2.14 Filmoteca de Navarra

La sede de la Filmoteca de Navarra se encuentra en Pamplona y fue inaugurada en 2011. Trabaja en estrecha colaboración con la Universidad Pública de Navarra y organiza ciclos de cine y actividades diversas para que sus alumnos aprovechen la asistencia a estas sesiones para comentar cada película de y con la posibilidad de obtener créditos académicos.

Figura 29. Logotipo de la Filmoteca de Navarra.



Fuente: Web Filmoteca Navarra. <https://bit.ly/3jmf7GD>.

Entre estas actividades destaca el programa "Cine imprescindible", dedicado al viaje por la historia del cine. Por otro lado, la Filmoteca de Navarra también ha llegado a un acuerdo con la escuela oficial de idiomas de Pamplona para facilitar el acceso de sus alumnos a todas las sesiones, ya que las películas se proyectan en su versión original.

La Filmoteca Navarra, tuvo un nacimiento fraguado en una empresa pública, que con motivo de la crisis fue eliminada, por lo que tuvo que ser reconvertida. Actualmente, sigue el modelo de la Filmoteca de Zaragoza, esto es, con la ausencia de una dirección y con el reparto de las dos funciones, de programación-difusión y conservación investigación, en dos departamentos completamente separados. Otro hándicap que tiene es, que la Filmoteca Vasca le ocupa el espacio de su cinematografía principal. A favor, juegan las nuevas instalaciones que tiene en su sede y también los muy interesantes pasos que ha dado en el marco de cooperación. La organización del encuentro, taller de Filmoteca Española para filmotecas ibéricas, puede ser el

principio de un desarrollo futuro que la política debería enmendar en su encaje institucional, con líneas estratégicas urgentes si no quiere caer en el automatismo de realizar funciones sin otros objetivos que alcanzar.

Figura 30. Sala principal de la Filmoteca de Navarra.



Fuente: Web Filmoteca Navarra. <https://bit.ly/3jmf7GD>

2.2.15 Filmoteca de la Rioja

La Filmoteca Rafael Azcona, es un proyecto de la tipología de filmotecas centradas en la programación de ciclos y en aquellas que adoptan el nombre de su protagonista más importante de su corta cinematografía, en este caso, su particularidad reside en que se trata del guionista Rafael Azco

Figura 31. Logotipo de la Filmoteca de la Rioja.



Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte. <https://bit.ly/3Y8ila5>.

Esta filmoteca fue inaugurada en 2012. Su sede se encuentra en la ciudad de Logroño. Trabajando de la mano con la Universidad de La Rioja, programa varios ciclos de cine centrados en el cine español y el documental.

Cada cierto tiempo se proyecta la obra de Rafael Azcona, guionista riojano que da nombre a una de las más recientes filmotecas de España. Con la Universidad de La Rioja y para sus alumnos se programan los ciclos "Clásicos Universales", "Cine Español de Última Hora" o "Documentales, Reflexiones sobre el Presente", entre otros. Se pretende que las películas sean presentadas por sus propios realizadores, con quienes se mantendrá un diálogo tras la proyección. Por otro lado, la "Filmoteca UPL" es una sala de formación dirigida a los miembros de la Universidad Popular de Logroño, donde se programan películas en sus distintos talleres. Además, el personaje de Rafael Azcona se promociona periódicamente con la proyección de títulos del guionista riojano.

2.2.16 Filmoteca Balear. Arxiu del So i de la Imatge.

Propiamente dicho, legislativamente no es una filmoteca en el sentido de que su creación no lo especifica. Aunque, la evolución de la política podría recuperar lo que, en algún momento, fue una propuesta de filmoteca balear que nunca se pudo llevar a efecto.

Su configuración es la de un archivo, creado por el Consell de Mallorca en 1999, especializado en cine, fotografía, música e historia oral producido o relacionado con Mallorca. Dispone de servicios de consulta y acceso, dirigido a investigadores, profesionales y al público general interesado en investigar los fondos del ASIM en sus instalaciones.

La consulta de la documentación de libre acceso puede tener limitaciones derivadas del estado de conservación, que su organización no esté finalizada, que se encuentre en proceso de restauración o en cualquier otro tratamiento necesario para garantizar las funciones del ASIM.

Figura 32. Fondos gráficos especiales de la Filmoteca Balear.



Fuente: Web Filmoteca Balear. <https://bit.ly/3Jnx8iB>.

Los investigadores pueden acceder directamente a las bases de datos disponibles para consulta de los fondos del ASIM. Los fondos cinematográficos se inician a partir de la recuperación y restauración de películas que lleva a cabo el Consell de Mallorca desde 1996.

Los fondos cinematográficos se inician a partir de la recuperación y restauración de películas que lleva a cabo el Consell de Mallorca desde 1996. También hay que destacar las donaciones y los depósitos que personas particulares han hecho al Archivo, lo cual ha permitido incrementar sobre todo la cinematografía de carácter documental y familiar.

Figura 33. Película “My Majorca” guion de Robert Graves. de la Filmoteca Balear.



Fuente: Filmoteca Balear.

Con respecto al material gráfico relacionado con el cine, el Archivo dispone de más de un centenar de carteles, principalmente de los años 60 y

80 del siglo XX, y de unos 6.000 programas de mano de películas que se proyectaron en los cines de Mallorca entre los años 20 y 70 del siglo XX. Los fondos cinematográficos del Archivo están constituidos por 471 bobinas (97 en 35 mm, 27 en 16 mm, 126 en 8 mm, 221 en super 8 mm). También es interesante la aportación de los cineastas amateurs mallorquines como Antoni Muntaner, Bartolomé García o Miquel Jordà.

Tienen como jefe de unidad a Francesc Bonnin y como técnico de archivo a Francesc Barceló. Cabe señalar las facilidades que otorgan en su atención y lo bien organizados que tienen los contenidos de su trabajo. De momento, legislativamente no son filmoteca, pero su espíritu y filosofía de trabajo si les hace merecedores de ello.

2.2.17 Filmoteca de Asturias

La historia de la Filmoteca de Asturias es el relato de una de las peores políticas culturales de España en relación al patrimonio audiovisual. La Filmoteca de Asturias fue creada en 1996 (Pérez Millán, 2005) por la Consejería de Educación y Cultura del Principado, y dirigida por el histórico impulsor, Juan Bonifacio Lorenzo. En la práctica, era un despacho en la Biblioteca Pública de Asturias, donde era un cuerpo extraño que no guardaba una relación de sinergia con su entorno.

Juan Bonifacio Lorenzo, tiene el mérito de haber recuperado materiales en un contexto de pérdida del patrimonio cinematográfico asturiano debido a la quema de materiales en la revolución del 34 y de las condiciones de humedad de su clima (Juárez Paredes, 2016, p-37). Pero también, utilizaba una política de difusión bastante criticada por su falta de calidad en los formatos caseros utilizados y la duda que despertaban la falta de derechos de los titulares, en contraposición a Festivales como el de Gijón, que bajo la batuta de José Luis Cienfuegos, aplicaba la excelencia.

Quizás la idiosincrasia de la política asturiana esté basada en la lucha de fuerzas contrarias, donde pertenecer a un espacio intelectual, cultural, signifique estar encuadrado en la trinchera de la Asturias del Gijón ilustrado de Jovellanos, frente a la burguesía carbayona de Alas Clarín. El caso es que el cese de Bonifacio en 2016, cuya antesala fue el cese de presupuesto en

2011, se ha convertido en debates estériles para los intereses del patrimonio cinematográfico asturiano (Digasturias, 2016)

Un gobierno asturiano, que lejos de poner orden y establecer líneas estratégicas convincentes y fieles a la constitución de una filmoteca, con sede, objetivos y dirección, abrió una fuga de confusión con el apoyo a una iniciativa de difusión, con la creación de una Cineteca en la Laboral de Gijón. Una iniciativa, sin duda, interesante en su combinación con la Film Comission y con la misión pedagógica de abrir líneas con los planes educativos, pero que no puede sustituir en sí mismo, el verdadero concepto de una filmoteca.

Mientras que este tema no lo resuelva el Gobierno de Asturias, esta región penará como el espacio que tenía una cinematografía destacada, con personalidades como Jose Luís Garcí y Gonzalo Suarez, pero que no supo sacar partido de sus indudables ventajas con respecto a otros territorios que ,con mucho menos, le sacan una gran ventaja.

2.2.18 Ceuta y Melilla

Dentro del panorama del patrimonio cinematográfico en España, aunque oficialmente no dispongan de filmotecas creadas exprofeso, no debemos olvidarnos de estas dos ciudades autónomas. En ellas se ha realizado un trabajo de compilación a través del depósito legal, actualmente trabajado desde la Biblioteca Pública. Su historia en el cine les otorga una importancia relacionada con los fondos de Marruecos y el gran peso militar en las ciudades, hecho que potenciaba el uso del cine para procurar entretenimiento a las tropas, donde, a partir de los 80 con la eliminación de la obligación de llevar el uniforme, el fenómeno decayó. (Barceló, Gandarillas, 1996)

En Melilla trabajan desde distintos ámbitos de archivos, Vicente Moga como bibliotecario e Isabel Migallón desde la radio televisión de Melilla. En esta ciudad se albergan más fondos que en Ceuta, fruto de sus materiales de los años 20 relacionados con la guerra mantenida en esos territorios. Comentan que en el año 1993, con motivo de un curso en el Festival de Alcances en Cádiz, se iniciaron contactos con Filmoteca Española, a través de Alfonso del Amo, para establecer una línea de colaboración entre los archivos.

Desde la difusión y divulgación de la cultura cinematográfica se destaca la labor ejercida por Jose Antonio Alarcón, director de la Biblioteca de Ceuta, que junto a la asociación “Deber de cine” facilitó y puso en marcha un cineclub que ha concitado un éxito mantenido a lo largo del tiempo, en lo que es una de las bibliotecas más particulares e interesantes de España. El trabajo de José Luis Barceló desde el archivo de Ceuta y desde sus contribuciones a la historiografía se destacan en el panorama investigador de la ciudad.

En estos archivos, hay que subrayar el papel de la delegación de RTVE y las teles locales, ya mencionadas, con el trabajo de Isabel Migallón. Una forma de trabajar el patrimonio, que quizás, por tamaño e historiografía haga que la creación de una filmoteca no sea una prioridad de la política cultural, pero que podría resultar un reto muy interesante y más estratégico de lo que parece a primera vista.

2.2.19 Proyecto de unión de las filmotecas en España, “El cine español conservado”

El proyecto de “Cine español conservado” (Requena, 2016) es un proyecto, dirigido por Sonia Requena, que parte de una colaboración entre el Instituto de Patrimonio Cultural de España, IPCE, y la Filmoteca Española. dentro del ámbito de los trabajos auspiciados por el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del S. XX (PNCPCSXX), cuyo objetivo principal es trabajar en la investigación, conservación, restauración y difusión del patrimonio cultural de nuestro país bajo sus más variadas formas y disciplinas, con participación de otras entidades públicas o privadas dedicadas a tal fin. El interés de este trabajo radica en dos líneas diferentes pero convergentes en algo parecido, salvando las diferencias, a lo que Juan Antonio Pérez Millán (2005) apuntaba como una línea de creación de una Confederación de filmotecas. En realidad, más que confederación, algo imposible formalmente, lo que ha significado es por un lado, una puesta a punto de un catálogo muy necesario del cine español. Por otro lado, el trabajo en común de todas las filmotecas de España en la consecución de un objetivo común. Ahí, es donde radica lo más interesante de un espacio de trabajo donde unas filmotecas, de distinto tamaño y necesidades, se han encomendado a un trabajo que ennoblece sus objetivos

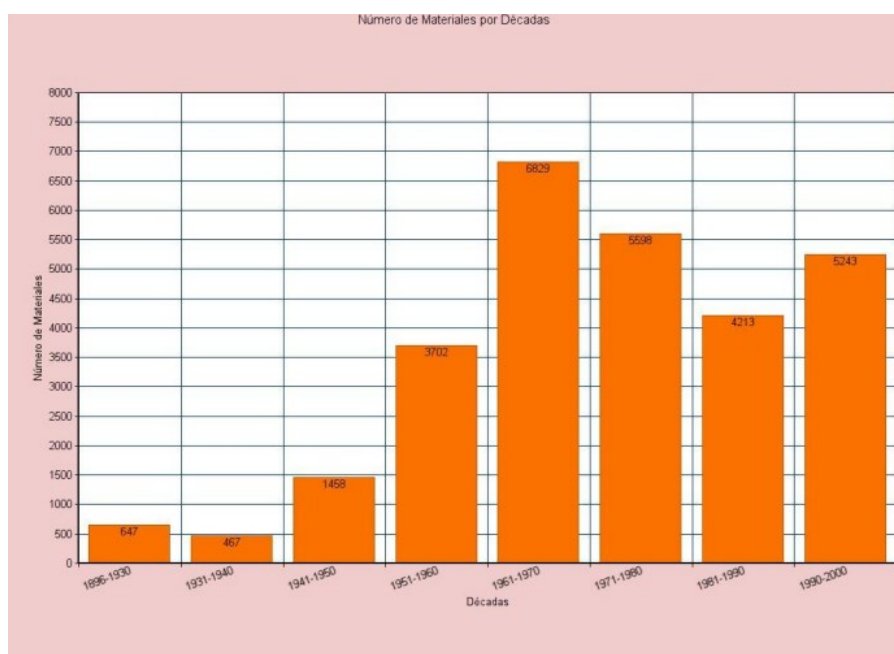
y que ha demostrado su utilidad en la defensa del patrimonio audiovisual. Algo que no significa un modelo de filmotecas en España, pero que ha sido modélico y un antecedente para la memoria de futuros trabajos a desarrollar.

Unos resultados muy interesantes, que establecen el interés de conocer los materiales que almacenan nuestras filmotecas, y el porcentaje de cada uno de ellos con respecto a las épocas en que se produjeron.

Hay que hacer notar, que son unos resultados de momento orientativos, primero por el periodo abordado que llega hasta el año 2000. En segundo lugar porque una de las grandes filmotecas de España, la Filmoteca Valenciana ha tenido enfermo al responsable de su archivo, Nacho Lahoz, y por lo tanto, los datos aquí expresados no se corresponden con la realidad e importancia que tiene su archivo.

La tabla obtenida de estos resultados es la siguiente.

Figura 34. *Número de materiales conservados, clasificados por épocas.*



Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte. <https://bit.ly/3Hk5ZKI>.

Las dos lecturas destacadas de los datos de esta imagen, se centran en el mínimo de porcentaje 5'83 % que representa el cine del periodo 1931-1940,

curiosamente menor que su precedente como origen del nacimiento del cine en su etapa de entretenimiento de ferias, que ocupa un 8'08%. Sin embargo, por el contrario, el dato más elevado que representa el 85'36% de la etapa 1961-1970 nos habla de un periodo marcado por la eclosión de la producción cinematográfica de esas fechas, merced a la política de coproducciones donde España se posicionó como la California europea y el lugar idóneo para los rodajes.

Nuevamente hay que celebrar que este estudio también realizase el porcentaje de los materiales que cada filmoteca conserva, lo que nos da una idea de su capacidad y trayectoria. No obstante, se aclara que es una guía orientativa porque faltan algunos datos, sobre todo en lo referente a la Filmoteca Valenciana y a otros materiales que no pudieron ser contabilizados, algo que no quita el interés para hacerse una idea orientativa de por dónde van las tendencias.

En la siguiente imagen se nos muestra el resultado.

Figura 35. Número de materiales conservados en las filmotecas de España.

Archivo Fílmico	Número de Materiales	Porcentaje
Archivo de Televisión Española	851	3,02%
Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI)	161	0,57%
Filmoteca Balear	6	0,02%
Filmoteca Canaria	145	0,51%
Filmoteca de Albacete	23	0,08%
Filmoteca de Andalucía	308	1,09%
Filmoteca de Castilla y León	36	0,13%
Filmoteca de Catalunya	1.399	4,95%
Filmoteca de Extremadura	49	0,17%
Filmoteca de Navarra	40	0,14%
Filmoteca de Zaragoza	490	1,74%
Filmoteca Regional de Murcia	24	0,09%
Filmoteca Vasca	623	2,21%
Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía (IVAC)	12 *	0,04% *
Filmoteca Española	23.990	85,20%
TOTAL	28.157 materiales	100%

Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte. <https://bit.ly/3Hk5ZKl>.

Esta imagen pone de manifiesto el papel de liderazgo que ofrece Filmoteca Española, como pionera en esa localización y conservación del patrimonio cinematográfico en España. Seguida por la Filmoteca de Catalunya como sección que fue de ella. Como dato interesante, que destacan la

importancia comentada anteriormente de la Filmoteca Vasca y la Filmoteca de Zaragoza, muy meritorio teniendo en cuenta los dos encajes institucionales que han tenido desde su origen. Lógicamente, es de prever que la Filmoteca Valenciana ocupe un volumen muy importante en esta tabla. Pero, salvadas estas ausencias de información lo más importante de este estudio es, que ya hay una referencia, pero también una línea de trabajo emprendida que va a traer más resultados futuros y que va a servir para estudiar y evaluar mejor cuáles son los contenidos, contenidos y sistemas de trabajo de estos centros que, ya de por sí, justifican la creación de las filmotecas en España y desmienten el escepticismo y la falta de creencia en su importancia. (Benedeti, 2017)

2.3 EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL

Cultura, sociedad, patrimonio, educación, son conceptos que están íntimamente relacionados, unidos como los electrones al átomo, o como los satélites con sus planetas, cualquier alteración en sus combinaciones, por leve que sea, puede tener consecuencias imprevisibles que podrían negar la existencia o el desarrollo del otro. La sociedad es definida desde el diccionario de la Real Academia como, el conjunto de personas , pueblos o naciones que conviven bajo unas normas comunes.

Algunos desarrollos sobre esa idea establecen que esa agrupación constituye una unidad, con la finalidad de cumplir mediante la mutua cooperación, todos o algunos de los fines de la vida. O sea, que podemos llegar a la conclusión de que es un conjunto organizado enfocado hacía un mismo modo de vida u objetivo. Pero, ¿si es un conjunto organizado, tendrá unas normas por las qué regirse?, la explicación de que esas normas están escritas a través de la legislación no resuelve del todo la ecuación, puesto que esa legislación normalizará los comportamientos para facilitar la convivencia pero no explica la identidad ni puede escribirla aunque quisiera.

Ese es el reinado de la cultura, el conjunto de normas, valores y usos que definen el funcionamiento de la sociedad y la que nos ofrece las herramientas necesarias para distinguirnos de los demás como tales miembros (Giménez, 2019). El transitar de esa cultura siempre va evolucionando a través de los préstamos de otras culturas, de las innovaciones tecnológicas, de los cambios sociales, en un viaje que recorre la cronología del tiempo y que de pronto mira hacia atrás sobre el espacio recorrido.

Las huellas de ese camino recorrido por la cultura se llaman patrimonio y gracias a él, podemos reconocer la manera en que ésta anduvo a través del trayecto y también los cambios experimentados en el paisaje que lo rodeaba, pero lo más importante es que nos otorga el conocimiento de lo que fuimos.

Ese conocimiento es su valor, y sirve de palabra clave para conectar con su definición en su nivel más básico. Si la cultura fue el conjunto de valores, normas y usos, en el caso del patrimonio su proceso sería, el conjunto de obras de esa cultura que sirven para definir una sociedad. Una cultura inquieta, nunca estática, que a la vez que es sumativa en sus movimientos, sus resultados son herencias que actúan como faros que guían el conocimiento en una dicotomía de tradición e innovación. Hay una norma no escrita que resuelve cuando alguna innovación o vanguardia, palabra que tanto odiaba Buñuel, es potente y contiene calidad, y no es otra que “la vanguardia de hoy es el clásico de mañana”. Es esa cadena ya apuntada de, discípulos devenidos en maestros, de otros discípulos que los reemplazaran. Esa es la lección de la cultura, que nos invita a conocer para valorar y con ello mejorar, comprender.

El patrimonio recoge muchas definiciones, que en lo esencial coinciden en el fondo, pero su carácter dinámico nos obliga a replantear su definición continuamente, pues de las definiciones estáticas de monumentos se ha pasado a tradiciones orales, rituales, saberes y técnicas vinculados a las artesanías tradicionales. Nuevos retos se plantean ya con la irrupción del digital y la originalidad de las obras.

Pero, si el valor es su sinónimo ¿no será lógico pensar que ese valor va a depender de lo que entendamos por él? ¿no dependerá de los enfoques que le apliquemos? Por eso mismo, esos pioneros de las filmotecas fueron tan importantes, porque supieron ver el valor que otros relativizaban, sabían que había que conservar los materiales. Nos lo explica perfectamente la investigadora Olaia, que reflexiona alrededor de la existencia y de la decisión de seleccionar.

¿Cuántos bienes no se valoran porque ni siquiera se conserva una mínima huella de su existencia y, por tanto, se desconocen? Y lo que no existe no puede ser contado. Por tanto, para dar a conocer es preciso tener un resto, una huella, un recuerdo al menos que sirva de fuente de información. Así pues, encontramos la primera secuencia en torno al patrimonio que cierra el círculo de la valoración: conocer, valorar, seleccionar, conservar. (Merillas, 2013)

Lo obvio, a veces es lo más difícil de entender, sobre todo en esta sociedad tan ajena a la materialidad de la imagen y la amenaza de su desaparición. Es la ilusión de la inmediatez del consumo de la imagen, lo que nos hace pensar que ésta siempre permanecerá ahí. No puede existir valoración ni selección sin conocimiento, por lo tanto, la conservación de ese patrimonio correría peligro. El patrimonio interroga al entorno, reflexiona, confirma realidades, lo necesitamos para conocer el pasado y para interpretar el presente. ¿Cómo solucionar esta ecuación? ¿cómo saldremos de esta oscuridad a que nos condena la falta de conocimiento?

La educación sería esa luz, pero no una luz más de ese espacio para la transmisión del conocimiento que tiene tantos puntos de vista, es la luz que los activa a todos y lo que faculta a que los procesos puedan continuar, para que el patrimonio se pueda seguir conservando. El relato de Olaia Merillas, nos explica, además, que el patrimonio por sí mismo no tiene valor, pero tampoco deja de tenerlo, es el ser humano el que se lo transfiere, de ahí, el por qué, de esa importancia para sus resultados.

Si pensamos la educación patrimonial como la activación de esas formas de relación entre bienes y personas en realidad, la educación trabaja siempre formas de relación entre personas y contenidos de aprendizaje, enseguida seremos capaces de reconocer no solo su importancia, sino, más aún, su

carácter imprescindible. Puede ser educación formal, no formal o informal, pero el caso es que, si un sujeto no ha recibido ningún tipo de conocimiento, clave de comprensión, pauta de respeto o sugerencia de valor, nunca será capaz de reconocer en ese bien patrimonial absolutamente nada; no será sensible hacia el patrimonio, no le importará, no le dedicará ni tiempo ni esfuerzo, no le ocupará ni le preocupará. (Merillas, 2013, pp. 14-15)

Si cerramos este universo de conexiones entre conceptos tan vital para la sociedad, la cultura, el patrimonio y la educación, debemos convenir en que es fundamental aplicar unas políticas culturales adecuadas a lo que deben ser unos objetivos sobre los que plantear líneas estratégicas.

Pero, además ese valor en el que reconocemos y aprehendemos con el patrimonio, también nos es devuelto con el valor económico que es capaz de generar y que coloca a la cultura como recurso productivo y riqueza económica hacia la sociedad en la que está situada, en un nuevo viaje de ida y vuelta donde la cultura influye en el territorio y a su vez, éste lo hace sobre el sector cultural (Herrero-Prieto, 2001).

Una cultura, sagrada en Francia, minusvalorada en España a tenor de un pensamiento donde casi siempre comparte su espacio con turismo o con deportes en las distintas consejerías o ministerio. Pareciera que la cultura fuera interpretada como el conjunto de actividades lúdicas que acompaña al turismo en su entretenimiento, como añadido de su valor y relleno del tiempo libre. Sin embargo, el proceso debería de ser al revés, la cultura tendría que ser la generadora de un movimiento turístico que, expresamente, se desplaza para disfrutar de ella y circunstancialmente, disfruta de la oferta hostelera y turística para tal fin. Se demuestra la importancia de la filosofía, donde se obtienen distintos resultados en función de aplicarla o no.

El pensamiento de frivolidad de la cultura, proviene de las teorías de Adam Smith (1776) donde se identificaba a ésta con el ámbito de trabajo no productivo y no disponía de consideración para ser tomada en serio. Aunque esto ha evolucionado y existe la certeza de que la cultura mueve el PIB y es un sector económico, políticamente y popularmente, a veces, se ve cuestionada en su financiación, caricaturizándola por estar politizada. Este caso es especialmente señalado en el mundo del cine, sin embargo, o no

saben o no se plantean que sectores como el deporte estén sobre financiados y protegidos fiscalmente. El cine es además un sector muy estratégico y global, que afecta a la universalidad de su contenido y la adscripción emocional de públicos que en principio no tendrían conexión geográfica o cultural, llegando al máximo de alcance.

Esta particularidad, nos lleva a la reflexión sobre su definición de ese patrimonio audiovisual. Aquí, nos encontramos con el interés de la UNESCO, pero ,sobre todo, con el informe que encargó en 2004 a Ray Edmonson . Informe que es de obligada referencia. En él, ahonda sobre la terminología y filosofía de los archivos audiovisuales. Posteriormente, a raíz de los cambios tan acelerados producidos en esta década, ha sido revisado en 2018, aunque el concepto del patrimonio no cambia ya que no depende del soporte en el que esté. Se debe remarcar que este documento es referencial porque en él se subrayan los principios fundamentales, de filosofía, contextos históricos y estado actual de la cuestión. Así, como los fundamentos y definiciones de conceptos y términos que nos ayudan a la precisión para un lenguaje objetivo y con propiedad que defina la tipología y que proteja a las filmotecas de malos usos y comportamientos carentes de ética.

Así, la filosofía debe entenderse como ese estado superior, análogo a la cultura como valor de las sociedades, que nos obliga a preguntarnos el por qué, de las cosas. Nos obliga a preguntar cuál es el todo de la pequeña parte que nos ha tocado mirar, expresando una respuesta hacía un sistema lógico o en una visión del mundo que promulgaría las teorías y mecanismos sobre los campos de actividad. Por ejemplo, la filosofía del juramento hipocrático de la medicina recoge la vida como primordial, y lo equivalente en los archivos cinematográficos sería la preservación como

La preservación es la totalidad de las cosas necesarias para asegurar la accesibilidad permanente, para siempre, de un documento audiovisual con la máxima integridad. (Edmonson, 2018, p-5)

La siguiente definición de patrimonio audiovisual, es la mejor que puede recogerse porque en ella se condensan todas las demás definiciones, y nos

aporta una visión diferente de lo que popularmente estaba únicamente asociado al soporte cinematográfico (Edmonson, 2018).

1. Las grabaciones sonoras, radiofónicas, cinematográficas, de televisión, en vídeo y otras producciones que incluyen imágenes en movimiento o grabaciones sonoras, estén o no destinadas principalmente a la difusión pública, sin estar limitada a ella.

2. Los objetos, materiales, obras y elementos inmateriales relacionados con los documentos audiovisuales, desde los puntos de vista técnico, industrial, cultural, histórico u otro; como las publicaciones, los guiones, las fotografías, los carteles, los materiales publicitarios, los manuscritos y creaciones diversas, entre las que se cuentan los vestuarios y el equipo técnico.

3. Los conceptos como la perpetuación de técnicas y entornos caídos en desuso asociados con la reproducción y presentación de esos medios.

4. El material no literario o gráfico, como foto-fijas, mapas, manuscritos, diapositivas y otras obras visuales relacionadas.

Como se puede ver, el patrimonio audiovisual es una galaxia que contempla la herencia del cine de sus tres entidades principales, la artística, la industrial, y la documental. Es interesante subrayar también al sonido, ese gran olvidado cuando se habla de audiovisual, como parte integrante de ese patrimonio. No está nombrada, pero las últimas tendencias en patrimonio intangible, destacan el rescate de la experiencia como algo susceptible de ser considerado patrimonial. Lo interesante del patrimonio es que es capaz de desarrollarse desde un punto y producir en otro distinto, pero a su vez estratégico, por ejemplo, el fondo del *Nodo* nos puede facilitar desde la conservación de un documento histórico, utilizarlo como fuente pedagógica para la educación en las aulas (Monasterio-Morales, 2020).

Pero, al mismo tiempo, las filmotecas tienen que gestionar un patrimonio tangible, como podría ser su mismo edificio, la conexión de los distintos patrimonios intangibles y tangibles se convierten en un reto para la

gestión. (Chaparro, 2018) La dialéctica que establece el patrimonio cinematográfico, guarda una relación directa con las filmotecas, pero a su vez, también se va convirtiendo en materia y objeto participante del mundo de los museos, bien como obra de arte, documento o como otro tipo de manifestación cultural. (Iáñez, 2014)

La faceta cinematográfica de un tiempo que siempre se nos establece en presente, va más allá del patrimonio como obra artística y nos da pistas de otros patrimonios visualizados en él, como los escenarios del rodaje con sus edificios, o los sucesos sociológicos que se convierten en documento de ese tiempo. (Camarero, 2012)

El trabajo desde las filmotecas requiere el uso de una serie de herramientas y conocimientos basados en una formación y ética que permitan saber distinguir y reivindicar al patrimonio como el valor básico. El resto de los servicios ofrecidos en su producción científica, de difusión y documentación serán los que en su conjunto dotarán de un sello de calidad y confianza.

En España se han producido dos tesis que tratan sobre el panorama de sus filmotecas (Casado, 2016; Mangas, 1994). La primera de ellas, pertenece a Susana García Mangas y pertenece al contexto de los años 90, una época dorada para la creación de las filmotecas autonómicas. Representa el contexto del cine analógico, hasta tal punto que, yendo más allá del contenido, la única manera de leerla es a través del soporte del microfilme que, afortunadamente la Universidad de Granada posee. Es una investigación realizada antes siquiera de plantearse el giro y problemática del digital, de hecho el debate de aquella época planteaba la rivalidad del soporte videográfico como una alternativa al 35 mm, cuestión que nos arranca una sonrisa por la ingenuidad tecnológica, amén del desastre de soporte que ha resultado el video para la conservación. El contenido de esa tesis se inspiraba en la obra de Raymond Borge (1990) como referencia fundamental para la construcción de su estructura, que es bastante similar. Hay que tener en cuenta, que la obra *“los archivos cinematográficos”*, sigue siendo la piedra Rosetta del lenguaje de las filmotecas por cuanto sienta las bases históricas de las filmotecas y a través de su lectura se extrae la comprensión de sus principios, que son intemporales ,independientemente de la tecnología

empleada. La segunda tesis doctoral está escrita por Pablo García Casado, está realizada en 2016, con una estructura irregular producto de ser la suma de tres artículos independientes juntados para la ocasión, donde el más interesante es el referido al estándar digital DCP (García-Casado, Alberich-Pascual, 2015) como heredero del estándar analógico de 35 mm. Su tiempo, claramente se desenvuelve en una fecha bastante posterior y marcada por un contexto donde el digital ha superado el tabú de las filmotecas que mantenían que el analógico era la referencia y el digital sería un complemento, la industria, una vez más, ya se encargó de enfrentarlas con la realidad con la misma dureza con que la conciencia nos hace aterrizar diciendo que no volveremos a ser jóvenes.

En el caso español, los estudios sobre el patrimonio cinematográfico han crecido bastante en la última década, estando en una gran parte, casi siempre centrados en la labor de la Filmoteca Española merced a su volumen de archivo (Del Amo, 2006; Duran-Manso, 2017), pero también desde otras temáticas más actuales como la digitalización (Soto, Aguilar, 2018), o desde el punto de vista de la programación.(García et al., 2018; Mansanet, 2016) Esta tendencia, que reflexiona sobre los aspectos internos y de funcionamiento de las filmotecas o de su propia sede (de la Fuente-Solano, 2015) dan lugar a posteriores investigaciones que son la base de su razón de ser como servicios documentales y responden a sus materiales de archivo y colecciones, como puede ser el caso de la escenografía de Sigfrido Burmann en el archivo de la Filmoteca Española (Molano, Nevado, 2021), o el caso de Dalí en el legado de Buñuel en la Filmoteca Española.(Herrera, 2007)

Estas líneas de investigación sobre filmotecas, poco a poco se van ampliando a otros espacios geográficos, por ejemplo, en Canarias tendríamos trabajos que versan sobre su filmoteca en relación al patrimonio y también sobre su propia historia como archivo.(Deniz, 2000; Ruiz, Antequera, 2001) Algunas de estas investigaciones se centran en la observación del funcionamiento de las filmotecas para su mejora, como es el caso de la visibilidad de la Filmoteca de Castilla León (Flores-Riesco, 2011), con lo que no solo sirve para profundizar en el conocimiento de una filmoteca concreta,

sino que actúa de vaso comunicador para el resto de filmotecas y sus posibles mejoras.

En el caso de la Filmoteca de Catalunya, las investigaciones suelen estar bastante repartidas en sus distintas funciones, desde su faceta restauradora y de catalogación en el archivo.(Buendía, 2005) a la más específica sobre su base de datos, (Miret et al., 2008). Otras investigaciones son más globales, pero también, muy interesantes porque nos hablan de aspectos como las colecciones de sus fondos, su historia, su proyecto de renovación o incluso objetivos y estrategias que afectan a las acciones departamentales y los retos digitales. (Bruzzo, Lluca, 2014). Funcionamientos que son el espacio donde se desarrolla la divulgación de metodologías, convertidas en manuales de consulta sobre funciones cruciales para una filmoteca, como es el caso de la restauración digital. (Bruzzo, Cardona, 2005).

Desde el punto de vista del posicionamiento físico de las sedes de las filmotecas con su propuesta de sede y equipamientos y la relación que establece con el patrimonio urbano. En este caso, el gran proyecto de remodelación y creación de nuevas sedes de la filmoteca catalana también ha tenido un especial eco desde la transformación urbanística que ha conseguido, cambiar el paisaje y la sociología de la zona (Gutiérrez-Juarez, 2013; Roig, 2013) Pero que también nos hablan del mismo proyecto arquitectónico (Mateo, 2007), o de la relación entre el proyecto bibliotecario o arquitectónico, donde se explican los antecedentes y la proyección de presente y futuro del proyecto bibliotecario.(Rueda, 2000, 2011). Todo ello, son indicadores del éxito y acierto de estas políticas culturales a través de la gestión de sus líneas estratégicas, y lo es, por la sencilla razón de que obtiene resultados concretos y visibles. El patrimonio habla consigo mismo y vuelve a generar nuevas comunicaciones, nuevos conocimientos.

El criterio que hay que tener, es la base para organizar la estructura y posteriormente evaluarla, por ello es importante generar una formación específica para la gestión cultural en general (Martinell, 2001), pero sobre todo a nivel particular en las filmotecas y sobre el patrimonio fílmico y cinematográfico (Ortega, 2011), ahí es donde se encuentran las mayores

dificultades al no ser un conocimiento fácilmente alcanzable y ser muy específico.

Desde los casos individuales, donde se ejercen las principales investigaciones, nos aparecen otras que tratan de evaluar el funcionamiento de las filmotecas desde estudios, asignados a cuestiones concretas, donde se hacen comparaciones, que pueden versar sobre el contenido filmico y la manera de documentarlo desde las distintas filmotecas, llegando a conclusiones sobre la disparidad de criterios y las problemáticas que ello conlleva. (Dominguez-Delgado, López-Hernández, 2016) Análisis que redirigen el trabajo hacía una confrontación de las metodologías y a establecer pautas desde esas áreas, caso de la comunicación a través de las webs de las filmotecas (Morales, 2005) u otras, como en el caso de la catalogación en el archivo (Buendía, 2005) o directamente en general sobre las funciones que deben tener las filmotecas.(Monasterio-Morales, 2005)

Algo interesante de algunos de estos trabajos, es que algunos de ellos provienen de especialistas en esas materias que no pertenecen al ámbito de las filmotecas, pero que les resulta interesante investigar sobre ellas. Las filmotecas, como guardianas del cine, también asumen la interdisciplinariedad como parte de su naturaleza. Una naturaleza que es de origen patrimonial y que a medida que conecta investigaciones, conocimiento, va alcanzando poco a poco algunos avances en su reconocimiento y protección, donde el nombramiento de Filmoteca Española es una prueba de ello, pero aun así necesita divulgar todavía más su visibilidad para afianzar su progresión hacia el reconocimiento del lugar que debe ocupar en la cultura como patrimonio audiovisual.

2.4 EL GIRO DIGITAL

Merced a la filosofía que debe imperar, todas las filmotecas disponen de un paradigma que les facilita, merced a sus conocimientos, hacer una valoración y sobre ella hacer una selección para la conservación. La amplitud de los distintos materiales, adquiridos entre sus colecciones gracias a la transversalidad de la herencia industrial que lo mismo maneja soportes

filmicos que aparatos de rodaje o documentación escrita o gráfica, exige su tratamiento.

Todo ese mantenimiento se debe realizar al mismo tiempo, y es una filosofía que independientemente del soporte, lo que trata de salvar es la información y su contenido. La labor de preservación se realiza al mismo tiempo que los aparatos y soportes van desapareciendo y, para ello, a lo largo de la historia de los archivos lo que habitualmente se ha realizado es una migración desde los formatos antiguos a los nuevos que garantice la información y el acceso, hasta el siguiente ciclo de nuevo comienzo del proceso.

Esa y no otra ha sido siempre la realidad del mundo de las filmotecas, un tránsito, una evolución, una mirada escéptica que recela de supuestas bondades. Es inútil ofuscarse como un Hércules con la hidra, porque la industria siempre multiplicará sus formatos por mucho que nos empeñemos en acotarlos, y estos no podrán ser afrontados sino es con la filosofía de los mismos consejos recibidos por el semidios heleno, solo cuando nos arrodillamos nos elevamos, solo la aceptación del tránsito como un estado natural del cine nos puede dar la perspectiva correcta para encararlo.

El problema planteado con el digital, fue algo larvado desde mediados de los 90 y no fue considerado un problema serio hasta que en el 2007, la propia industria norteamericana, a través de su *Academy of Motion Picture Arts, Science* (2007) emitió un informe bajo el título de “The digital dilemma” que fue el que generó un debate, donde ya se apuntaba que si la industria lo había diagnosticado eso iba a ser una realidad. Era un informe que señalaba la transformación que iba a padecer la industria y se había realizado porque las empresas implicadas estaban empezando a temer que su plan de negocio pudiese transformarse hasta el punto de perder el control de los ingresos.

A lo largo de la historia siempre ha sido habitual el cambio de tecnología para mejorar determinados aspectos, pero la asimilación del estándar en 35 mm había dejado la sensación de que era el formato definitivo y que las implementaciones de añadidura del digital, se podrían centrar en aspectos como el sonido o en la producción de efectos especiales

posteriormente volcados al soporte cinematográfico analógico. Pero la naturaleza del digital implica cambios que van más allá de su proyección y afectan absolutamente a todos los procesos implicados, desde toda la cadena de la industria en la producción, a la distribución y la exhibición.

La naturaleza del medio digital afecta a lo siguiente.(Manovich, 2005)

1. Es una representación numérica de ceros y unos, es el código binario.
2. Implican automatización, los algoritmos van autónomos.
3. Modularidad, van en paquetes con fases de proceso independientes, reversibilidad.
4. Variabilidad, nunca está acabado, es infinito del autor, potencialmente todo es cambiable.
5. Transcodificación, cambio de soporte, nuestra cultura se pasa de analógico a digital. Todo lo que se conoce de nuestra cultura en los nuevos medios será el resultado de lo digital incluido lo analógico, que será volcado a digital.
6. Cambio de codex, formatos en nuevas capacidades.

A lo que hay que añadir, que si alguna parte de la información del digital se perdiera, se perdería la totalidad de la obra cinematográfica. Lo mismo que es un formato extraordinario para la difusión, no tiene ninguna garantía para su conservación.

Estos movimientos, cambios de tecnología, siempre han tenido a lo largo de la historia tanto, apocalípticos (Cherchi Usai, 2005), como integrados que confían en las ventajas del nuevo medio y en la transición de los dos soportes.(Fossatti, 2021). Los debates derivados de dicho dilema agruparon teorías que otorgaban al digital un cambio en la ontología del cine, debido, según algunos teóricos a las consecuencias estéticas de reemplazo global de tecnologías y representaciones analógicas por medios digitales (Rodowick, 2007). Otras corrientes recurrían a la historia del arte y a las tecnologías de la

percepción para introducir una nueva logística de la imagen donde lo visual, cambia con la intervención del fotograma y por lo tanto no podía equipararse a lo digital (Virilio, 1994). Dentro de esta corriente, los hay apocalípticos desde lo filosófico y desde el planteamiento enemigo de la clonación y la evolución hacía la pérdida de la humanidad y su originalidad, como si el digital fuese un caballo de Troya hacía ese camino (Braudillard, 2002).

Por el contrario, otras perspectivas entienden que esta evolución es parte de la evolución tecnológica y que lo único que cambia es la forma, el medio en el que ese discurso narrativo se desarrolla, propugnando un acercamiento pragmático-histórico, abandonando así la perspectiva metapsicológica tradicional. Se examinarán los comienzos de la cinematografía a fin de poner en evidencia dos formas del dispositivo antecesoras del cine institucional: *la cinematografía como dispositivo espectacular*, en la que predomina la capacidad de la máquina para tomar y reproducir el movimiento y donde el espectáculo filmado en sí mismo es aquello que constituye la atracción principal (Kessler, 2007). Otras teorías confían en que el digital sirva de puente para lograr un ciudadano más informado y por tanto con un juicio crítico y receptor de la cultura, que encuentra en el medio su mejor canal de distribución (Jenkins, Thorburn, 2003).

En esta configuración, el tránsito sería la unidad de la certidumbre como una representación de la cronología histórica. Pero la abanderada de la corriente integrada es Giovanni Fossatti, que desde su puesto de curadora y como profesora universitaria está posibilitando un puente de conexión entre dos mundos que vivían en paralelo, pero con ritmos de trabajo distintos. Su publicación *“Del grano al pixel”* (2020), se ha convertido en esa otra lectura obligada y referencial dentro del pensamiento de las filmotecas y los retos a los que se debe de enfrentar. Hay que destacar, que la convivencia entre los dos soportes ha venido para quedarse, pues el conocimiento adquirido de las filmotecas a través de errores del pasado, no fía el trasvase de un soporte a otro eliminando el original, tal como ocurrió en tiempos del nitrato.

En España, la transición es una realidad (Casado, 2016) y cumple el vaticinio de que el futuro del cine será o no será digital (Pena, 2002). Muy

acertada es la reflexión del director de la Filmoteca de Catalunya, Riambau, sobre la coexistencia de copias facsímiles en digital sobre las obras de arte y que eso no tiene por qué afectar a la experiencia de ver el original en los museos (Riambau,2014).

Pero lo que de verdad va a suponer una revolución motivado por la crisis de la pandemia ha sido la respuesta de las principales filmotecas, la Filmoteca Española y la Filmoteca de Catalunya, que han reaccionado de manera urgente a la ausencia de espectadores, para llegar a acuerdos con plataformas, o a través de sus propios canales para ofrecer programación cinematográfica (Gavilán, González, 2020).

Esta cuestión, abre una puerta a transformar lo que hasta ahora han sido servicios presenciales por otros que ofrecen conexión abierta y gratuita, de la que el catedrático y documentalista Alfonso López Yepes ha sido un precursor y ferviente defensor.(López-Yepes,1995, 2008, 2022) Lo que ya podía ser una realidad en los servicios de documentación a través de los repositorios digitales, parece ya un cambio irreversible,(Casado, 2019) pero que todavía no cierra esa incertidumbre sobre su conservación que es el objetivo principal para la conservación del patrimonio.

3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. OBJETO FORMAL

El objeto de este estudio tiene presente analizar la realidad de las filmotecas en España desde una búsqueda del concepto que las hace encajar como instituciones donde se establece una base en torno a sus colecciones y se establece una dualidad jerárquica donde el fundamento base responde a la conservación y preservación del patrimonio audiovisual seguido de la difusión para la divulgación de la cultura cinematográfica. Se trataría de establecer una tipología de filmotecas que pueda ayudar a su reconocimiento de sus funciones y la valoración del patrimonio cinematográfico.

La investigación indagará en esos conceptos más otros colaterales que hacen que el tratamiento del patrimonio sea más amplio y su gestión más

profesional desde el conocimiento de sus carencias y también de sus potencialidades.

3.2. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN: PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Este espacio sobre la problemática de la investigación es un preámbulo que nos hace ser conscientes de las dificultades que surgen a priori, pues gracias a ese esfuerzo de pensamiento centrado en sortear los obstáculos se conecta con las soluciones a aportar. Afrontar una investigación sobre filmotecas, ya de por sí plantea problemas de diversa índole procedimental y metodológico. Pues, la principal problemática de esta investigación parte de la variedad de modelos de filmotecas que existen en España, ya que su encaje institucional no ayuda a identificar a sus interlocutores que salvo en el caso de las grandes filmotecas del Estado español, una gran mayoría se pierde en su encaje institucional como un departamento de una entidad superior que suele ser multidepartamental y donde las filmotecas suponen una ínfima parte de su volumen e interés. El hecho de haber acumulado experiencia profesional previa y poseer conocimiento de las instituciones aludidas en la investigación guarda ventajas, pero también inconvenientes. Bien por confianza, pero también con cierta desidia desde algunos departamentos. En el caso de no disponer de directores, la atención es tomada por voluntaria. Al carecer de una figura identificable en su responsabilidad, se ha tenido que contar con jefes de departamento con atenciones muy dispares en función de su carga de trabajo y disponibilidad que siempre ha sido desde lo subjetivo. Por ello mismo y al ver que los cambios tecnológicos están afectando a las estructuras administrativa más frágiles del panorama de filmotecas en España, se ha optado por descartar aquellos centros que no dispongan de un director específico para ese puesto y eligiendo a archivos que sean miembros de pleno derecho dentro de la FIAF. Se detecta que uno de los problemas relacionados con esta investigación, pero también con las filmotecas, está localizado en el plano de la comunicación de las filmotecas donde no existe claridad en la interlocución.

Otro de los problemas de las filmotecas, en cierta manera conecta con el anterior y guarda relación con esa naturaleza compleja que las hace ser desconocidas a nivel popular. Conocemos a priori sus funciones, las

distinguimos a nivel popular entre la conservación, con sus resultados de restauración y la organización de ciclos de cine, sin embargo es complicado armar una investigación sobre las filmotecas porque para valorar el patrimonio audiovisual tendríamos que elegir entre una línea cuantitativa atendiendo a datos de ese tipo, o más bien de orden cualitativo, que ha sido la opción elegida por parecer la que mejor podría recoger los matices que los datos por sí mismos no saben transmitir. Se ha pensado en otro problema que condicionaba su diseño, ya que una investigación de este tipo, teniendo la cercanía de fechas de otra investigación sobre el mismo caso (Casado, 2016) tenía que ofrecer algo totalmente diferente desde su metodología.

Ahí es cuando aparece el software de Atlas-ti como oportunidad de solucionar esa problemática. Algo, que ha condicionado el preparar unos códigos aplicables a áreas, conceptos, que había que ordenar sobre postulados, funciones y derivaciones de esas áreas de trabajo. Había que generar dos ambientes distintos para contrastar esos universos con la finalidad de recoger lo mejor de los mismos y paliar los defectos y problemas que pudiesen provocarnos como metodología. El ambiente del Focus group aporta desenfado y comunicación fluida, pero también puede ocasionar derivas y solapamiento entre interlocutores en sus discusiones y aportaciones. Por otro lado las entrevistas, aunque el entrevistado se encuentre relajado, parte de un encajonamiento ciñéndose a preguntas que delimitan el área de su respuesta.

Otra coordenada de esa ecuación es la diferencia entre los técnicos expertos, acostumbrados a estar a pie de campo desde su responsabilidad en su trabajo y los métodos y funciones directivas que se contraponen por, supuestamente, estar en las alturas. A esta investigación le ha resultado interesante que los expertos gozaran de esa libertad, mientras que con los directores se ha recurrido a la interpelación directa. Surgen, pues preguntas que actúan como detonantes de la investigación.

Estas serían las preguntas a un nivel general:

1. ¿Qué son las filmotecas, a qué se dedican? Es una primera pregunta que trata de poner un concepto como punto de partida y que surge como pregunta de interés para poder conectar con otras como

2. ¿Cómo están las filmotecas en España? Sabemos de la organización del estado de las autonomías, sabemos de la construcción de modelos espejo de todas las instituciones en todas ellas. Pero las filmotecas son tan desconocidas en sus funciones que no sabemos realmente cual es la situación de las mismas. Nos llevaría a otras preguntas relacionadas como ¿hay algún modelo concreto? ¿individual o colectivo?

3. ¿Nuestro patrimonio audiovisual está amenazado, realmente estamos concienciados de ello? Derivado de estas preguntas que surgen desde un primer nivel se cierra este grupo con la siguiente pregunta conclusiva

4. ¿Qué soluciones pueden tener las filmotecas para salir de ese aislamiento y qué tipo de comunicación tendrían que tener?

3.3. OBJETIVOS

3.3.1. Objetivos Generales

El objetivo general de esta investigación está basado en el análisis de las filmotecas en España para el reconocimiento de la situación que ésta tiene en la actualidad. Es un solo objetivo, pero encierra más objetivos específicos.

3.3.2. Objetivos Específicos

Estos serían los objetivos específicos seleccionados desde esas variables de concepto, actividad y comunicación

1. Hacer un diagnóstico de la política cultural en relación al patrimonio audiovisual y particularmente con el mundo de las filmotecas
2. Mejorar el conocimiento y diagnóstico de las filmotecas entre el propio sector de los archivos, del sector profesional y del público en general.
3. Concienciar sobre la problemática del patrimonio cinematográfico en España

3.4 HIPÓTESIS

Establecemos las siguientes preguntas que nos ayudaran a ubicar la investigación.

1. Las filmotecas están viviendo al margen de la comunidad científica.
2. Las políticas culturales cuando se enfrentan a la creación de filmotecas se centran en los aspectos de la divulgación cultural.
3. La difusión de ciclos termina imponiéndose a la visibilidad del patrimonio cinematográfico.
4. La sociedad no termina de ser consciente del peligro que atenaza al patrimonio audiovisual.

3.5 METODOLOGÍA

Este trabajo tiene una metodología de corte cualitativo y análisis de contenido sobre la base de un grupo de discusión en una conversación socializada y donde se han ido sacando distintos temas de interés para su debate entre ocho personas invitadas por su relevancia profesional y por estar relacionadas con el mundo de las filmotecas. Se entiende que esta conversación es moderada por una persona interviniente que marcará los tiempos y hará las preguntas convenientes. La técnica empleada ha sido la del focus group que reproduce la situación sobre una conversación a nivel grupal (Bonilla-Jiménez, Escobar 2017)

El éxito de estos grupos de discusión consiste en hacer una buena selección del grupo con la finalidad de que den el juego suficiente para sacar conclusiones ilustrativas sobre la temática elegida, y las preguntas antes señaladas. La herramienta empleada para los análisis cualitativos es el software Atlas-ti en cuyo empleo se exige una codificación previa para su análisis posterior.(Juan y Roussos, 2010)

Esta codificación atiende al plan audiovisual realizado como fuente propia por este investigador en el transcurso de su etapa como director de la filmoteca de Andalucía. En el se ordenan las siguientes funciones y

subfunciones principales, que van desde el eje de la conservación a la difusión. La organización del focus group requiere de una preparación donde se hace una convocatoria con la disponibilidad de cada una de las partes. Una vez reunidas se pasa a organizar el modo de sentarse en la mesa y se establece un protocolo con la grabación de imágenes o de grabadora de sonido, las cuales hay que probar no sea que un error tecnológico te eche abajo el trabajo.

Esa información llega a pasarse al programa Atlas. ti y entonces se tiene que trabajar sobre unos códigos que sean pertinentes en la explicación dada. Los siguientes pasos ya consistirían en relacionar lo que todas las partes me recuerdan siguiendo el proceso metodológico propuesto por autores como (Álvarez -Gayou 2003; Miles y Huberman 2000)

3.5.1. Universo y Muestra de Análisis

3.5.1.1. Universo

El universo está conformado por profesionales de las distintas áreas que se relacionan habitualmente en el mundo de las filmotecas. Son perfiles relevantes en sus profesiones y que han tenido cargos de responsabilidad. Por otra parte se realizan entrevistas en profundidad con los principales directores de filmotecas en España

3.5.1.2. Muestra

Se han organizado las siguientes presencias atendiendo a esas realidades de las filmotecas en su día a día. La clasificación atiende a estos perfiles:

1 un jefe conservador: persona con amplios conocimientos sobre los criterios de selección y puesto en las técnicas principales de restauración. Ha formado parte de comisiones de la FIAF y ha formado a sucesivas generaciones de restauradores.

2. el presidente de la Asociación Española de Historiadores del cine. Un historiador que ha realizado publicaciones para distintas filmotecas y que es la máxima autoridad en la historia del cine español

3. un dueño de un laboratorio privado que ha trabajado en distintas restauraciones para muchas filmotecas.

4. un director de filmoteca con un perfil de programador de ciclos debido a su experiencia pasada en esa función y a que su filmoteca se basa en un porcentaje importante en ese concepto

5, una abogada especialista en derechos que ha sido directora de una filmoteca a la que puso en marcha desde sus inicios.

7, un catedrático de la universidad cuya especialidad es la documentación y que ha realizado investigaciones basadas en las filmotecas.

7. un restaurador que ha trabajado en proyectos internacionales y es colaborador principal de Filmoteca Española

A continuación, establecemos en el siguiente cuadro las áreas que están relacionadas con su trabajo.

Tabla 8. *Muestra de universo de Focus Group.*

PERSONAJE	PROFESIÓN	ÁREA RELACIONADA
1. Luciano Berriatua	Restaurador	Conservación, restauración
2. Alfonso López Yepes	Investigador documentación Complutense	Documentación, investigación
3. Antonio Navarro	Director de filmoteca de Cantabria	Filmoteca Programación, difusión
4. María José López	Abogada, exdirectora Filmoteca Extremadura	Legislación Filmoteca, cooperación
5. Alfonso del Amo	Ex conservador jefe Filmoteca Española	Conservación y restauración
6. Julio Pérez Perucha	Presidente de la AEHC	Historiografía
7. Juan José Mendy	Presidente de ISKRAA	Restauración e industria

Fuente: Elaboración propia.

3.5.2. Técnicas de investigación

Con la finalidad de responder a las distintas cuestiones relacionadas con el mapa de las filmotecas en España, se ha realizado una revisión de la bibliografía y estudios que están relacionados con las filmotecas sobre su historia y fundamentos principales sobre la base del concepto del cine y su relación como patrimonio audiovisual, juntos conforman un marco teórico que además nos muestra la problemática y reto principal en la actualidad, que es el giro digital. Una vez establecido el marco teórico sobre el que se fundamenta la creación y objetivos que tienen las filmotecas, se establece un focus group con distintos perfiles profesionales en torno al trabajo y relaciones que desde su experiencia vienen desarrollando.

Son perfiles profesionales de alta cualificación y autoridad en relación a sus opiniones y experiencia. Después de la correspondiente transcripción de las conversaciones a formato Word, se realiza una ingesta de datos en el programa Atlas-ti que mediante una codificación elegida expresamente para la investigación, dará paso a la revisión de todos los participantes aplicando las distintas codificaciones.

Hay que señalar una clasificación de los códigos principales que se han establecido siguiendo las funciones que normalmente son coincidentes en general en todos los estatutos de creación de las distintas filmotecas. A su vez, estos códigos principales tienen otra categorización en forma de subcódigos que afinan algo más la categoría del código principal que de esta forma se sale de lo genérico y puede visualizarse con distintos conceptos contenidos en él y que son diferentes entre ellos mismos.

A continuación se exponen los detalles de la organización de ese Focus group para comprender la lógica de su metodología y técnicas de análisis.

3.5.2.1. Técnicas de análisis

Después de haber revisado la literatura científica pertinente que permite establecer el marco teórico de las filmotecas y sus necesidades, se procede a la investigación. Hemos realizado una invitación a perfiles muy relacionados con la conservación, pues esa vertiente nos resultaba interesante para establecer un punto de partida desde dentro de la institución. Como personaje

externo a esa dinámica estaba colocado el documentalista de la universidad que a través del debate fue estableciendo una distancia cada vez mayor en cuanto a resultados. La intención buscada era enfrentar diversos puntos de vista con la finalidad de conocer sus discursos. Discursos de unos perfiles que aunque estén conectados en el campo común de las filmotecas, no tienen por qué estarlo entre ellos mismos, como así se ha demostrado.

La metodología es de corte cualitativo, de análisis de contenidos y realizado a través de la técnica de FOCUS GROUP

3.5.2.2. Técnica de Focus group

Después de una cuidadosa elección de los componentes se les fija una hora de convocatoria y sobre la base de un dialogo, en donde se van desglosando las distintas preguntas y los temas, se van desarrollando de manera natural y de forma relajada. Las preguntas del moderador sirven para poner un orden y hacer intervenir a todas las partes.

Lo importante en esta técnica es que cada participante tenga herramientas y cualificación como para poder establecer juicios de valor sobre los temas relacionados con las filmotecas. Otro punto importante de esta técnica es que cada participante adquiera rápidamente la confianza de poder hablar libremente y tomar el turno de palabra cuando sienta la necesidad de hablar. La conversación en este formato hace que la gente se exprese de una manera muy natural en un ambiente distendido. Ahí lo importante es que el moderador establezca unos tiempos para evitar excederse en demasía o que el tema se desvíe de las cuestiones fundamentales.

El mínimo de personas para conformar una técnica de este tipo puede estar en torno a las 6 personas. En este caso fueron 8. Después de grabar todo el desarrollo de Focus Group lo siguiente fue la transcripción de los diálogos para su posterior ingesta en el ordenador con el programa Atlas-ti con la finalidad de poder aplicar los códigos preestablecidos e ir asignándolos a las distintas conversaciones realizadas.

Esta codificación de los diálogos puede hacer que en una misma frase se puedan marcar dos códigos distintos coincidentes en lo que viene a llamarse concurrencia. Esta concurrencia nos ofrece la posibilidad de establecer redes entre los distintos códigos y teorizar sobre sus posibles relaciones, lo que lo hace muy enriquecedor a la hora de efectuar los análisis.

3.5.2.3. Análisis de contenido con Atlas-ti

Para el análisis cualitativo, se ha empleado el análisis de contenido a través del focus group y entrevistas en profundidad con la finalidad de sistematizar la información y poder establecer dimensiones comparativas y lo realizaremos desde Atlas-ti. Queremos aclarar que en el análisis discursivo de una misma cita se pueden abordar desde cuestiones diferentes. En cuanto al análisis del material documental se ha utilizado fundamentalmente de manera descriptiva.

Atlas-ti, te permite organizar tus códigos y gestionar un gran volumen de datos, segmenta y modifica fragmentos que sean destacados según nuestro material y criterio. Lo que es importante es que las transcripciones estén suficientemente repasadas, porque a veces llega a ser muy literal en coger las frases con los puntos. Pero además la herramienta nos permite coger nubes de palabras con las palabras y términos más nombrados, además de establecer mapas gráficos que establecen jerarquías y relaciones entre los distintos códigos de los diferentes conceptos.

A priori se utilizan códigos principales de las funciones de las filmotecas, pero a lo largo del Focus group podemos ir obteniendo nuevos enfoques que pueden emplazar a la constitución de nuevos códigos que se pueden considerar igualmente principales, pero cuya denominación debe ser señalada como código principal a posteriori. El esquema básico de este análisis de contenido de Atlas ti, requiere los siguientes pasos para su análisis. Los pasos requeridos se sintetizan en los siguientes puntos:

1. Transcripción completa (figura en ANEXO I) realización de la codificación de los diálogos entre los distintos participantes. Después del establecimiento de los códigos se realiza una lectura de los diálogos y ahí se van marcando aquellos códigos que sean pertinentes en la investigación. Se

aparecerán en la gráfica para darnos la pista sobre la importancia de dichos códigos atendiendo al número de veces que ha sido citado.

Nótese, que estos códigos que aparecen en la gráfica tienen una relación directa con los objetivos fundacionales que normalmente aparecen en los estatutos de creación de las filmotecas y que, aparentemente, representan la razón de ser para la creación de dichas instituciones.

Como prueba de la elección de esos códigos se expone a continuación un ejemplo aleatorio de los estatutos de dos filmotecas, la Filmoteca de Andalucía y la Filmoteca Vasca en el artículo dedicado a sus objetivos o funciones de creación.

Artículo 3 del Estatuto de creación de la Filmoteca de Andalucía:

Las funciones y fines de la Filmoteca de Andalucía serán las siguientes.

- a) La recuperación del material cinematográfico y audiovisual producido en Andalucía o relacionado directamente con ella.
- b) La custodia, catalogación y clasificación del material de sus fondos.
- c) La relación de las investigaciones que le sean propios.
- d) La organización de actividades cinematográficas así como la colaboración con otras entidades de fines análogos.
- e) El mantenimiento de los fondos de documentación que complementen y posibiliten el estudio del cine y los medios audiovisuales.
- f) En general, cuantas tareas se deriven de las funciones atribuidos en los apartados anteriores.

Artículo 3. Fines fundacionales de la Filmoteca Vasca:

La Fundación tiene por objeto la investigación, recuperación archivo, conservación y en su caso exhibición, de las películas y obras audiovisuales que sean de interés para el estudio del cine en general y del cine vasco en particular, la recopilación y custodia de la documentación cinematográfica y material técnico cuya conservación sea conveniente desde el punto de vista cultural o histórico, así como la participación en todos aquellos proyectos que

resulten de interés en orden a la promoción y difusión del cine en general y del cine vasco en particular.

Dentro de estos amplios objetivos, tendrá como actividades concretas más importantes e inmediatas las siguientes:

a) Crear, conservar, restaurar y enriquecer el Archivo cinematográfico, audiovisual y bibliográfico de la Fundación.

b) Fomentar y favorecer la comunicación social de la cultura cinematográfica y audiovisual.

c) Fomentar las labores de estudio e investigación de la cinematografía y el audiovisual.

d) Servir de interlocutor ante cualesquiera organismos públicos o privados que tengan competencia o realicen actividades en el ámbito general de la cinematografía y el audiovisual.

e) Ofrecer asesoramiento en materia de cinematografía y audiovisual.

f) Colaborar y participar en el diseño y/o gestión de proyectos relacionados con la promoción y difusión de la cinematografía y el audiovisual estableciendo a tal efecto relaciones de cooperación y colaboración con otras Fundaciones o entidades.

g) Y en general intervenir en cuantos asuntos sean de su competencia, en defensa de los intereses de la Fundación.

Los fines fundacionales pueden ser desarrollados por la Fundación del modo que crea oportuno, incluida la participación en otras entidades u organizaciones, sin otras limitaciones que las que se deriven de la carta fundacional, de los presentes Estatutos y, en todo caso, de las Leyes. En estos estatutos podemos comprobar que, reflejan básicamente los códigos principales a priori propuestos de conservación, difusión, investigación, documentación y marco de cooperación. A continuación en la imagen vemos un esquema de los códigos principales a priori con el desarrollo de subcódigos que matizan mejor sus funciones.

Figura 38. *Códigos principales a priori y sus correspondientes subcódigos.*



Fuente: Elaboración propia.

Como se ha comentado en el preámbulo, a medida que se desarrolla el diálogo en el Focus group, van apareciendo cuestiones importantes que son susceptibles de incorporar en el estudio a través de una nueva codificación que se va a denominar “principal a posteriori”.

Figura 39. Códigos principales a posteriori y sus correspondientes subcódigos.



Fuente: Elaboración propia.

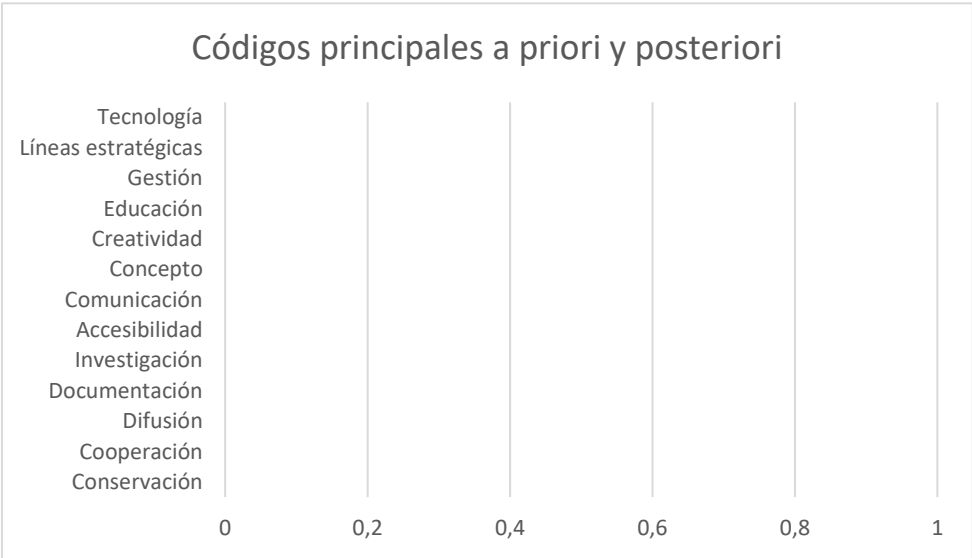
En este caso, se pasa a la realización de un planteamiento idéntico al practicado con los códigos principales a priori que irá acompañado de sus respectivos porcentajes de manera separada de los códigos principales a

priori. Se puede ver en la imagen 37 una muestra de cómo quedaría orientativamente.

En este cuadro, todavía sin atender al número de citas y a sus correspondientes porcentajes, podemos comprobar la gran cantidad de códigos aparecidos con posterioridad y que cobran una gran importancia en las funciones de las filmotecas, pues aunque no están literalmente descritas en sus estatutos de creación, se puede afirmar que son unas funciones intangibles pero que establecen líneas de actuación que hacen de las filmotecas unas instituciones mejor posicionadas y efectivas en la realización de sus funciones y objetivos.

3. Después de haber comprobado de manera individual el nivel de porcentajes de los distintos grupos de códigos tanto de los principales a priori como de los principales a posteriori se establecerá un universo conjunto de los códigos principales a priori con los códigos principales a posteriori con la finalidad de ver los resultados globales en su conjunto y extraer lecturas interesantes para el estudio. Esta sería la organización

Figura 40. Resultados conjuntos de los códigos principal a priori/posteriori.

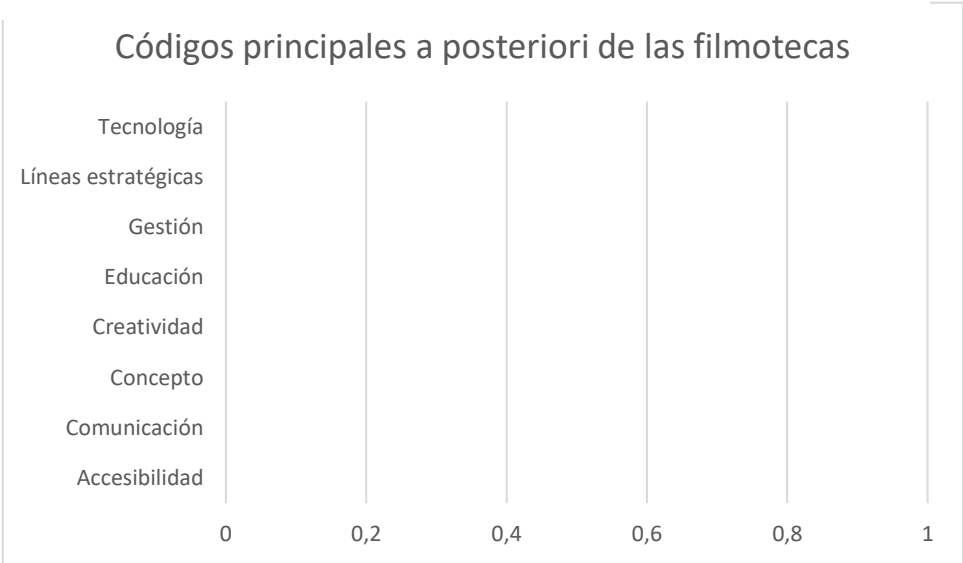


Fuente: Elaboración propia.

Según se puede comprobar en este enunciado de la imagen, se han añadido ocho nuevos códigos a posteriori que se suman a los cinco principales a priori. Lo que nos lleva a la reflexión de que la funcionalidad de unos objetivos contemplados en los estatutos de creación de las filmotecas,

convertidos en códigos a priori, no son suficientes para explicar el fenómeno de las filmotecas en sus objetivos y problemáticas. En algunos casos, estos códigos principales a posteriori requieren de subcódigos que matizan y ajustan mejor sus funciones y objetivos. En la imagen 41, tenemos un esquema de dicha codificación.

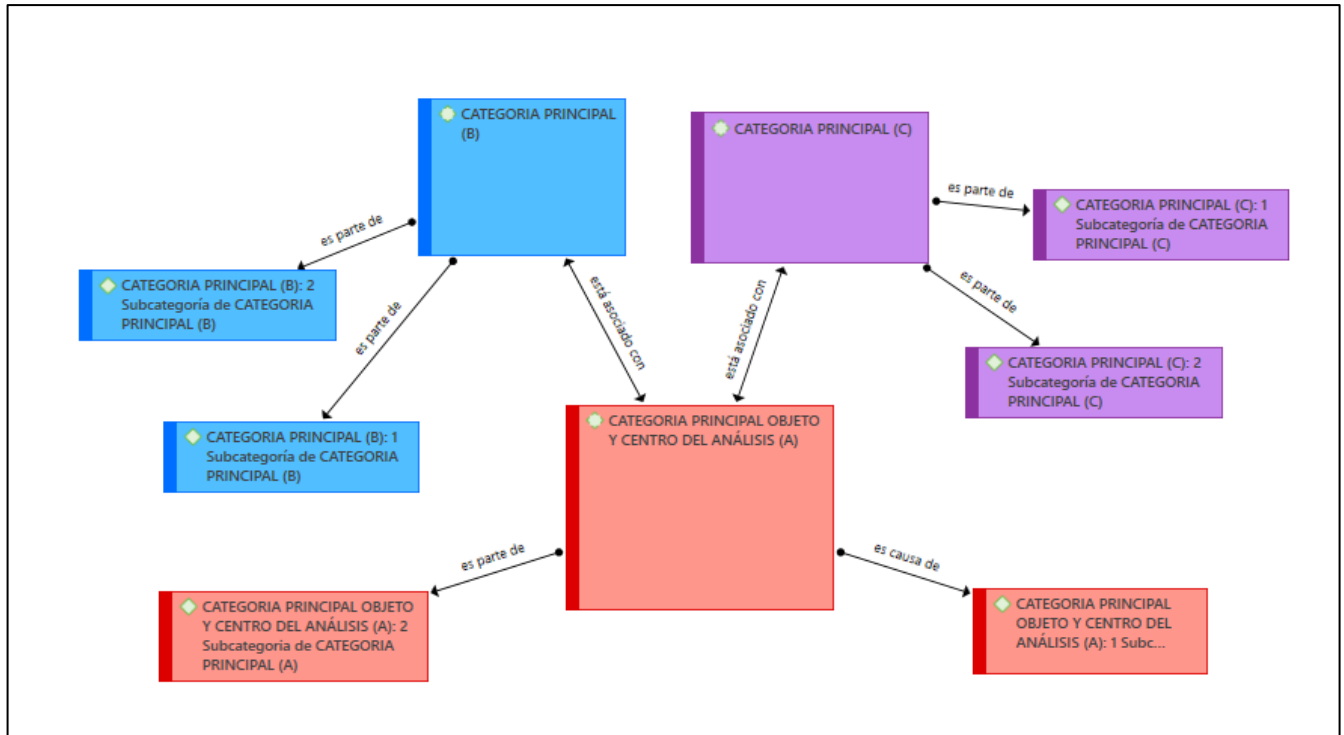
Figura 41. *Códigos principales a posteriori y sus correspondientes subcódigos.*



Fuente: Elaboración propia.

4. Una vez obtenidos los totales de los porcentajes correspondientes a los distintos códigos principales a priori y a posteriori se pasa a la fase de análisis de resultados (Fernández, 2006). Esta fase consiste en relacionar los resultados para establecer categorías a través de las distintas relaciones establecidas entre ellas. Para ello, lo más indicado son los diagramas de flujo o redes estructurales que a través de la representación gráfica establece el flujo y relación entre los códigos y subcódigos. Este diagrama final resulta de gran importancia a la hora de establecer valoraciones y establecer teorías que mejoran la investigación al quedar respaldada por una metodología coherente. En la imagen 42 se establece un modelo donde podemos comprobar el procedimiento empleado.

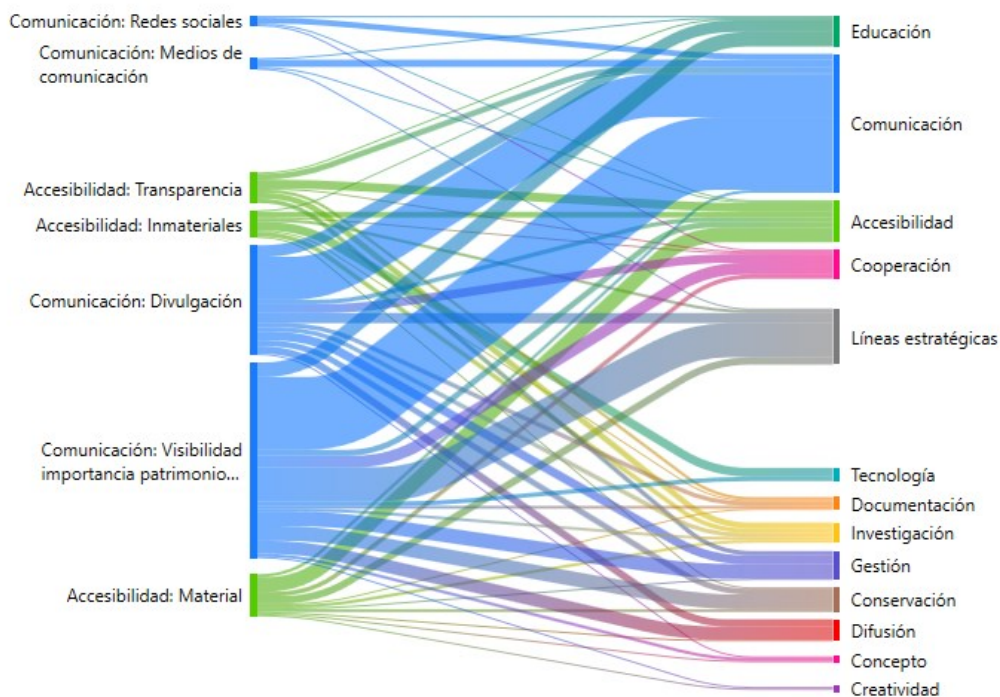
Figura 42. Procedimiento del diagrama de flujo.



Fuente: Elaboración propia.

En el centro y con un mayor tamaño se sitúa el concepto principal que va a ser objeto central del análisis en relación al resto de códigos que nos aparecen en un tamaño donde se establece una jerarquía visual sobre el objeto del estudio. Las categorías principales (B) y (C) nos aparecen en un tamaño medio mientras que los subcódigos pertenecientes a todos los códigos principales nos aparecen en el tamaño más reducido. En cuanto a los vectores de dirección establecidos como vínculos entre los códigos y subcódigos, estos responden a una serie de relaciones donde normalmente aplicamos “está asociado con” para referirnos a las relaciones entre los códigos principales. Pero cuando nos referimos a las relaciones entre los códigos y sus subcódigos esta relación nos da como tipo de relación el vínculo “es parte de”, aunque en algunos casos también podemos aplicar “es causa de”. En todo caso Atlas-ti nos ofrece una variedad de alternativas para que

Figura 44. Ejemplo de procedimiento del diagrama Sankey de flujo.

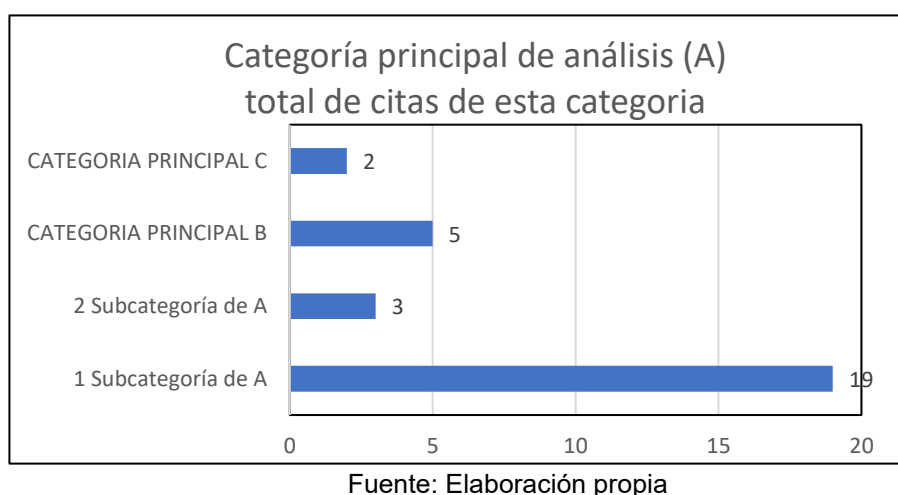


Fuente: elaboración propia.

Este tipo de diagrama también pertenece a la familia de los diagramas de flujo, la diferencia estriba en que sirve para visualizar las relaciones establecidas desde los códigos de una manera que atiende al tamaño, mientras que el anterior ejemplo de diagrama de flujo nos permite establecer una situación espacial a modo de jerarquía.

5. Después del árbol gráfico donde se establecen visualmente los vínculos y relaciones, pasamos a establecer en otra gráfica el conteo total de las concurrencias establecidas para cada categoría principal que sea objeto central del estudio. Pongamos el mismo ejemplo de la Categoría principal de análisis (A) en relación a sus propios subcódigos y a otras categorías principales como (B) y (C), la imagen 45 nos ofrece un hipotético caso que nos sirve para visualizar como quedaría esa gráfica.

Figura 45. Ejemplo de diagrama de barras para concurrencias.



La tabla de concurrencias entre los distintos conceptos establece las relaciones entre la categoría principal y las subcategorías. En la gráfica podemos ver por un lado la cantidad de veces que la categoría principal (A) ha sido nombrada y después podemos especificar las veces que va referido a cada subcategoría y también las veces que ha concurrido con otras categorías principales como pueda ser la (B) y la (C). Se debe señalar que en ningún caso la suma de todos los datos representados en la gráfica de barras puede considerarse el total de datos, ya que en algunas ocasiones en una misma cita pueden repetirse diversas categorías.

6. Las nubes de palabras aportarán información sobre aquellas palabras clave excluyendo conjunciones, artículos que deben ser filtrados para que aparezcan palabras importantes de forma jerarquizada.

7. Análisis global que relaciona el resultado final del Focus group con el resultado de las entrevistas a directores de filmotecas principales para conocer posibles matizaciones o nuevas relaciones.

El software de Atlas ti es una herramienta donde se puede almacenar y organizar el material para el investigador, pero en ningún caso establece el valor de los resultados ni una interpretación que se tiene que relacionar con el diseño de la investigación junto a la metodología empleada para el análisis de las relaciones y resultados establecidos (Muñoz, y Padilla, 2011).

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS

4.1. ANALISIS DE LA TÉCNICA DE INVESTIGACIÓN

A continuación, se van a exponer los datos que se han obtenido en la realización del Focus group a raíz de una serie de preguntas planteadas en modo general sobre cuestiones importantes en el tema de las filmotecas como:

1. La conservación
2. La difusión
3. La investigación
4. La documentación
5. El marco de cooperación
6. La educación
7. El cambio de paradigma digital
8. El papel de las filmotecas en la cultura

Cabe destacar, que al ser un grupo conformado por un número de profesionales de amplia trayectoria el simple planteamiento de estas cuestiones iniciales dio paso a un desarrollo desde las primeras conversaciones donde se aportaron nuevas ideas o se solaparon varios temas en un solo planteamiento, estableciéndose de esa manera una complejidad y riqueza en los temas que ha resultado todo un reto a la hora de realizar el análisis final.

Una de las cuestiones más cruciales en la realización del Focus group fue comprobar la gran distancia existente desde dentro de las filmotecas con autoridades de la investigación externas. Otro punto que más valor aporta a esta entrevista focal es el haber contado con personalidades veteranas que han sido grandes profesionales y que con esta participación nos han dejado

un legado valioso a través de su visión y aportaciones, pues no dejan de ser testimonios desde su conocimiento y experiencia.

El perfil profesional estaba marcadamente centrado en la conservación cinematográfica tal y como corresponde en los principios expuestos en la doctrina de las filmotecas, que estipulan que puede existir una filmoteca sin difusión, pero no es posible una filmoteca sin archivos de conservación. No obstante la transversalidad de las funciones que nos enseñan la dualidad difusión/conservación, “difundir para conservar, conservar para difundir” nos ha ido adentrando sin mayor problema con estos temas y otros relacionados con el campo de las filmotecas.

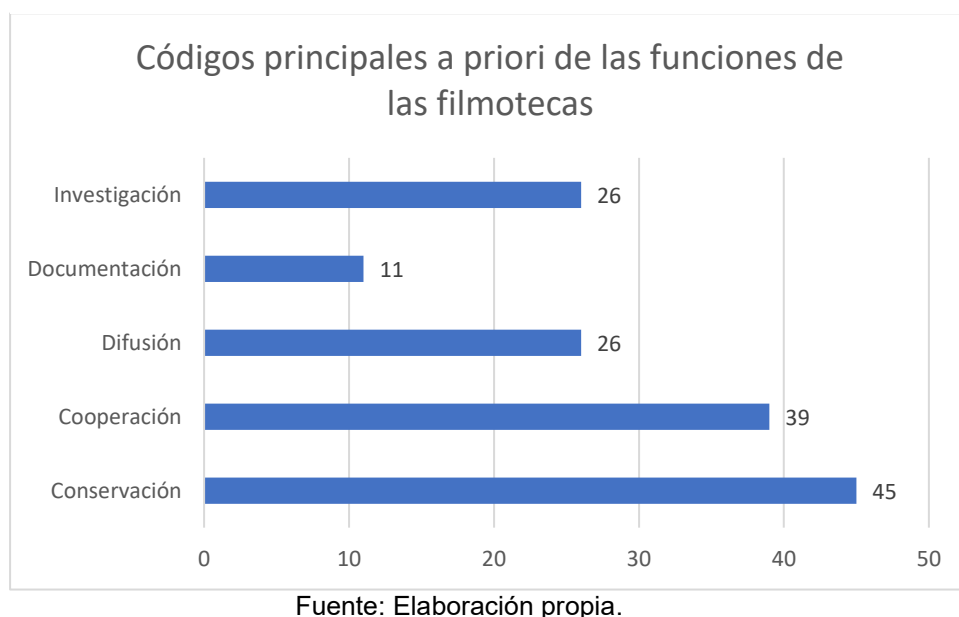
Desde una propuesta inicial basada en funciones establecidas desde los estatutos de fundación de las filmotecas, como de otros temas generales que son colindantes y de plena actualidad como puedan ser el paradigma digital o la tendencia a incluir los programas educativos como retos de las filmotecas para su futuro, se ha pasado a través de las conversaciones de los invitados a otra serie de temas que han debido ser incorporados con posterioridad para su análisis y estudio a través de la generación de nuevos códigos.

4.2. ANALISIS GENERAL DE CONTENIDO DE FOCUS GROUP

En el focus group de filmotecas se han etiquetado un total de 283 citas. A continuación en la imagen 37 de tabla se puede observar la distribución de las categorías principales a priori. Cabe señalar que una misma cita, puede tener varias etiquetas principales, por lo tanto, los datos expresados en la tabla pueden superar el 100% de las citas etiquetadas.

Este sería el punto de partida, sobre la base de los códigos inspirados en los estatutos de creación que de manera general recogen las filmotecas en sus bases. Donde debemos recordar que la base fundacional está generada en torno a la conservación del patrimonio audiovisual, siendo el resto de funciones complementarias a dicha misión. En el gráfico 46 vemos la cuantificación de citas que se recogieron en el Focus group alrededor de dichas funciones.

Figura 46. Diagrama de los códigos principales a priori de las filmotecas.

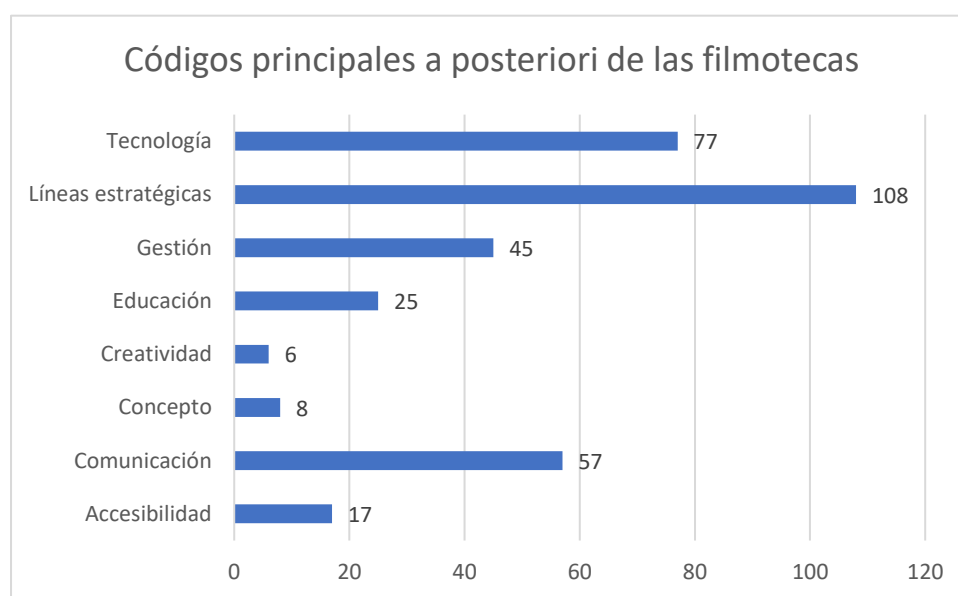


De las categorías principales impuestas a priori se obtienen los siguientes datos sobre las citas etiquetadas, quedando el porcentaje en la siguiente distribución que se ira desgranando por su orden de importancia en el resultado final. En un 15'9% de las ocasiones aparece la etiqueta conservación, siendo el concepto más destacado de todos los utilizados a priori. No resulta demasiado extraño atendiendo a que la base fundacional de las filmotecas corresponde a esa función y ello se le suma también el marcado perfil profesional de gran parte de los ponentes. A continuación, le sigue con un 13'7% el marco de la cooperación, algo que puede resultar un tanto curioso habiendo otras funciones como la difusión que representan una parte muy visible del conocimiento que se tiene de las filmotecas por parte de la sociedad. En este aspecto, la difusión representa un 9'1 % del total, que es exactamente igual que el porcentaje atribuible a la investigación que de esta manera, queda respaldada con una gran importancia para las filmotecas. Queda la documentación con un 3'8% como la parte quizás menos visible en las funciones de las filmotecas.

Esta propuesta de códigos principales a priori se ha propuesto por ser las funciones principales de las filmotecas contemplados en sus estatutos de creación. Sin embargo, estas codificaciones principales tuvieron que tener el añadido de otras secundarias no contempladas a priori a medida que se

desarrollaba la conversación entre los distintos integrantes del focus group. Como consecuencia del análisis de contenido del focus group han aparecido otros códigos que por su gran relevancia han tenido que ser integrados al mismo tiempo que los códigos principales a priori con el mismo nivel de relevancia destacada. De esta relevancia se desprende la siguiente clasificación de códigos principales a posteriori según se puede ver reflejada en la siguiente imagen número 47.

Figura 47. *Diagrama de los códigos principales a posteriori de las filmotecas.*



Fuente: Elaboración propia.

En esta nueva entrega de códigos a posteriori tenemos el siguiente cuadro según su importancia. Nos aparece un código que bajo el epígrafe de “líneas estratégicas” acapara un 38’16% del total, lo que lo configura de manera automática en un código muy destacado y nos remite a una preocupación por las políticas culturales a la hora de abordar el fenómeno de las filmotecas, como si en sus propias funciones, éstas quedasen supeditadas a una estrategia previa que las situase hacia alguna dirección que solo una línea de pensamiento meditada y coherente podría dirigir.

El siguiente código llamado “tecnología” ya flotaba en el ambiente previo de los planteamientos realizados al grupo de expertos al comentarse la incertidumbre generada con el paradigma digital, pero luego en el desarrollo

de las conversaciones había viajes de ida y vuelta sobre la pervivencia, superposición y futurología que existía alrededor de las dos tecnologías, analógica y digital, por lo que se hizo obligatoria su mención especial con la creación expofeso de este código a posteriori. Un código que represente otro porcentaje importante del 27'2%, y no es para menos si atendemos a la urgencia de respuestas alrededor de las garantías de conservación que el mundo digital no es capaz todavía de garantizar.

La comunicación también nos aparece en diversos momentos de las conversaciones como una parte importante en la pervivencia y conocimiento de las filmotecas tanto en sus relaciones institucionales, como con los medios de comunicación, su propia comunicación a nivel corporativo o en su comunicación interna, de hecho, su porcentaje del 20'1% no es nada desdeñable y marca una preocupación de las filmotecas por ser más eficientes, valoradas y reconocidas.

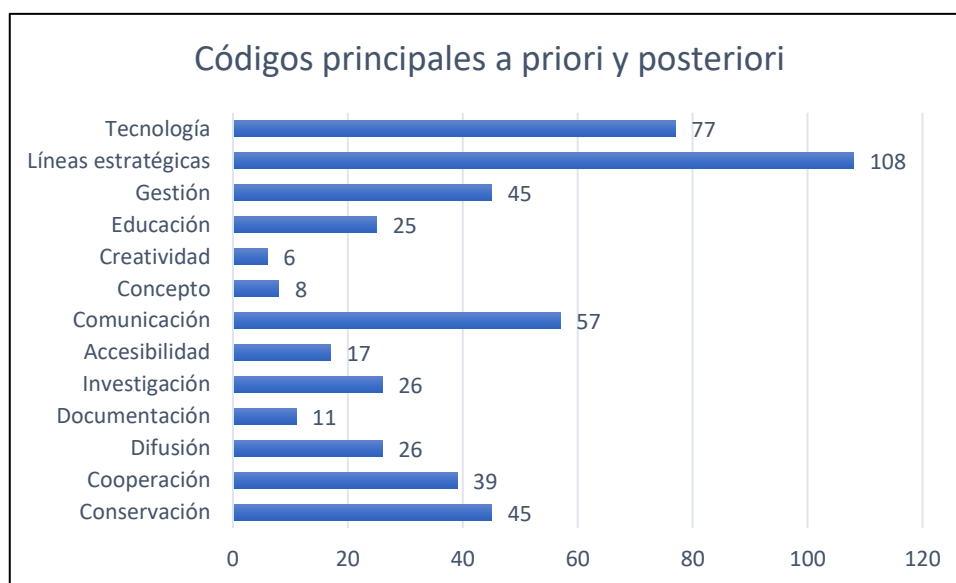
El código a posteriori de la gestión también tuvo que ser contemplado, pues las filmotecas no dejan de ser en la gran mayoría de los casos unas instituciones culturales dependientes de organismos públicos con una carga administrativa y de gestión desde diversos aspectos que terminan redundando en el resto de funciones sean estas de conservación, de difusión o de comunicación por poner algún ejemplo. Su porcentaje del 15'9% es reseñable como importante.

La educación, junto al paradigma digital fue algo que también se había planteado desde los preámbulos al ser detectada una tendencia en la actualidad de una gran mayoría de filmotecas a incorporar planes educativos alrededor suyo. El porcentaje del 8'8 % parece que luego no responde tanto al planteamiento inicial, quizás el perfil veterano de muchos de los ponentes no conecte tanto con esta necesidad latente, no obstante no es un mal resultado como veremos más adelante en el conjunto general de códigos.

Finalmente, tenemos una serie de códigos que fueron apareciendo y aunque no resultan del todo mayoritarios en su porcentaje si se ha pensado que pudiera ser significativa su presencia y creación. La accesibilidad de las filmotecas aparece como una de sus características al ser detentadoras de

fondos que conservar pero también deben facultar ese acceso, su porcentaje es del 6%. El tema del código de concepto con su 2'8% venía determinado casi como una apuesta sobre la propia definición de las filmotecas, donde siempre se habla de sus funciones pero pocas veces se reflexiona alrededor de su propia identidad, quizás el apartado de líneas estratégicas en su subcódigo de modelo institucional o en el de instancias, haya actuado de sinónimo y haya acaparado parte del porcentaje que este enunciado invocaba de una manera quizás muy abierta y que debiera haber sido apelada en definiciones por parte de todos los expertos, aunque de alguna manera siempre ha estado presente al ser invocada desde su funcionamiento y problemáticas. Es decir su concepto no viene determinado por su definición, sino por su actuación y objetivos planteados a lo largo de todo el Focus group. En último lugar tenemos el código referido a la creatividad, que quizás aunque aplicable a todos los ámbitos de la actuación de las filmotecas (Monasterio-Morales, 2019), encuentre mejor acomodo en funciones como la difusión y en esta dominante final no llegue más que al 1'7%. Lo sorprendente de estos datos no reside en encontrarse con una ampliación de 8 códigos a posteriori sobre los 5 principales a priori, sino en los resultados globales de sus porcentajes, que en comparación con los principales a priori son bastante más amplios, como se puede ver la figura 48.

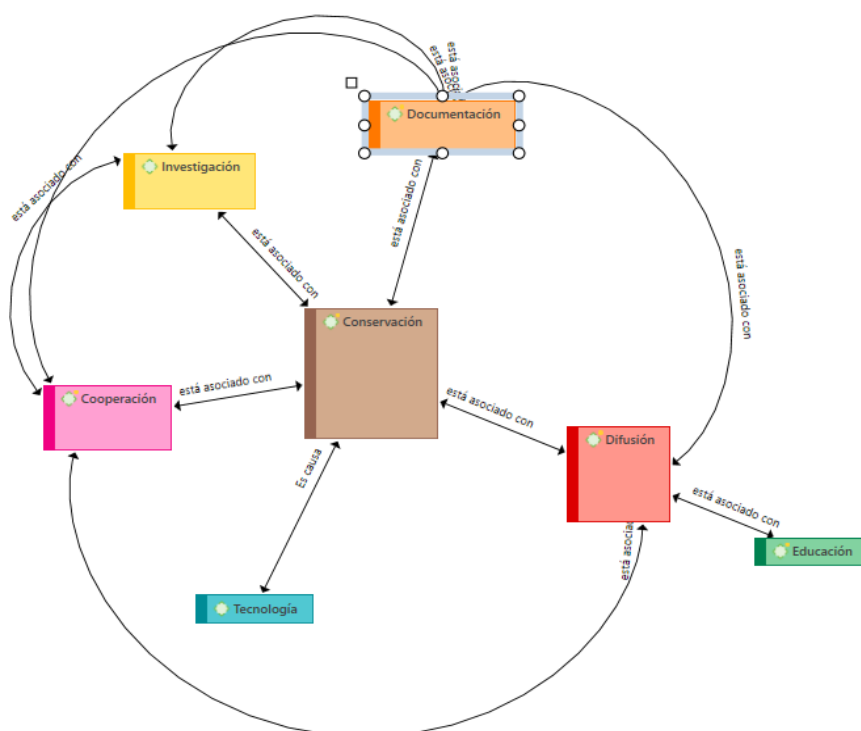
Figura 48. *Diagrama de los códigos principales a priori y posteriori conjuntos.*



Fuente: Elaboración propia.

La sorpresa reside en que los códigos principales a posteriori han tenido, en una gran parte de ellos, más porcentaje que el mayor de los códigos a priori representado en la “conservación”. Como se puede comprobar, existen tres nuevos códigos que lo superan ampliamente, como el de “líneas estratégicas”, “tecnología” y “comunicación”, llegando a estar con el mismo porcentaje que el nuevo código aplicado a la “gestión”. De ello se desprende una preocupación desde el punto de vista institucional de las filmotecas que tienen una relación muy directa con las políticas culturales de las cuales dependen. El tema tecnológico sería la segunda gran preocupación presente y que sin duda responde al paradigma digital, este tema quizás también pueda relacionarse con la primera preocupación en la forma de ese pensamiento necesario para establecer las líneas estratégicas acertadas y convenientes. Pero en conjunto, viendo los códigos predominantes de líneas estratégicas, tecnología, comunicación, gestión y conservación como ese núcleo destacado, nos hace intuir que quizás la línea de pensamiento y organización es más importante que las mismas funciones en sí mismas si están desprovistas de él. A continuación se muestra un diagrama del pensamiento inicial de investigación.

Figura 49. Diagrama sobre el pensamiento inicial de los códigos en la investigación.



Fuente: Elaboración propia

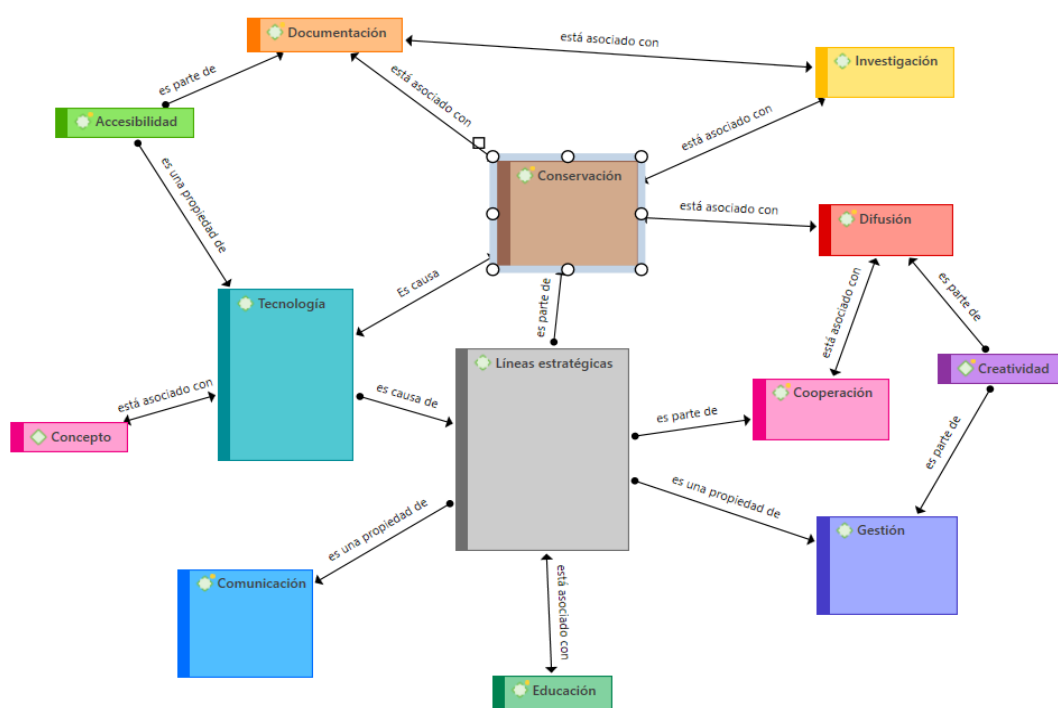
Según se puede comprobar en la imagen del diagrama de flujo expuesto, la conservación vendría a ser la razón de ser, el sol de un sistema planetario que tiene un peso jerárquico de primer orden y donde el resto de funciones quedarían como satélites supeditados, asociados, causantes y dependientes de su desarrollo. Si en este supuesto, la conservación es el sol de esta relación planetaria, la difusión forzosamente tendría que ser la luna. Ésta sería el reflejo brillante y resultante de esa dualidad “conservar para difundir, difundir para conservar”, que hace que estos dos conceptos terminen siendo dependientes el uno del otro, pues la onda solar de la conservación, que es la que hace posible la existencia de esos soportes, obtiene el mayor alcance para su visibilidad en su satélite de la difusión, con la luz que proyecta sobre la pantalla en la oscuridad de una sala cinematográfica. Este reflejo permite prolongar su brillo hacia nuevos espacios, educativos, sociales, alejados de los sótanos de la conservación, pero, precisamente, remitiéndolos a su conocimiento e importancia.

Sin embargo, este universo que se bastaba sobre las funciones establecidas en los estatutos de cualquier filmoteca, aunque incorporaba nuevas aportaciones desde la educación como herramienta a desarrollar y la tecnología como una evidencia que no se podía obviar, no era lo suficientemente estable como para poder desarrollarse por sí mismo sin atender a nuevas entidades que les otorgaran las mejores condiciones para su mejor desarrollo. Desde este punto, se puede entender esta lógica si se retrocede al marco teórico y se estudia el papel que tuvieron los pioneros de las filmotecas, donde no había conciencia sobre la conservación, donde los gobiernos no se comprometían y ni siquiera los organismos, supuestamente reguladores en la concesión de protección en los temas culturales, atendían la urgencia del patrimonio audiovisual.

Lo que hicieron los pioneros fue ser preclaros en la percepción de la problemática y lo que lograron fue luchar por ese reconocimiento ganando tiempo para conseguir que, finalmente, sus gobiernos respectivos se responsabilizaran de algo que les correspondía como entes públicos.

Realizar las funciones desde ellas mismas, desde la soledad o desde el automatismo, no es suficiente sin un apoyo institucional que vele por su existencia y permanencia necesaria. Por lo tanto, en esta primera aproximación debemos concluir que ese gráfico y esos códigos siguen vigentes, pero tal y como estaba diseñado estaría más enfocado para un Focus group de una comisión técnica específica alrededor de esas funciones y sus distintas relaciones, pero no para tratar el fenómeno y panorama de las filmotecas en su globalidad, al estar desprovisto de aspectos estratégicos que tienen mucha relación con su marco jurídico y funcional en el marco administrativo al que están adscritas. El diagrama resultante, vendría a ser el siguiente.

Figura 50. Diagrama sobre el pensamiento posterior con los nuevos códigos a posteriori.

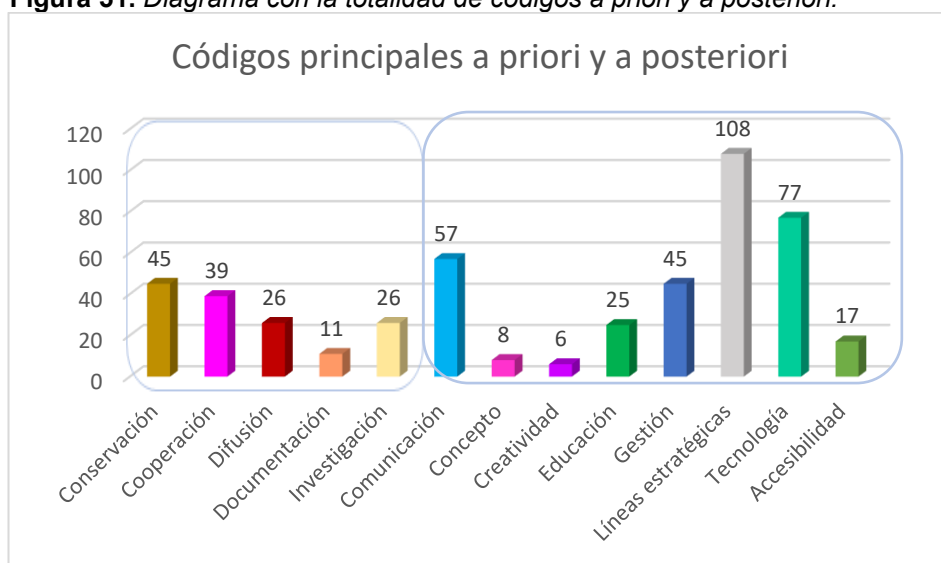


Fuente: Elaboración propia.

Es ese diagrama de flujo, simplemente constatamos una primera impresión donde el peso de la línea estratégica ocupa un espacio en primer lugar, seguido del código tecnológico, conformando con ello a dos grandes

bloques de la cuestión de las filmotecas. En una segunda línea, lideraría el campo de la comunicación casi seguido posteriormente al mismo nivel, tanto la gestión como la conservación. Se establecen unas conexiones a priori que relacionan los distintos códigos como asociados o causantes de, pero deben ser confirmados o refutados a través de las siguientes fases de investigación individual de los distintos códigos para extraer nuevas conexiones y conclusiones al respecto. Esta gráfica que se presenta a continuación viene a remarcar y mejorar un poco más esa visibilidad de cara a su estudio posterior.

Figura 51. Diagrama con la totalidad de códigos a priori y a posteriori.



Fuente: Elaboración propia.

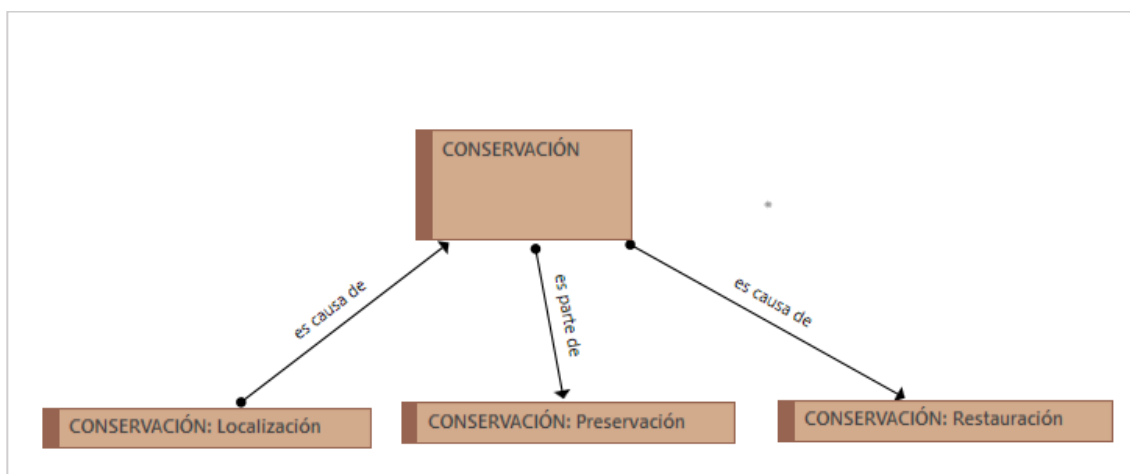
Por coherencia con la propuesta inicial de los códigos basados en las funciones de las filmotecas, se ha respetado el orden de análisis individual desde los códigos englobados en esa primera categoría.

4.2.1 Análisis individual del código de la conservación

La conservación es el pilar fundacional de toda filmoteca. Pues, fue esta función la primera que hizo ver la necesidad de crear dichas instituciones. Podemos señalar que una filmoteca que conserve y que no se dedique a la difusión puede considerarse como tal, mientras que no podría ser considerada con esa definición, si a pesar de tener una prestigiosa labor de difusión, no realiza labores de conservación y recuperación. La acción de conservar tiene líneas de actuación que inciden en la localización de los materiales, en su

preservación y restauración, que se han elegido como sus subcódigos, tal como refleja el siguiente diagrama de flujo.

Figura 52. Diagrama de flujo del código principal a priori de la Conservación y sus subcódigos.



Fuente: Elaboración propia.

Según se puede observar en la gráfica de flujo en las relaciones establecidas, uno de los nodos vinculados enuncia en el caso de la localización "es causa de" como una forma de marcar la naturaleza de la relación existente entre el concepto más general de la conservación y el específico de la localización. Desde un punto de vista que podríamos denominar conductista, existe siempre una causa efecto en el hecho de adquirir o localizar un material y la obligación de conservarlo. En el caso de la preservación, ésta estaría vinculada como "es parte de" pues forman prácticamente una unidad, donde la preservación significa lo máximo que se realizará desde el punto de vista de la conservación. Finalmente, cuando el enfermo cae de urgencia requiere de un tratamiento drástico que queda reflejado en la relación "es causa de" referido al subcódigo de la restauración, pues una mala conservación es causa de restauración y al mismo tiempo, una restauración es causa de conservación.

Pero además, a partir de establecer las condiciones idóneas de temperatura, humedad y tratamiento de los materiales, ha ido derivando en su complementación y fomento de otras funciones de la filmoteca como, la documentación, la investigación y la difusión. Por lo tanto, la conservación tiene un sentido más amplio de las simples variables físicas para que un

material se mantenga; implica conceptos como, manejo, duplicación, almacenamiento, catalogación y acceso. La conservación implica que se hará lo necesario para que esos materiales sigan existiendo en el futuro.

La localización se centra en el fomento de copias para el archivo. La historiografía del cine, señala que ya se ha perdido el 90% de los materiales del cine mudo. Dada la fragilidad de los materiales, es de vital importancia su compilación, diagnóstico, tratamiento y conservación. Su localización se considera crucial. Digamos que este aspecto implica una investigación y actitud activa en la adquisición de materiales. Establecer vías de dialogo con los detentores de sus derechos, identificar los flujos y posibilidades de adquisición a través de empresas de la cadena industrial del cine a modo de exhibidores, distribuidores y productores. Todo ello forma parte del *modus operandi* de las filmotecas. La obligatoriedad del depósito de copias a través de acuerdos y el depósito legal son factores importantes

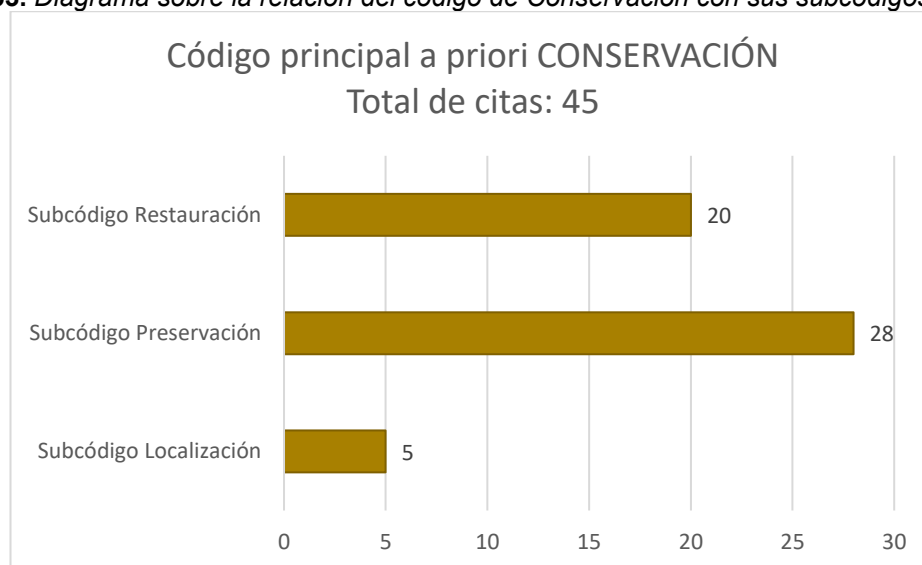
El marco de cooperación y la comunicación, establecen una línea de trabajo directo con este aspecto que facilita los canales de información para encontrar materiales. La localización se desprende que es una corriente externa, pero de alguna manera en su literalidad, también afecta internamente a las filmotecas pues necesitan tener estos materiales localizados al mismo tiempo. No sería la primera vez que algunos materiales quedan perdidos por una mala catalogación o por quedar, precisamente deslocalizados dentro del mismo archivo.

El hecho de la preservación es una actuación que busca anticiparse al deterioro. Según el restaurador, Luciano Berriatua, la preservación es un paso posterior a la conservación, pues implica que, si no se dan las condiciones para que un material pueda conservarse, implica una copia suya en otro material similar, pero distinto en el que se van a perder informaciones (Márquez Molleda, B et al., 1997). Una buena preservación sería aquella que se ajusta al máximo a esa información original.

Cuando una película no puede ni conservarse ni preservarse, entra la restauración como el proceso de su reconstrucción. La restauración es una disciplina que exige una investigación, conocimiento de los soportes y la

historiografía del cine. Entre sus fases estarían la evaluación de los materiales, elaboración de ficha técnica y diagnóstico. En el caso de las películas a color, etalonaje o corrección de color. La fase de laboratorio, revelado, fijado, positivado en tiraje de copias. La digitalización y corrección de color a través de software. Un dato importante es que la digitalización facilita el proceso de la restauración, pero en ningún caso implica su conservación. Ésta responde al formato analógico como la única garantía y la más barata de conservar los materiales a través del tiempo (Conversación Con Luciano Berriatúa (Primera Parte), n.d.) Una vez conocido del código y sus correspondientes subcódigos se pasa a contemplar el resultado de la muestra, donde se ve que dentro de las 283 citas etiquetadas se han identificado 45 referencias a la conservación, estas referencias se han relacionado con los subcódigos que se habían propuesto en relación a este concepto. A continuación se muestra un diagrama representativo.

Figura 53. *Diagrama sobre la relación del código de Conservación con sus subcódigos.*



Fuente: Elaboración propia.

La primera lectura representativa sobre el total de las 45 citaciones es que a nivel de código de funciones, representa el porcentaje más importante de todas ellas. Esta cuestión ya ha sido abordada desde la explicación del concepto conservación y además se ve reforzada por la participación de varios ponentes especialistas en dicha materia. Podemos valorar que el resultado es bastante parejo a la realidad de las filmotecas, ya que el subcódigo de la preservación con un 62'2% y el de la restauración con un no

demasiado alejado, 44'4%, mantienen una estrecha relación desde dentro de los propios archivos ya que tienen viajes de ida y vuelta con muchísimas conexiones entre ellos.

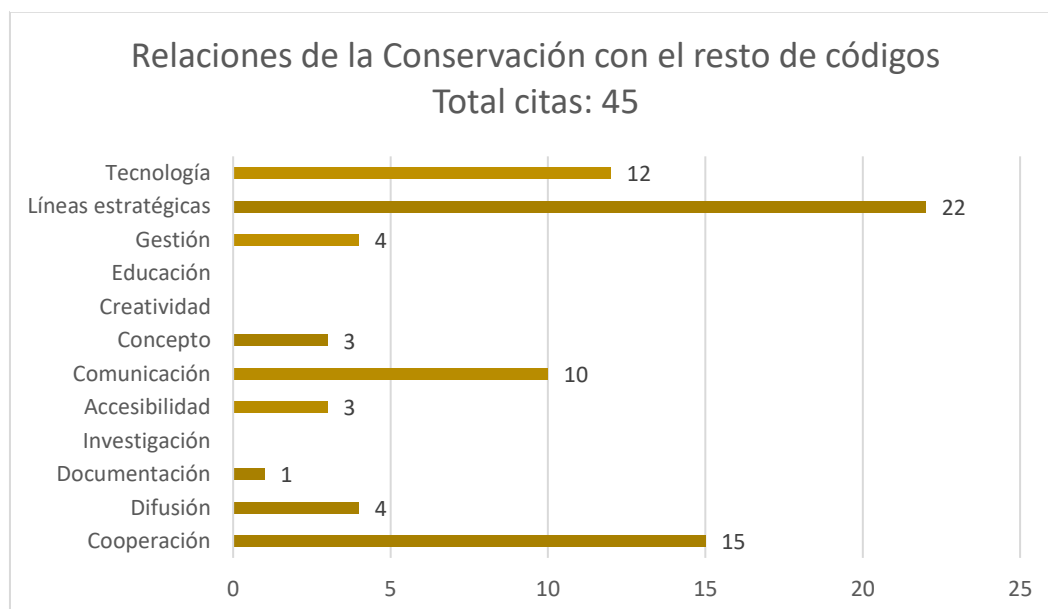
Mientras tanto, el subcódigo de la localización ha obtenido un minoritario 11,1% cuyas causas hay que entenderlas desde un punto de vista de que es un concepto más externo que requiere otras habilidades y aunque incrementa notablemente las colecciones es causa de conservación, pero no necesariamente forma parte del mismo proceso interno.

Posiblemente, si el Focus group hubiera tenido algún perfil de coleccionista más marcado del que se ha tenido, este subcódigo hubiera subido algunos enteros más, pero dentro del mundo de la conservación siempre tendrán mayoría los contenidos referidos a la preservación y la restauración, con lo que la muestra queda perfectamente encuadrada en la normalidad del archivo cinematográfico.

La prueba de ello, es que existen múltiples manuales de restauración y de preservación, sin embargo para la localización en su vertiente del coleccionismo experto no dispone de manuales para lo que en realidad es un oficio con características de cazador, donde se aúna conocimiento del cine, olfato para las relaciones públicas y, sobre todo, una discreción a la que no se le va a ocurrir contarte cuál es su método, pues un negocio que lo es para todos, deja de ser negocio.

La curiosidad de este análisis viene determinada sobre la tabla de concurrencias que establecen estos subcódigos del código general de la conservación con el resto de códigos. A priori podríamos establecer que la conservación guarda una relación muy directa con la difusión como alter ego de dos respiraciones distintas, sin embargo, aunque esta consideración tenga solidez y sea verdadera, lo cierto es que según los resultados podemos encontrar matices que hagan que la conservación se desarrolle de manera más evidente en otros subcódigos. En la siguiente imagen podemos comprobar cómo queda la relación de este código de la conservación con el resto de códigos en la figura 54.

Figura 54. Diagrama de las relaciones del código de la conservación con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

En una primera lectura se ha de destacar como conexión más fuerte y a larga distancia de las demás, el código de “líneas estratégicas” con un 48’8%. En segundo lugar, nos aparece el código de “cooperación” con un nada desdeñable 33%, seguido de los códigos de “tecnología” 26’6% y “comunicación” con un 22% que aunque siguen siendo importantes, certifican una cierta distancia secundaria.

A gran distancia, se encuentran como más cercanos los códigos de “gestión” y “difusión” con un 8’8%. De este último grupo, llama la atención el código “difusión”, pues, a priori, el pensamiento estipulaba que podría tener mayor interacción. Muy cerca de estos conceptos a un solo punto, nos encontramos con los exiguos 6’6% de los códigos del código “concepto”, quizás por su similitud con el subcódigo “líneas estratégicas: modelos institucionales” y el código de la “accesibilidad” que denota que ciertas limitaciones al acceso que tienen las colecciones en los archivos cinematográficos.

El hecho de encontrarnos con códigos como el de “creatividad”, “educación” y de “investigación” con 0% de interacción nos habla muy claramente de caminos a desarrollar y reflexiones en torno a esas carencias. Para ver con más detalle las relaciones de los códigos restantes con los subcódigos de la conservación podemos acudir a este diagrama para comprobar dichas relaciones.

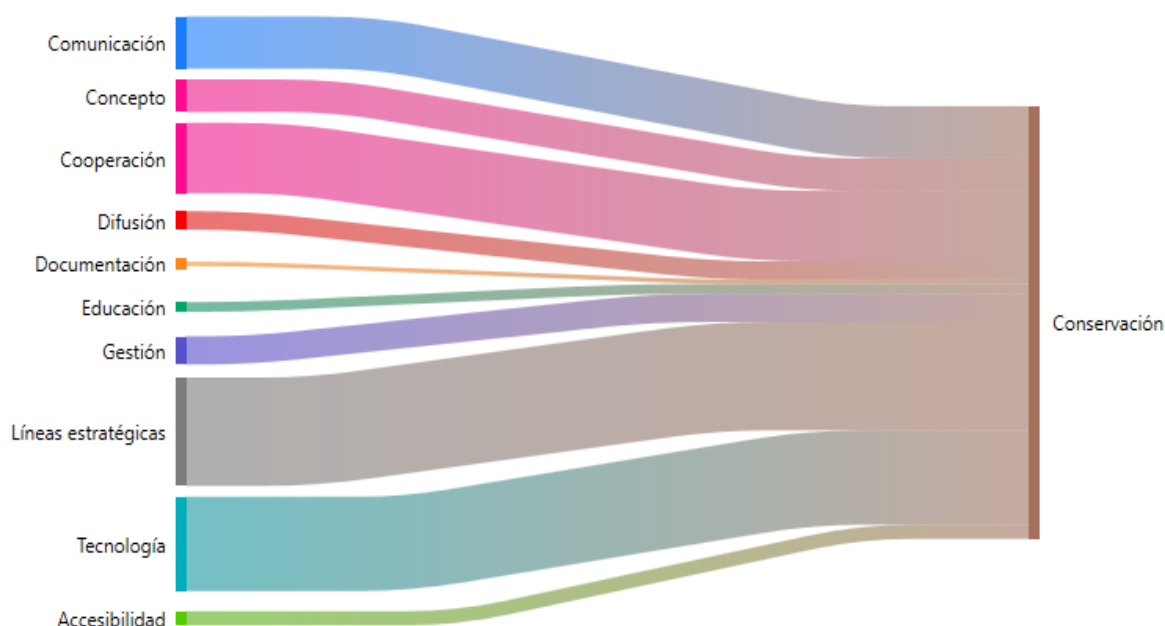
Figura 55. Diagrama de las relaciones entre los subcódigos de conservación y resto de códigos.

		● Conservación 45	● Conservación: Localización 5	● Conservación: Preservación 28	● Conservación: Restauración 20
● Accesibilidad	17	3		3	
● Comunicación	57	10	1	9	3
● Concepto	8	3		1	2
● Cooperación	39	15	1	10	6
● Creatividad	6				
● Difusión	26	4		4	
● Documentación	11	1		1	
● Educación	25				
● Gestión	45	4		1	3
● Investigación	26				
● Líneas estratégicas	108	22	1	17	8
● Tecnología	77	12	4	8	5

Fuente: elaboración propia.

En esta otra imagen, continuadora de la anterior se afinan más los datos para poder comprobar la hegemonía que establece el subcódigo de la preservación como más genuino representante del código principal de conservación, pues acapara del total de citas referidas a la conservación con el 62'2% frente al 44% del subcódigo de la restauración y al 11% del subcódigo de la localización. Y lo es, porque en consonancia con el criterio de Luciano Berriatua, la preservación es el estado que mejor representa la filosofía de perdurabilidad en la conservación para las filmotecas, pues aunque lo más popular de ellas sean las restauraciones, éstas no dejan de ser un medio, no su fin. Se puede comprobar como el subcódigo de la preservación acapara el mayor número de coincidencias con el resto de códigos. En el siguiente diagrama de Sankey se puede observar la relación del código de conservación en general con el resto de códigos.

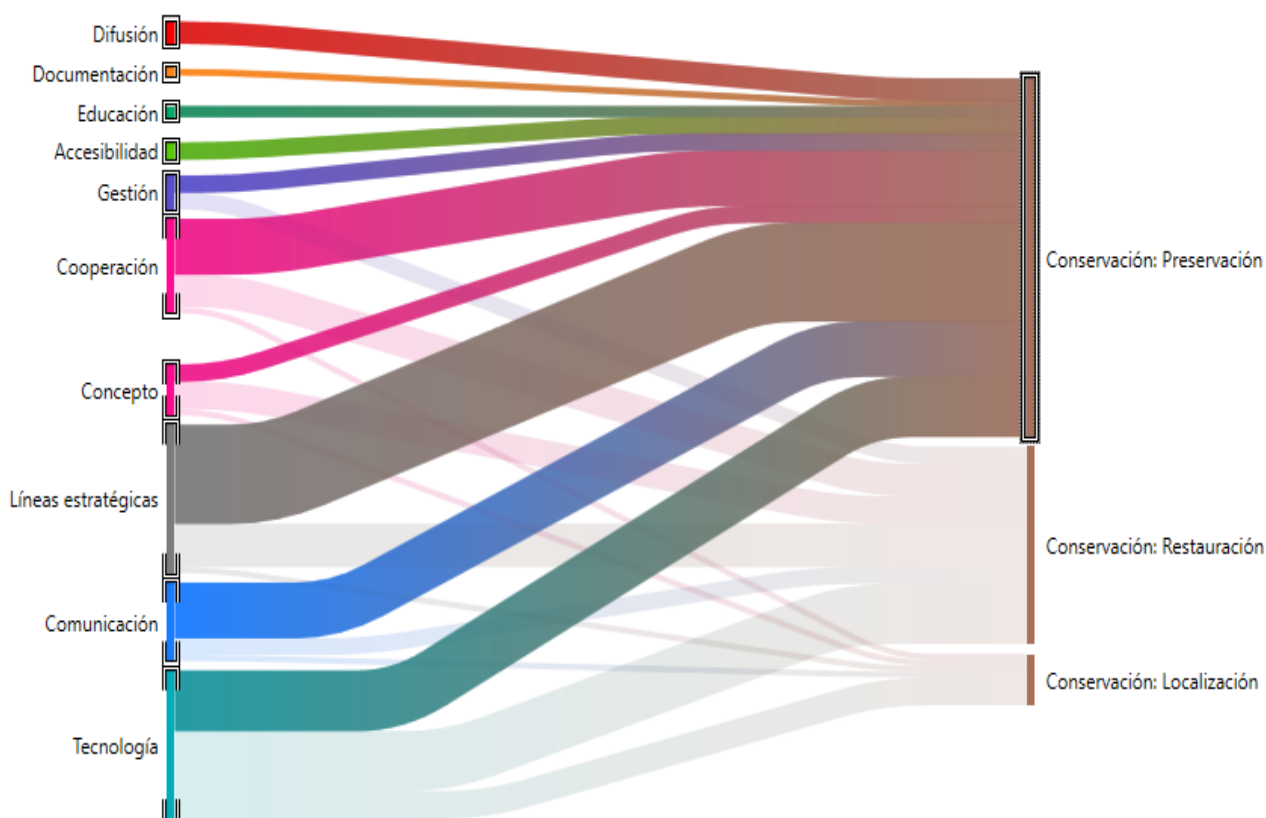
Figura 56. Diagrama de Sankey para comprobar el flujo del código de la conservación con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

Esta imagen gráfica nos sitúa perfectamente en el papel que tiene la conservación con respecto al resto de códigos. Volvemos a destacar la ausencia de la investigación como el dato más bajo y por contraste tenemos el código de líneas estratégicas bastante destacado a través del grosor de la línea de flujo establecida. Para una mejor percepción del código de conservación, a continuación, se va a representar los diagramas de Sankey correspondientes, donde podremos encontrar mayores aproximaciones a este marco general a través de las relaciones que establecen sus subcódigos en el campo de la localización, la restauración y la preservación.

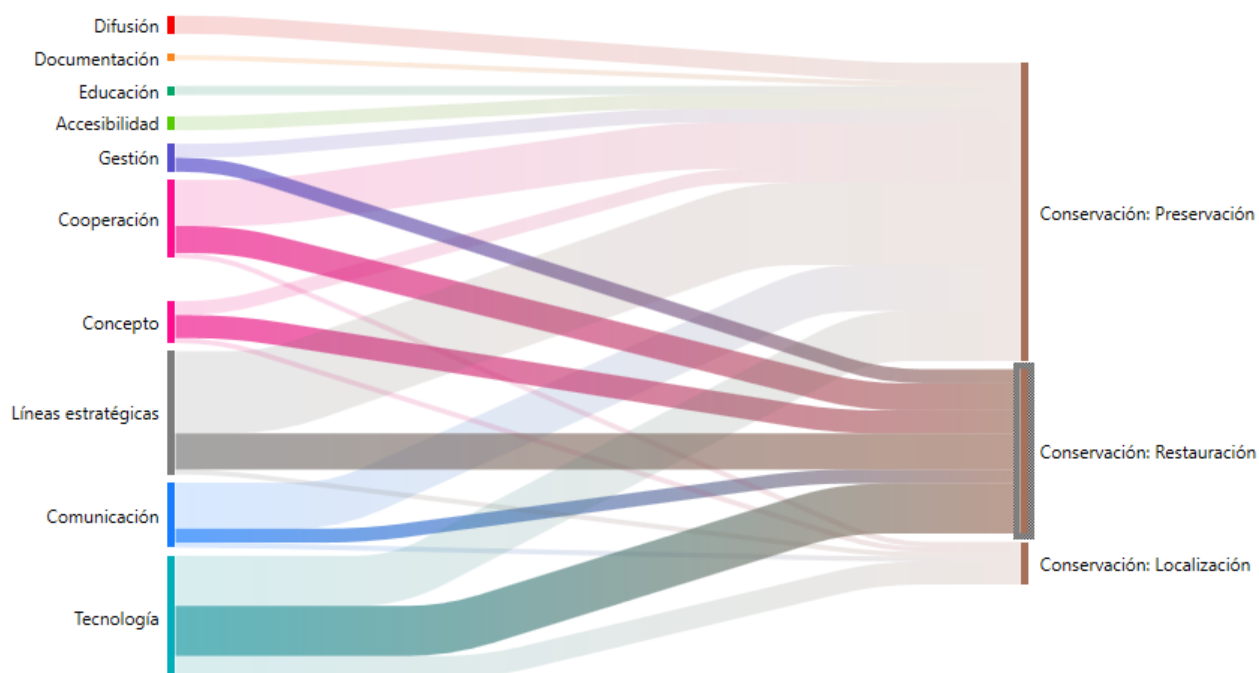
Figura 57. Diagrama de Sankey para comprobar el flujo del subcódigo de la conservación: preservación con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

La imagen del diagrama nos aleja toda duda con respecto al papel predominante que alcanza el subcódigo de la preservación cuando atendemos a compararlo con el resto de subcódigos. Este subcódigo no solo toca la práctica totalidad del resto de códigos, sino que su flujo es amplio; sobre todo en lo referente a líneas estratégicas, cooperación, comunicación y tecnología. La siguiente imagen corresponde al subcódigo de la conservación de la restauración.

Figura 58. Diagrama de Sankey para comprobar el flujo del subcódigo de la conservación: restauración con el resto de códigos.

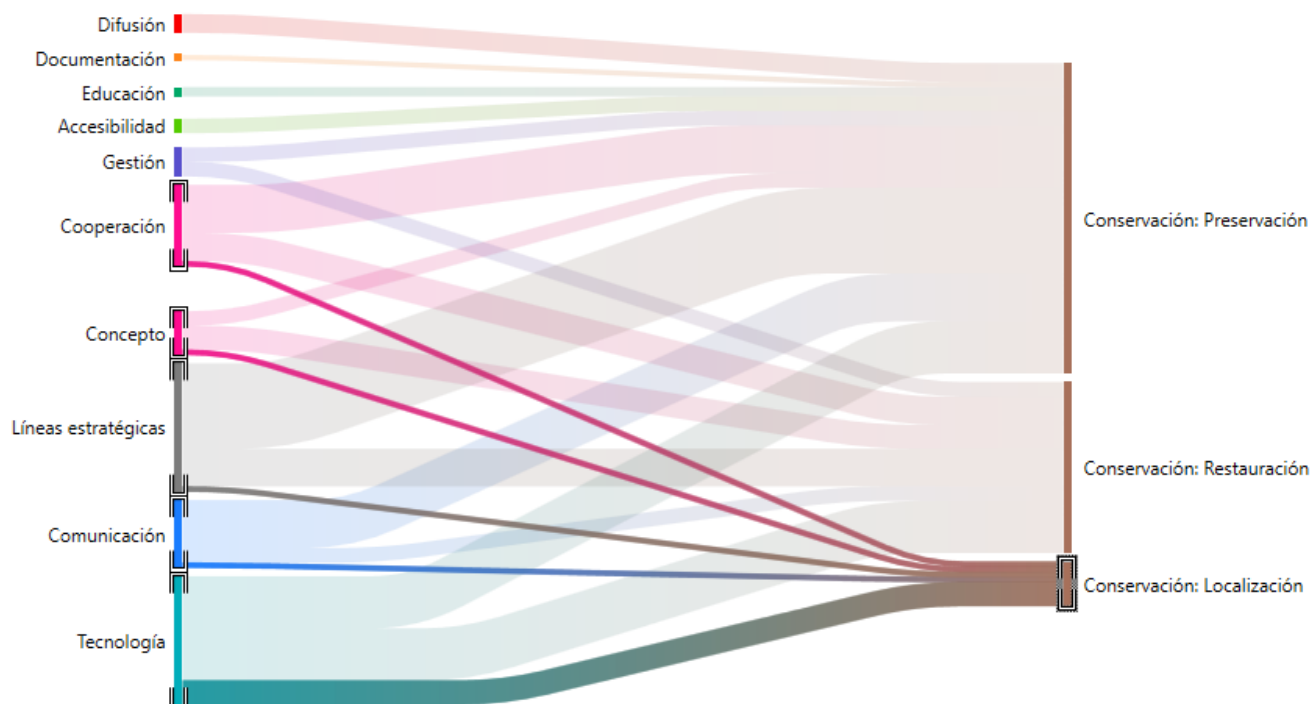


Fuente: elaboración propia.

En esta imagen del diagrama de Sankey comprobamos que aunque la restauración no acumule tantas citas y porcentaje como la preservación, si mantiene una importante presencia. Mientras que las ramificaciones de la preservación tocan prácticamente a la totalidad del resto de códigos, la restauración se destaca en líneas estratégicas, tecnología y cooperación.

Como dato curioso, su relación con el código del concepto sobre filmoteca es ligeramente más amplio que en el caso de la preservación, lo que puede coincidir con el sentido más popular y publicitado de las filmotecas desde dicha faceta como imagen exterior.

Figura 59. Diagrama de Sankey para comprobar el flujo del subcódigo de la conservación: localización con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

Por los motivos anteriormente apuntados, la localización no alcanza una presencia muy destacable al tratarse de un proceso estratégico interno de las filmotecas sobre la base de un conocimiento que no suele compartirse. Aquí lo verdaderamente reseñable es la importancia que tiene la tecnología con ella, siendo el digital una asignatura difícil para una faceta que se ha relacionado casi siempre con lo analógico.

Dada la gran magnitud de coincidencias que obtiene la conservación con las líneas estratégicas, merece la pena profundizar en los datos específicos de dichas relaciones para obtener alguna conclusión sobre su conexión. En el siguiente diagrama se pueden considerar las relaciones establecidas entre los distintos subcódigos de la conservación y las líneas estratégicas.

Figura 60. Diagrama de las relaciones entre los subcódigos de conservación y líneas estratégicas.

		●  Conservación  45	●  Conservación: Localización  5	●  Conservación: Preservación  28	●  Conservación: Restauración  20
●  Líneas estratégicas	 108	22	1	17	8
●  Líneas estratégicas: Credibilidad confianza	 0				
●  Líneas estratégicas: Futuro	 44	7	1	6	2
●  Líneas estratégicas: Ideales	 0				
●  Líneas estratégicas: Instancias	 10	7		7	2
●  Líneas estratégicas: Legislación	 10				
●  Líneas estratégicas: Modelos institucionales	 54	13		9	4
●  Líneas estratégicas: Política cultural	 31				
●  Líneas estratégicas: Problemas	 0				

Fuente: elaboración propia.

Destaca el hecho de que de las 22 citas de la conservación en general con respecto a líneas estratégicas, es que el subcódigo de la “conservación: preservación” sea el más coincidente con un 37’7% frente al 17’7% del subcódigo “conservación: restauración” o el casi inexistente 2’2% del subcódigo “conservación: localización”. Se aprecia claramente que de esas 17 citas nada menos que 9 nos hablan de “modelos institucionales” y 7 sobre “instancias” seguido de las 6 sobre “futuro”. Esto señala y refuerza lo visionado en la anterior imagen, demuestra que existe una diferenciación dentro de los subcódigos de la conservación, donde la “preservación” parece arrogarse el papel más representativo a la hora de formular el modelo de las filmotecas, quedando el resto como partes importantes, pero secundarias referidas a ese modelo.

A continuación, se va a exponer una muestra de las citas más significativas que recojan principalmente las distintas relaciones entre estos dos códigos de “conservación” y “líneas estratégicas” y al mismo tiempo, que recoja algunas coincidencias con otros códigos relacionados. Veamos algunos ejemplos de relación del subcódigo de líneas estratégicas “modelos institucionales” que tantas veces ha aparecido como una referencia en la conservación.

En estas citas nos invoca sin nombrarlas, a las normas de la FIAF donde se apela a la falta de ánimo de lucro que deben tener las filmotecas para poder ser consideradas dentro de la Federación. Es una cita donde coincide el código de la conservación en su subcódigo de “restauración” con otro como el de “concepto” que enlaza directamente también con “líneas estratégicas” en su subcódigo de “modelos institucionales”. Son ese tipo de criterios los que hay que llevar a cabo a la hora de realizar restauraciones para que ese modelo se corresponda con el patrón de filmotecas que nos señala la FIAF. La última cita hablando del resultado de la comercialidad nos abre una puerta hacia el código del marco de cooperación entre las filmotecas y el sector profesional donde esa colaboración público privada no está exenta de algún beneficio comercial que, prácticamente, en la mayor parte de los casos redundará en los gastos que genera la propia restauración y no debe ser considerado como ánimo de lucro. Pero en todo caso, marca esa relación normalmente admitida, donde la filmoteca restaura y luego los derechos que detentan los derechohabientes de esos soportes recuperados pueden obtener réditos comerciales.

- 3:89 “O marcas parámetros importantes para cómo se tiene que hacer una restauración y esa es una de las funciones que tendrían que tener los archivos porque existe la restauración del patrimonio y la comercial. Y eso hay que llevarlo a rajatabla. Un archivo nunca puede hacer una restauración comercial, sí no que tiene que hacerla de patrimonio.

- 3:90 “Un archivo no puede hacer una restauración atendiendo a criterios comerciales, que la restauración resulte comercial es otra cosa”

Esta cita, sí que subraya y nombra expresamente el marco de la FIAF como modelo de garantía jurídica que conecta el subcódigo de “líneas estratégicas: modelo institucional”, con el subcódigo de la “conservación: preservación” para dejar meridianamente clara la relación que tiene la conservación con el código de la “difusión” en el código del “marco de cooperación: filmotecas” que establece las relaciones entre los distintos

archivos cinematográficos a nivel internacional. La posterior cita sirve para apostillar tal enunciado.

- 3:67 “Está perfectamente expresado en definitiva en los estatutos de la FIAF, las filmotecas tienen dos funciones preservar y difundir. En la FIAF puede haber archivos que no difundan, que son solo archivos, hay varios (...) sin hacer preservación no puedes estar en la FIAF.

- 3:71 “Si, es lo que comentaba, por supuesto, claro, la preservación, si no se preserva un producto no se puede difundir porque no se ve bien.

A continuación, esta cita matiza también esa diferencia pública y privada entre las filmotecas públicas y las comerciales, dependientes de las grandes productoras, marcando la diferencia en la incapacidad de las primeras en poder planificar su producción, decidir los plazos y tiempos de sus tirajes de copias como de su acceso y sobre todo de selección a la hora de valorar el material. Esto conecta estos dos códigos desde los subcódigos “líneas estratégicas: instancias” y “líneas estratégicas: modelos institucionales” con el subcódigo “conservación: preservación” coincidentes nuevamente con el código “marco de cooperación” en sus subcódigos de “agentes del sector” y “filmotecas”. Lo que de alguna manera nos indica las distancias y también los caminos paralelos, a veces coincidentes, que mantienen las filmotecas con la industria.

- 3.75 “Vamos a ver, una productora puede planificar su producción para decir, en el momento en que económica y procesalmente, eso es lo mejor y procesalmente oportuno, yo hago los duplicados (...) pero ella se hace planteamiento... Pero a una filmoteca le llegan productos...una filmoteca no tiene ese momento preciso, una filmoteca tiene que intervenir con lo que le viene (...) no puede tener tampoco mucho criterio la filmoteca sobre lo qué es bueno, y qué es malo.

Desde estas dos citas seguidas, se desprende una tensión en la independencia de las filmotecas a la hora de fijar incluso sus propios criterios

de restauración por parte de las instancias políticas de las cuales dependen, lo que relaciona los subcódigos del código “conservación: restauración” con “líneas estratégicas: modelos institucionales”. Se dejan ver criterios políticos basados en lo aleatorio y en la improvisación, cuyo principal problema es que es excluyente, porque focaliza sobre necesidades ajenas a los criterios que deben seguir las filmotecas e interviene sobre su presupuesto. Pero también, ese debate de la toma de decisiones pasa a formar parte del planteamiento interno para discernir quién o quiénes son las personas responsables de decidir tales restauraciones, abriendo el campo para un marco de cooperación con el subcódigo “agentes del sector” e identificar el colectivo de historiadores como la relación que las filmotecas debieran establecer para encontrar un marco de seguridad en la legitimidad de tales autorizaciones.

- 3:99 “De todas formas, hay que tener en cuenta cuáles son las razones por las que se restauran las películas, que esa es otra, si la película está en muy mal estado y se está pudriendo etc., es lógico que tenga una prioridad.... Pero muchas veces, simplemente resulta que viene rápidamente del Ministerio, que se hace un ciclo de Saura y hay que restaurar todas las películas de Saura, vale... El único criterio es que por alguna razón han seleccionado a Saura y entonces, a lo loco porque no se puede restaurar diez películas de Saura en un año, haciéndolo bien.

- 3:100 “Si, es que aquí no es criterio de la Filmoteca sino de la dirección del Ministerio.

- 3:46 “¿Quién decide qué es bueno y qué es malo? Bueno, claro, quien lo decide, pues hay una gente que tiene cierta capacidad para decidir, que somos los historiadores, y las relaciones de las filmotecas, fundamentalmente la Filmoteca Española, con los historiadores deja bastante que desear.

En las escasas citas referidas sobre la localización aparece el subcódigo de líneas estratégicas “futuro”, aunque es un planteamiento que afecta en realidad a todos los subcódigos de la conservación. Sin embargo, la tecnología digital hace que la visualización de ese futuro adquiera tintes pesimistas fruto de la falta de certidumbres establecidas alrededor de sus

garantías de conservación. La accesibilidad a través de formatos que eliminan la complicación del analógico al tiempo que lo facilitan gracias a su menudo tamaño, no parece despertar muchos entusiasmos en la conservación y localización. Y el panorama de selección de títulos parece privilegiar solo aquellos que hayan tenido verdadero éxito.

- 3:72 “Claro, el problema es que la función principal de la Filmoteca es tener la colección, o sea, hacerse con las películas y preocuparse de, por ejemplo, es lo que digo del digital. Ahora mismo, por favor, las películas que estamos haciendo están en un pendrive. Dentro de cien años dónde diablos va a estar eso. A lo mejor una película que ha tenido mucho éxito, sí, pero hay otras que ni siquiera han tenido éxito.

El subcódigo de “futuro” se relaciona algo más optimista cuando apela directamente al subcódigo de “preservación” y de alguna manera lo liga a la trayectoria sempiterna del cine y de las filmotecas como supervivientes a lo largo del tiempo. Pero resulta interesante porque recupera el concepto filosófico apuntado por Ray Edmonson, para añadir la diferencia que se establece entre un archivo y otro al aplicar el código de la accesibilidad, de manera que no solo garantice la conservación sino su utilidad.

- 3:258 “Bueno yo el futuro lo veo claro, es decir (...) no lo veo especialmente diferente de ahora, porque lo que tienen que hacer la filmoteca es, pensar que yo soy de archivo, es potenciar su función de archivo que es muy amplia. Archivar como todo el mundo sabe es conservar las cosas de forma que sean accesibles y utilizables.

El siguiente código coincidente con la conservación es el código de la tecnología, lo cual, a priori, resulta un tanto curioso al pensarse en primera instancia que desde el punto de vista de la conservación tendría que tener un mayor protagonismo que las líneas estratégicas. Pero haciendo una reflexión más profunda se puede llegar a visualizar las líneas estratégicas como pensamiento, mientras que la tecnología es objeto. Un objeto que según las siguientes citas nos remite a unas dificultades importantes en el archivo, tales como el convencimiento por parte de las filmotecas a las productoras para que éstas confíen en ellas sobre algo que ya pueden hacer ellas mismas sin

problema. En esta cita el subcódigo “digital” coincide tanto con “preservación” como con “localización”

- 3:11 “Entonces, lo que es esencial del trabajo de filmoteca es que es un archivo donde se guardan las películas, se buscan películas, ahora con el digital es horrible, a ver dónde diablos están las películas rodadas en digital, por ejemplo, antes estaban las latas bajo la cama del productor, ahora las tienes en un pendrive, ¿y qué va a pasar dentro de setenta años, cuando busques toda la producción de seiscientas películas al año?

En otras citas se conecta con “preservación” y “restauración” desde tecnología, pero también, nuevamente desde “líneas estratégicas” y se reflexiona sobre cómo EEUU está afrontando el reto tecnológico del digital, marcando una diferencia que implica un presupuesto importante donde paradójicamente una economía privada está tomando medidas de conservación superiores a las nuestras marcadas por el código de la “gestión económica”. La dualidad digital analógico está lejos de separarse tan pronto y sugiere una colaboración conjunta.

- 3:13 “En Estados Unidos qué es lo que ocurre?, que en Estados Unidos, las Majors, todas las películas que están rodando en digital, posteriormente, lo pasan a analógico y se está guardando digital en analógico”.

- 3:76 “y sobre todo que dependemos de la industria cuando estamos hablando de los americanos es que para ellos si se han gastado trescientos millones en una película, cincuenta mil euros, hacen un polyester (...) Se lo gastan en una fiesta. Entonces lo que pasa aquí es que aquí no hay ni siquiera dinero para hacer un cartel para el estreno muchas veces”

La relación de la tecnología con el campo de la restauración está aportando facilidades pero al mismo tiempo se está prestando a tentaciones interpretativas que alejan la restauración del marco patrimonial y cae en lo comercial. Pero también, están cambiando los perfiles profesionales en las filmotecas. Estas citas así lo atestiguan.

- 3:51 “Las restauraciones digitales, en su mayor parte, son falsificaciones. Habría que pensar en dos tipos de restauraciones que es, la restauración patrimonial, que es aquella que lo que busca es restaurar la película como era en su día originalmente; y la comercial, que lo que busca es hacerla toda limpiita, modernizada y para eso el digital hace estragos”.

- 3:60 “ya casi se requiere más informáticos porque todos los procesos del cine han cambiado, o por desgracia, han cambiado incluso para la restauración de películas (...) porque obviamente, ya al hablar de digital, ya no hay etalonaje, hay corrección de color, bueno, si, también hay un etalonaje previo para darle la pátina esa, pero, sobre todo, lo que hay después es la corrección de color, ya no hay baños, ni hay nada”

La percepción a nivel usuario de la localización del material de tecnología digital choca con los perfiles conservadores desde la filmotecas. Que acostumbrados al soporte analógico suelen estar más sensibilizados por las amenazas. El uso que se hace a diario de las imágenes y sonidos parece difuminar la amenaza de la desaparición del patrimonio audiovisual con el pensamiento de que siempre permanecerá. Este diálogo prueba ese distanciamiento entre el profesional de la conservación que sabe que aunque el formato sea digital, siempre tiene que tener un lugar físicamente y otro profesional de la divulgación ajeno a la conservación.

- 3:17 “Y lo que está en internet en línea, ¿Dónde lo guardas? El problema es que hay que guardar físicamente algo, hay que guardarlo.

- “En grandes servidores”

- “Pero si es que hay que guardarlas. Esos servidores son de propiedad privada, el día que Google haga ¡pluf! Se extingue todo. Todo lo que tienes ahí”.

- “Facebook y todas las redes”

- “Sí tú tienes fotos de una hija o nieta tuya, pásala a papel sí te gusta. Porque un día vas a perder el móvil otro día, pásalo a papel”.

- “Pero eso pasa también con las películas que te vienen en DCP que son subvencionadas. Yo no sé hasta qué punto va a aguantar un disco duro, porque eso nunca se sabe, un día lo abres y ha desaparecido”.

Otro de los focos importantes dentro de la conservación y también para la propia industria, reside en encontrar un estándar de conservación dentro del mundo digital. Algo que de momento parece difícil a tenor de las citas recogidas aquí.

- 3:83 “Porque en definitiva lo que pretende el estándar es que lo que se hace aquí, se pueda utilizar allí... no pretende lo mejor, pretende la universalidad”

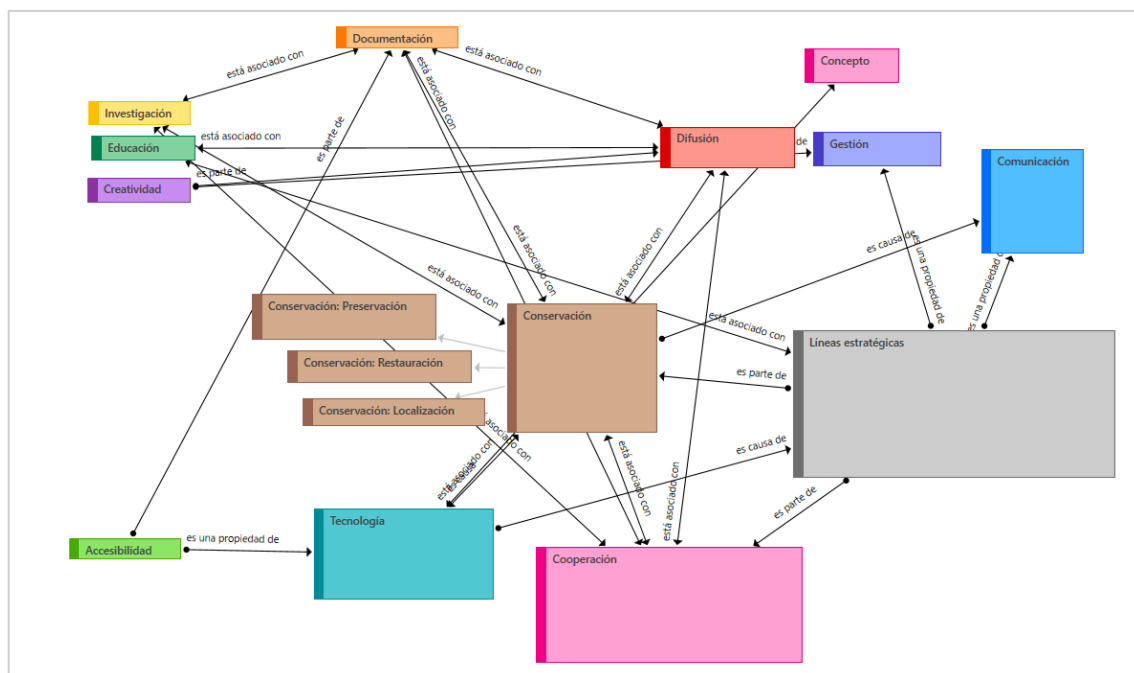
- 3:80 “El asunto ese del digital está claro, el problema es que, ni hay un estándar ni se ve. Yo me acabo de salir de una Comisión Europea (...) Y es que después de darle muchas vueltas, no tiene salida.

En cuanto a nivel de divulgación de las propias actividades de las filmotecas y su valor cultural por parte de la sociedad, se hace ver que no es del todo comprendido a la hora de justificar ese gasto, mientras que hay otras facetas como la deportiva que emplean ingentes cantidades de los presupuestos públicos que en contraposición nunca son tan cuestionados. Se deduce una problemática en la comunicación de las filmotecas en los subcódigos de “divulgación” y de “visibilidad importancia del patrimonio cinematográfico”. Tal como se expresa en la siguiente cita.

- 3:54 “La parte económica yo la entiendo, pero la parte cultural también y a veces, en la cultura tenemos que justificar que sirva pagar un dinero. Nadie pone en duda que al fútbol se le está dando mucho dinero público, nadie lo pone en duda ni lo cuestiona”

A continuación se presenta el diagrama de flujo de las relaciones del concepto de conservación y el resto de categorías primarias a priori y posteriori que se han ido presentando durante el Focus group.

Figura 61. Diagrama de flujo del código de Conservación con el resto de códigos.



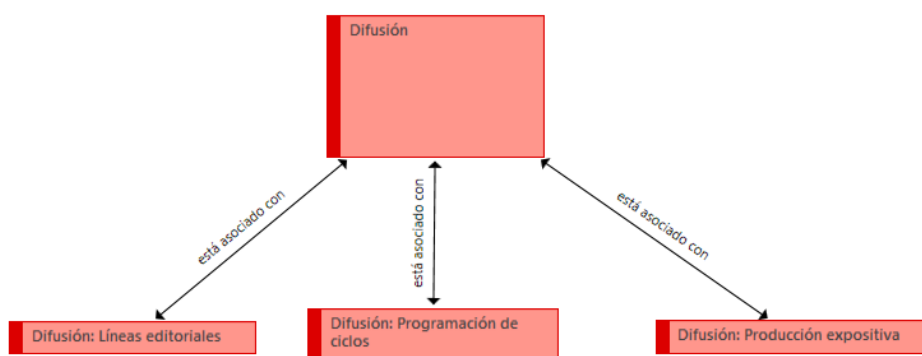
Fuente: Elaboración propia.

Aunque ha habido algunos códigos que aparecen en menor tamaño y más alejados y que no han tenido coincidencias con la conservación, se les ha definido el vínculo por guardar una relación dentro del universo de las filmotecas. El hecho de no tener esas interacciones lo que puede poner de manifiesto es una carencia a desarrollar o el resultado de un defecto de funcionamiento motivado desde otros conceptos. Quizás la clave de que las líneas estratégicas hayan tenido ese número elevado de citaciones pueda deberse a la toma de conciencia consciente o subconsciente sobre todos esos temas como la educación, la creatividad o la investigación que deben de ser desarrollados. Las temáticas presentadas sobre su modelo institucional, económico, las incertidumbres de los formatos, las expectativas sobre su futuro nos estén apelando a un desarrollo que discutir contrastándolo con el análisis de los demás códigos. En todo caso, en este cuadro se hace una indicación sobre la importancia que tiene para la conservación establecer unas líneas estratégicas que incidan sobre su gestión y comunicación para un mejor desarrollo en sus interacciones con otros campos.

4.2.2. Código difusión

Aunque la muestra del análisis efectuado sobre sus citas no ha dado unos resultados demasiado altos, esta investigación considera que la difusión junto a la conservación, forma parte de uno de los objetivos principales y fundacionales en la filosofía de las filmotecas. Por ello, aunque ya se ha comentado la prioridad de la conservación como objetivo irremplazable e ineludible para que exista la consideración y el reconocimiento como filmoteca, se va a exponer en segundo lugar para su estudio. En el siguiente diagrama de flujo podemos comprobar las relaciones del código de la difusión con sus subcódigos.

Figura 62. Diagrama de flujo del código principal a priori de la Difusión y sus subcódigos.



Fuente: Elaboración propia.

La difusión se erige como la parte más visible y atractiva de cara a la sociedad. El cine conservado no deja de ser un material almacenado (en cámaras frigoríficas, en su soporte analógico, en discos duros en su vertiente digital). Sin embargo, cuando cobra vida y prestancia es proyectado en la gran pantalla, pues ese ha sido el fin para el que ha sido creado. La difusión otorga amplitud de alcance y un efectismo que es dinamizador de públicos. Pero la difusión también contempla otros aspectos diferentes a la mera organización de ciclos cinematográficos. También elabora líneas editoriales, exposiciones y eventos que otorgan difusión e impacto en el público.

La línea editorial de una filmoteca es un núcleo de difusión especializada que tiene una repercusión importante en la divulgación de funciones y temáticas relacionadas con su marco de acción. A diferencia de la organización de ciclos, que tiene un consumo casi instantáneo y temporal, la publicación de libros o investigaciones en soporte papel o digital; otorga una presencia continuada en el tiempo y es un valor perdurable.

La línea editorial de una filmoteca, es una consecuencia de un criterio profesional propio y puede bifurcarse en varias colecciones que pueden encuadrarse en:

1. Temáticas específicas de las filmotecas en cualquiera de sus funciones (conservación, documentación, investigación, etc.)
2. Manuales técnicos
3. Investigaciones de temáticas variadas en relación a la historia del cine y/o de su conservación.
4. Monografías de directores o filmografías (temáticas, geográficas, movimientos o escuelas, etc.). Esta línea puede ser muy adecuada para coproducir con festivales de cine.
5. Catálogos de exposiciones

La disposición de una sala de exposiciones, y, por ende, la constitución de una colección de materiales en una filmoteca, es un objetivo deseable que marca su importancia y trabajo en la cadena de un patrimonio audiovisual, que no solo está referido al soporte del cine; sino a todos aquellos materiales administrativos, maquinaria, publicitarios, marketing etc., que conforman su constitución e historia.

Tiene una relación directa con el concepto de patrimonio audiovisual, pues está referido a su materialidad en todos aquellos objetos, materiales publicitarios, etc. que han acompañado el visionado de las películas y que por sí mismos forman parte de ese acervo industrial, documento histórico y artístico con códigos propios independientes del lenguaje audiovisual. Las exposiciones exigen de condiciones de seguridad y locales adecuados para su establecimiento.

Hay que distinguir la intencionalidad y filosofía que rige el propósito expositivo para diferenciarlo y no confundirlo con el adorno ambiental y contextual en el que muchas veces incurren las instituciones con sus piezas.

La línea de trabajo expositivo establece dos aspectos de su proyección pública:

- 1 Exposición permanente. Que puede ser referida a los fondos propios de la filmoteca y establecen una cronología y detalles de sus aspectos técnicos y creativos.

- 2 Exposición temporal. En colaboración con otras entidades o filmotecas, o con fondos propios para aprovechar efemérides o eventos.

Otro aspecto de esta línea es que también, como hemos visto en la difusión de líneas editoriales, puede y debe (si no, la exposición desaparecería una vez desmontada) generar publicaciones sobre aquellas exposiciones que sean reseñables e importantes para consultas futuras.

La programación de ciclos cinematográficos como labor de difusión de las filmotecas, es la actividad más reconocida popularmente. Hay que reconocer que su dialéctica con la conservación presenta la contradicción de ser dos aspectos antagónicos y complementarios al mismo tiempo. Pues, se conserva para difundir y también se difunde para conservar. De hecho, el nacimiento de las filmotecas tuvo, entre otras variantes como el coleccionismo, su razón de ser gracias al movimiento del cine clubs y su afán por dar a conocer las películas antiguas como una forma de preservación de la memoria, fundamental para verlas como obras artísticas y ser reconocidas como un patrimonio audiovisual digno de ser conservado. Es una actividad que permite:

1. Dinamizar, educar, concienciar sobre la historia, conservación del patrimonio audiovisual y atraer públicos

2. Conectar otras funciones propias, para visibilizarlas. Por ejemplo, dar a conocer sus fondos de archivo y restauraciones. Elaborar documentación relacionada. Promocionar fondos bibliográficos relacionados. Complementar propuestas expositivas.

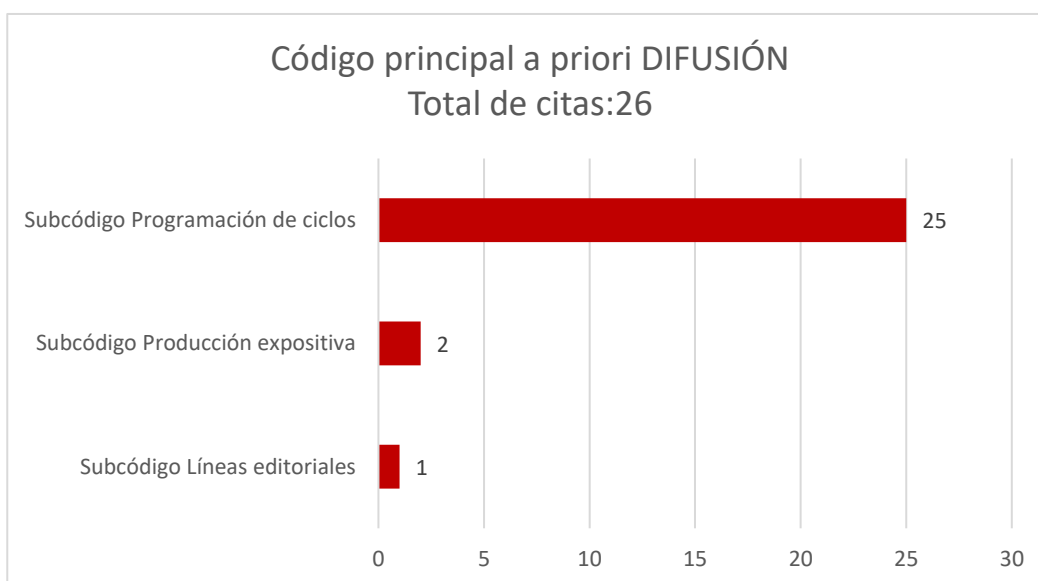
3. Ampliar y cuidar el marco de cooperación. La programación cinematográfica, encuentra siempre espacios para la cooperación, patrocinio en los distintos campos institucionales, profesionales y sociales. Otros archivos, filmotecas, festivales, asociaciones, efemérides institucionales, etc. Unas veces como propuesta propia y otras a demanda de dichos agentes del marco de cooperación.

Su finalidad, objetivos, estructura y filosofía son de interés para determinar si la oferta está dirigida o es subsidiaria. Básicamente, sin que cada sección tenga que ser considerada inamovible y teniendo en cuenta la transversalidad de oportunidades en sus combinaciones, cubriría los siguientes aspectos:

1. Ciclos referidos al espacio geográfico o ámbito de la filmoteca. Protagonistas (dirección, guion, actuación, técnicos, etc.), producciones, localizaciones, temáticas.
2. Pasado y presente de las cinematografías mundiales.
3. Historia de los géneros y movimientos cinematográficos.
4. Dirección, actuación, producción, técnica, etc.
5. Ciclos temáticos.
6. Relaciones, vinculaciones entre películas, movimientos, directores.
7. Ciclos educativos enfocados a visitas de colegios, creación de cantera y divulgación del patrimonio e importancia de la filmoteca.
8. Programación de películas fuera del cauce comercial.
9. Ciclos enfocados a la participación, efemérides, firmas invitadas etc.
10. Ciclos específicos para colectivos. Juventud, tercera edad, etc.
11. Ciclos específicos centrados en la mejora y transformación de la sociedad.

El total de citaciones que ha recibido la difusión ha sido de 26. A continuación, en la siguiente gráfica se puede comprobar el número total de citas que han recibido los subcódigos de la difusión.

Figura 63. Diagrama sobre los resultados de citación de los subcódigos de la Difusión.



Fuente: Elaboración propia.

Como se puede comprobar, la programación de ciclos es el subcódigo de la difusión que mayor número de citas recibe, acaparando un 96'6% del total y dejando el resto para “producción expositiva” y “líneas editoriales” en algo anecdótico, pues solo han recibido una y dos citas. Este resultado no debe de resultar extraño y de alguna manera, ya estaba previsto que así sucediera al ser la difusión la actividad más conocida y popular de cuantas tiene la filmoteca. El resto de subcódigos de la difusión, en esas facetas de líneas editoriales y producción expositiva, normalmente pertenecen a proyectos de filmotecas que suelen tener un mayor tamaño y ya están más consolidados a través de haber trabajado el patrimonio en sus distintas colecciones, pero también, a través de la elaboración de líneas editoriales que exigen un cuidado y seguimiento especiales.

En el siguiente diagrama se puede comprobar la coincidencia del código de la difusión con el resto de códigos.

Figura 64. Diagrama sobre las relaciones del código de la Difusión con el resto de códigos.



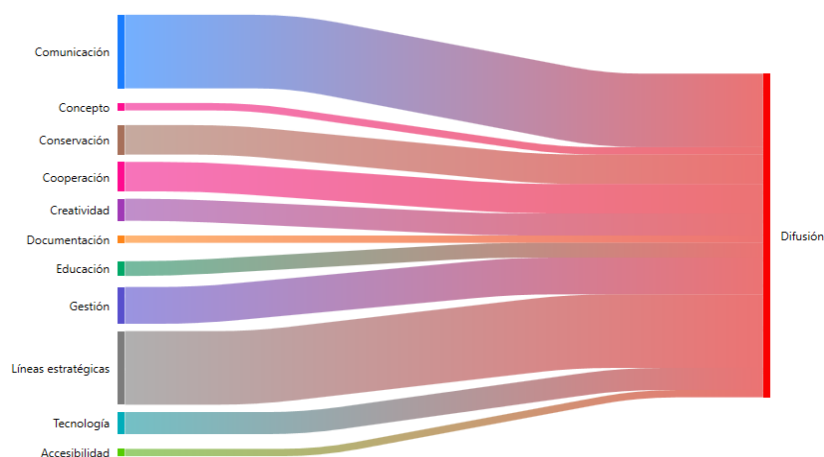
Fuente: Elaboración propia.

Según los datos que aparecen en la gráfica, volvemos a ratificar como el código de las “líneas estratégicas” sigue siendo, al igual que lo fue en la conservación, el gran dominante con un 38’4% sobre las 26 citas conseguidas. Solo que en esta ocasión ese 38’4% se repite con el empate de la comunicación que con la difusión alcanza una mayor importancia que con la conservación. A partir de estos dos datos mayoritarios el nivel baja hasta la mitad con un 19’2% que se le otorga al código de la gestión y luego un punto por debajo aparecen empatados con un 15’3% los códigos, que también venían siendo importantes de la cooperación y la conservación. Como ya se había anticipado en el análisis anterior, el concepto de creatividad es más propio de la difusión que de la conservación donde brillaba por su ausencia al obtener un 0%, aquí sin embargo se nos presenta con un 11%.

El resto de códigos, concepto, documentación y accesibilidad comparten el 3’8% a través de una sola citación, con la excepción de la investigación que de nuevo vuelve a desaparecer ocupando el 0% de citas. En el tema de la investigación, es cierto que existe escasa literatura científica específica sobre la difusión (García, F.J.G et al., 2018), sin embargo, de alguna manera, todo diseño desde, los distintos subcódigos de la difusión requieren de dicho concepto para su desarrollo y planificación, con lo cual es

un concepto del cual no tenemos plena conciencia de estar realizándolo aunque se realiza de una forma automática y obligatoriamente.

Figura 65. Diagrama de Sankey sobre las relaciones del código de la Difusión con el resto de códigos.

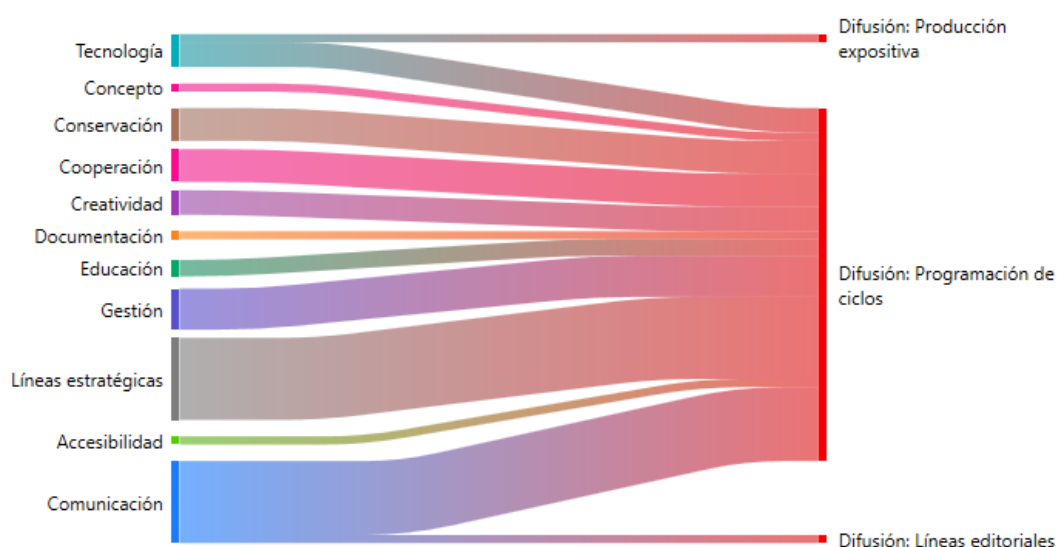


Fuente: elaboración propia.

Como se ha visto, de todos los subcódigos de la difusión es la programación de ciclos quien acapara la casi totalidad de las citas. No obstante, a pesar de esa claridad, se expone en el siguiente diagrama vemos de manera pormenorizada la asignación de cada cita en cada espacio de subcódigo para dejar evidenciada esa gran hegemonía de la organización de los ciclos de cine en el tratamiento de la difusión en las filmoteca.

La gráfica del diagrama de Sankey nos señala un código de difusión con la comunicación y las líneas estratégicas como eje más destacado siguiéndole más alejado aunque con importancia otros códigos como la gestión, la cooperación y la conservación. La gráfica que viene a continuación nos ratifica el subcódigo de la programación de ciclos como el subcódigo dominante por excelencia y apenas supone un cambio en el panorama general del diagrama de Sankey general.

Figura 66. Diagrama de Sankey sobre las relaciones del código de la Difusión a través de sus subcódigos con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

Tal como se había afirmado, el resultado apenas dista del resultado general, tan solo sirve para subrayar la gran distancia del subcódigo de programación de ciclos y esboza las leves líneas de flujo entre el resto de subcódigos. Según se ve en la imagen, el subcódigo de producción expositiva tiene una línea de flujo con la tecnología, mientras que el subcódigo de líneas editoriales se enlaza con el código de la comunicación, que a su vez es tan importante en el de programación de ciclos.

En la siguiente imagen que pertenece a la tabla de coincidencias de los subcódigos de la difusión con los códigos restantes, se atiende al número exacto de citas para una conformación de la visión general más concreta atendiendo a los datos.

Figura 67. Diagrama de las relaciones de los subcódigos de la Difusión con el resto de códigos.

		● Difusión 26	● Difusión: Líneas editoriales 1	● Difusión: Producción expositiva 2	● Difusión: Programación de ciclos 25
● Accesibilidad	17	1			1
● Comunicación	57	10	1		9
● Concepto	8	1			1
● Conservación	45	4			4
● Cooperación	39	4			4
● Creatividad	6	3			3
● Documentación	11	1			1
● Educación	25	2			2
● Gestión	45	5			5
● Investigación	26				
● Líneas estratégicas	108	10			10
● Tecnología	77	3		1	3

Fuente: Elaboración propia.

Como se puede comprobar los dos códigos sobre las líneas editoriales y producción expositiva son testimoniales. La cita referente al subcódigo de la difusión, líneas editoriales está coincidente con el código de la comunicación en su subcódigo de “divulgación”, su contenido apela a reconocer nuevas vías para la divulgación de los archivos y de sus restauraciones. Realmente, aunque sea una única cita, este es un buen resultado para subrayar y destacar esa colaboración conservación/difusión y forma parte de un proceso que debería ir siempre, en la medida de lo posible, ejecutado conjuntamente como proceso ideal para un mejor conocimiento de las filmotecas por parte de la sociedad y la comunidad científica.

- 3:69 “Si, ahora, por ejemplo, el British, muchos lo que hacen son DVDs, Blu Ray, que es otra forma de difundir sobre todo trabajos que ellos han hecho de restauraciones”

En cuanto a las dos citas, que están referidas a la producción expositiva como subcódigo de la difusión y relacionadas con el subcódigo de la tecnología analógica, las tenemos incluidas en una única referencia dividida en dos partes que vienen a señalar, la especificidad y particularidad que

ofrecen las filmotecas a través de sus salas de exhibición configuradas como el último reducto de una genuina veracidad sobre los títulos proyectados. Con espacios que, no solo recuperan la memoria del soporte original sino la propia experiencia del espectador de una época pretérita, al punto de representarse en vivo como si cada vez que el espectador actual traspasase el umbral de entrada a la liturgia de estos archivos, se enfrentase a la programación cinematográfica ofrecida por las filmotecas como si se integrase en ese conjunto de experiencias, soportes, materiales, conformantes de un patrimonio cinematográfico cultural, social e industrial, de tal modo que formase parte de un museo vivo del multiverso, tal como haría en el Museo del Prado si fuese a visitarlo y pudiese estar metido dentro de un cuadro, siendo observante y observado por el resto de visitantes.

- 3:175 “Esa cinematografía de salas está condenada a desaparecer, pero las salas no van a desaparecer. Luego están las salas de las filmotecas. Pero las salas de las filmotecas tienen un nombre adecuado que es el Museo del Cine. Aquí en Filmoteca durante muchos años, por algún extraño disparate, se hablaba y se sigue hablando de museo del cine, para referirse a la colección de aparatos viejos que tiene filmoteca”.

- 3:176 “Pero es lo que digo, una sala de cine en una filmoteca es un museo del cine y tiene que cumplir las funciones del museo. Las funciones del museo son muy amplias, es exhibir películas, pero también cuando se puede exhibir las películas como fueron, quiero decir, en fotoquímico no sólo con las características de imagen y sonido. Esto tenía que ser siempre así, exhibir las películas con las características de imagen y sonido que tenían, porque lo otro es falsificar. Exhibirlas como fueron cuando es posible y cada vez va a ser menos posible”

Otra cita que resume muy bien ese concepto de recuperación desde la difusión en la organización de ciclos y las condiciones de la sala de las filmotecas, nos aparece específicamente desde la difusión en la programación de ciclos, la comunicación desde la visibilidad de la importancia del patrimonio, con el añadido de la creatividad como complemento necesario para afrontar la diferenciación y diálogo establecido entre el contexto espacial y perceptivo que nos constituye y nos conforma hacia diversas realidades

paralelas, con tipos de películas y públicos diferentes entre ellos mismos, sin que eso signifique que deban ser incompatibles para ser tratados desde una unidad de pensamiento.

- 3:272 “Una nota a pie de página, sin ir más lejos, el problema de la recepción y el consumo, no es lo mismo ver una película en el Doré, digo el viejo cine Doré, etc, no es lo mismo ver una película en el Center de Nueva York que verla en una pantalla más pequeña y más o menos acogedora de una filmoteca. Esto es lo que tendrían que hacer las filmotecas, una operación similar a la del Doré, o sea que sus salas de proyección sean una zona genuina de filmoteca y que de alguna manera reproduzcan el tipo de santuario del cine en el cual consumían desde el año 1903 hasta hace quince años las películas. Entonces también se promueven en función de qué estas programando, cuando estás programando una película con Cary Grant va a una sala del Doré, sala grande, y al mismo tiempo si estás programando una película de Win Wenders totalmente marciana va a otra sala proyectada porque son dos obras distintas para dos tipos de cines distintos y por tanto para dos tipos de consumo distintos”.

Apoyando esta idea de la importancia de la programación de ciclos de las filmotecas, pero desde el ángulo de la comunicación en los subcódigos de “divulgación” y “visibilidad de la importancia del patrimonio” y también desde el subcódigo de la tecnología digital, está también el razonamiento conceptual de que ver películas fuera de la sala cinematográfica es otra forma diferente de ser espectador, pero no la original ni la idónea; siendo responsabilidad de las filmotecas reconocer esas realidades para trabajar y tomar el control de su papel fundamental en la difusión y comunicación hacia la sociedad sobre un patrimonio audiovisual que como concepto, no pregunta sólo por el “qué”, sino que le añade el “cómo”, el “dónde” y a ser posible el “¿por qué?”, mucho más amplio y profundo para el espectador que conocer la existencia de determinados títulos.

- 3:136 “Aquí hay un hecho fundamental, y es donde las filmotecas, como archivos y entes tienen un papel, y es que lo que está cambiando es el medio, es decir, lo que está cambiando es una forma de hablar absolutamente

antigua. Lo que está cambiando es el medio y sí cambia el medio tú puedes tener todo lo que te dé la gana en los almacenes, pero si eso no se ve”.

- 3:139 “El problema está con las películas. Es que hay películas que no se ven, sí no es en una sala de cine, te puedes poner como te dé la gana, pero no se ven sí no es en una sala. Ves otra cosa. Entonces esto tienen que preservarlo las filmotecas, el que se vean las películas en las salas de cine, que es como se ven”.

Estas particularidades tan propias del cine, son tratadas en la siguiente cita con un ejemplo que lo compara con la industria editorial de una forma muy pedagógica para la coincidencia del subcódigo de comunicación “visibilidad importancia del patrimonio audiovisual” con la programación de ciclos de la difusión.

- 3:68 “El cine hay que enfocarlo como una cosa muy rara que es como enfocarse en la industria editorial, pero de libros vivos. La industria cinematográfica tiene una particularidad y es que funciona a través de la reproducciones. Como funciona a través de reproducciones, pues la explotación de esos bienes es muy distinta, es decir, habría que hacer una analogía con los derechos de edición de las ediciones modernas, para poderlo comparar con algo, o sea, al editor no le molesta que tú vendas un libro suyo de segunda mano; una vez que lo has comprado de primera. Lo que te reserva es el derecho de edición. Entonces, pues esa es la variante del cine”.

Siguiendo el mismo subcódigo de comunicación en visibilidad de la importancia del patrimonio audiovisual tenemos una cita que reconoce, que en la formación de una nueva filmoteca el eje de la difusión se convierte en la puerta de entrada para su presentación en sociedad y poder así dinamizar cuanto antes el proyecto; lo cual enlaza al mismo tiempo con el subcódigo de líneas estratégicas “modelos institucionales”.

- 3:124 “Bueno, primero es saber qué era lo que teníamos, en este caso era una filmoteca pequeñita que es parte de ese patrimonio, era interesante conocer el pasado y proyectar su futuro y había una parte muy importante en la difusión. Yo creo, cuando hubo aquel debate, decir, bueno, a qué te vas a dedicar, solo a exhibir, a hacer tu salita aquí de cine y con eso

ya, con la versión original, con eso te justificas ya en esta pequeña comunidad...”

En cuanto a la conveniencia de los contenidos de la programación de las filmotecas, nos aparece una cita desde un diálogo a dos frases sobre la referencia de la historiografía apelando a la responsabilidad que tienen las filmotecas con sus objetivos y territorialidad a la hora de programar ciclos que revisen esa historia del cine. Señala también, lo importante que es la constancia y la dirección firme sobre esos contenidos para ser sistemáticos como el mejor camino frente a la intermitencia que amenaza con incoherencia. Después de la cita podemos ver el diagrama de flujo resultante en su globalidad.

- 3:287 “Al observar sin ir muy lejos con un libro llamado Antología de Cine Español, que quizás hayáis visto algún día, es una coproducción de Filmoteca Española y que las 340 películas de antología que hay en ese libro jamás se han programado en Filmoteca Española”.

- “Se han puesto, pero no sistemáticamente”.

Figura 68. Diagrama de flujo del código de la Difusión en sus relaciones con el resto de códigos.



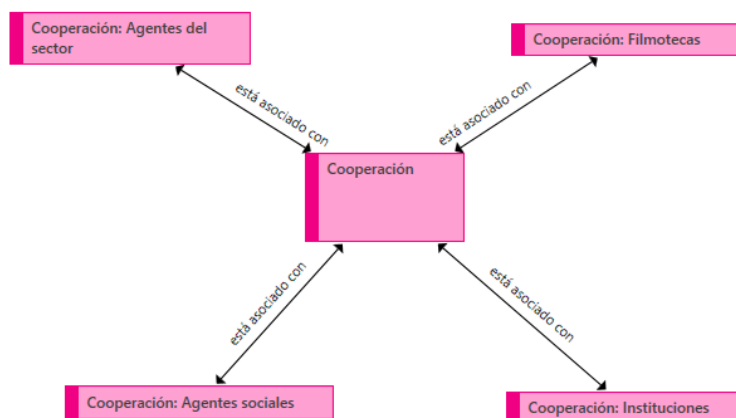
Fuente: Elaboración propia.

4.2.3. Código cooperación

La cooperación es, sin estar escrita, una de las funciones más importantes y estratégicas de las filmotecas. La transversalidad del cine como proceso industrial, como elemento cultural y finalmente como documento histórico, coloca a las filmotecas en un espacio amplio de relaciones con distintos agentes de orden institucional, profesional y social. En la siguiente imagen

podemos ver el diagrama de flujo establecido en este código junto a sus subcódigos.

Figura 69. Diagrama de flujo del código de la Cooperación con sus subcódigos.



Fuente: Elaboración propia.

Este código está dirigido individualmente al concepto y conocimiento de las filmotecas y también al ámbito de la cooperación entre ellas en esa transmisión del conocimiento. Normalmente, aunque el impulso para la creación de una filmoteca guarde relación con su espacio geográfico, la cooperación y relaciones entre filmotecas son un hecho natural y necesario.

Salvando las distintas tipologías, tamaños e historia, todas mantienen, normalmente, los mismos estatutos de creación y necesidades. Por lo tanto, este marco les permite intercambiar información importante para su mejora y desarrollo. En España, el centro neurálgico de esas relaciones, con independencia de contactos directos entre distintas filmotecas, se establece normalmente a través de Filmoteca Española.

Internacionalmente, existen distintas federaciones, asociaciones, que engloban un espacio común. La más importante de todas es la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). En España, la naturaleza jurídica de las filmotecas las coloca como organismos dependientes de entes de gobierno institucional. Esto hace que de manera natural, establezcan relaciones

directas con otras instituciones como museos, bibliotecas, conjuntos monumentales etc.

Dentro de la comunidad investigadora, hay que destacar el papel de las universidades como instituciones estratégicas de primer nivel en el marco de cooperación de las filmotecas. También el tema educativo en la formación de cantera de espectadores en la divulgación de la cultura cinematográfica y su importancia. Este espacio estaría abierto a instituciones como las nombradas, tanto a nivel del mismo espacio geográfico como de otras esferas distintas de influencia geográfica (local, regional, internacional) y acción competente.

Por agentes del sector se entiende todo el espectro de la industria audiovisual en sus distintos eslabones de la cadena. Principalmente tendríamos los tres grandes grupos:

- 1 La producción cinematográfica
- 2 La distribución cinematográfica
- 3 La exhibición cinematográfica

Este primer nivel genera relaciones de trabajo y de intercambio de información estratégicos y de interés mutuo. En otro nivel, pero no por ello menos importante, tendríamos la división en sectores que son inherentes al hecho cinematográfico y que están especializados. Un planteamiento, sin excluir nuevas aportaciones, podría ser:

- 1 Una Asociación principal general, se podría estar hablando de la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas. A partir de ahí se puede trabajar sectorialmente todos los espacios profesionales de la creación y producción de cine. Asociaciones como la de directores de fotografía, de guionistas, de actores, de productores etc.

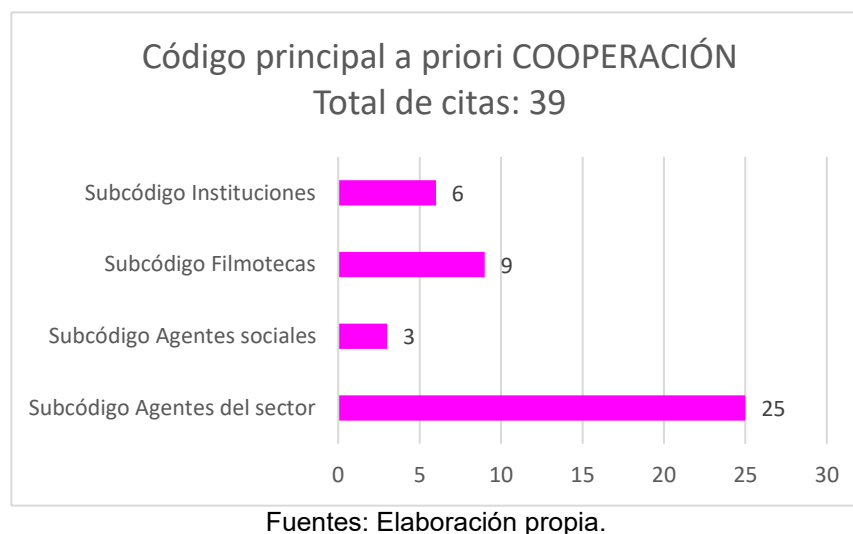
2 Sectorialmente en el campo de los historiadores, la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC). Espacios para los estudiosos y críticos cinematográficos. En este segmento podemos añadir las revistas especializadas en investigación y crítica. Afecta directamente a la documentación, investigación y difusión.

3 El segmento de los coleccionistas es otro espacio de trabajo que repercute en la adquisición de fondos y su localización.

4 El espacio de los festivales de cine es otro espacio especial para la cooperación. Afecta a la programación de ciclos, pero también es oportunidad para localizar, hacer tirajes nuevos de copias, publicar textos y dinamizar colectivos de crítica e historiadores.

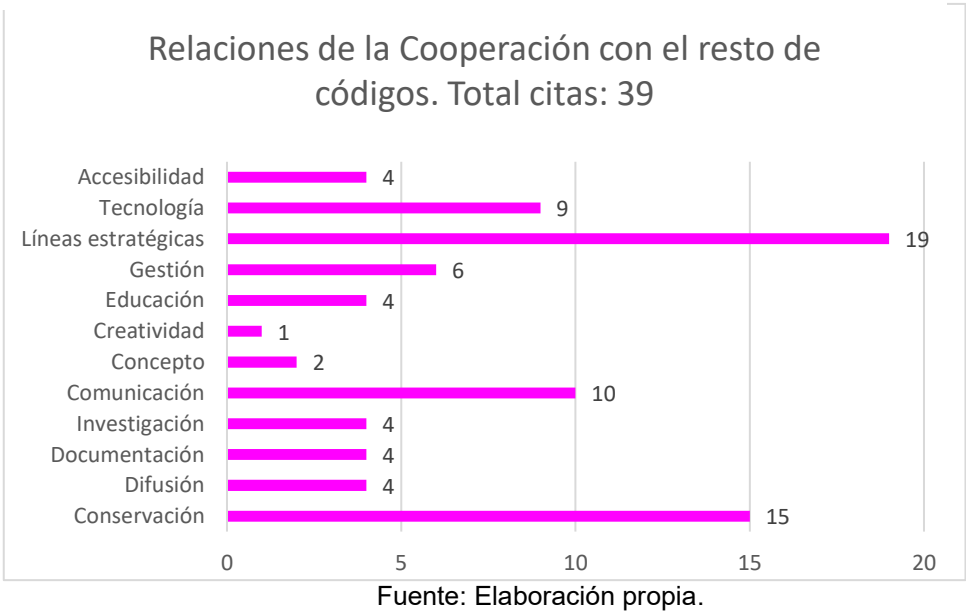
Si se ha expuesto la división del marco de cooperación a través de marcos específicos como el de las propias filmotecas, el marco institucional de las distintas instituciones de toda la transversalidad que ocupan las funciones de las filmotecas y la importancia del marco de cooperación establecido con los agentes del sector y muy especialmente con la industria; se debe señalar un último espacio dedicado a los agentes sociales y que está relacionado con el marco social de todos los agentes que trabajan en diversas áreas y valores que sustentan a la sociedad, pues es importante que las filmotecas al ser defensoras del legado del patrimonio, también sepan defender los valores de la sociedad que la sustentan. Estos son los resultados cosechados.

Figura 70. Diagrama de flujo del código de la Cooperación con sus subcódigos.



Según se nos muestra en la analítica del diagrama, de todos los subcódigos asignados al código de la cooperación, sobresale con un 64'1% el relacionado con los “agentes del sector”, que casi triplica a “filmotecas” que obtiene un 23'07%; mientras que “instituciones” tiene un 15'3 % y por último, “agentes sociales” obtiene un 7'69%. El resultado nos hace indicación de una preocupación expresa por cooperar con los agentes del sector, es decir los agentes que integran la industria audiovisual del que las filmotecas forman parte necesaria en paralelo a dicha actividad profesional. Es evidente que una cooperación de este tipo se hace más que necesaria, pues de esa relación las filmotecas pueden encontrar un enriquecimiento desde sus distintas funciones y departamentos. Un gran ejemplo, ha sido Filmoteca Española y el acuerdo que tuvo con las grandes distribuidoras internacionales para reservarse copias antes de que éstas fuesen destruidas. En cuanto a las relaciones que en general ha mantenido este código de la cooperación con el resto de códigos el resultado puede comprobarse en la siguiente imagen.

Figura 71. Diagrama de flujo del código de la Cooperación con sus subcódigos.



Según nos está mostrando la analítica del diagrama, podemos observar como el código de líneas estratégicas establece un peso muy importante dentro del marco de cooperación con un porcentaje del 48'7%, seguido del código de la conservación que obtiene un 38'46 % bastante importante si consideramos que el siguiente código en ser valorado como más coincidente

es el de la comunicación con un 25%. Son datos que, tratándose de las filmotecas, tienen bastante sentido a la hora de establecer un marco de cooperación para su desarrollo. Para las filmotecas, vendría a ser como un triángulo que bascularía sobre su objetivo principal de conservación, su entorno y contexto de trabajo con los agentes del sector y finalmente, la comunicación necesaria para llevarlo a cabo y ser visibilizadas.

Otro de los códigos que actuaría como contexto podría ser el de “tecnología”, que alcanza un nada desdeñable 23'07%. Dentro de lo parejos que quedan el resto de códigos tenemos al concepto de “gestión” como el más destacado con un 15%, mientras que los demás como, educación, difusión, documentación, investigación, accesibilidad repiten el mismo porcentaje del 10'24%. Quedan para el final los menos coincidentes como el código de “concepto” con un 5'2% y el de “creatividad” con un 2'5%. Salvando otras valoraciones que se irán exponiendo a lo largo de esta investigación, es interesante destacar que el código de la cooperación es absolutamente participativo con todos los demás códigos en mayor o menor medida, pues los datos demuestran que se conecta con todos ellos. Para ser más precisos en las relaciones que mantienen los subcódigos de la cooperación con el resto de códigos existentes, hay que remitirse a la siguiente imagen donde se puede comprobar el número exacto de coincidencias que se establecen entre ellos.

Figura 72. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Cooperación.

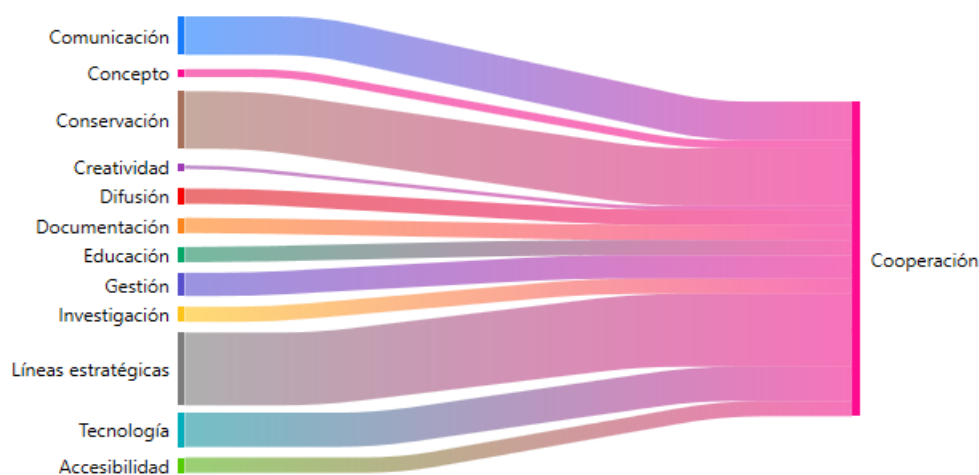
	Cooperación 39	Cooperación: Agentes del sector 25	Cooperación: Agentes sociales 3	Cooperación: Filmotecas 9	Cooperación: Instituciones 6
Accesibilidad 17	4	3		2	
Comunicación 57	10	7	2	1	3
Concepto 8	2			2	
Conservación 45	15	10		5	1
Creatividad 6	1		1		
Difusión 26	4	2	1	2	1
Documentación 11	4	4			
Educación 25	4	1	1		3
Gestión 45	6	3	1	2	1
Investigación 26	4	1		1	2
Líneas estratégicas 108	19	10	1	7	3
Tecnología 77	9	5		4	

Fuente: Elaboración propia

En este diagrama de coincidencias se comprueba fácilmente como el subcódigo de “agentes del sector” acapara la mayor parte de las coincidencias con el resto de códigos. Siendo la conservación y las líneas estratégicas los máximos exponentes de esa cooperación con un 40% para cada uno de ellos del total de 25 citas recogidas expresamente en este subcódigo, mientras que esos mismos conceptos relacionados con el subcódigo de filmotecas llega en el primer caso de la conservación a un 20% y en el segundo de líneas estratégicas un poco más elevado llegando al 28%, pero sin tanta importancia como en el subcódigo de agentes del sector.

Para hacernos con una mejor visión global de estas relaciones, debemos atender a los siguientes diagramas de Sankey que se abordan en primer lugar, desde el código general de la cooperación en su relación con el resto de códigos.

Figura 73. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código cooperación con el resto de códigos.

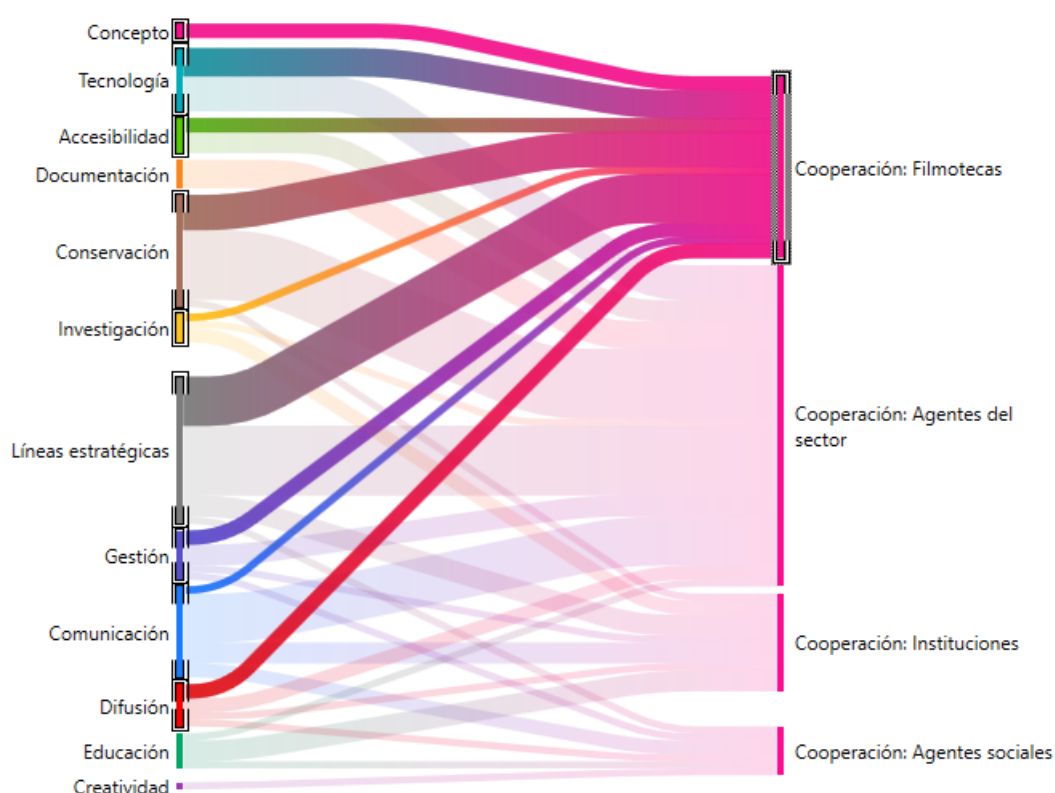


Fuente: elaboración propia.

Tal y como se había comentado anteriormente, el código de la cooperación se nos aparece relacionado con todo el espectro de códigos, siendo de éstos, líneas estratégicas el primero de ellos y la creatividad el último. De alguna manera, este código es fiel a su enunciado y se configura

como participativo y asociativo, convirtiéndose en parte fundamental del radio de acción y objetivo de las filmotecas, pues aunque no esté nombrado literalmente en sus estatutos, aparece de una manera subyacente, que su historia y práctica siempre han demostrado como fundamental en su trayectoria vital. A continuación se van a mostrar el resto de diagramas de Sankey, esta vez referidos a las relaciones específicas de los subcódigos, para poder hacernos una mejor imagen.

Figura 74. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de cooperación: filmotecas con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

La lectura más destacada que se puede hacer de las relaciones que establece el subcódigo de cooperación filmotecas, guarda más relación con su ausencia de coincidencias con los códigos de creatividad, educación y documentación, que con la predominante de líneas estratégicas. Esto no quiere decir, como se verá más adelante en sus análisis, que estos conceptos carezcan de interés para las filmotecas, este caso está centrado en la cooperación y por lo tanto hay que considerar que quizás sea una necesidad

de mayor conciencia en el desarrollo del marco de cooperación para implementar esos conceptos que por otro lado, caso de la educación están ya asumidos y forman parte de una preocupación fundamental en las filmotecas como espacio de trabajo con una x fija en su quiniela.

En una de las citas de la cooperación entre filmotecas, se plantean problemas de encaje institucional, junto a modelos de filmotecas donde se establecen unas necesidades atendiendo a los distintos tamaños y capacidades de archivo, sumado a una incapacidad práctica de llegar a acuerdos institucionales formales.

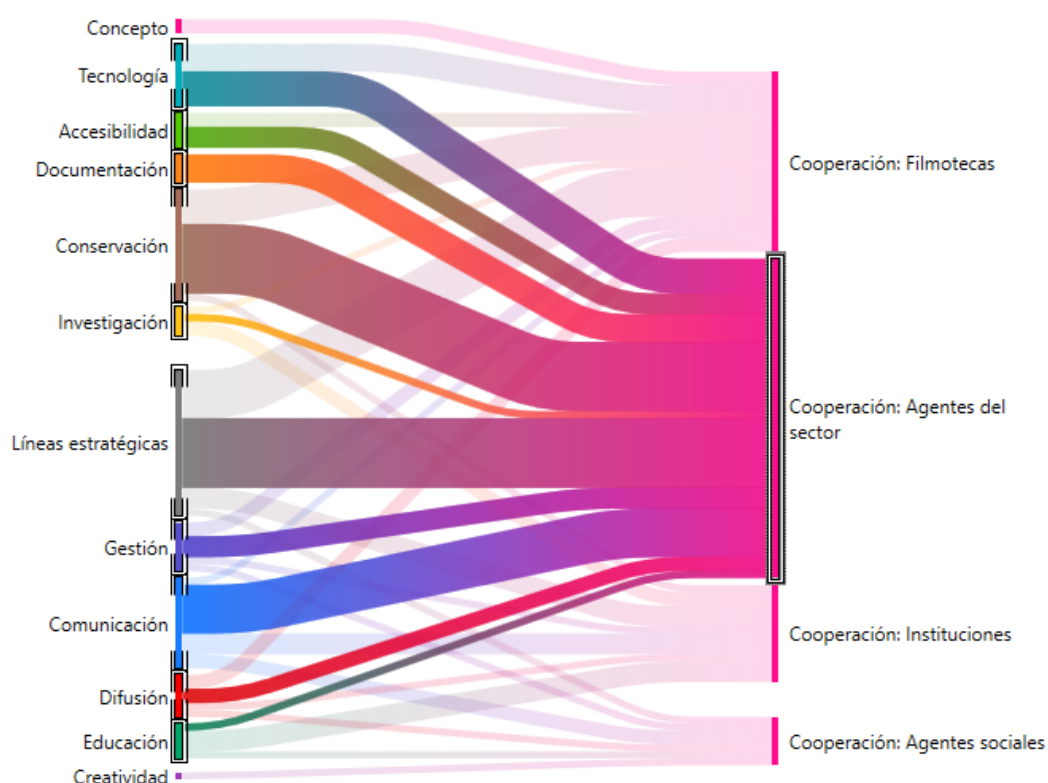
- 3:157 “Las filmotecas tenían que tener una política de difusión más clara, por lo menos las grandes, porque no se puede poner en el mismo plano una filmoteca que no tiene un problema de archivo ingente, que una filmoteca que no tiene un problema de archivo ingente (...) El problema, una de las cosas que planteaba Jose Enrique era interconexión, la relación de las filmotecas del Estado español. Bueno, esto vuelve a ser un problema institucional (...) siempre bajo cuerda porque en nuestro planteamiento sin llevarlo al término del convenio de colaboración formal ¿Por qué? Porque entonces había que someterlo, a no sé qué organismo del Estado que coordina la cooperación entre las distintas instituciones y eso era como la muerte, en el sentido de que se acababa ahí la cosa.

Otra de las citas, ya expresada en su coincidencia con la conservación, ya nos expresaba que en el marco de la relación entre las filmotecas, el código ético de la FIAF es la normativa oficial que rige sus definiciones y que condiciona su visión y personalidad de cara a su cooperación y relaciones establecidas.

- 3:67 “Está perfectamente expresado en definitiva en los estatutos de la FIAF. Las filmotecas tienen dos funciones, preservar y difundir...

- Veamos ahora el diagrama de Sankey referido al subcódigo de cooperación: agentes del sector.

Figura 75. Diagrama de Sankey subcódigo de cooperación: agentes del sector.

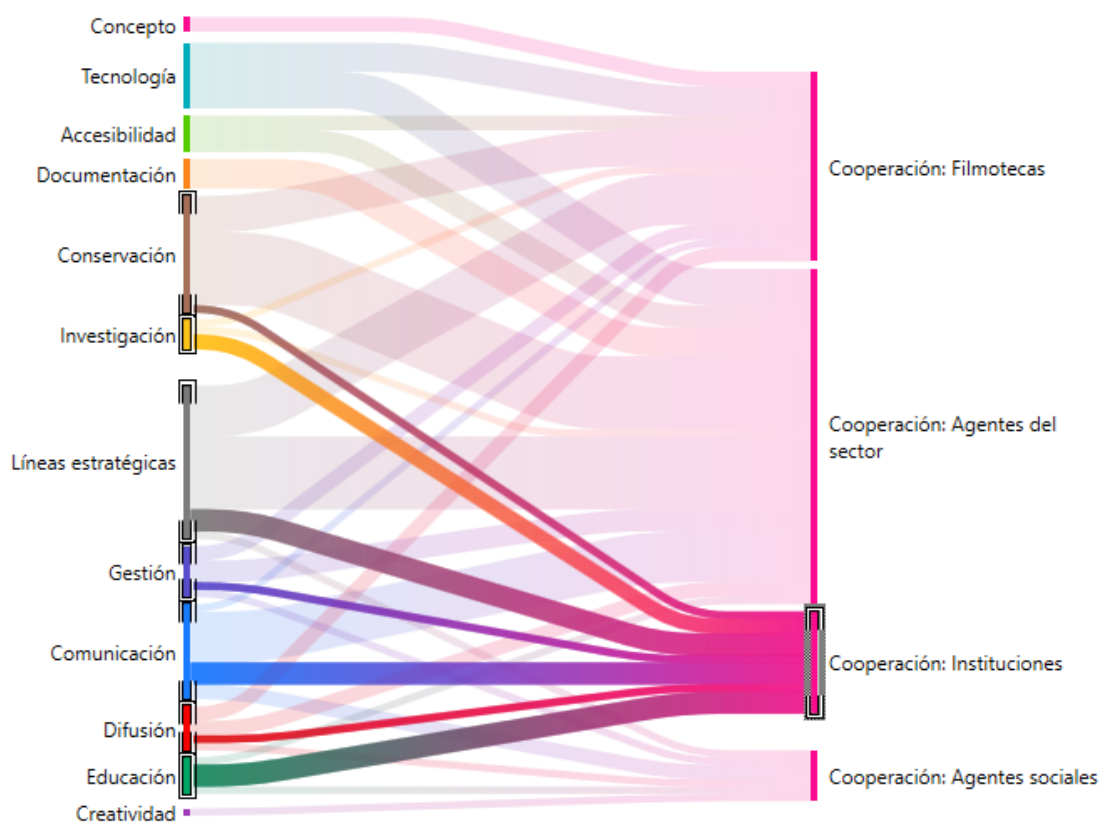


Fuente: elaboración propia.

Desde esta gráfica de la imagen, se puede dar fe de que el subcódigo de agentes del sector es para el código de la cooperación, su subcódigo más influyente y de mayor desarrollo en sus relaciones con otros códigos, lo que no es óbice para que también tenga ausencias destacadas como puede ser el caso del código de concepto y el de creatividad. A cambio, alcanza tanto en conservación como en líneas estratégicas una presencia bastante importante.

El comportamiento del subcódigo de cooperación: instituciones se puede contemplar en este diagrama de Sankey que se muestra a continuación.

Figura 76. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de cooperación: instituciones con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

Aunque este subcódigo no es demasiado nombrado en las citas, donde ya se ha comentado que representa el 15'38% del total frente al 64'10% de máximo obtenido por agentes del sector, es, sin embargo, un subcódigo muy equilibrado en una respuesta de flujo de sus relaciones con una intensidad bastante pareja. Pero, al igual que el resto de subcódigos, también tiene ausencias destacables como, accesibilidad, concepto, creatividad, documentación y tecnología. Son la comunicación, la educación y las líneas estratégicas sus puntos más fuertes. El caso de la educación es el que obtiene los mejores resultados de la muestra en comparación con todos los demás subcódigos.

Ejemplo de cita donde se establece la relación de este subcódigo de instituciones con el tema educativo, viene precisamente desde el sector de las universidades, que en estos últimos tiempos viene ampliándose a través de convenios y con la inclusión de formación que las conecta con las necesidades de las filmotecas.

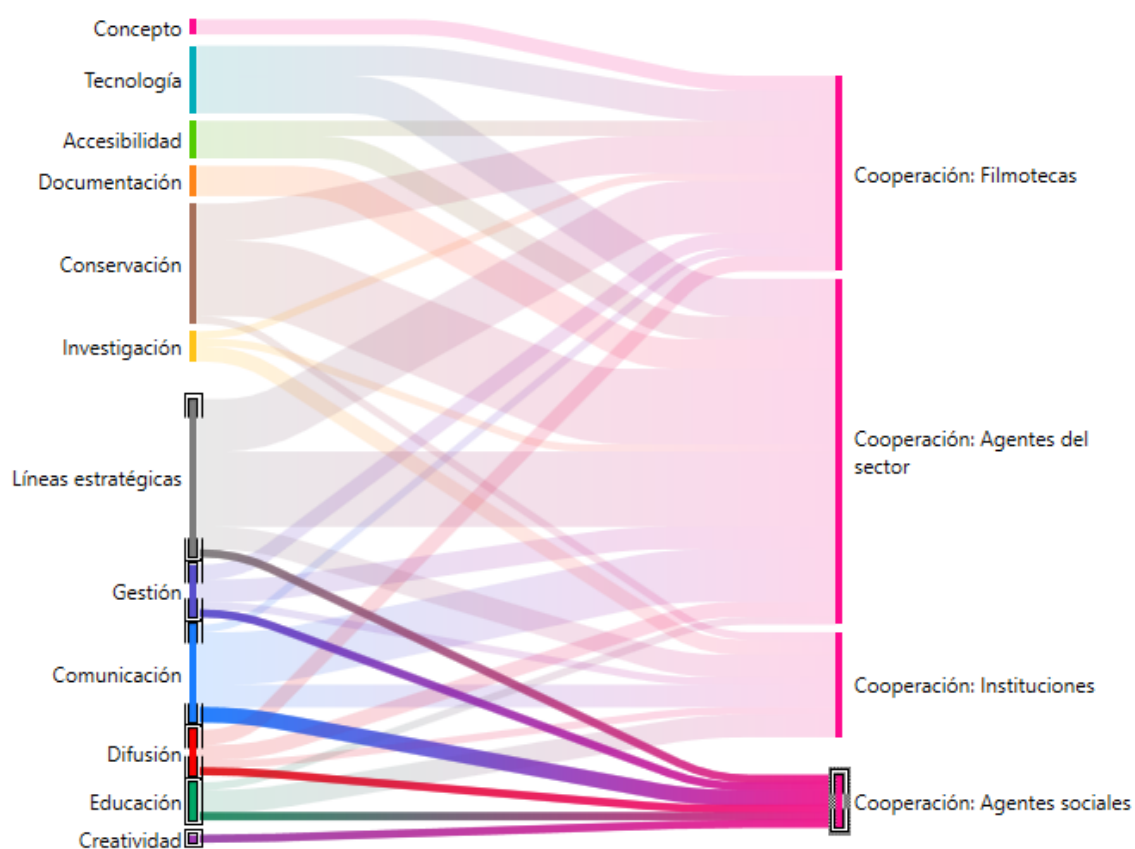
- 3:163 “Abundando en lo formal y en lo cultural, aquí hay master en preservación de archivos audiovisuales Filmoteca Española (...) Esto es nuevo, antes no había masters de filmotecas por la universidad, había cursos o cursillos.

Otra cita nos apela a las estrategias que filmotecas de pequeño tamaño y no exigidas con el archivo tienen que establecer institucionalmente para ser visualizadas y poder desarrollarse a través del marco de cooperación, donde las instituciones educativas parecen ser un factor bastante estratégico.

- 3:125 “Mi planteamiento y mi idea era ser capaz de intentar introducir ese elemento de recuperación del patrimonio y también, muy importante, acuerdos con los colegios, también llamada a investigadores y demás, esa era una parte fundamental de desarrollar (..) incluso acuerdos con las universidades o con centros educativos.

Por último, en este último diagrama de Sankey se va a dar paso a los resultados del subcódigo de la cooperación: agentes sociales.

Figura 77. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de cooperación: agentes del sector con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

La gráfica de la imagen corrobora los datos obtenidos en las coincidencias ofrecidas desde el subcódigo de la cooperación de los agentes sociales con el resto de los códigos, que lo relega al último puesto con un 7'69%. Su flujo de relaciones además de ser uno de los que acumula menor número de coincidencias, también tiene el mayor número de ausencias como accesibilidad, concepto, conservación, documentación, investigación y tecnología. La comunicación es la más destacada, aunque levemente. Una explicación a este nivel tan bajo de respuesta, puede ser encontrado en los perfiles profesionales de la muestra, que no están tan relacionados con este espacio social como el que puede significar los agentes del sector, que a fin de cuentas son los socios naturales de su campo de acción.

Incluir y visibilizar colectivos dentro del marco de cooperación de los agentes sociales, no solo incide en una mejora de las funciones de la filmoteca, sino que tiene recompensas a través de la mejora de su visibilidad y participación en las actividades que ésta realiza. En las siguientes citas se da visibilidad a este marco de cooperación que se nos aparece como estratégica y con buenos resultados sociales de inclusión y accesibilidad.

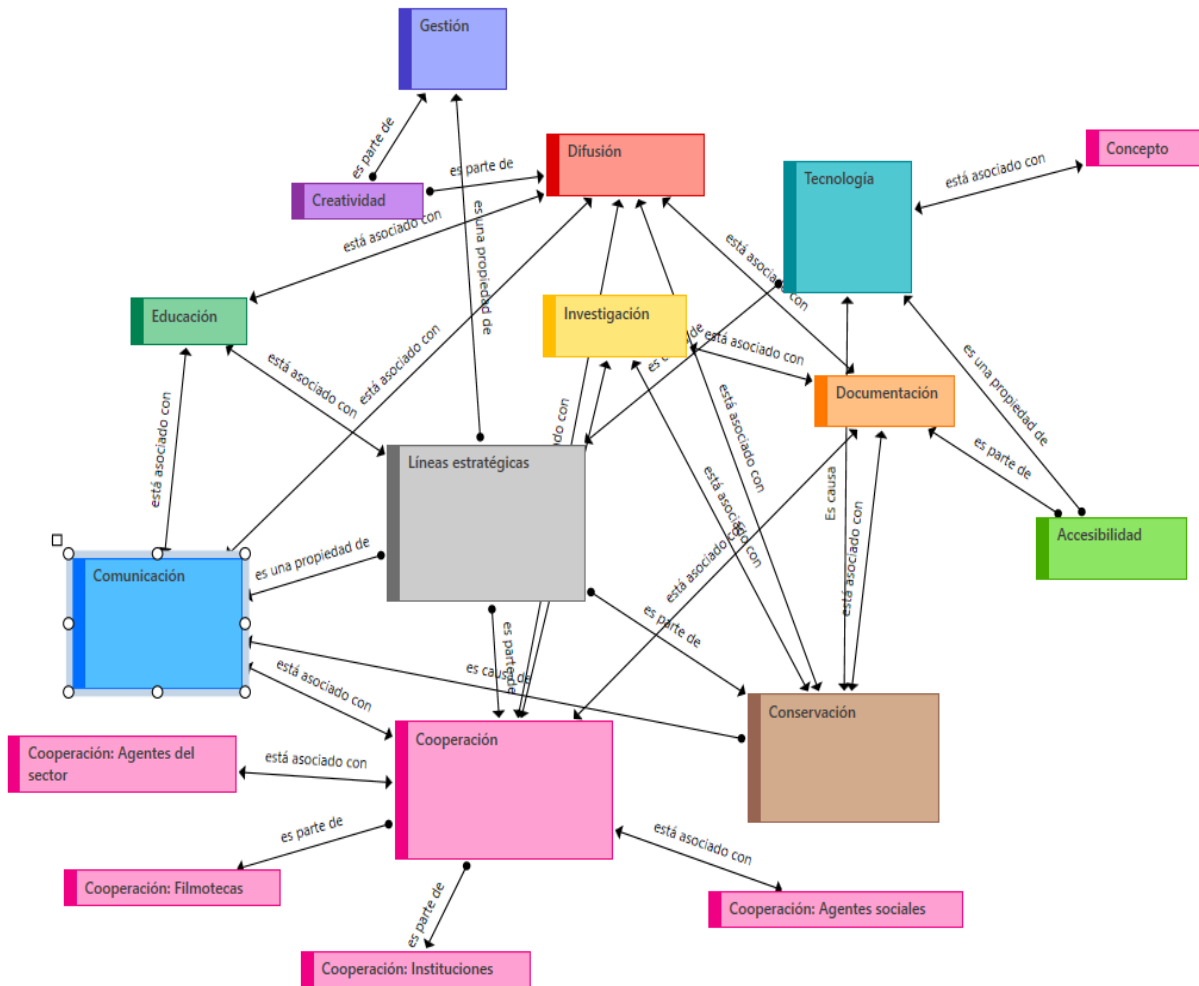
- 3:284 “También intento dar, por ejemplo, pues a otros colectivos y cosas así, porque es necesario un poco de películas españolas subtituladas ¿no? Para que puedan tener acceso a ellas personas sordas y todo este tipo de iniciativas que yo creo que hacen y acercan la filmoteca pues un poco más la hacen un poquito más humana y más accesible para otro tipo de personas que tienen difícil acceso a las proyecciones.

- 3:257 “Nosotros lo que hacemos sobre todo convertir en una institución cultural muy permeable con todo el tejido no sólo cultural sino asociativo de la región (...) departamentos afines que puedan ser asociaciones de todo tipo.

- 3:126 “Cursos, exacto. Mantener abierta la proyección era una cosa que también, para la ciudadanía, estaba bien. Nosotros lo hicimos en la parte antigua de la ciudad, parte que estaba muerta y nadie daba un duro por aquello. Entonces sí que es verdad, incluso sirvió para revitalizar la parte antigua, que estaba muy olvidada. Entonces, bueno pues, iban los jueves y los viernes y veían cine.^{[P]_{SEP}} Pero para nosotros creo que era muy importante la parte de difusión también, de trabajo con la propia universidad. Eso es fundamental, porque faltaba mucha cultura, había ese concepto de las españoladas, que ya hacía un prejuicio hacia el cine y como aquí se ha dicho el cine pues que nadie prejuzgue, porque te puede gustar o no te puede gustar, pero esa parte es importante.

En el siguiente cuadro, podemos ver el diagrama de flujo del código de cooperación en su totalidad.

Figura 78. Diagrama de flujo de relaciones del código de cooperación con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

4.2.4. Código documentación

La documentación es una labor especializada, fundamental en la generación de servicios e investigación, pero también como respaldo al resto de funciones de archivo, conservación y difusión. La naturaleza de las filmotecas es inherente a la propia del cine, eso le coloca en una especie de nexo entre los museos, las bibliotecas y los archivos, pues una filmoteca son todas esas naturalezas al mismo tiempo. Se desprende que la documentación está dividida en:

- 1 Fondos fílmicos analógicos y digitales.
- 2 Fondos bibliográficos, libros, revistas, videos, formatos digitales como CDs, Video laser etc.
- 3 Fondos gráficos, carteles, programas de mano, producción publicitaria, administración, correspondencia, escritos, bocetos, guiones, contratos etc.
- 4 Fondos de colecciones, aparatos de la cadena industrial (rodaje, exhibición, etc), vestuario, materiales varios, etc.
- 5 Repositorios digitales.
- 6 Bases de datos.

El resultante de la documentación siempre genera información y es considerada un servicio dentro de las funciones que toda filmoteca debe desarrollar. Normalmente, son servicios que suelen estar tipificados en una tarifa oficial pública. Se ha realizado una propuesta de subcódigos que se dividirían en los siguientes apartados a priori:

1. Líneas de atención al sector: Para una filmoteca uno de los mejores motivos para pervivir como modelo es el de su utilidad pública. La línea de atención a los agentes del sector es una oportunidad en esa línea de acción. Es una faceta enfocada en el plano de los profesionales de los distintos ámbitos industriales, productoras, historiadores, que se apoyan en una institución como las filmotecas para mejorar su trabajo diario. Además

permite mejorar el marco de cooperación y localizar materiales e información valiosa para su desarrollo como servicio y adquisición de fondos. Hay que aclarar que el planteamiento es de concepto, luego cada filmoteca elige el modelo de cómo organizarlo a nivel de departamentos. Por ejemplo, a la hora de solicitar una copia de archivo cinematográfico, esta atención puede estar focalizada directamente en ese departamento, o puede haber filmotecas que lo centralicen a través de otro específico de atención al usuario y dejar a ese departamento directamente en labores técnicas.

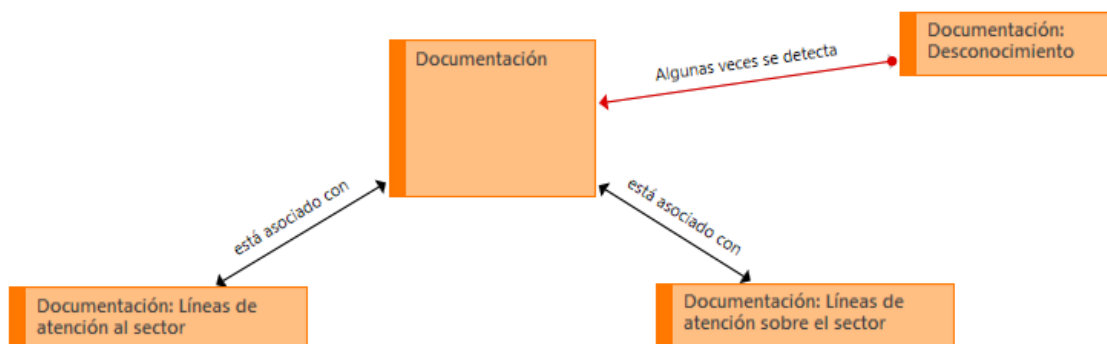
- El préstamo de copias
- La información sobre el estado o localización de materiales
- La información jurídica sobre titularidades, derechos, usos
- Elaboración de informes
- Consultoría y asesoramiento específico
- Clasificación y evaluación de consultas para su mejora y trato sectorial específico

2. Líneas de atención sobre el sector: Esta línea está centrada en atender a los usuarios en general sobre los fondos propios o informaciones conducentes a localizar y poner en contacto con otras fuentes o archivos. Básicamente articula la documentación en torno a las colecciones y fondos fílmicos, bibliográficos, gráficos, personales, expositivos, digitales y ofrece servicios de:

1. Préstamos
2. Consultas
3. Asesoramiento
4. Bases de datos y repositorios digitales
5. Cuestiones a tener en cuenta en estos servicios son:
6. Horarios de atención pública
7. Normas de acceso, acreditaciones
8. Tipificación de tarifas sobre servicios, reprografía, copias, duplicados etc.

A estos dos subcódigos se le ha sumado otro a posteriori llamado desconocimiento, que propiamente dicho no pertenece a los procesos de la documentación, pero ha tenido que ser incluido al ser focalizado como una problemática de las filmotecas, en el sentido de tener una desconexión con la sociedad y los especialistas en torno a su actividad. Atendiendo estas descripciones, su diagrama de flujo sería.

Figura 79. Diagrama de flujo del código de la Documentación con sus subcódigos.

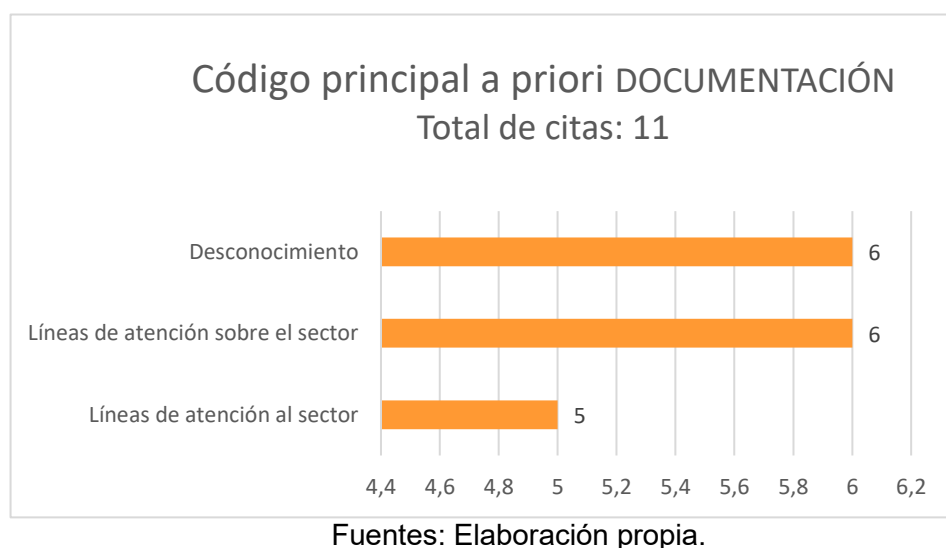


Fuente: Elaboración propia.

Como se puede ver en el diagrama de flujo expuesto, tenemos dos subcódigos relacionados con los procesos de documentación que son dos líneas de atención. Una de ellas, para atender desde las filmotecas al sector profesional desde las necesidades emanadas de él con relación a lo que las filmotecas pueden ofrecerles en esa dialéctica de los derechohabientes y de conocimiento del sector profesional que acumulan los archivos cinematográficos. En la otra línea, y de modo más abierto se atiende tanto al sector profesional, como al público en general, pero versando sobre el conocimiento que los distintos documentos almacena, trata y desarrollan las

filmotecas dentro de sus dependencias. En tercer lugar, más alejado y sin guardar relación con los procesos ni estar asociado al concepto de documentación nos aparece un código aplicado a una problemática específica aparecida en torno al código documentación, relacionado con su desconocimiento. Por ello, aparece un vínculo en un color diferente y con una relación establecida, “algunas veces se detecta”, distinta a las demás. En el siguiente diagrama podremos visualizar las relaciones de porcentaje cuantificados alrededor de dichos subcódigos.

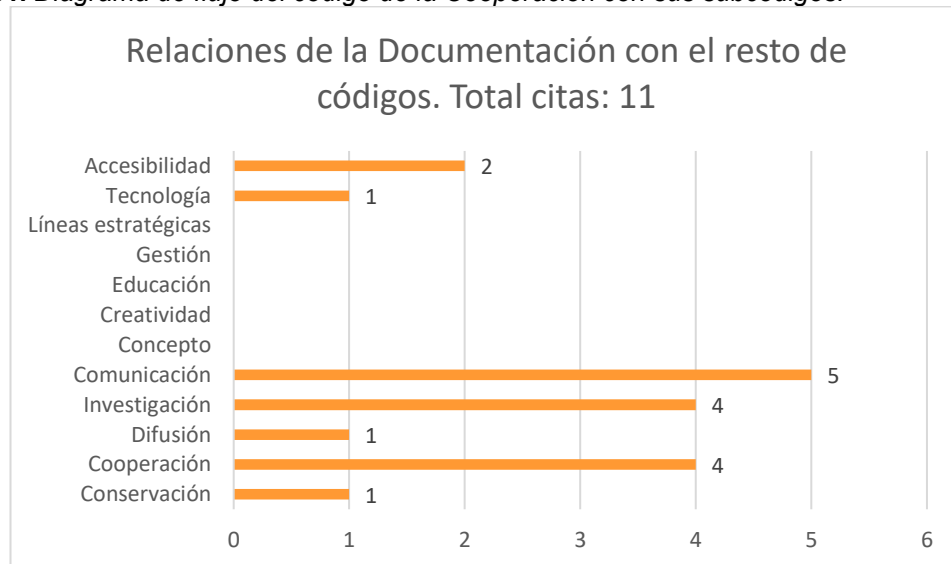
Figura 80. Diagrama del flujo del código de la Documentación con sus subcódigos.



Según los datos ofrecidos por el Focus group plasmados en este diagrama, se puede comprobar que el número de citas está muy igualado en todos los subcódigos creados. Para empezar, la línea de atención sobre el sector y el subcódigo de desconocimiento, coinciden en el porcentaje ofrecido con un 54'4%. Le sigue muy de cerca el subcódigo de líneas de atención al sector, con un 45'4%. El caso de la igualdad mostrada en los dos subcódigos de líneas de atención, nos hace suponer que, aunque son dos enunciados distintos, en realidad son sinónimos como procesos del servicio prestado y atienden a la misma realidad, aunque con un trasfondo diferente en cuanto al matiz de un usuario que puede fluctuar de una línea de atención a otra. En la siguiente imagen del diagrama elaborado, podemos atender a las

distintas relaciones que establece el código de la documentación con el resto de códigos.

Figura 81. Diagrama de flujo del código de la Cooperación con sus subcódigos.



Fuente: Elaboración propia.

A través de la lectura de este diagrama se puede comprobar que el código de la documentación no es precisamente de los más numerosos en sus relaciones con el resto de códigos existentes. Destaca especialmente en tres frentes relacionados con los códigos de comunicación, 45'45%, investigación con un 36'6%, porcentaje que comparte igualmente la cooperación. El resto de relaciones, baja a un 18'18% de accesibilidad y el resto de códigos que repiten todos el 9'09%, con tecnología, difusión y conservación. Resulta bastante evidente que en esa mayoría de coincidencias la investigación, que había estado desaparecida en otros códigos, está presente con bastante importancia. Cosa lógica si atendemos a que la documentación es uno de los procesos básicos de la investigación. Lo que se intuye a través de esas relaciones es la oportunidad que ofrece en este campo la tecnología digital, que si bien no es nada fiable a nivel de conservación, aquí en el campo de la documentación se ofrece como una gran oportunidad a través de los repositorios digitales y por ende, estaría relacionado directamente con los códigos de acceso, cooperación y comunicación como fundamentales.

En el siguiente cuadro proporcionado por la herramienta de Atlas-ti, se va a ofrecer una co-ocurrencia más precisa de los subcódigos de documentación con el resto de códigos.

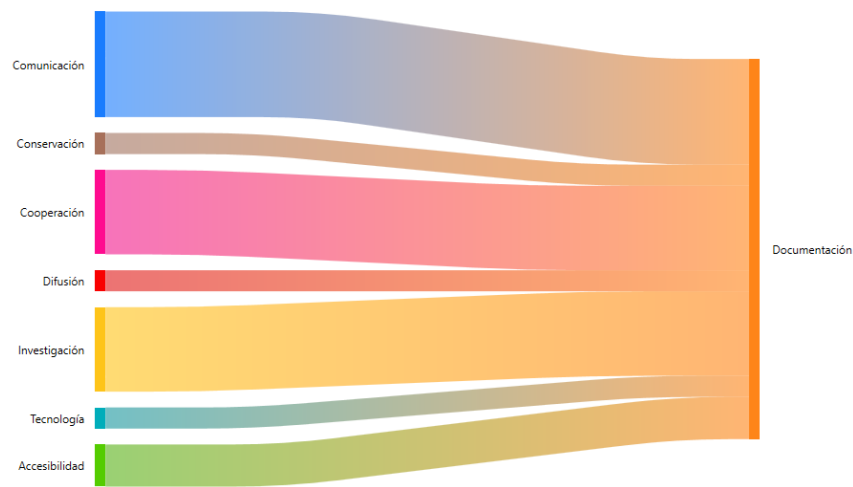
Figura 82. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Documentación con el resto de códigos.

		Documentación 11	Documentación: Desconocimiento 6	Documentación: Líneas de atención al sector 6	Documentación: Líneas de atención sobre el sector 5
Accesibilidad	17	2		2	1
Comunicación	57	5	4	2	2
Concepto	8				
Conservación	45	1	1		
Cooperación	39	4	1	3	2
Creatividad	6				
Difusión	26	1		1	1
Educación	25				
Gestión	45				
Investigación	26	4	1	3	2
Líneas estratégicas	108				
Tecnología	77	1		1	1

Fuente: Elaboración propia

Como se ha venido comentando anteriormente, lo parejo de los dos subcódigos de líneas de atención al sector y líneas de atención sobre el sector comparten casi igual porcentaje y atendiendo a esta gráfica de la imagen, el matiz de diferencia de sus coincidencias es prácticamente mínima. Ambos coinciden con todas las relaciones y lo único que cambia puede ser una cita más o menos. En cuanto al subcódigo introducido a posteriori, nos trae algunos problemas de desconocimiento relacionados en los campos de comunicación, de conservación, de cooperación y de investigación. Las citas recogidas son las que determinarán esos matices y cuestiones concretas. En los siguientes diagramas de Sankey, se va a tener una visión más visual de ese diagrama de flujo establecido, empezando por el código general de documentación que se va a exponer a continuación.

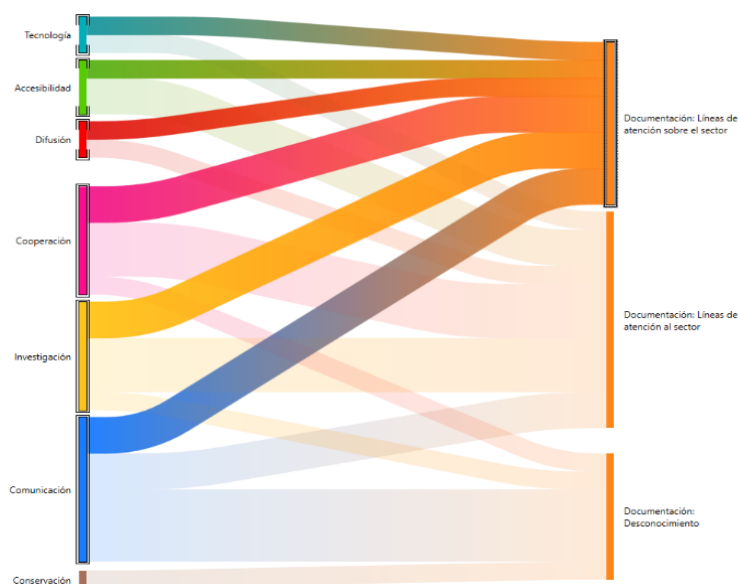
Figura 83. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Documentación con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

En esta imagen queda suficientemente clara la relación que establece la documentación con el espacio de la comunicación, la cooperación y la investigación como ese frente importante. La accesibilidad tiene importancia.

Figura 84. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Documentación: Líneas de atención sobre el sector con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

La imagen muestra de manera evidente el flujo de relaciones que establece el subcódigo de la documentación, líneas de atención sobre el sector, donde prácticamente mantiene un flujo parecido en todos los niveles de su participación, tanto a nivel de comunicación y de cooperación como códigos destacados.

Atendiendo a algunas citas, se vislumbran las dificultades de documentación con respecto a otras disciplinas artísticas, sobre todo refiriéndose a la complicación que supone elaborar bases de datos en torno a una naturaleza del cine que es multidisciplinar y compleja con múltiples materiales que pueden atender a una gran variedad de versiones por título.

- 3:215 “Una base de datos de materiales cinematográficos no es la base de datos de las bibliotecas. En absoluto, entre otras cosas porque, aunque en una biblioteca también estamos hablando de reproducciones, es decir, acad hecho en sí es un libro, quiere decir, tú fichas el libro (...) y ya está (...) se acabó. Pero en una restauración que hizo Luciano, “Campanadas a media noche”, en un momento determinado, teníamos en un almacén de la filmoteca, algo así como 40 materiales (...) para ir estableciendo las cinco versiones.

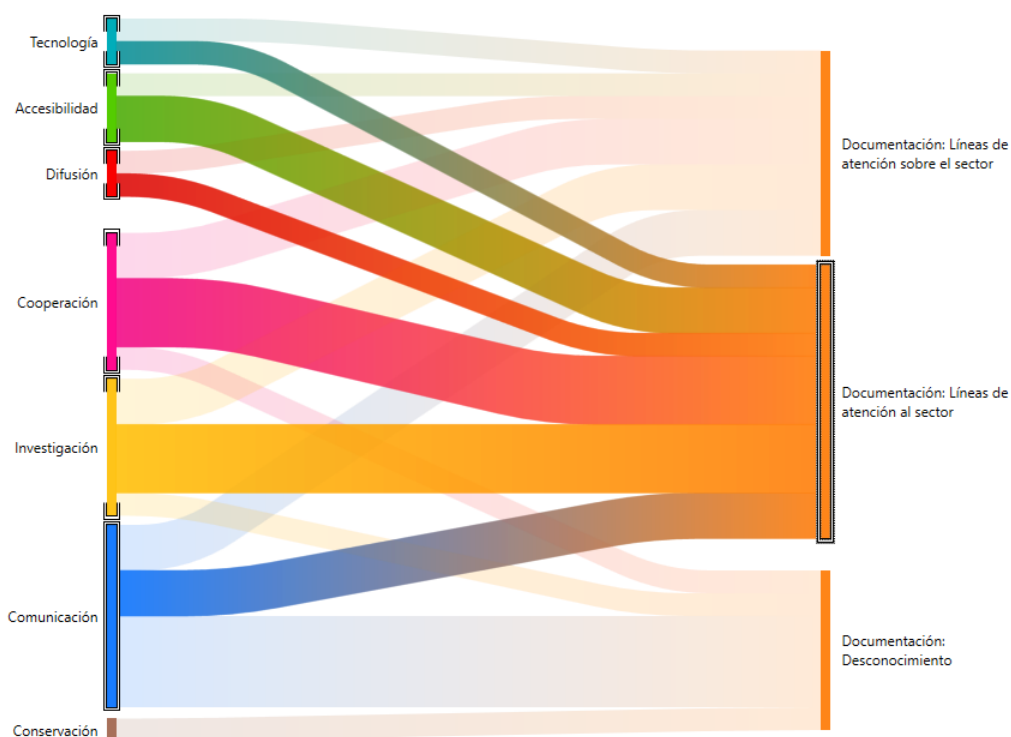
Este marco de atención sobre las líneas de atención sobre el sector, se ve dificultado por un marco de cooperación con los agentes del sector, donde las bases de las competencias a veces no tienen el mejor de los contextos o del entendimiento desde las filmotecas, lo que provoca que estos servicios documentales no cubran las necesidades requeridas.

- 3:93 “Yo no vengo aquí a meterle el dedo nadie. Aparte de que como es público y notorio, yo siempre en cuanto he tenido ocasión, de hablar bien de Filmoteca Española hablo, tengo numerosos testigos. Eso sí, tengo también muchas cosas que objetar de Filmoteca Española.

- 3:94 “La cuestión es que Filmoteca Española es un gallo sin espolones, pero la asociación de historiadores es otro gallo sin espolones y con menos espolones aún que Filmoteca Española. Entonces, muchas veces nosotros vamos a un sitio molestos, a decir “ah, pero ¿quién es más competente?” Entonces, así no se puede ir a ningún lado”

En la siguiente imagen nos adentraremos en las relaciones coincidentes del subcódigo de documentación, líneas de atención al sector.

Figura 85. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Documentación: Líneas de atención al sector con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

En este caso, las líneas de atención al sector, se focalizan principalmente en la investigación, la comunicación y la cooperación. La difusión y la tecnología nos aparecen casi al mismo nivel, pero lo más que destaca por encima de estos dos últimos códigos es la accesibilidad, algo más que en el caso anterior de líneas de atención sobre el sector. Quizás denote en esa diferencia de tamaño, una mayor preocupación del sector profesional sobre las tecnologías a la hora de tratarlas con las filmotecas.

Derivado de las dificultades del marco de cooperación, ya señalado en el punto anterior, se sigue reivindicando una mejor comunicación y establecimiento del marco de cooperación, apelando a las filmotecas a no dejarse encerrar sobre sí mismas.

- 3:184 “Pero el problema que ya he señalado antes y debo insistir en ello, es que la Filmoteca Española, creo que no solo ha hecho un reporte a la comunicación, sino que ha sido incapaz de establecer alianzas con sus aliados naturales. Que la Filmoteca Española se ha dejado ir haciendo lo que le parece, como le parece sin contar con nadie”

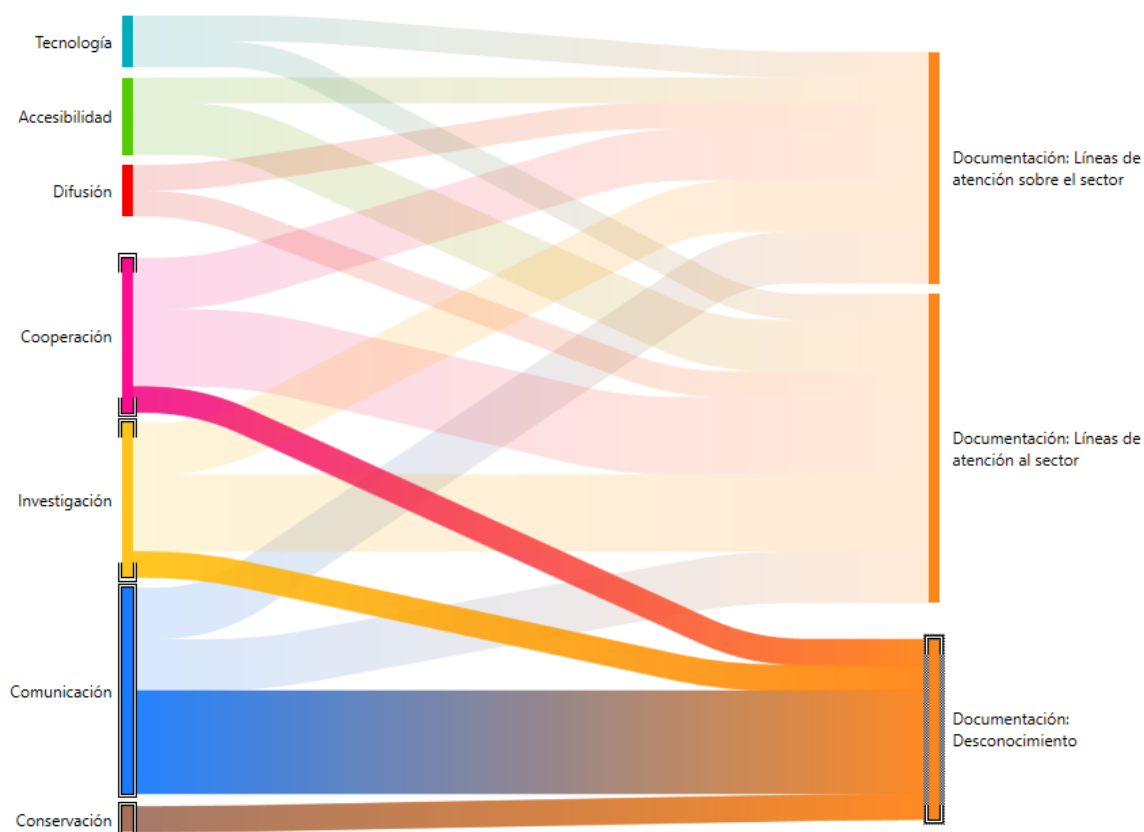
También hay citas que apelan a la oportunidad de difusión y de mejor atención sobre las líneas del sector gracias al digital, presentándolo como una gran oportunidad. Se pone de manifiesto, que lo mismo que el digital ofrece dudas más que evidentes en la seguridad de los plazos de conservación, en el apartado de difusión y en el de documentación, existen grandes ventajas y oportunidades para su utilización

- 3:86 “Y que facilita la difusión, se difunde mejor lo digital que lo analógico. Está en consonancia con todo.

Por último, vamos a ver una última imagen de diagrama de flujo para el subcódigo colocado a posteriori del “desconocimiento”.

Como se puede comprobar, el flujo del subcódigo de la documentación relativa a “desconocimiento” solo afecta a cooperación, investigación, conservación y de una manera muy destacada está relacionada con el código de la comunicación.

Figura 86. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Documentación: Desconocimiento con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

Sobre este campo, existen citas que marcan el lamentable desconocimiento sobre los servicios documentales y la investigación en las filmotecas. Tiene consecuencias en el marco de la cooperación y hace que los esfuerzos comunicativos de las filmotecas tengan que ser redoblados haciendo perder bastante tiempo y energías, lo que puede explicar en parte, esa deriva a buscarse las soluciones parciales por responder mejor a las necesidades presentes y a la reivindicación de tener otro marco legal y jurídico más independiente.

- 3:235 “Yo nunca conseguí, que corrigieran para las becas Fundarte, las licenciaturas universitarias que abrían a esa beca para Filmoteca ¿entiendes? Alguien decidió que eran Bellas Artes, Historia del Arte

En algunos casos, el desconocimiento responde externamente a los propios sectores relacionados con la documentación.

- 3:1 “Mi tema es la documentación cinematográfica desde hace muchos años y me preocupa mucho la difusión de la información, me parece que es fundamental porque creo que no se conoce muy bien lo que se hace en las filмотecas en España”

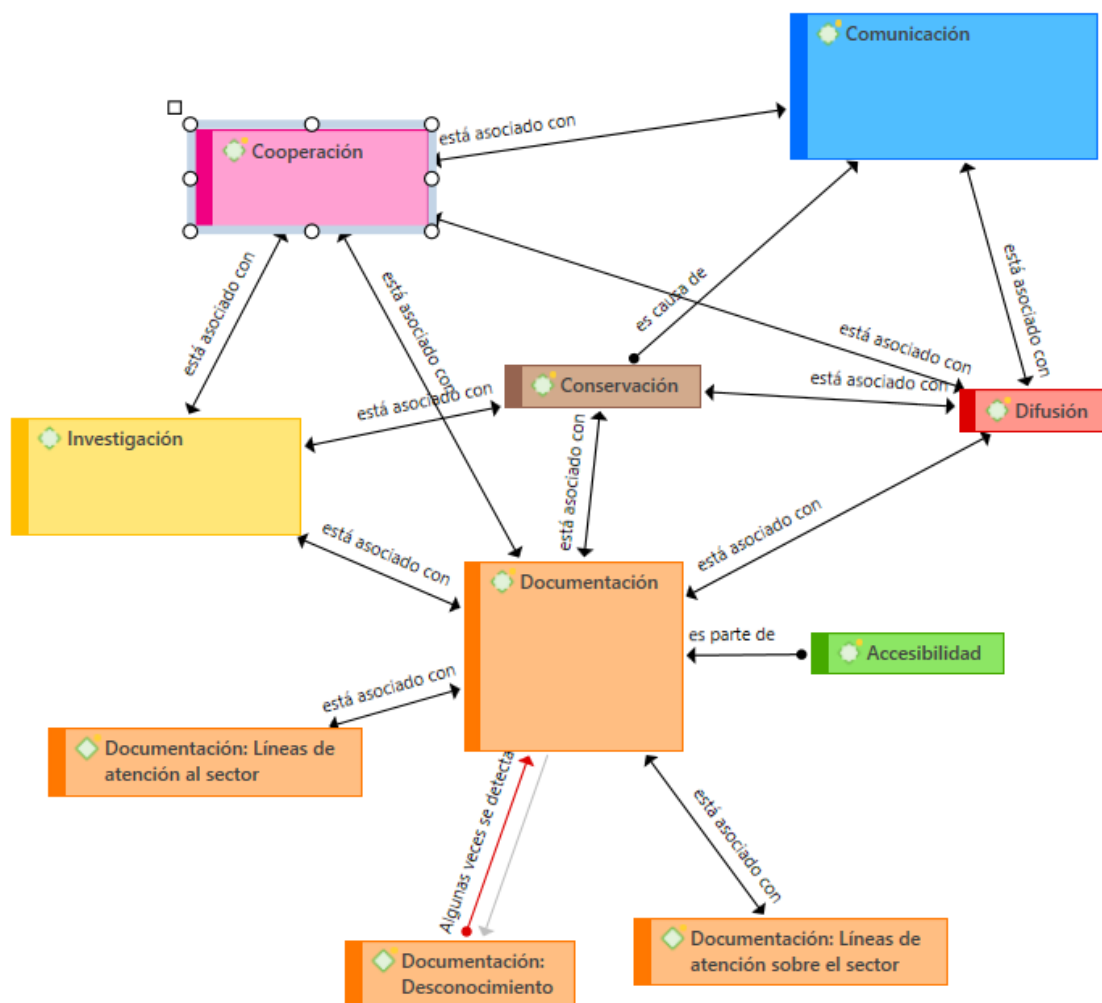
En otros casos, a las propias filмотecas cuyos departamentos terminan convertidos en espacios estancos, cuya comunicación es sensiblemente mejorable para el funcionamiento y posicionamiento estratégico de las filмотecas y su visibilidad.

- 3:154 “¿Dónde va lo que se restaura? Porque en mi opinión hace siglos que debe estar restaurada, igual lo está, porque lo que caracteriza a algunas de las filмотecas españolas es que restauran un montón de cosas, pero no avisan a nadie que lo han restaurado

- 3:155 “Entonces yo me entero de que hay una película de Molina que está restaurada porque le pasaba por ahí, por el despacho de Alfonso, el despacho de Ramón y me enteraba, de saber esto. Y aquí los historiadores no nos enteramos.

En la siguiente imagen, vemos finalmente un diagrama de flujo donde se establece ese mapa del código de la documentación.

Figura 87. Diagrama de flujo de relaciones del código de Documentación con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

4.2.5. Código investigación

La investigación es una de las funciones fundamentales sobre la que se legitima la creación de una filmoteca. Si el objetivo fundacional de una filmoteca es la conservación del patrimonio audiovisual y su difusión, la investigación se nos aparece como un proceso que retroalimenta ambos objetivos y también alcanza al resto de funciones y áreas de trabajo. Para ello, las filmotecas nos aparecen no solo como centros investigadores desde la transversalidad de sus múltiples funciones, tanto en la mejora de las condiciones de conservación, como en la documentación o en la elaboración de programas de difusión que tienen que estar apoyadas en bases sólidas; sino en su facultad de ser facilitador de la comunidad investigadora que forma parte de su marco de cooperación desde el sector profesional con el que está relacionado.

El cine es una hibridación de distintos factores industriales, culturales, sociales y documentales que precisan una profundización y conexiones que solo pueden ser abordadas desde la búsqueda del conocimiento que representa la investigación. Curiosamente, algunas funciones como la difusión ampliamente conocidas popularmente desde ese subcódigo denominado “programación de ciclos de cine”, albergan otros más específicos como “líneas editoriales” que son en sí misma una plataforma de lanzamiento y divulgación de investigaciones que pueden atender a estudios propios o colaboraciones sobre bases de investigaciones ajenas. De esta manera, la difusión adquiere un valor ajeno a la efervescencia y temporalidad del fenómeno de los ciclos de cine con unas publicaciones que quedan siempre como referencia para ser traspasadas a otras áreas como la documentación para ser consultadas de manera permanente.

En este código se ha considerado la generación de tres subcódigos que establecen relaciones de flujo desde dentro del código y con el resto de funciones y objetivos de las filmotecas. Se considera que una filmoteca debe fomentar y apoyar los proyectos de investigación, por ello se crea el subcódigo “ayudas a proyectos de investigación”, que pueden estar dirigidos en todo el espectro de las relaciones y realidades del cine, desde sus autores, movimientos, técnicas, historia, campos de transversalidad desde otras áreas

del conocimiento social, científico, o sobre temáticas relacionadas con el propio movimiento de los archivos cinematográficos.

En segundo lugar, estaría el subcódigo de “fomento de bases de datos” que, propiamente dicho, podría ser una hibridación con el código de documentación donde estaríamos aludiendo al proceso de acceso y consulta de dichas bases. En este caso, sería el potenciamiento de las investigaciones conducentes a obtener dichas bases de datos, como resultados concretos y de interés estratégico de esta área. Por último, las investigaciones encontrarían en el subcódigo “iniciativas formativas profesionales” un espacio para el fomento e investigación dentro de las áreas del cine, pero por corresponder al espacio de los archivos donde se encuadran, sería estratégico que se centrasen sobre todo en el apoyo a la investigación sobre los temas de interés y funciones de las filmotecas. Siendo las comisiones técnicas alentadas desde las filmotecas una de los mejores resultados concretos al respecto.

Este subcódigo puede guardar un espacio común que puede relacionarse con el código de la educación y éste, a su vez, puede estar incluido en el marco de cooperación. Pero metodológicamente se adopta esta línea de encuadrarlo en el área de investigación para darle un estatus más destacado que si se tratase de otras formaciones más generales o de ámbito divulgativo a través de instituciones del marco de cooperación como colegios o institutos.

Para terminar, hay que decir que este código de la investigación debe potenciarse desde las filmotecas y la utilización del marco de cooperación, en general, desde sus distintos subcódigos, es el espacio idóneo para encontrar los socios necesarios para potenciar lo que es un viaje de ida y vuelta. El marco de cooperación potencia la investigación, mientras que ésta potencia y ofrece más valor a la conservación, la documentación y la difusión. El diagrama siguiente nos señala como queda la investigación y sus subcódigos.

Figura 88. Diagrama de flujo del código de la Investigación con sus subcódigos.



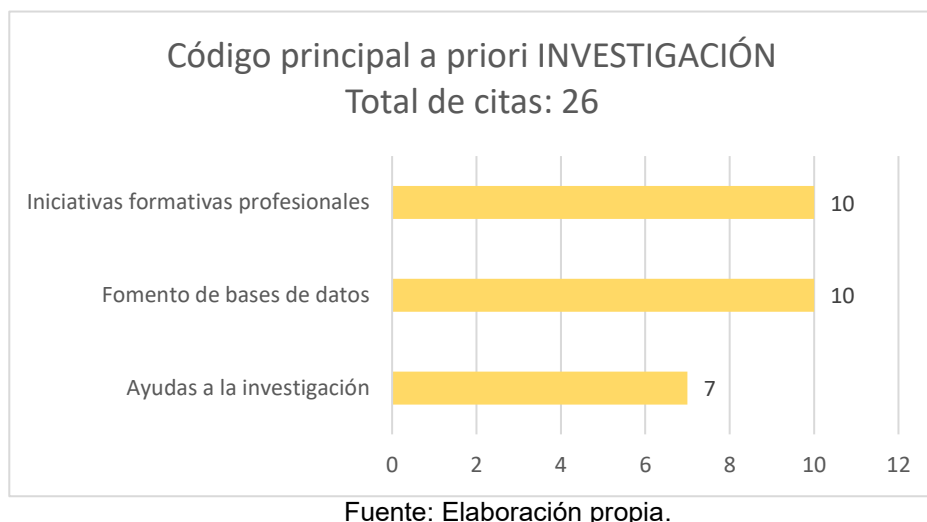
Fuente: Elaboración propia.

Como se ha venido comentando con anterioridad, el código de la investigación nos aparece dividido en tres subcódigos que refuerzan y alimentan el papel que las filмотecas deben desempeñar en el apoyo a esta área que deviene en estratégico al relacionarse con otros objetivos y funciones que se ven reforzados y revalorizados gracias a su participación.

Desde el subcódigo “fomento de bases de datos”, que se sustenta en la necesidad de investigar para que dichos repositorios puedan ser ofrecidos al sector profesional, hasta las “ayudas a proyectos de investigación” y finalmente “iniciativas formativas profesionales”, claramente, encuadradas en los profesionales de los archivos cinematográficos en esa transmisión y mejora del conocimiento que, históricamente, siempre han representado las filмотecas.

El siguiente diagrama de las relaciones establecidas por el código de la investigación nos señala el peso que tiene esta área.

Figura 89. *Diagrama de flujo del código de la Documentación con sus subcódigos.*

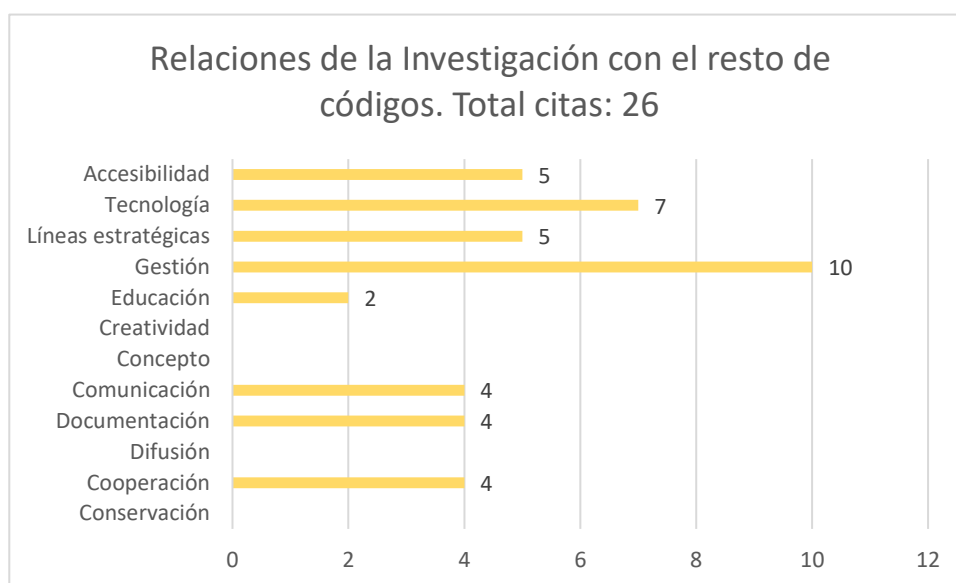


El resultado del diagrama de la imagen nos muestra un resultado bastante equilibrado entre los distintos subcódigos de la investigación. El mayor número de citas corresponde a los subcódigos de fomento de bases de datos y de “iniciativas formativas profesionales” que acaparan un mismo 38’46% de las citas del Focus group. Curiosamente, el subcódigo de “ayudas a la investigación” es el que menos porcentaje recibe, concretamente un 26’92%. Una explicación podría ser debida a que esas ayudas sean más una reivindicación externa desde el sector de la investigación e historiografía y que el Focus group estuviese integrado por profesionales desde dentro, donde, quizás su percepción de las prioridades precisamente estuviera en el fomento de bases de datos con los que poder trabajar y las iniciativas formativas profesionales que permitiesen el reciclaje de un conocimiento en continuo desarrollo. Algo obligatorio en las filmotecas, sobre todo, debido al giro digital. La organización de jornadas profesionales adquiere rango de necesidad, de la que por ejemplo, Alfonso del Amo consagró gran parte de su vida profesional en la configuración y organización de unas jornadas de filmotecas que han

sido un legado de éxito fundamental en la historia de la Filmoteca Española y del resto de filmotecas a nivel nacional.

En el siguiente diagrama se expone las relaciones existentes entre el código de la investigación y el resto de códigos existentes.

Figura 90. Diagrama de flujo del código de la Investigación con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia

El resultado del diagrama de flujo de las relaciones que establece el código de la investigación con el resto de códigos, nos deja lecturas interesantes para su posterior desarrollo, puesto que aparece en primer lugar de las coincidencias el código de la gestión con un 38'46%. Un código que en sus relaciones con las demás funciones principales de los códigos a priori no había tenido hasta el momento semejante relevancia. Le sigue el código de la tecnología con un 26'92% para luego encuadrarse con un bloque parejo donde tenemos los códigos de accesibilidad y líneas estratégicas con un idéntico 19'23% y a continuación los códigos de cooperación, de comunicación y el de documentación compartiendo el mismo porcentaje de 15'38%. El último, es el concepto de educación que se queda en un 7'69%. Quedan ausentes de coincidencia códigos como el de concepto, creatividad y el de la difusión.

En la siguiente imagen tenemos la oportunidad de poder afinar en las relaciones que establecen los subcódigos de la investigación para conocer qué códigos han interactuado con ellos.

Figura 91. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Investigación con el resto de códigos

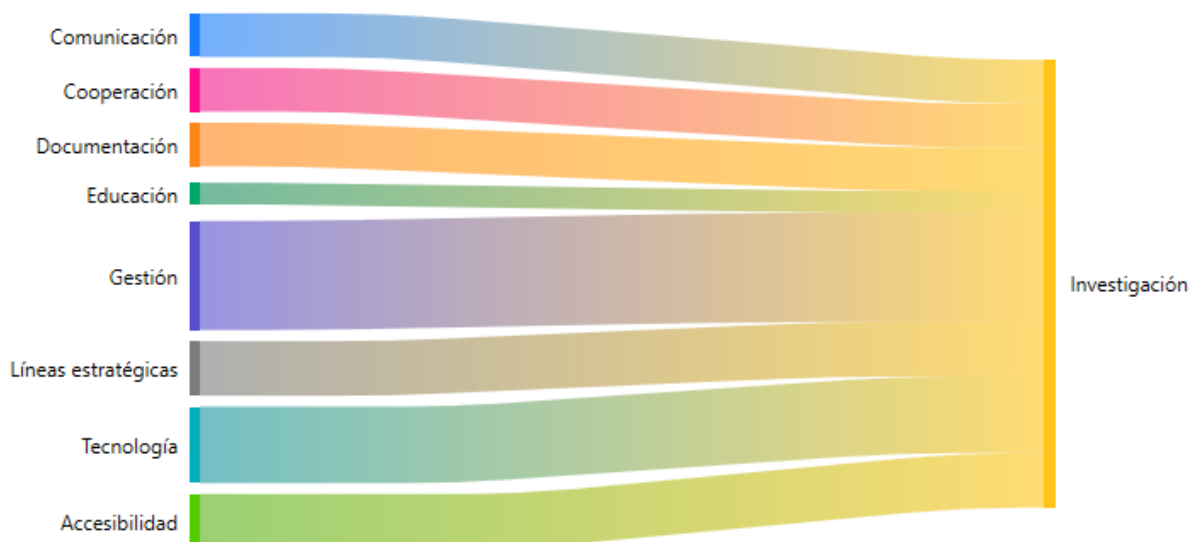
		● Investigación 26	● Investigación: Ayudas a proyectos de investigación 7	● Investigación: Fomento de bases de datos 10	● Investigación: Iniciativas formativas profesionales 10
● Accesibilidad 17		5	2	3	
● Comunicación 57		4	2	2	
● Concepto 8					
● Conservación 45					
● Cooperación 39		4	2		2
● Creatividad 6					
● Difusión 26					
● Documentación 11		4	1	3	
● Educación 25		2	1		1
● Gestión 45		10	4		7
● Líneas estratégicas 108		5	3		2
● Tecnología 77		7		1	6

Fuente: elaboración propia.

Este diagrama de coincidencias incide en algo ya comentado anteriormente con respecto a las necesidades sentidas desde dentro de la organización de las filmotecas, y no es otra que el reciclaje profesional de conocimientos sobre los cambios que la industria establece de manera permanente y continuada en el tiempo, de ahí su imposición como propuesta demandada. Ese subcódigo acapara, a pesar de compartir el mismo porcentaje con el fomento de las bases de datos, un mayor número de citas desde códigos tan importantes como gestión o el de tecnología. Como dato curioso, el subcódigo de ayudas a proyectos de investigación, a pesar de tener el menor porcentaje, es el que más presencia tiene en distintos códigos, nada menos que en 7 de ellos, por 4 en base de datos y 5 en iniciativas formativas.

En los siguientes diagramas de Sankey se nos ofrece una visión más gráfica a nivel de imagen sobre las relaciones de flujo que, en primer lugar, establece la investigación en plan general y posteriormente mostrada a través de sus subcódigos con el resto de códigos.

Figura 92. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Investigación con el resto de códigos.

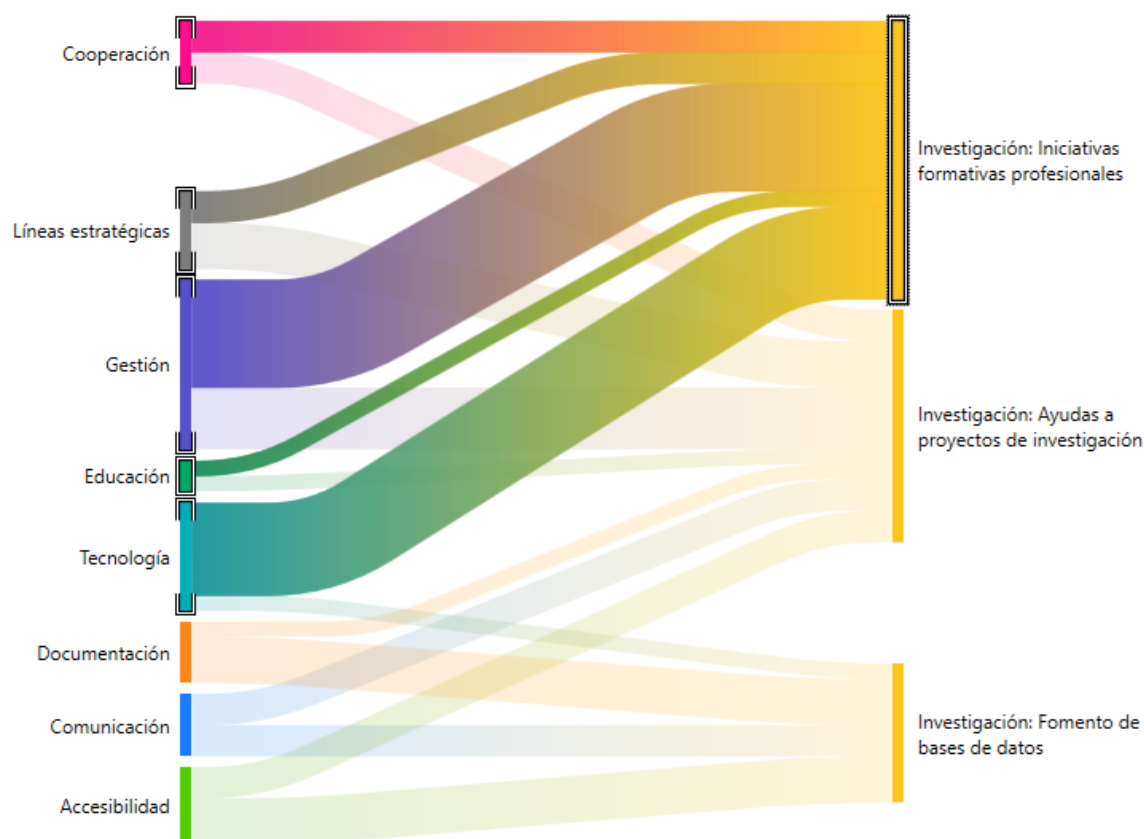


Fuente: elaboración propia.

Como se puede observar en esta imagen, el código de la investigación establece una relación más desarrollada con el código de la gestión, seguido de cerca por la tecnología y la accesibilidad. Cuestión esta última, importante, ya que una de las obligaciones de las filmotecas, debe ser no solamente el fomento de la investigación, sino el acceso a las mismas y a sus fondos.

En los siguientes diagramas se exponen los correspondientes subcódigos en sus distintas relaciones de flujo con el resto de códigos.

Figura 93. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de investigación: iniciativas formativas profesionales con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

Este diagrama nos muestra la importancia que tiene para el subcódigo de investigación, iniciativas formativas profesionales, la relación con el código de la gestión y de la tecnología.

En las citas, se recoge la reivindicación del establecimiento de líneas formativas, precisamente, derivado de una necesidad acuciante de reciclaje en la adquisición de unos conocimientos que la industria no para de generar en su continua evolución. Este último concepto de la evolución del cine, es señalado como algo intrínseco a su historia desde sus inicios hasta la actualidad.

- 3:84 “Pero, es que, aparte, las filmotecas no pintan nada en los estándares, es la industria la que crea los estándares. Igual que el cine, la filmoteca va a remolque del cine, de la industria, es la industria la que, año tras año lo va a modificar todo. A ver, si tú has trabajado en la industria, de lo que es ser director de fotografía y tal, te tienes que reciclar todos los años, te lo tienes que ir reciclando porque dentro de dos años yo lo que sepa de dirección de fotografía, la cámara que sale nueva no la conozco. Es un tipo de trabajo el del cine, que toda la vida ha sido así, eso existió en el mundo, que año tras año va avanzando y va modificándose.

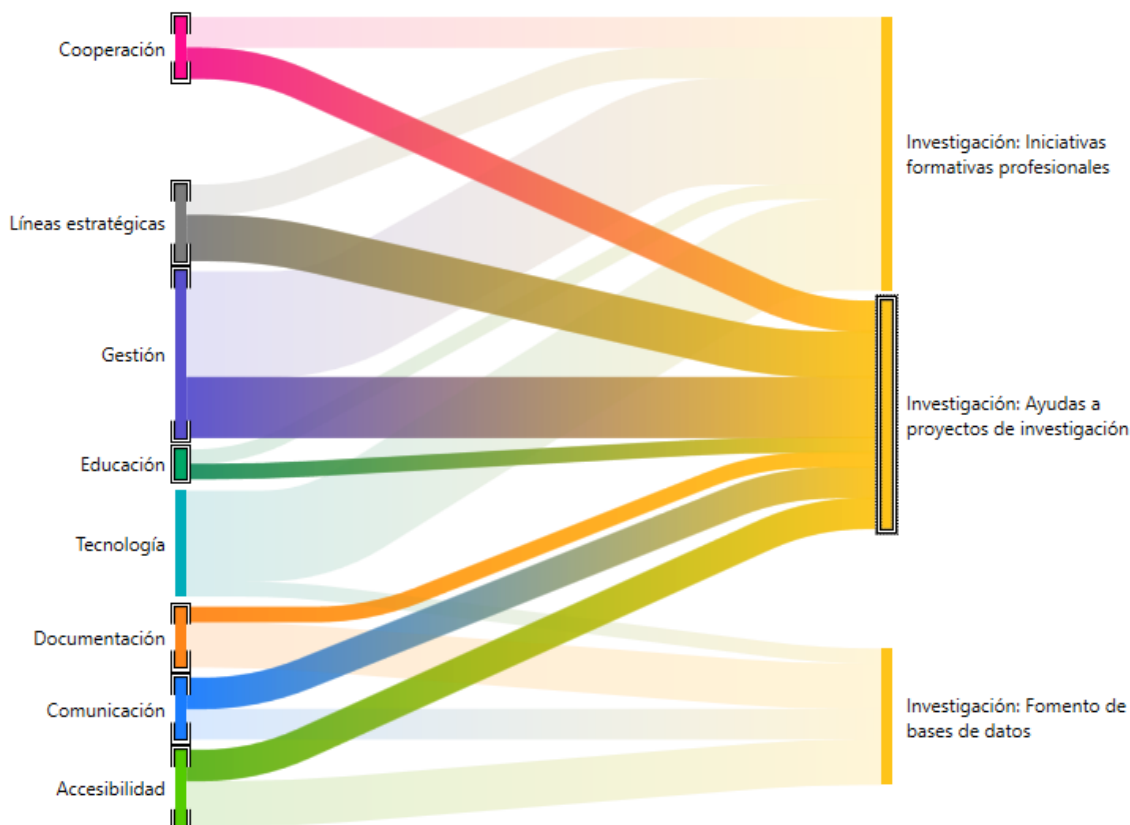
- 3:86 “Yo trabajo en digital, lo primero que tengo que hacer es aprenderme y ahora mismo estoy haciendo restauraciones digitales, porque simplemente te vas poniendo al día porque es una industria que te está marcando todas las pautas y el restaurador es la gente de los archivos, simplemente son una pieza más, final de esa industria y ya está.

Uno de los aspectos más controvertidos de esa formación específica efectuada desde dentro de las propias filmotecas es su dependencia sobre el diseño de unas becas, que facilitan la formación al mismo tiempo que imposibilitan que esos profesionales beneficiados puedan trabajar después en los centros donde se formaron.

- 3:225 “Pues una beca que, se puede tener tres años seguidos ¿no? Entonces, si te da tiempo de formarte. El único problema es que, una vez que te has formado tienes que colocarte. Claro, en Filmoteca Española no trabaja actualmente nadie que se haya formado en filmoteca.

En el siguiente diagrama se expone como le afecta en el caso de “ayudas a proyectos de investigación”.

Figura 94. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de investigación: ayudas a proyectos de investigación con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

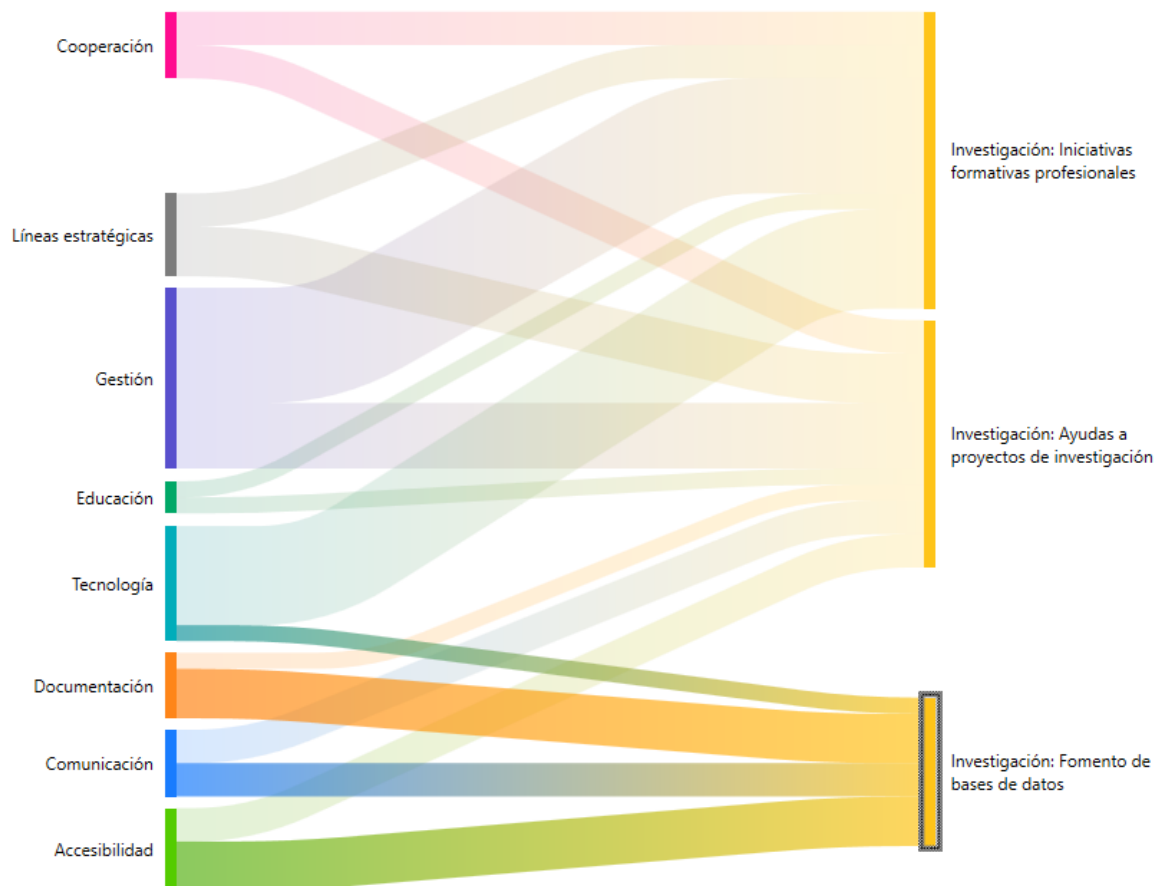
Esta imagen de diagrama de flujo ratifica la gran expansión que el subcódigo de ayudas a la investigación aglutina en torno al resto de códigos, siendo nuevamente el código de gestión el que mayor tamaño de flujo obtiene.

El concepto de ayudas a la investigación sobre las temáticas del cine o de las filmotecas en particular, se encuentran en una mayoría de los casos con un contexto nada favorable para su valoración y puesta en marcha, haciendo que estos temas se resuelvan desde las filmotecas desde el voluntarismo y de manera aislada en bastantes casos al no ser contempladas por sus gobiernos responsables.

- 3:124 “Si que es verdad que hay un concepto que todavía falta mucho en este país de conocimiento del cine, pero como elemento de identidad, que me da igual de que región venga o donde esté, pero eso sí que es algo fundamental de desarrollar”

La última imagen relacionada con el subcódigo de fomento de bases de datos que se ofrece a continuación nos ofrece las relaciones establecidas por éste.

Figura 95. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de investigación: fomento de bases de datos con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

Como contraposición a la anterior imagen, en este caso el subcódigo de fomento de bases de datos, obtiene un menor número de relaciones con los demás códigos, pero a cambio su profundidad de flujo es mayor en cada uno de aquellos con los que se relaciona, como puede ser el caso de documentación, comunicación y accesibilidad.

Si anteriormente se ha expuesto una cita donde se establece la dificultad para crear bases de datos atendiendo a la particularidad que tiene el cine a la hora de ser documentado, en este campo nos aparece otra dificultad derivada de la primera, y es la escasa visión que se tiene desde las instancias de la política cultural, de reducir el hecho cinematográfico con parámetros de otras disciplinas artísticas como la literatura. Un error que todavía lo es más al convocar a los especialistas de las filmotecas para exponer dichas normas en vez de que sean dichos especialistas, amparados en normas ya trabajadas desde la FIAF los que establezcan el qué, el cómo y el dónde. Es quizás, otro argumento más en esa reivindicación por una autonomía de gestión que evite estas pérdidas de tiempo y energía pedagógica en organismos que tienen visiones y acciones diametralmente distintas a las necesidades de las filmotecas.

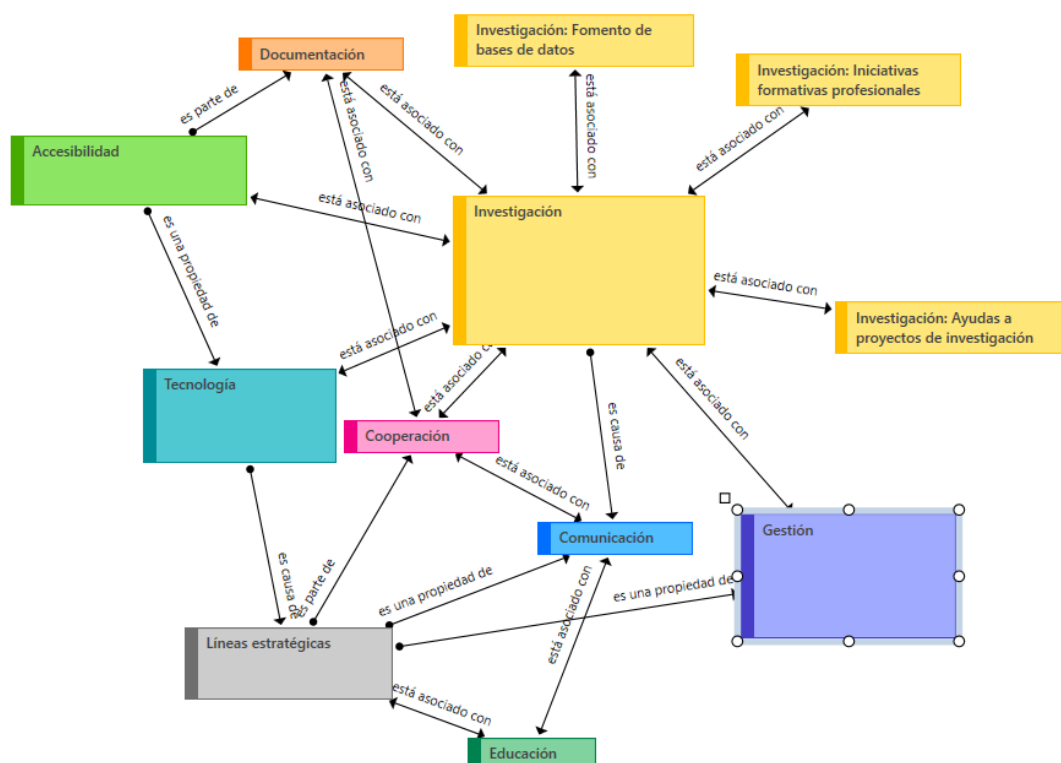
- 3:216 “Yo me acuerdo un día, la Biblioteca Nacional publicó hacia los años 80, una cosa que se llamaba normas españolas de catalogación y en tomo 2, documentos especiales, metía películas y entonces nos convocó la Hemeroteca Nacional a una cosa para presentar esto.

También hay citas que ponen de manifiesto que esa labor de elaboración de bases de datos se viene realizando y está dando en el caso de la Filmoteca española, resultados positivos para su consulta.

- Ha costado mucho trabajo, pero poco a poco se ha ido haciendo el que, la base de datos de la Filmoteca Española, a nivel de títulos de los que tiene materiales ya está bastante accesible.

Por último veamos un nuevo diagrama de flujo con las relaciones establecidas por el código de investigación con la totalidad de códigos, donde se puede observar su tamaño y espacio ocupado.

Figura 96. Diagrama de flujo de relaciones del código de Investigación con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

4.2.6. Código líneas estratégicas

Este código se corresponde con una línea de pensamiento que es la que permite diferenciar el ser del estar. A través de la utilización de la filosofía como principal argumento, las líneas estratégicas establecen los cronogramas, los posicionamientos y las acciones a realizar sobre la base de unos valores fundacionales en un plano superior donde esos conocimientos acumulados a través del tiempo actúan como palanca de base para el planteamiento de decisiones, estructuras y relaciones con la finalidad de establecer el punto de partida y llegada para el cumplimiento de sus objetivos. Básicamente, las líneas estratégicas son aquellos planes que sobre la base de una idea amparada en una filosofía de pensamiento, permite a la

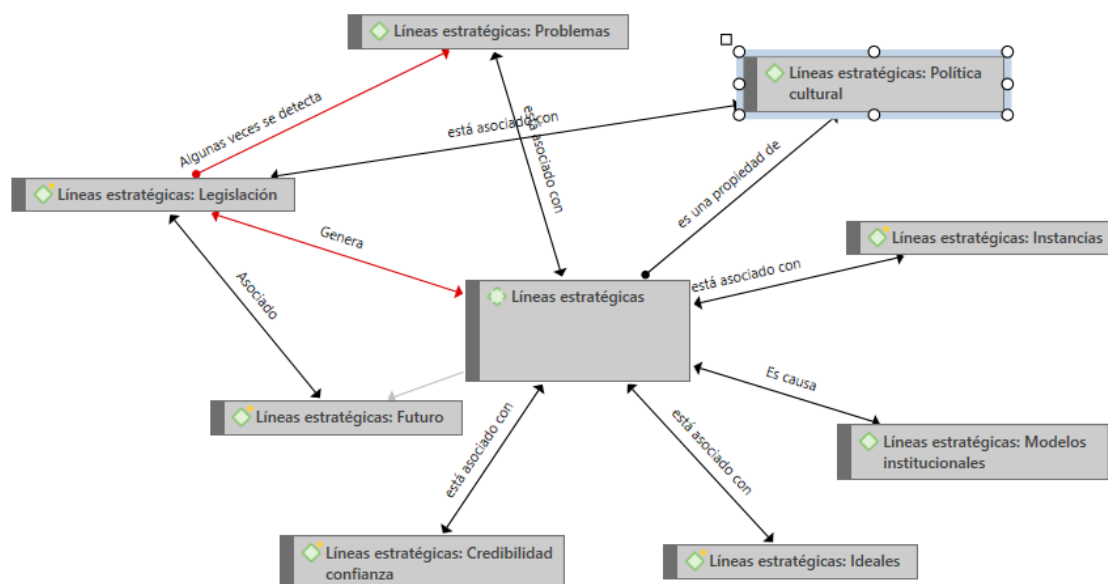
institución salir de su funcionamiento presente y enfocarlo hacia un lugar de llegada con objetivos de distinto tamaño y ordenamiento temporal.

Las líneas estratégicas se apoyan en una serie de subcódigos que matizan un poco más esos parámetros que representan valores importantes para el posicionamiento de una filmoteca. Uno de ellos es el subcódigo de la “credibilidad y confianza” que es un valor intangible que sin embargo se convierte en el mayor crédito que puede tener una filmoteca. Expresado en las complicidades que genera en agentes del sector de cualquier tipo, agentes sociales e institucionales, al tiempo que es muy lento para generar y muy rápido para perder. Otro subcódigo es el futuro, que es una proyección sobre la base del pensamiento presente en cuanto a evolución de las filmotecas y el lugar que ocuparán hipotéticamente. El subcódigo de “ideales”, trata sobre una proyección deseada convertida en la punta de lanza de una filosofía que anticipa unos resultados idóneos a conseguir.

En cuanto al subcódigo de instancias, tiene que ver con su filosofía en el espacio que ocupa el cine en su globalidad, en su sentido o individuales según el contexto y el uso que se haga del cine en su tratamiento. Sería la instancia industrial, la cultural patrimonial y por último la de documento histórico y social. El subcódigo de la legislación es el marco jurídico que sostiene cualquier actividad a través de un conjunto de normas de obligado cumplimiento, tanto a las personas individuales como a las de un sector determinado. En el caso de las filmotecas, afecta a su estatus jurídico y encaje institucional, como a todas aquellas funciones de gestión de recursos económicos o de personal. Otros subcódigos relacionados con líneas estratégicas serían “modelos institucionales” que nos habla de la constitución jurídica de las filmotecas enfocada a la tipología propia. El subcódigo de “política cultural” que nos habla de las políticas que se aplican desde su visión y diseño. Y por último un subcódigo “problemas” habilitado para el reconocimiento de aquellos obstáculos a afrontar desde el resto de subcódigos integrantes de líneas estratégicas.

El diagrama de fluido de este código viene a ser representado en la siguiente imagen donde se pueden visualizar las distintas líneas y sus relaciones de vínculo con sus subcódigos.

Figura 97. Diagrama de flujo del código de la Líneas estratégicas con sus subcódigos.

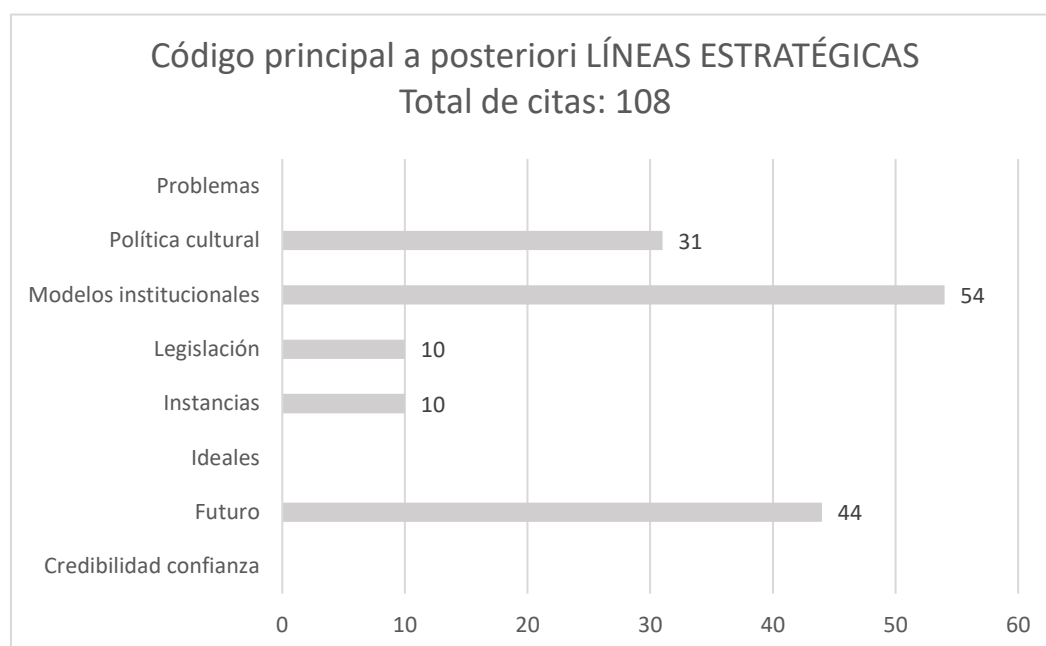


Fuente: Elaboración propia.

De las relaciones creadas entre los distintos subcódigos destaca en primer lugar la ausencia de citas sobre el subcódigo de problemas, ideales y sobre el de confianza, lo que nos induce a pensar que metodológicamente ha habido un error de codificación o directamente dichos parámetros se han diluido en otros códigos que pueden atender a cuestiones similares, aunque no encuadradas específicamente en líneas estratégicas. Pero incluso, puede ser que estos temas hayan sido asimilados por el resto de subcódigos como en el de política cultural o modelos institucionales. En la siguiente imagen se pueden contemplar todos esos parámetros.

Fuente: Elaboración propia.

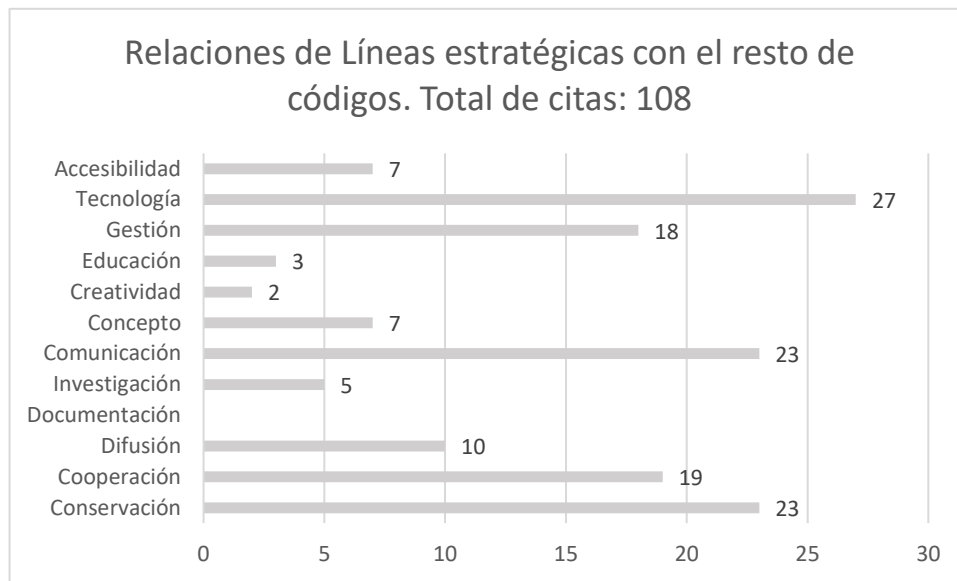
Figura 98. Diagrama de flujo del código de Líneas estratégicas con sus subcódigos.



De hecho, el subcódigo de “modelos institucionales” acapara el 50% de las citas sobre un total de 108, algo que marca una preocupación bien localizada y predominante incluso sobre el total del resto de códigos, tanto a priori como posteriori. El siguiente subcódigo destacado con un 40’7% es el referido al “futuro”, sin duda incorporando el gran tema de la digitalización que en tan pocos años ha causado mucha inquietud e incertidumbre sobre el sector. El 28’7% de la política cultural tampoco es desdeñable, sobre todo atendiendo a la dependencia que tienen de ella las filmotecas. Las instancias y la legislación quedan empatadas con un 9’25%.

En la siguiente imagen se va a contemplar cómo se relaciona el código de Líneas estratégicas con el resto de códigos.

Figura 99. Diagrama de flujo del código de Líneas estratégicas con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

Aquí se pueden contemplar cinco grandes ejes importantes para las líneas estratégicas, que son las relacionadas con tecnología, 25%, la comunicación y conservación, 21'2%, la cooperación, 17'59% y la gestión con un 16'6%. Todos ellos, fundamentales para el funcionamiento de una filmoteca en sus distintas facetas, fundacionales, directivas, ejecutiva, comunicativa y estratégica en sus relaciones. Siguen otras como la difusión con un 9'25%, la accesibilidad y concepto con un 6'48%, la investigación con un 4'62%, educación con un 2'77% y creatividad con un 1'85%. Cierra la sorprendente ausencia de citas por parte de la documentación, pero quizás estas líneas estratégicas tengan más relación con los cinco puntos apuntados en primer lugar y se deba a una casuística del grupo de experto elegido donde el tema se ha derivado hacia otros espacios.

La imagen que se puede ver a continuación expresa una profundización en las relaciones que se establecen entre los subcódigos y los códigos generales.

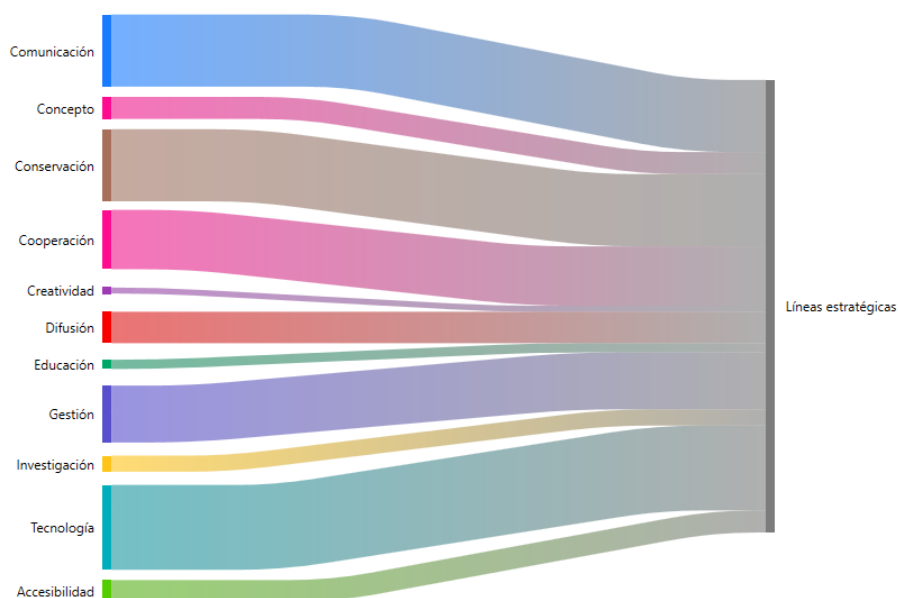
Figura 100. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Líneas estratégicas con el resto de códigos.

		● Líneas estratégicas 108	● L... 0	● Líneas estratégicas: Futuro 44	● Líneas estratégicas: Instancias 0	● Líneas estratégicas: Le... 10	● Líneas estratégicas: Modelos insti... 54	● Líneas estratégicas: Política... 31	● 0
● Accesibilidad	17	7		6		1		2	
● Comunicación	57	23		6		5	3	13	4
● Concepto	8	7		2			1	6	
● Conservación	45	23		8		7		14	
● Cooperación	39	19		3		5		12	6
● Creatividad	6	2		1					2
● Difusión	26	10		3		1		7	1
● Documentación	11								
● Educación	25	3		1				3	
● Gestión	45	18		4		2	3	11	7
● Investigación	26	5		2			1	3	2
● Tecnología	77	27		26			1	3	1

Fuente: elaboración propia.

En ella se puede comprobar que el código que más impacto obtiene es el de tecnología unido al subcódigo de “futuro”, eso es una cuestión previa que ya venía siendo contemplada como segura entre dichas relaciones. Las filmoteca unen su futuro al reto tecnológico del digital, y por eso, también se plantean los modelos institucionales en primera instancia como forma de liberarse del encorsetamiento de unas políticas culturales que generan más inquietud por los errores que puedan cometer en sus decisiones

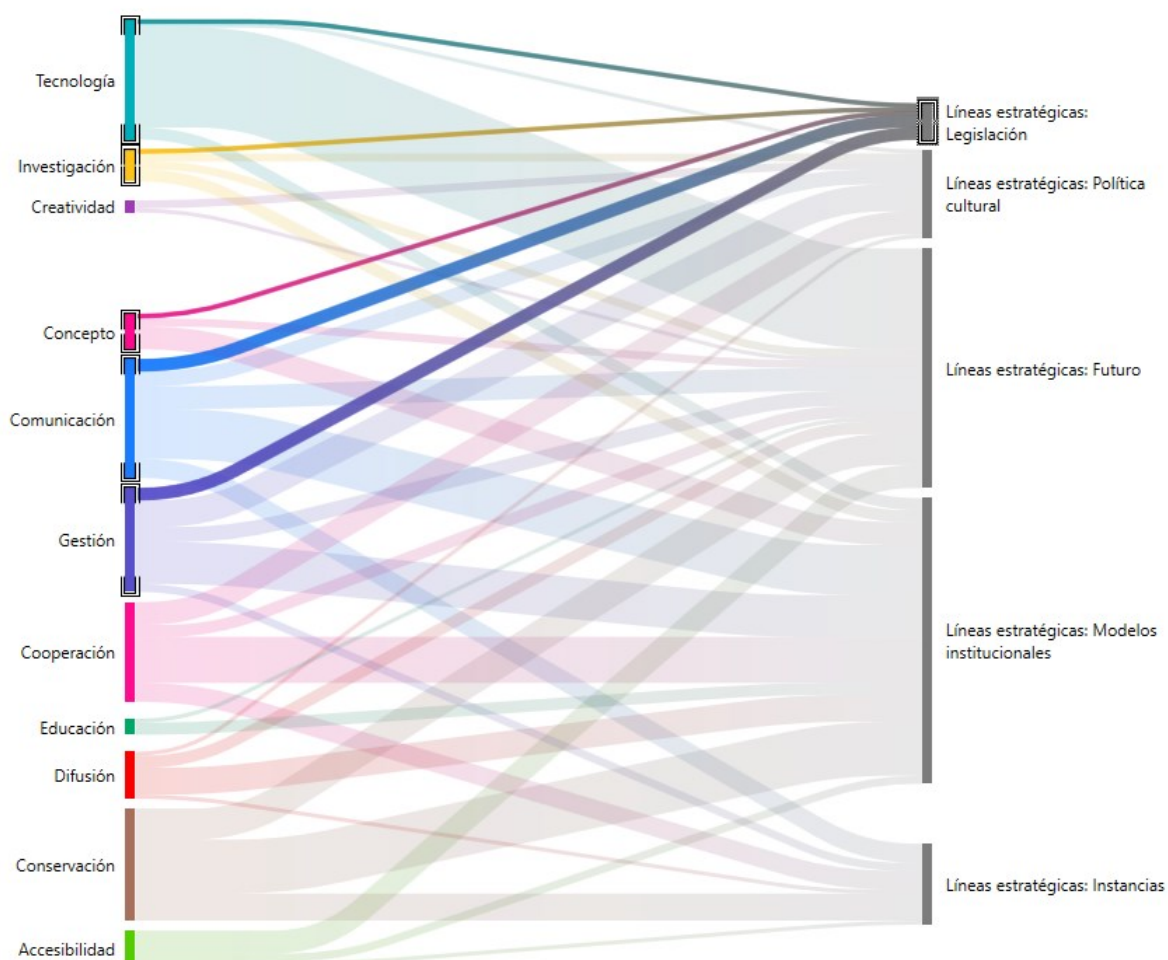
Figura 101. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Líneas estratégicas con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

Las líneas estratégicas son junto al código de cooperación uno de los elementos que más confluyen con otras funciones y conceptos de las filmotecas, siendo muy importante por cuanto ha sido el elemento más veces citado de todos los códigos existentes. En el siguiente diagrama de flujo visionamos con mayor claridad esas relaciones del código respecto a los demás. A continuación, establecemos los siguientes diagramas con las relaciones que establecen los subcódigos, a los que le serán sumadas algunas citas que ilustren dichas conexiones.

Figura 102. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo Líneas estratégicas: legislación con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

La legislación es un pilar importante en el funcionamiento de una filmoteca, porque al tiempo que la reconoce, le asegura la legitimidad jurídica sobre su existencia y funciones. Se escucha desde el ámbito de las filmotecas una apelación a modificar y crear leyes que las reconozcan en dicha importancia. Se identifican citas que visibilizan la importancia de la legislación para conseguir objetivos y financiación en base a ella. Estas citas ponen de manifiesto como determinadas áreas de la vida social pública como pueda ser el deporte, goza de una salud financiera que en ningún caso es cuestionada y que se beneficia de desgravaciones fiscales muy importantes.

- 3:105 “Por ejemplo, en el mundo del cine, siempre les ha dicho que faltaba toda una política seria, estatal, de Estado, sobre el tema este que en otros ámbitos sí se ha hecho, otro consideramos que forma parte del patrimonio del Estado, a lo mejor hay que acometer las mismas fuerzas haciendo como otros, como el caso, por ejemplo, el Museo del Prado, el Prado tiene ahí un patronato donde hay mucho dinero privado metido a ese patronato con unas desgravaciones bestiales, aquí no lo hay”

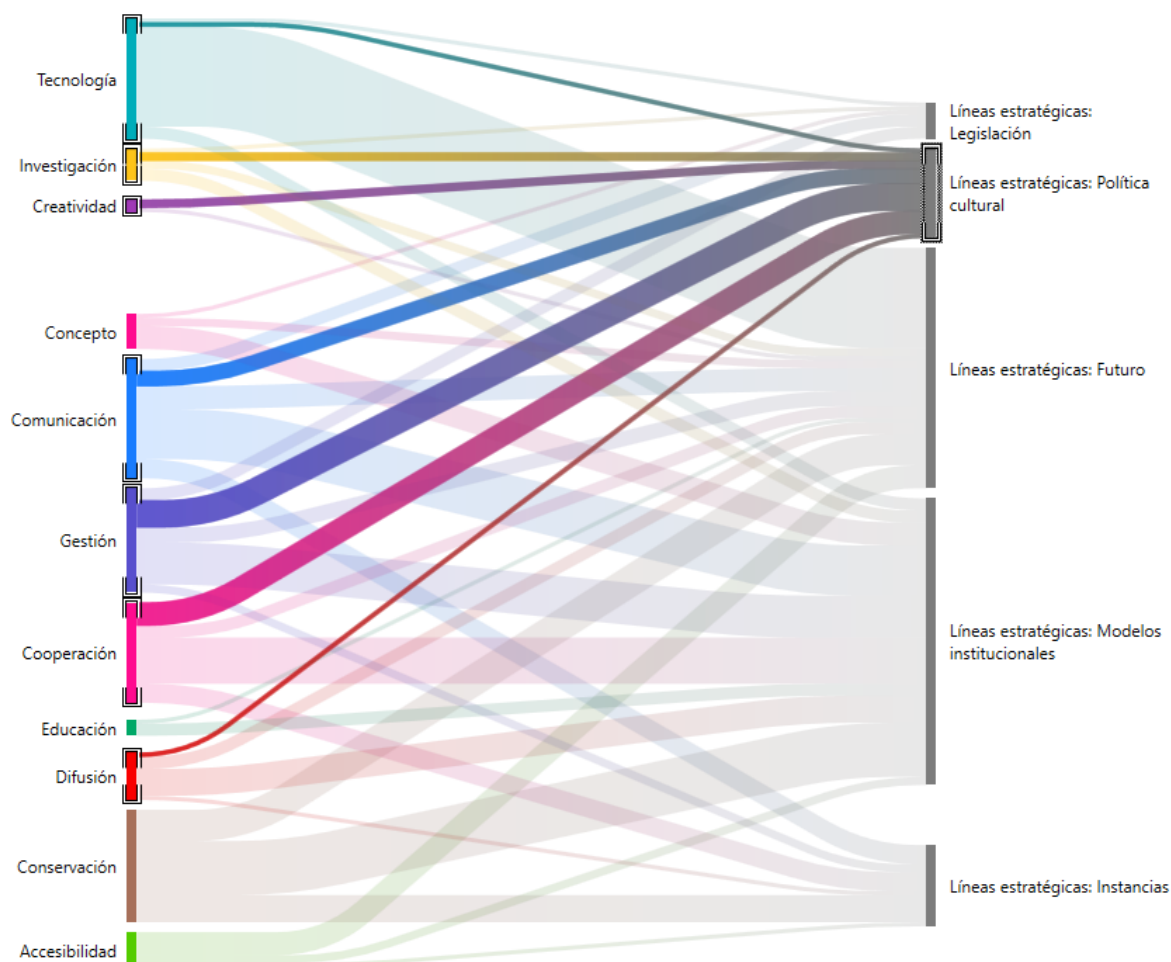
Como continuación de este pensamiento, se nos introducen ideas que podrían ser extrapolables al mundo cultural y que necesitarían de un esfuerzo por parte de las filmotecas para salir del aislamiento y limitación presupuestaria a la que normalmente se ven sometidas.

- 3:120 “Yo te voy a decir lo que hay en el ámbito del deporte, que lo conozco bien. En el ámbito del deporte tiene la administración pública, la dirección de deporte que dice “quiero financiar esas acciones del deporte” Y viene una empresa como Iberdrola, mete cinco millones y el Estado hace con Hacienda que le desgraven el noventa por ciento de esos cinco millones. Eso lo puede hacer también el mundo del cine. De hecho, sé que estaban haciendo la gestión antes.

- 3:110 “Puede venir alguien que diga, oye yo financio esta restauración, y le pongo una pasta y tengo una desgravación ahí. Cuántas empresas del Estado están teniendo desgravaciones públicas. Mira por el tema del deporte...”

En la siguiente imagen accedemos al diagrama de Sankey con el subcódigo de política cultural.

Figura 103. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo Líneas estratégicas: Política cultural con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

La gestión y la cooperación se nos aparecen como más destacados en la política cultural, en el marco de las filmotecas aparecen voces pesimistas sobre el papel de la política cultural que es tildada de ausente o mal organizada con respecto a las filmotecas que están siendo valoradas en un porcentaje mínimo al no estar en el encaje adecuado. Un encaje que, a veces, nos aparece como la coartada cultural de un organismo que está más relacionado con la parte industrial de las subvenciones a la producción donde lo cultural es residual y tiene mala imagen.

- 3:147 “el director general tenía que dedicarle un 3% de su atención a la filmoteca, y no podía ser de otra manera, porque el 80% de su atención se lo tenía que dedicar a producción (...) pues el director general que le dedicaba algún tiempo a la Filmoteca Española le dedicaba un rato al mes. Porque es así”

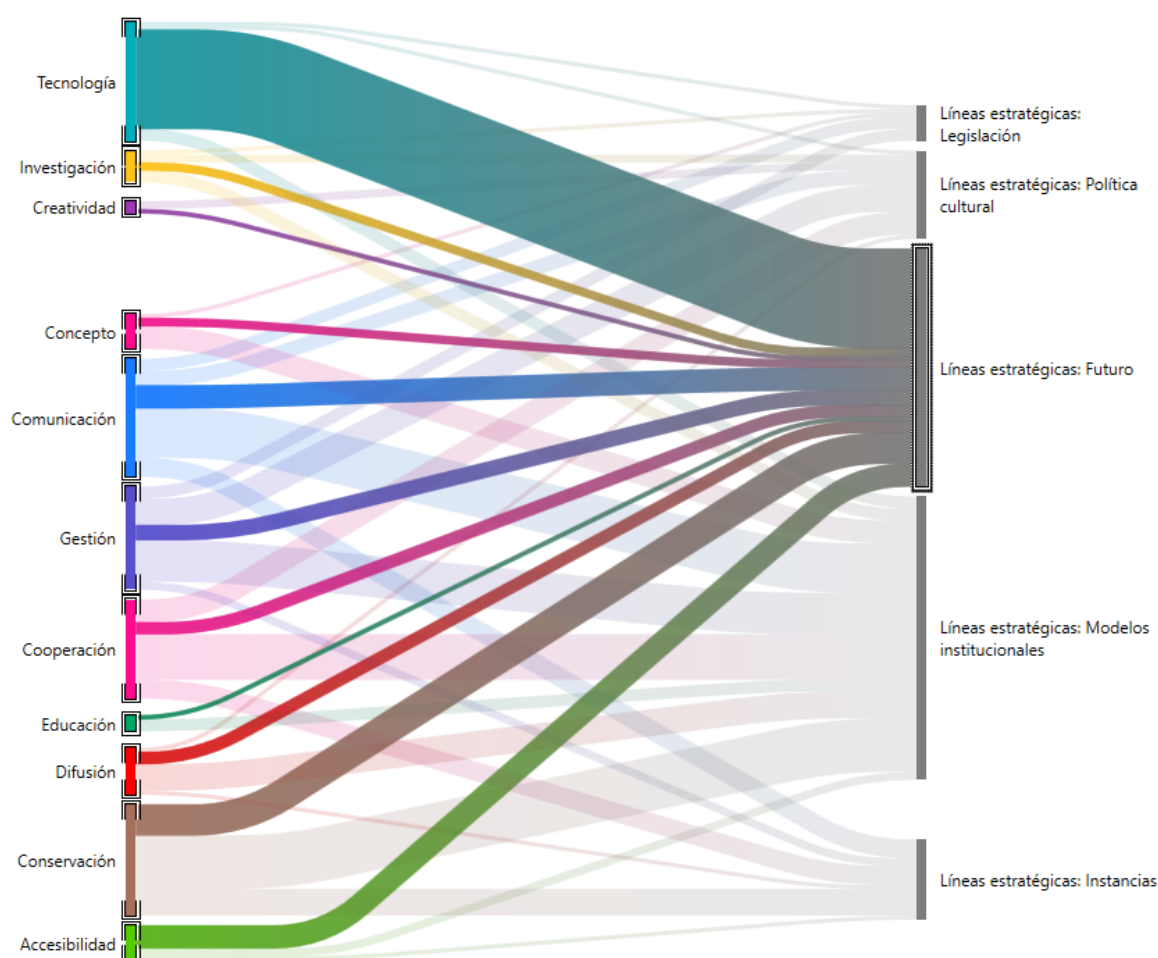
- 3:270 “¿Por qué no está el ICAA en industria? Esto es una cosa que ha recibido respuestas tan paradójicas como una del año pasado (...) pero dijeron, no, es que la filmoteca, que esté en el ICAA es una forma de hacer que el ICAA siga en cultura, porque si no, sería un organismo industrial y se ha acabado.

Otras citas sugieren que las políticas culturales se han acostumbrado a realizar recortes y a no valorar la calidad de las acciones dejando que el simple llenado de actividades sea el cumplimiento de su compromiso con la cultura.

- 3:221 “Y sigo pegándome y haciéndola bajo el voluntarismo las cosas, ya se da como que este presupuesto es el que vale. Al año siguiente habitualmente lo que te hacen es dar menos. Y tú, vuelves a caer y dices “bueno, pues con menos sigo haciendo esto”. Y es verdad que hay un momento en el que, bueno, estaba plegado y vas asumiendo que no te ponen en tu sitio y dices, “pues mira ya no lo llevo bajo estas condiciones”

La mala valoración de las políticas culturales en general, dan paso a una incertidumbre entre pesimista y esperanzada por el futuro de las filmotecas. En la siguiente imagen se da paso al diagrama de flujo de relaciones de éste con el resto de códigos.

Figura 104. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo Líneas estratégicas: Futuro con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

El futuro como código está muy repartido, siendo clara su vinculación a la conservación y la ligadura de la tecnología como fuerte telón de fondo, la accesibilidad parece estar conectada al paradigma digital, quizás convertida en oportunidad de alcance de nuevos públicos y la mejora de los servicios que las filmotecas puedan prestar.

Del Focus group se obtienen citas que ven el futuro desde el propio cuestionamiento de la adquisición de copias para conservar. Si la tecnología evita intermediarios en otros campos del comercio, aquí las filmotecas ven una dificultad añadida a su antigua capacidad para resolver problemas, a los productores, que actualmente no tienen con respecto al almacenamiento de copias.

- 3:169 “¿Las filmotecas van a guardar los productos audiovisuales o no los van a guardar? Ese es el problema (...) cómo le dices tú, dame todo el material que lo guardamos allí. Lo primero que te pueden decir es ¿por qué? ¿tú quién eres para pedirme eso?

Incluso, algunas citas plantean la creación de filmotecas nuevas, quizás atendiendo en exclusiva al formato digital o para la inclusión del nuevo sistema audiovisual donde podrían entrar las series de ficción que comparten el mismo modo de producción y de equipos para su realización de igual manera que las películas actuales.

- 3:170 “Creo que seguramente es el momento para crear filmotecas nuevas, al margen de las activas, pero solamente para digital, y filmotecas en línea, en internet, porque si va a ser todo digital”

Otras perspectivas se abonan a la historia del cine donde cambia la tecnología pero sigue la filosofía de una muerte del cine, continuamente anunciada y continuamente salvada a través del tiempo. El digital parece que empuja hacia una situación donde determinados archivos prescindirán de su conservación y a cambio otros estarán expresamente enfocados en ellos. Pero finalmente, será la filosofía de la preservación del conocimiento lo que deba imperar, independientemente del soporte.

- 3:244 “A mí, el futuro de las filmotecas lo veo como el presente, es decir, la diferencia no es excesiva, las filmotecas van a seguir existiendo, las filmotecas públicas, me refiero, es decir, no me refiero a las filmotecas de Sony Pictures. El problema es que hay dos, lo que está cambiando es el medio, por un lado están las filmotecas que conservan el patrimonio fotoquímico, y por otro lado están las que conservan el patrimonio actual”.

- 3:251 “El futuro de las filmotecas (..) será casi de informático, los archivos digitales ya son ceros y unos.

- 3:261 “Me doy cuenta que es igual que en el pasado porque ¿cuál es la función principal de un organismo cultural?, como la biblioteca, como la

filmoteca, debe conservar el conocimiento, el resto son comentarios a la guerra de las Galias, es decir, y cada vez es una batalla, quiero decir no, yo no puedo programar las batallas del futuro, pero puedo decir yo voy a conservar el conocimiento.

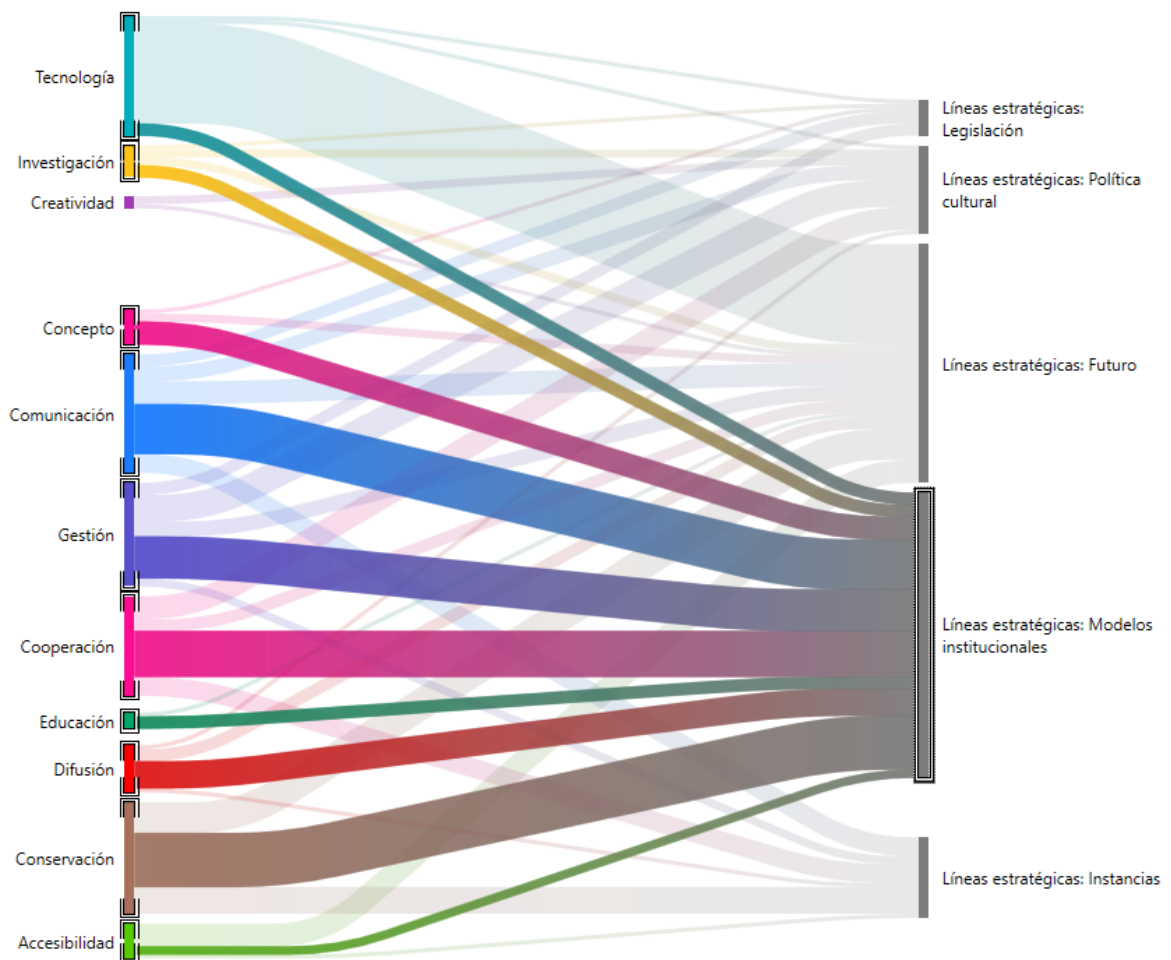
- 3:289 “Sencillamente, el futuro de las filmotecas es seguir conservando el cine, pero si las filmotecas se aíslan al cine fotoquímico, desaparecerán, no hay tu tía, porque perderán la función (...) el asunto es seguir desarrollando su relación con la conservación audiovisual.

En este futuro, la accesibilidad va a ser fundamental, la selección va a ser necesaria por cuanto no se puede cubrir toda la información.

- 3:260 “Pero entonces, eso es una anécdota, el hecho es que las filmotecas tendrán que estar atentas a todas las posibilidades de acceso, pero no pueden intentar cubrirlas todas. Lo que tienen que cubrir es conocer las características de la versión principal y ese es el futuro”

El siguiente subcódigo, es el más demandado y apelado entre los profesionales del Focus group. Su diagrama sería el siguiente.

Figura 105. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo Líneas estratégicas: Modelos institucionales con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

Una imagen que nos indica una homogeneidad en su relación con los demás códigos y sobre bases importantes establecidos como genérico del código líneas estratégicas, donde se convierte en su mejor representante. La reivindicación es simple en su planteamiento, tal como expresan las siguientes citas.

- 3:97 “Esto es normal, pero el problema de la filmoteca es el encaje institucional, más que el problema económico que es. El problema económico es absoluto, pero el problema del encaje institucional, es fundamental”

- 3:122 “Es el encaje institucional lo que hay que variar, y sí no varias como están planteando qué es una filmoteca, cómo tiene que ser, pues el encaje institucional es el que lo define”

- 3:145 “El único problema es que mientras las filmotecas no sean instituciones autónomas como es la biblioteca Nacional, no tienen autentica chance”

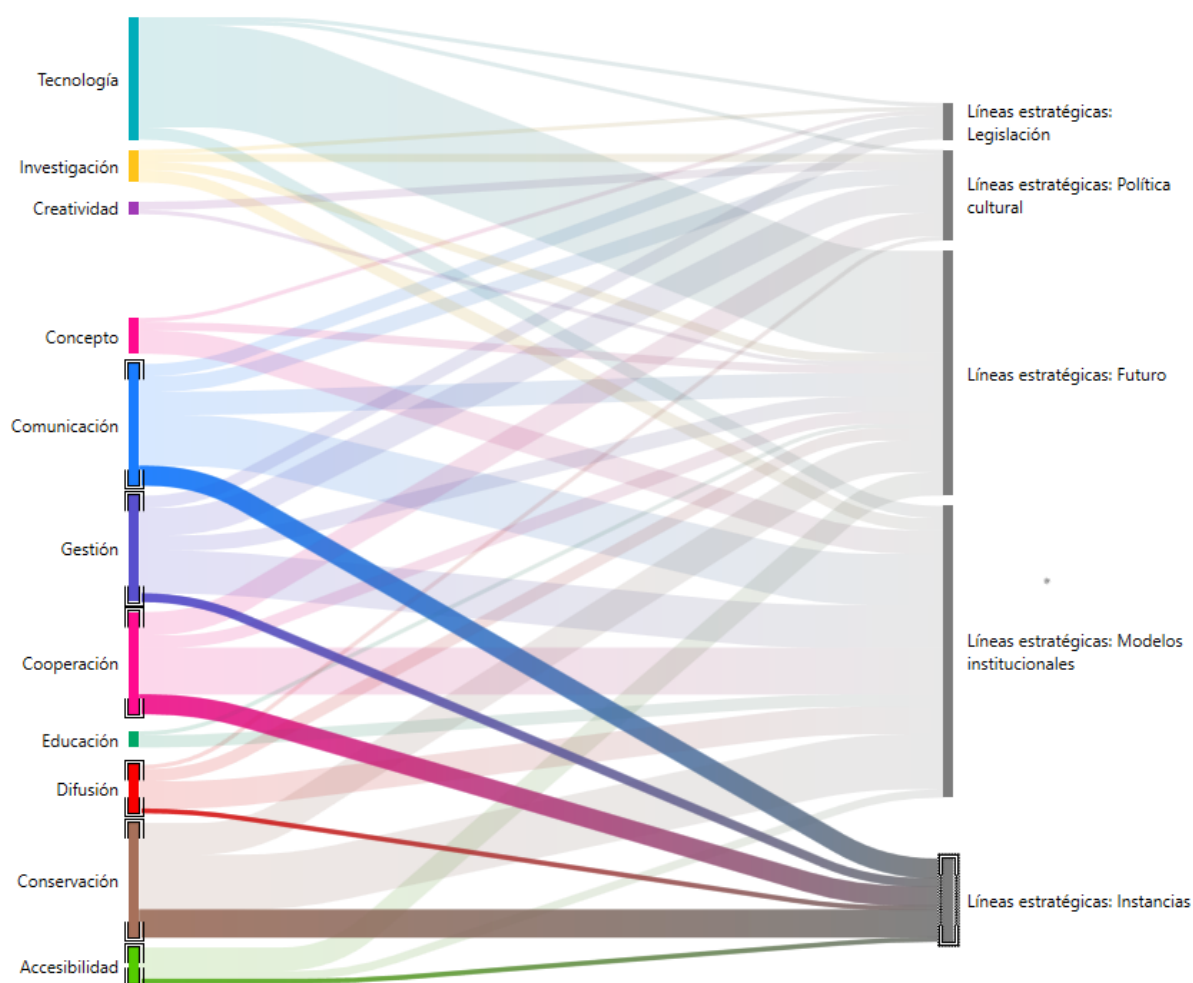
- 3:226 “El problema central de la filmoteca es su estatus. No pueden ser organismos, no pueden ser un servicio de una subdirección general ¿qué es esto?”

Al mismo tiempo, estos modelos institucionales son conscientes de las diferentes realidades históricas, contextuales en las que se desarrollan las distintas filmotecas en España, haciendo que este modelo varíe de una filmoteca a otra. Quizás condicionadas por ese tamaño y objetivos están encuadradas en determinadas prácticas por necesidades del contexto que viven.

- 3:148 “No es lo mismo la Filmoteca Española o la Filmoteca de Cataluña, o la Filmoteca Valenciana, que el resto de filmotecas que hay por ahí corriendo, no tienen el mismo presupuesto, el mismo ámbito de ejecución y de actividad, no se pueden comparar ni se pueden medir”

- 3:161 “Estoy diciendo simplemente descripciones de cómo de las proporciones de cada Filmoteca le llevan a un tipo de prácticas u otras, sin traer ningún tipo de valoración ni negativa ni positiva.

Figura 106. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo Líneas estratégicas: Instancias con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

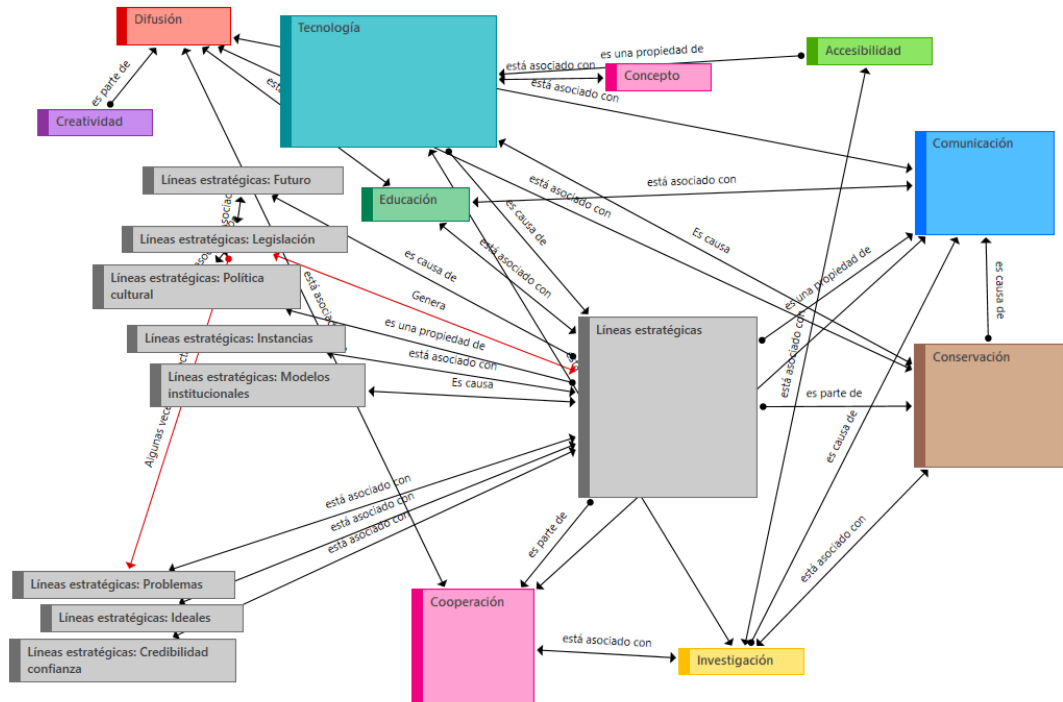
En este último subcódigo dedicado a las instancias del cine en relación a las filmotecas, obtenemos una relación muy directa con la conservación, la cooperación y la comunicación.

- 3:143 “La preservación es fundamental, se hacen una cantidad de cosas en las filmotecas, como se contaban, como cuentas tú, y yo creo que es una institución con distintos ámbitos de formación de conocimiento de comunicación, de investigación, ¡lo reúne todo!

- 3:140 “La industria es muy amplia y uno de los servicios si quieres llamarlo así, para la industria misma y debía de entenderlo así la industria,

porque no lo entiende, sería la filmoteca porque es donde le van a guardar las películas, se las van a restaurar, etc”

Figura 107. Diagrama de flujo de relaciones del código de Líneas estratégicas con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

4.2.7. Código educación

La educación se convierte en una oportunidad de servicio público sobre las necesidades de conocimiento complementario a la formación general de un colectivo perteneciente a colegios e institutos. Por otra parte se convierte en la oportunidad de divulgar y dar a conocer, no solo la importancia del patrimonio audiovisual en lo que afecta a nuestra cultura y sociedad, sino al papel protagonista e indispensable que las filmotecas tienen en su importante labor desarrollada.

En los últimos años, las filmotecas vienen implementando actividades y líneas de colaboración dentro del mundo educativo. Los objetivos que persigue con dichas actividades es la divulgación del patrimonio

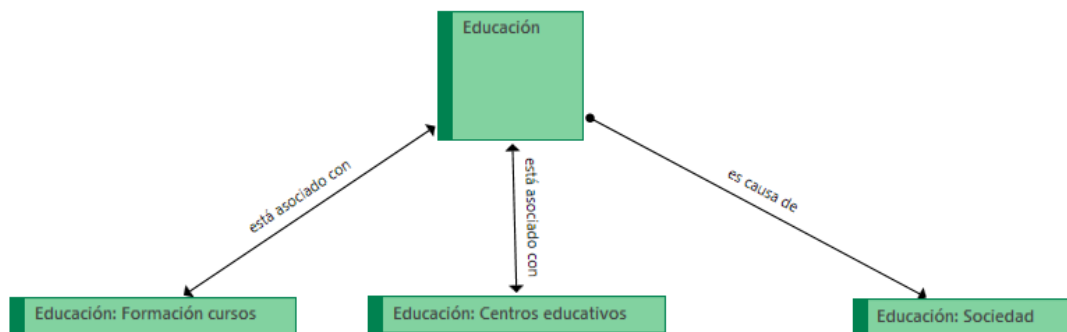
cinematográfico y la creación de una cantera de futuro público sobre la formación de un juicio crítico y cultural.

Las medidas pueden estar enfocadas en varios frentes:

1. Visitas guiadas a las instalaciones
2. Organización de jornadas y cursos. Proyecciones, charlas, ponencias, seminarios
3. Difusión en los ciclos de cine, bien específicos o en la programación general
4. El acceso digital. Página web, programaciones en repositorios o en directo.

En la siguiente imagen se ve el diagrama de flujo del código de educación con sus correspondiente subcódigos.

Figura 108. Diagrama de flujo del código de la Educación con sus subcódigos.

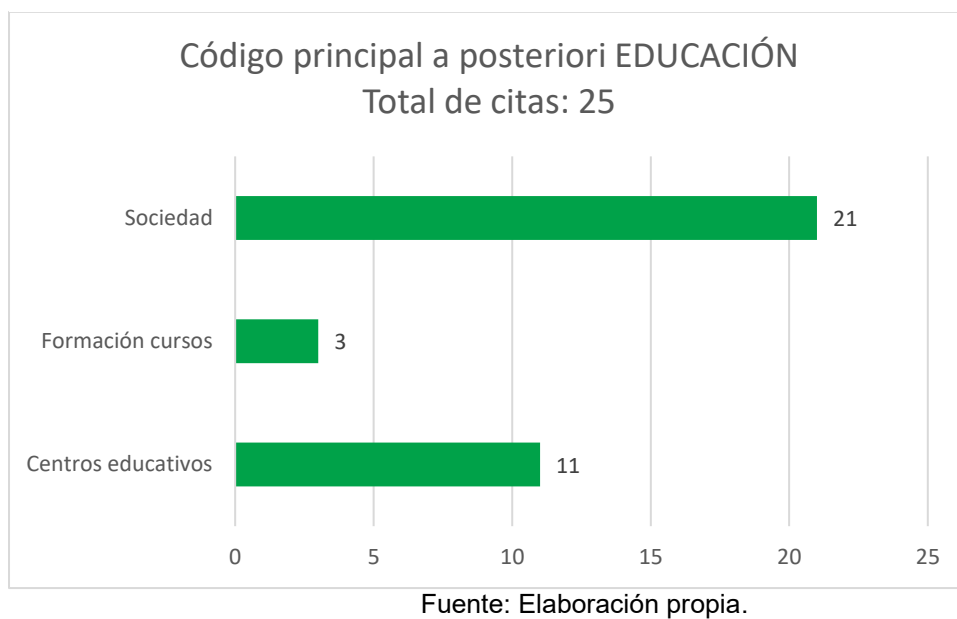


Fuente: Elaboración propia.

La educación debe ser considerada como un elemento estratégico que las filмотecas deben utilizar para desarrollar conocimientos a través de formación y actividades en forma de cursos, en un marco de cooperación institucional con diversos centros educativos que le servirán de cantera de futuros usuarios y personas formadas en el juicio crítico de la cultura audiovisual, al mismo tiempo que educa a la sociedad en la divulgación y

valorización del patrimonio audiovisual y de su importancia para preservar su memoria. En la siguiente imagen, se va a ver esa relación establecida entre el código de la educación y los subcódigos de formación de cursos, centros educativos y sociedad, para comprobar a qué porcentajes corresponde cada uno atendiendo al número de citas realizado sobre ellos.

Figura 109. Diagrama de flujo del código de la Educación con sus subcódigos.

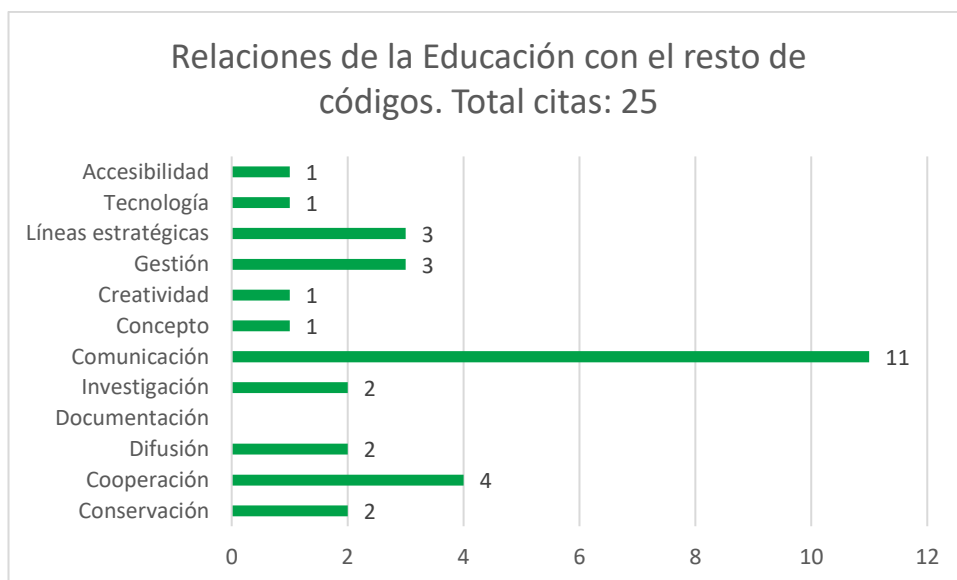


De todos los subcódigos relacionados, el que pertenece a “sociedad” se nos aparece como el gran dominador de las citaciones con un 84% del total, lo que indica una clara conexión con las políticas culturales y el marco de cooperación y comunicación que las filmotecas necesitan trasladar para ser visibilizadas. Le siguen con un 44% los centros educativos que pertenecen, precisamente, a ese marco de cooperación institucional para hacerlo posible. Por último, la formación de cursos representa un 12%.

Como una primera lectura deberíamos de encuadrar estos resultados en el contexto de la sociedad como campo de acción general y donde los otros dos subcódigos de formación de cursos o de centros educativos son las herramientas y mecanismos que las filmotecas utilizan para llegar a la sociedad, multiplicando con ello el resto de funciones y objetivos. Para un

mejor detalle, se pasa al siguiente cuadro de la imagen en donde se puede comprobar cuáles son las relaciones que la educación establece con los códigos restantes de las filmotecas.

Figura 110. Diagrama de flujo del código de la Educación con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

Este cuadro establece de forma rotunda la gran unidad de acción que tiene la comunicación con la educación en las filmotecas. Aquí aparece representado con un 44% del total seguido de forma bastante más alejada por la cooperación, ya apuntada anteriormente como conformadora de esa realidad desde el apartado de instituciones, que obtiene un 16%.

Otros aspectos muy seguidos a ese 16% son el 12% compartido por líneas estratégicas y la gestión. La investigación, la difusión y la conservación obtienen el 8% y para finalizar la accesibilidad, la tecnología, la creatividad y el concepto se agrupan en torno al 4%. Como síntesis de este cuadro, podríamos llegar a la idea de que la educación se convierte en una de las mejores herramientas de comunicación que pueden tener las filmotecas para afianzar su visibilidad y su discurso en torno al patrimonio audiovisual. De hecho, la educación aparece como fija en los nuevos planteamientos de la difusión de actividades y de ciclos que las filmotecas organizan. Veamos en

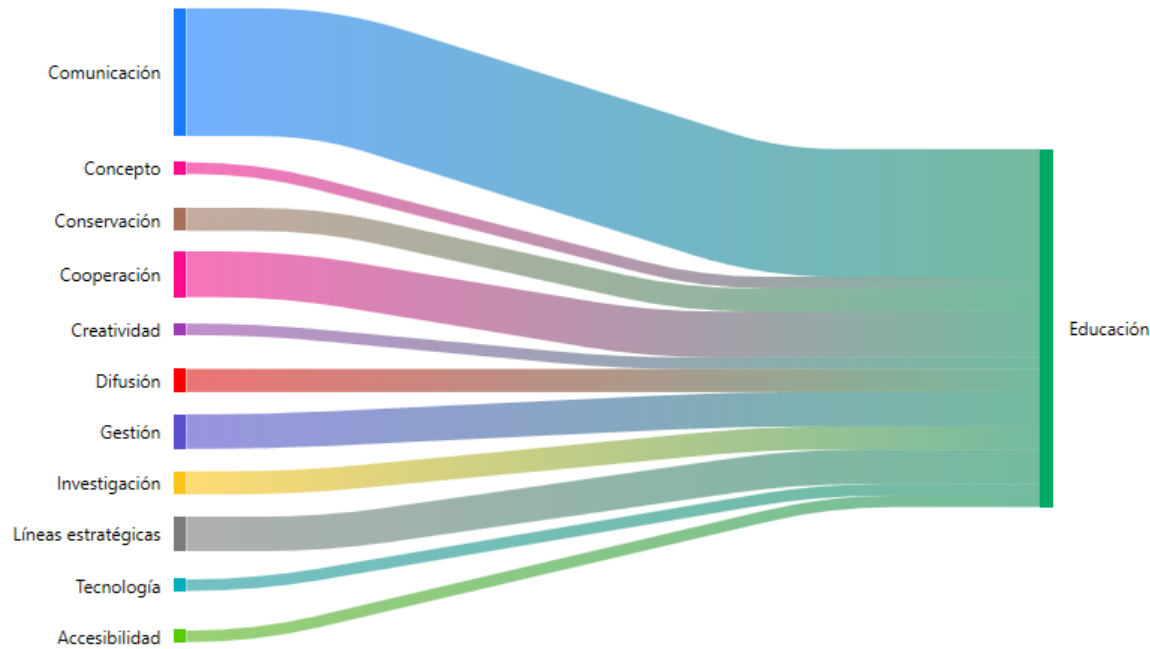
los siguientes cuadro la confirmación de esas relaciones del subcódigo de la sociedad y el código de la educación con la coincidencia con la comunicación.

Figura 111. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Educación con el resto de códigos.

		● 🔗 Educación 25	● 🔗 Educación: Centros educativos 10	● 🔗 Educación: Formación cursos 3	● 🔗 Educación: Sociedad 20
● 🔗 Accesibilidad 17		1			1
● 🔗 Comunicación 57		11	5	1	10
● 🔗 Concepto 8		1			1
● 🔗 Conservación 45		2			2
● 🔗 Cooperación 39		4	2	2	3
● 🔗 Creatividad 6		1			1
● 🔗 Difusión 26		2	1		1
● 🔗 Documentación 11					
● 🔗 Gestión 45		3	1	1	3
● 🔗 Investigación 26		2	2	1	2
● 🔗 Líneas estratégicas 108		3	1	1	3
● 🔗 Tecnología 77		1			1

Fuente: Elaboración propia

Figura 112. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Educación con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

La imagen del diagrama nos muestra la pequeña relación que establece la formación de cursos, que va desde líneas estratégicas, a investigación, gestión, cooperación y comunicación. Aunque tendría lógica echar de menos la conexión con la difusión, pues esta debería ser su herramienta natural en la organización de ciclos paralelos y específicos.

Figura 113. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Educación: Formación cursos con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

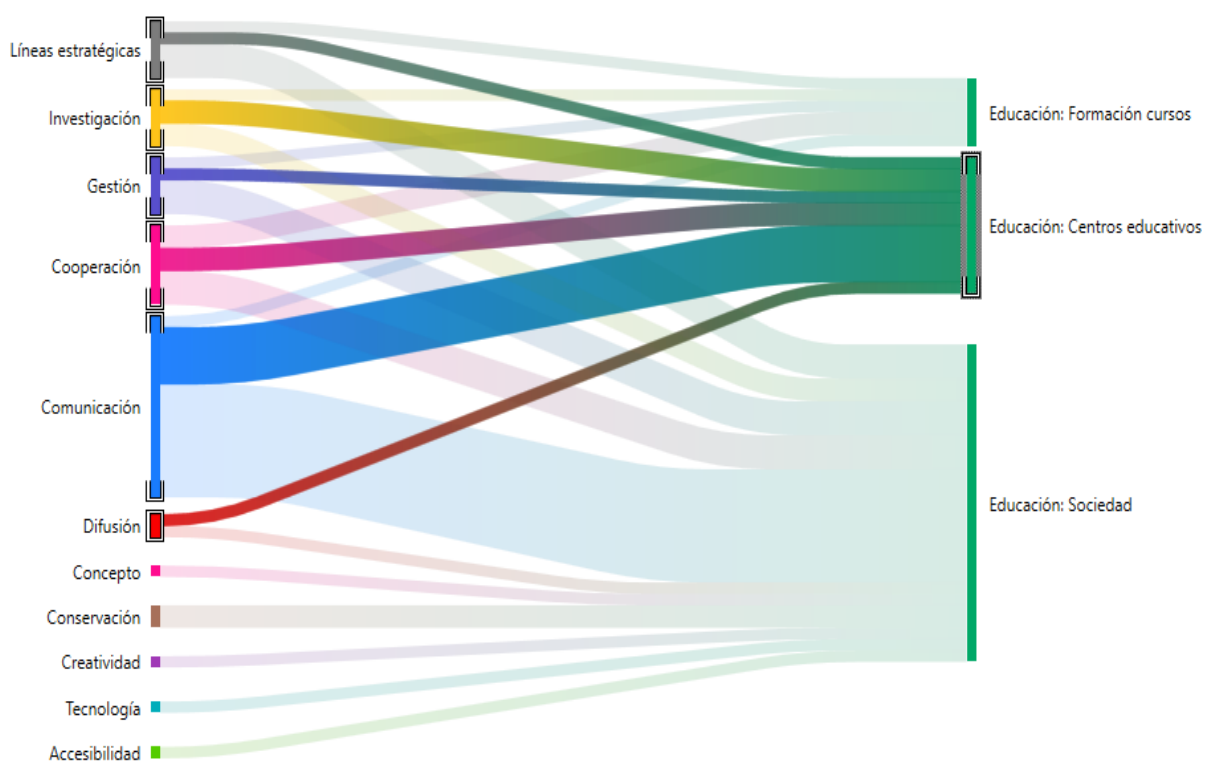
La formación de cursos ha obtenido una cantidad limitada de citas, posiblemente porque los perfiles del Focus group atienden a funciones más específicas de filmoteca, no obstante, hay coincidencia en la valoración de su importancia, que debe buscar una aproximación en toda la escala educativa, desde la básica de primaria, la de secundaria y universitaria. Esta cita es la que mejor lo expresa y su interés también reside en lo bien que explica como a través de dichos cursos se establece un crecimiento cultural y una recuperación de un espacio patrimonial.

- 3:126 “Cursos, exacto. Mantener abierta la proyección era una cosa que también, para la ciudadanía, estaba bien. Nosotros lo hicimos en la parte antigua de la ciudad, parte que estaba muerta y nadie daba un duro por aquello. Entonces sí que es verdad, incluso sirvió para revitalizar la parte

antigua, que estaba muy olvidada. Entonces, bueno pues, iban los jueves y los viernes y veían cine. Pero, para nosotros creo que era muy importante la parte de difusión también, de trabajo con la propia universidad

En el siguiente diagrama observamos la relación de los centros educativos y como tiene un desarrollo algo más amplio que el anterior.

Figura 114. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Educación: Centros educativos con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

En esta cita, encontramos el interés con que muestra explícitamente la relación que establece la educación como herramienta de comunicación y la transversalidad generacional que persigue con unos públicos que van desde su etapa más temprana de primaria con otro más cualificado de universidad.

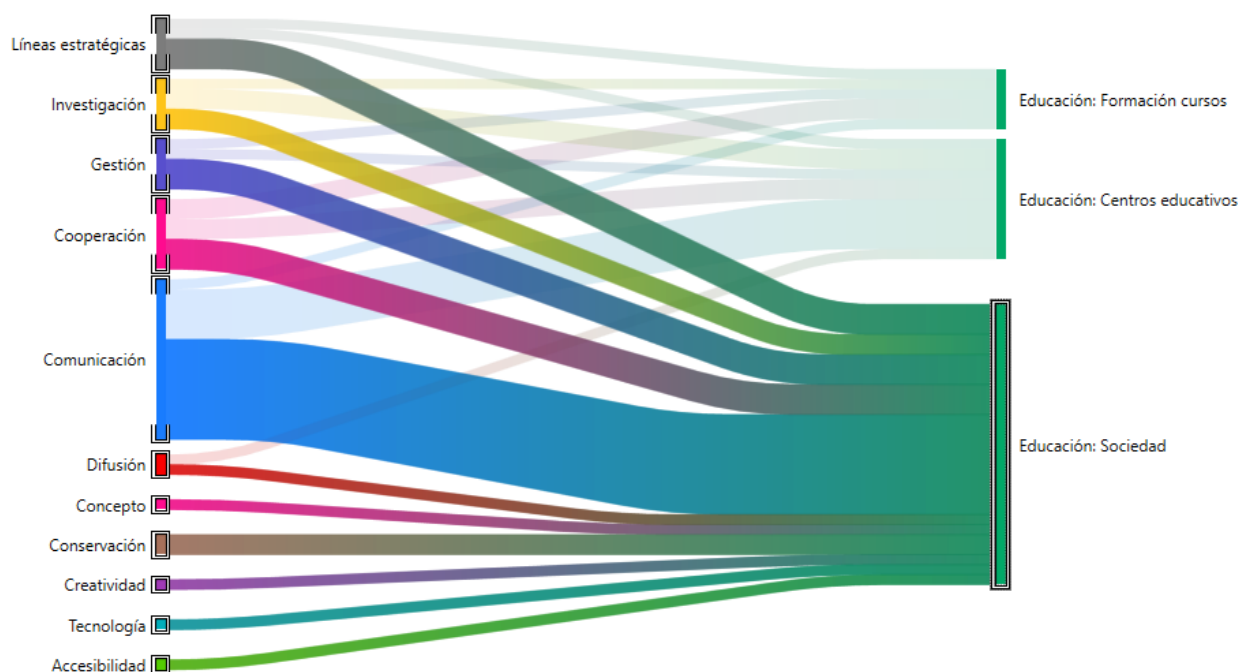
- 3:234 “Hay que tener una relación, con los colegios, con las universidades, jerarquizadas en los distintos niveles, con los post graduados como nivel ya externo casi a la universidad ¿no? Hay que tener distintos niveles de red de comunicación segura, para todos estos niveles, para que sepan, lo que hay ahí”.

Entre otros planteamientos citados, aparece una preocupación que tiene que ver con los planes de estudios y la percepción equivocada que se tiene de la enseñanza del cine en los centros educativos, donde esta materia es impartida por profesores de literatura y no por licenciados en teoría de la imagen audiovisual. Nos aparece como si fuera una extrapolación de la situación institucional de incomprensión que padecen las filmotecas, al ser el cine valorado desde otros parámetros ajenos a él.

- 3:240 “Otra parte para la educación, hay un problema que tiene me parece relativa, me parece gravísimo o trivial. Que es a la hora de explicar las películas e ilustrar y educar, a través, de unas películas, sentir que la película es una especie de cosa subsidiaria de una novela de esto es algo literario. Con lo cual yo creo que eso es no enterarse de nada de lo que se hace.

Por último, nos enfrentamos al subcódigo educativo de la sociedad, quizás el más ambicioso para una generación absolutamente audiovisual pero ajena al conflicto de la imagen como patrimonio y saturada de oferta donde el cine ocupa un lugar más, en el hoy llamado panorama audiovisual.

Figura 115. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Educación: Sociedad con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

cine como espectáculo de masas, el reto de las filmotecas por atraer con una oferta diferente y la pedagogía que se debe efectuar con un tipo de espectador con notables carencias educativas propias en su responsabilidad con el acto de visionar una película. En otras se considera un servicio a la sociedad.

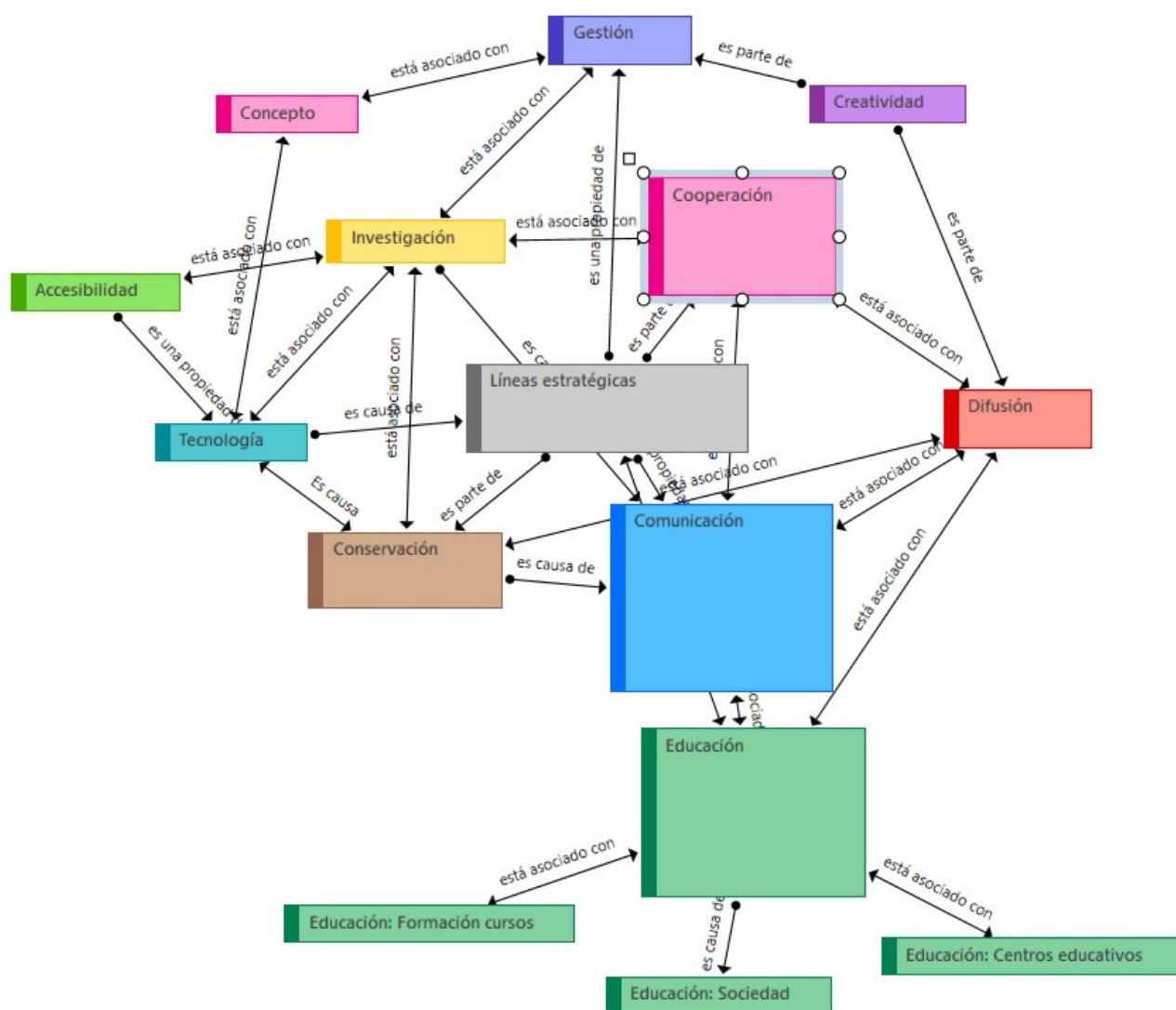
- 3:134 “para llevar a la gente a la sala de cine es muy complicado. sí no le das ese plus, ahora podemos discutirlo o que nos guste más o menos.... pero se quedan en su casa, eso está más que claro, se quedan en su casa haciendo Scroll, que al final uno ve, porque es una falta de atención obvia y evidente en el Scroll este que hacen, que al final no ven nada, en plataformas y demás y ya no van”.

- 3:137 “Antes, por ejemplo, a mí también me gusta ver también en grande y con gente y todo eso, lo que pasa es que ahora mismo sí te vas a

unas salas, primero la gente de ahora, es horrible, los espectadores están hablando”

- 3:283 “entonces tienes ese espacio para facilitar la inserción a personas que pues de verdad que no pueden ir con toda la periodicidad.

Figura 116. Diagrama de flujo de relaciones del código de Educación con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

4.2.8. Código comunicación

La comunicación es un concepto nuclear en el buen desarrollo de los individuos, pero también extrapolable a las instituciones y su vida activa alrededor de sus funciones y objetivos.

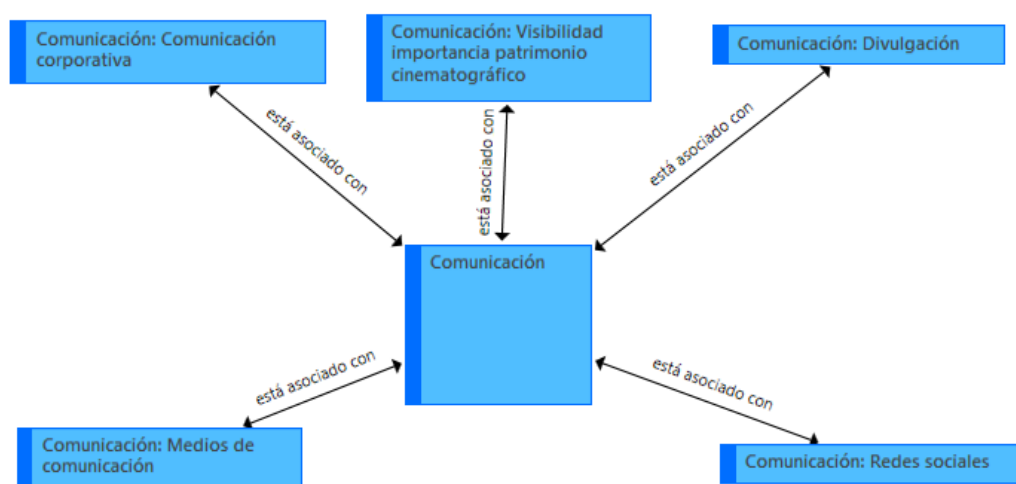
Observar y analizar la comunicación de las filmotecas, nos permite conocer cómo se relacionan en ese difícil equilibrio, entre la política cultural, las fuentes de financiación público y/o privada, las necesidades del archivo y su conocimiento y valoración social. Los medios de comunicación son muy importantes a la hora de establecer una comunicación fluida con la sociedad. El impacto en dichos medios ofrecerá oportunidades de divulgación, identidad corporativa y líneas de actuación y crecimiento. El contacto periódico, a través de presentaciones, entrevistas, noticias, presencias, eventos etc, consolidan su acción y visibilidad.

El plan de comunicación que establezcan las filmotecas, dará pistas sobre la intencionalidad de la oferta y las estrategias establecidas por su directiva. ¿Qué trabajo realizan las filmotecas en la elaboración de dossiers de prensa?, ¿qué facilidades ofrecen a los medios a la hora de facilitar información, imágenes gráficas, etc? Determina la existencia de un plan de comunicación, porque persigue unos fines concretos, diferenciándose de la información subsidiaria.

La visibilidad de la importancia patrimonio cinematográfico se convierte en subcódigo y representaría cada acción dentro de las funciones de las filmotecas donde se desarrolle una visibilidad que incida en este concepto, bien directamente o indirectamente. El manejo de las redes sociales, dada la importancia y asimilación que tienen en la sociedad se presenta como una de las novedades que ya están implementadas, de una u otra manera, en la gestión comunicativa de las filmotecas. Aprovechando las distintas plataformas para adaptar los comunicados en función de la información a ofrecer. Aspectos de la comunicación divulgativa y corporativa, van de la mano y encuentran en las redes sociales viralización y presencia multiplicadas.

Actos organizados, presentación de eventos, programaciones, adquisiciones son susceptibles de ser comunicadas por estos medios. Al mismo tiempo, las redes sociales pueden solucionar problemas de última hora, o aclarar aspectos de manera inmediata. Retransmisiones online de ponencias y entrevistas pueden ser de interés. Aprovechar las redes para ampliar públicos e impulsar un mayor conocimiento, producción científica y creativa, es una buena fórmula de visibilidad estratégica comunicativa.

Figura 117. Diagrama de flujo del código de la Documentación con sus subcódigos.

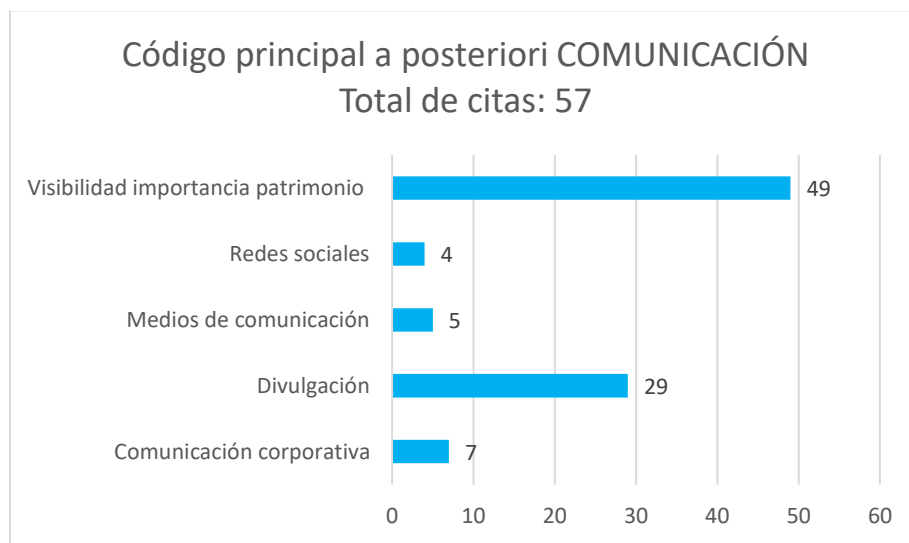


Fuente: Elaboración propia.

La comunicación es un proceso activo pleno de herramientas para su uso, pero también la comunicación se puede establecer indirectamente a través de la actitud, de la ética, de las actividades, de la acción y la omisión, digamos que en el mundo de las filmotecas, al igual que en el resto de instituciones e incluso, en el de las personas físicas, todo comunica.

En la siguiente figura 118, vemos la proporción que ocupa cada subcódigo dentro del código general de la comunicación.

Figura 118. Diagrama de flujo del código de la Comunicación con sus subcódigos.



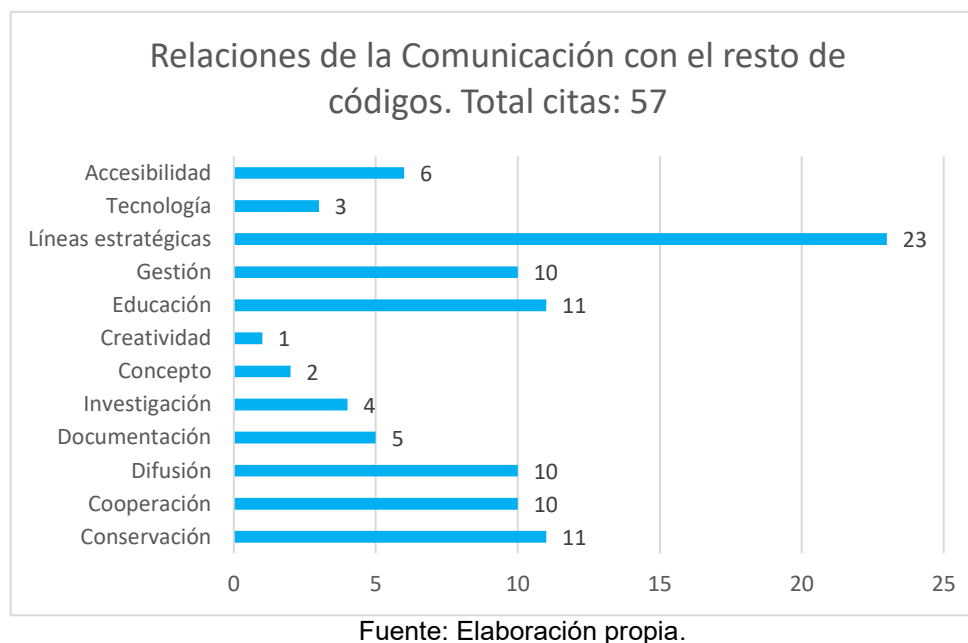
Fuente: Elaboración propia.

No deja de resultar curioso el resultado de este cuadro, teóricamente los medios de comunicación, las redes sociales, incluso de alguna manera la comunicación corporativa, son propiamente dicho, una definición más pura del acto comunicativo, siendo la visibilidad de la importancia del patrimonio, un resultado posterior de ese proceso, más que una actividad de la comunicación. Sin embargo, atendiendo a ese tipo de comunicación expresada anteriormente, la visibilidad de la importancia del patrimonio se convierte en la piedra angular del mensaje y al mismo tiempo del acto de comunicar de las filmotecas. El 85% alcanzado por dicho subcódigo, muestra a las claras la imperiosa necesidad y proyección comunicativa de las filmotecas en torno a dicha propuesta.

La divulgación, que parece un desarrollo o conexión de esa valoración también alcanza una cifra alta del 50'87%. La imagen corporativa con un 12'28%, los medios de comunicación con un 8'77% y las redes sociales con el 7% cierran la serie de subcódigos.

En cuanto a las relaciones del código en general de la comunicación con el resto de códigos, queda expresado en la siguiente imagen de la analítica.

Figura 119. Diagrama de flujo del código de la Comunicación con el resto de códigos.



De lo expresado en la imagen se deduce una gran importancia otorgada a la relación que se establece con las líneas estratégicas. Tiene sentido que una buena línea estratégica en torno al proyecto de una filmoteca se base en una buena comunicación y que ambos factores vayan de la mano. Este código tiene un porcentaje del 40,35% y es la mayor de todas las coincidencias. Aunque los códigos que le siguen actúan en un bloque muy compacto y numeroso del 19'29% de la conservación y de la educación, que como hemos visto antes se han convertido en sinónimos de acción conjunta.

Después viene un grupo de tres códigos como la cooperación, la difusión y la gestión que representan el 17'54% de la totalidad y después un irregular porcentaje que va desde el 10'52% de la accesibilidad, el 8'77% de la documentación, el 7% de la investigación, el 5'26% de la tecnología, el 3'50% del concepto y finalmente, el 1'75% de la creatividad.

Después de realizar este repaso cabe concluir que el código de la comunicación es, junto al código de la cooperación, el único de todos los códigos que se relaciona absolutamente con todos.

Figura 120. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Comunicación con el resto de códigos.

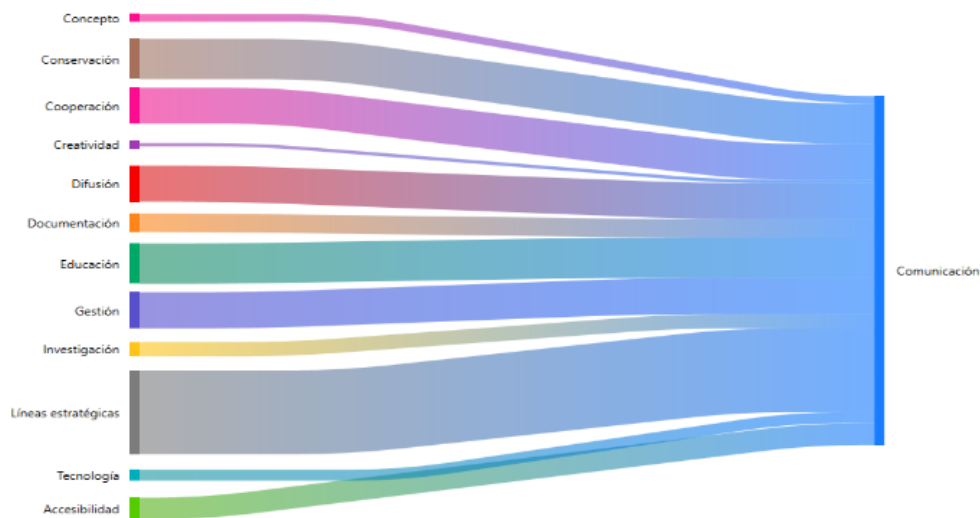
	Comunicación 57	Comunicación: Comunicación corporativa 6	Comunicación: Divulgación 27	Comunicación: Medios de c... 4	Comunicación: Redes... 3	Comunicación: Visibilidad importar 47
Accesibilidad 17	6	2	3	1	1	4
Concepto 8	2		1			2
Conservación 45	11		4			10
Cooperación 39	10	1	6		1	8
Creatividad 6	1					1
Difusión 26	10		5			9
Documentación 11	5		3			2
Educación 25	11	2	8	1	1	10
Gestión 45	10		6			10
Investigación 26	4		3			2
Líneas estratég... 108	23	1	7	1		23
Tecnología 77	3					3

Fuente: Elaboración propia.

Este esquema no hace más que confirmar que la visibilidad de la importancia del patrimonio, actúa como embajador principal del resto de códigos, llevando consigo la mayoría de citas con respecto a los códigos principales de coincidencia con la comunicación. Si atendemos al color de cada casilla se puede comprobar que la equivalencia código general de la primera columna, suele coincidir con la última columna de la derecha, siendo líneas estratégicas el punto más fuerte de coincidencia y conexión

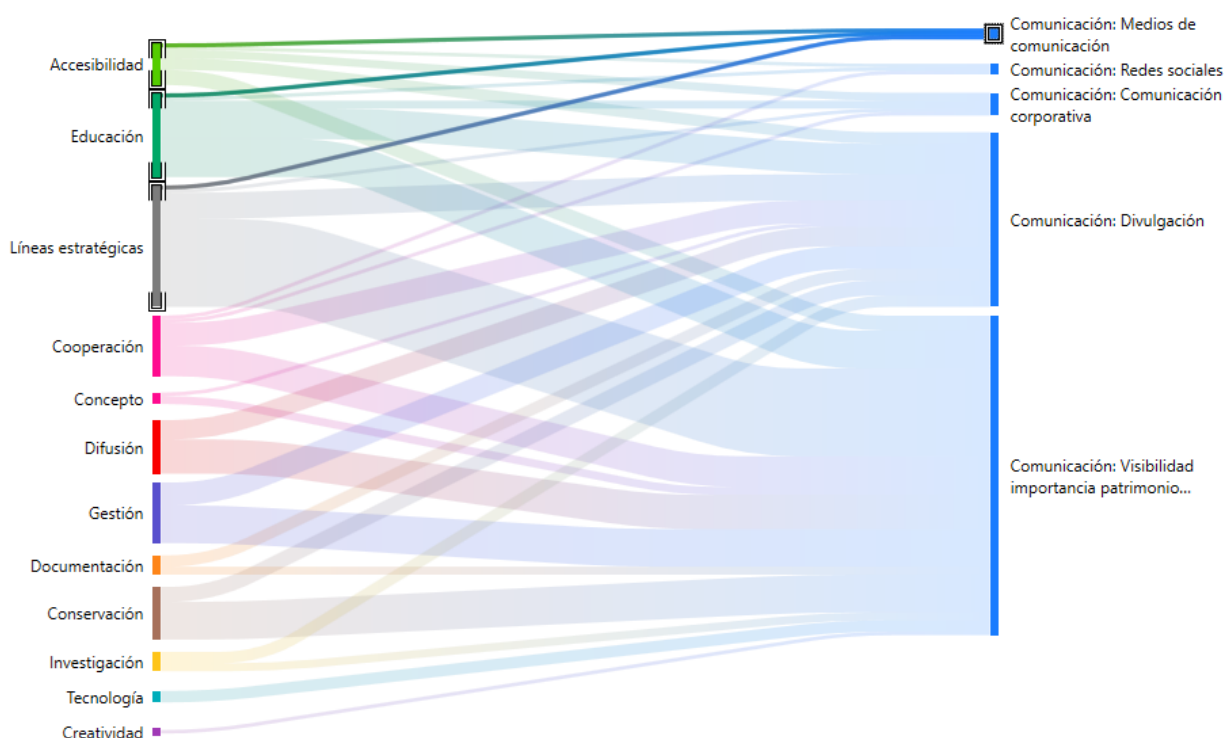
En los siguientes diagramas de Sankey podemos visualizar de una forma más global las relaciones establecidas desde el código comunicación y en el siguiente las relaciones del subcódigo medios de comunicación

Figura 121. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Comunicación con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 122. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de comunicación: Medios de comunicación con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

En el diagrama de flujo general se puede apreciar el tamaño de ese flujo con respecto a los códigos, destacando el flujo de líneas estratégicas. Sin embargo si hacemos la comparación con el subcódigo de medios de comunicación, se observan varias diferencias sustanciales.

Primero la escasez de relaciones con el resto de códigos, solamente centrado en tres de ellos, accesibilidad, educación y líneas estratégicas, pero luego el tamaño de flujo y porcentaje es mínimo.

Con relación a los medios de comunicación, también hay que entender que las filmotecas pueden elaborar noticias, pero normalmente, dentro del encaje institucional que tienen, estas noticias están supeditadas a ser realizadas desde órganos distintos como una dirección general o una jefatura de gabinete externa, con lo cual su proceso puede ser más complejo de lo

normal e incorpora un ruido a sus propias políticas de líneas estratégicas, como queda sugerido en la siguiente cita.

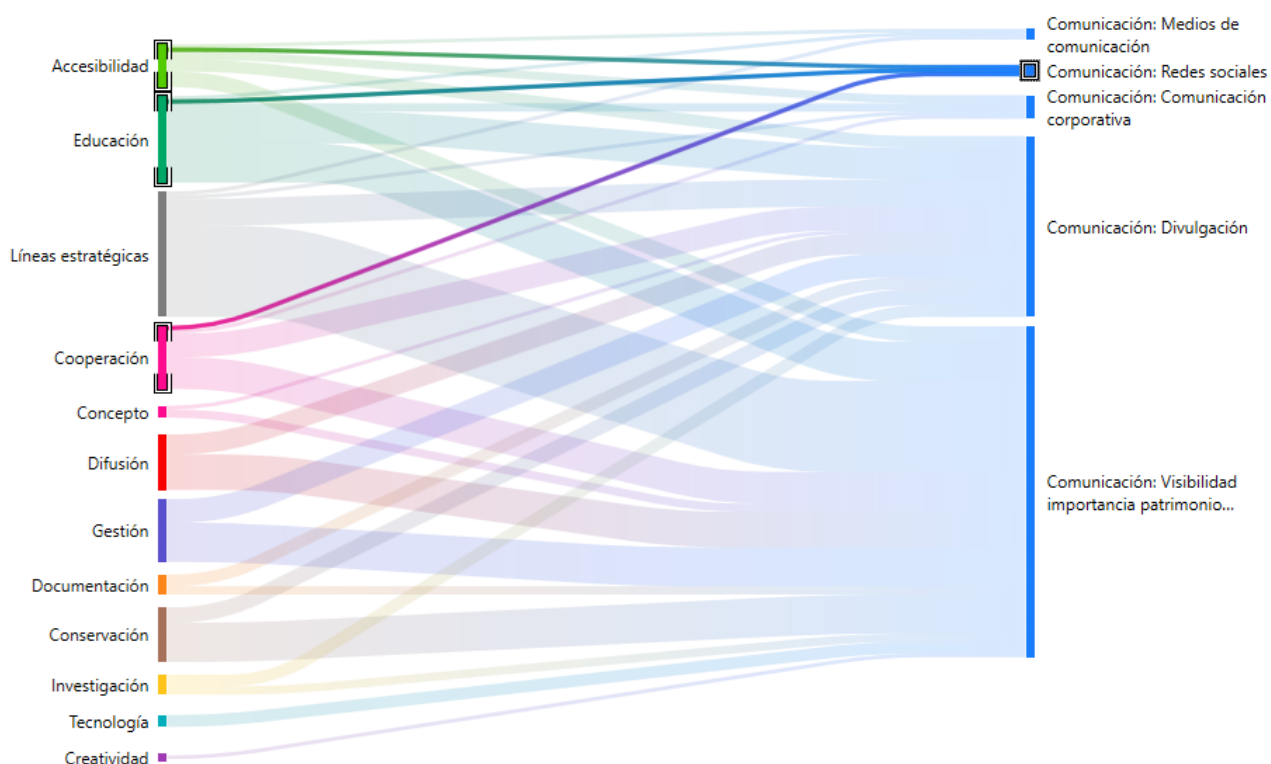
- 3:236 “Nosotros no tenemos, no nos permiten comunicar la comunicación elemental, es decir, sí a una institución, tiene unas cortapisas que no le permiten la comunicación elemental, ¿cómo te vas a poner con comunicaciones avanzadas?

Pero en otros casos, se tiene la sospecha de que las tareas de comunicación no están pilotadas por profesionales con formación específica. Esta cita contiene muchos elementos relacionados con la comunicación, pero también con su conexión potente con la educación y también con la accesibilidad, que depende fundamentalmente de localizar y conocer qué trabajos son los que existen para ser investigados.

- 3:233 “Claro, Perucha no debería tener acceso restringido, y evidentemente lo ha tenido ¿no? Lo ha tenido por bueno, pues porque la política de comunicación en Filmoteca era muy deficiente, por decirlo de una forma suave, es decir, teníamos un jefe de prensa, que es uno de los elementos de comunicación. Pasemos de eso, quiero decir, o sea, porque era absurdo, lo que quiero decir era, es insultante la repercusión que consigue Filmoteca española en eso, hay que tener una buena comunicación, de arriba abajo, esto significa planificar no sólo el acceso a las películas, sino también, por ejemplo, hablar de educación.

En el siguiente subcódigo de redes sociales este sería su diagrama

Figura 123. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de comunicación: Redes sociales con el resto de códigos.

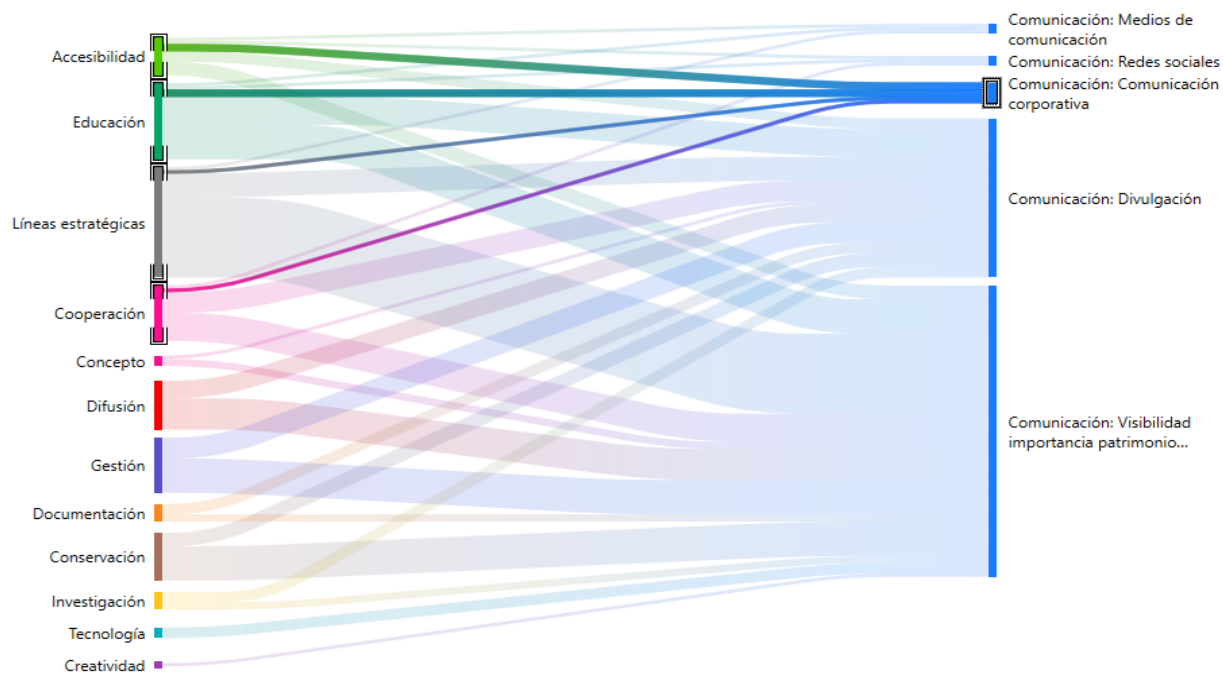


Fuente: Elaboración propia.

El resultado sigue siendo igualmente tenue en su cantidad de relaciones, así como en la intensidad de las mismas. Parece, que la inmediatez de las redes y la exigencia que éstas tienen con la alimentación continua de contenidos, se llevase mal con los tiempos pausados y problemáticas presentes de las filmotecas en su día a día; sobre todo en temas referidos a la conservación, pues la difusión o la comunicación en torno a actividades y difusión parecen tener otras dinámicas. De las pocas citas existentes, ésta se aparece como un llamamiento a un desarrollo más rápido, incluso a utilizar las redes como un tejido de interconexión entre las mismas filmotecas.

- 3:47 “Y yo, ya hacía muchos años y sigo echando de menos, que las filmotecas tengan una presencia interconectada”.

Figura 124. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de comunicación: Comunicación corporativa con el resto de códigos.



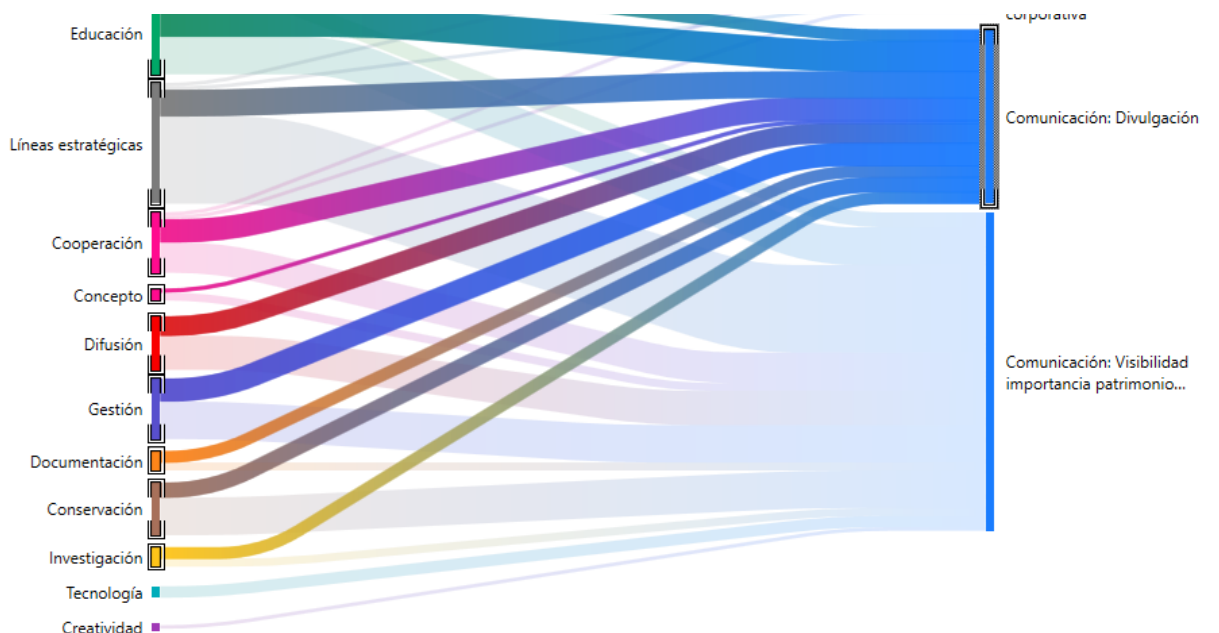
Fuente: Elaboración propia.

El subcódigo de comunicación corporativa mantiene una conexión equivalente en sus coincidencias con la comunicación de las redes sociales y en cierta manera también común a los medios de comunicación. No existen citas donde quede expresamente citado, pero de alguna manera la imagen corporativa nos habla de la presencia y de la comunicación de las filmotecas, de ahí que sean sinónimas.

No es de extrañar, que la imagen corporativa de muchas filmotecas sea negada desde órganos superiores, cuyos responsables de comunicación piensan en homogeneización corporativa y obliguen a los centros que dependen de ellos a utilizar el genérico de la institución superior como imagen donde implantar el nombre.

En la siguiente imagen se puede visualizar la evolución con el siguiente subcódigo de divulgación.

Figura 125. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de comunicación: Divulgación con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

En la divulgación se reconoce una preocupación principal en la comunicación de las filmotecas y según se comprueba en la imagen queda conectada con prácticamente todos los códigos, con la excepción de tecnología y creatividad.

A veces, la divulgación encuentra en los marcos legales de los derechos ciertas dificultades para su desarrollo y expansión, en este texto encontramos una de las contradicciones que nos encontramos con las instancias del cine. Su parte industrial de producción se encuentra con los derechos adquiridos por el derechohabiente, que puede ser el productor o cualquier persona o empresa que los detente. El tema de los derechos genera problemas en la comunicación de la importancia del patrimonio en su instancia cultural. La comunidad científica está en el plano del conocimiento y le chocan estos obstáculos, que sin embargo son asumidos por las filmotecas como algo consustancial a su trabajo, pues si incumpliese ese mandato quedarían perjudicadas en una relación con los derechohabientes que deben estar

basadas en la confianza mutua. Pero eso significaría un cambio en los planteamientos y en la comunicación además de aspectos legales a recoger en las leyes.

- 3:64 “Voy un poco al tema de la industria en el negocio ¿no? Yo estoy yendo mucho a la Filmoteca Española y al cine Doré, voy grabando, voy haciendo muchas cosas, he hablado con el director de la Filmoteca, con Josetxo. Hay muchos problemas, me dice, de derechos de imagen, en cuanto a la difusión, en cuanto a grabar, en cuanto a dar a conocer y no sé, yo creo que, no solamente es la preservación.... Yo creo que los derechos de imagen, no es solamente la preservación, porque ahí se han presentado películas, las películas de Almodóvar y yo ahí tengo muchas grabaciones que están en internet, yo las subo todas a YouTube...con una ficha de documentación, con mucha discreción a la hora de meter músicas y tal, para que no atente con los derechos de autor de las bandas sonoras.

Pero también, la divulgación tiene una exigencia de comunicación en un grado superior, esto significa que toda actividad en sí misma ya es una acción comunicativa, por lo que estas actividades deben repensarse y aprovecharse para ser potenciadas, pues el resultado es exponencialmente superior para ser divulgado. Esta cita nos refuerza este pensamiento.

- 3:13 “: Y para hablar sobre el cine. No solamente ver la película, sino que haya un cine fórum, o haya un debate, o unas charlas”

Esta divulgación continua como un planteamiento filosófico y obligatorio en la misión de las filmotecas, no solo en el fondo, sino en la forma. Esta cita lo plantea desde una conciencia que debería tener el espectador, para distinguir su propia percepción de lo que está viendo y cómo lo está haciendo.

- 3:139 “El problema está con las películas. Es que hay películas que no se ven, sí no es en una sala de cine, te puedes poner como te dé la gana, pero no se ven sí no es en una sala. Ves otra cosa. Entonces esto tienen que preservarlo las filmotecas, el que se vean las películas en las salas de cine”

Al hilo de esta divulgación que actúa como comunicación de la filosofía de las filmotecas, se va a presentar el siguiente subcódigo que enlaza con una línea estratégica como es la visibilidad de la importancia del patrimonio audiovisual. La siguiente imagen nos muestra el flujo de relaciones establecidas.

Figura 126. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de comunicación: Visibilidad del patrimonio cinematográfico con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

Como se puede comprobar en la imagen, este subcódigo afecta a todos los códigos y actúa como representante más fortalecido del código de la comunicación. Esta visibilidad del patrimonio audiovisual, plantea el mayor reto de las filmotecas para hacer consciente a la sociedad de su valor, pero también para encontrar la propia legitimidad e importancia de las funciones de la filmoteca y la razón de ser para poder existir. La siguiente cita actúa como síntesis de todas las preocupaciones albergadas en este subcódigo.

- 3:55 “Porque en eso de patrimonio, con el tema de Basilio, por ejemplo, si no lo hace la administración pública, no hay ninguna empresa privada que pueda restaurar esas películas porque no tiene interés..... pero sí

es verdad que representan una parte muy concreta, muy específica de la historia de este país o de la cinematografía de este país. Entonces, yo creo que ahí hay un elemento político, pero un elemento también de dirección política de a dónde vamos. Y otra cosa es restaurar películas de estas comerciales, son dos cosas distintas. Yo hablo de la parte de lo que significa...

Una visibilidad del patrimonio que pueda llegar a la sociedad a través de un público, heredero de una línea temporal de otros públicos, que pueda visibilizar a través del acto de asistir a una proyección cinematográfica el resto de las funciones de la filmoteca. Es a través de esa suma donde asistimos a la generación de un patrimonio audiovisual mucho más amplio en su concepción. Conseguir el público es crucial para ello. Estas citas así nos lo resumen.

- 3:273 “Si, pero en una institución cultural como una Filmoteca hay que intentar reproducir en lo más posible los modus operandi de consumo a lo largo de la historia del cine, de un cine que estás archivando restaurando y guardando.

- 3:27 “Y luego lo más importante de la Filmoteca es que la gente vaya. Cosa que yo no sé cómo.. consigue la de Madrid, algún truco tiene que tener”

En la siguiente imagen se da paso al diagrama de flujo de la comunicación dentro del tejido completo del resto de códigos relacionados con las funciones y objetivos de las filmotecas.

Figura 127. Diagrama de flujo de relaciones del código de Comunicación con el resto de códigos.



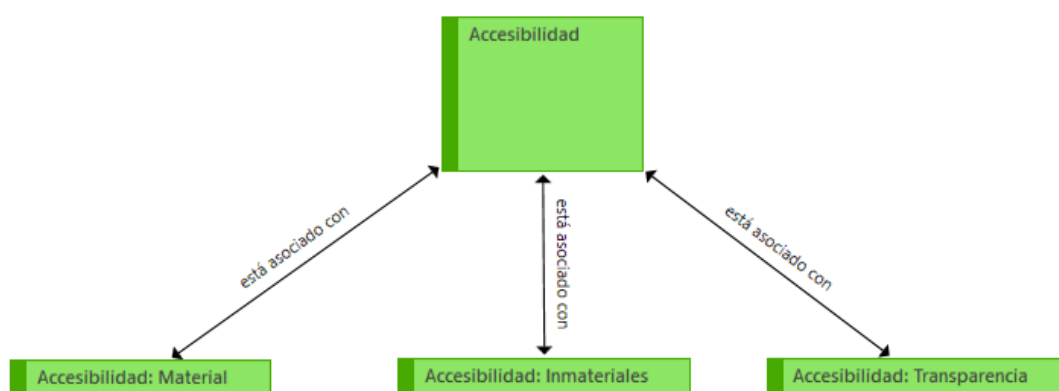
Fuente: Elaboración propia.

4.2.9. Código accesibilidad

La accesibilidad responde a dos conceptos distintos. Por un lado, los aspectos materiales de acceso a colecciones y servicios. Pero por otro, responde a cuestiones inmateriales, relacionadas con la actitud y facilidades que se otorgan a colectivos como pueda ser el investigador, para la divulgación y conocimiento de las filmotecas en la sociedad.

Las filmotecas, a priori, cuentan con mala fama en cuanto a accesibilidad en los dos aspectos. Derechos legales, carencias económicas y de personal, dificultades tecnológicas, medidas de conservación, forman un catálogo de explicaciones sobre esta cuestión. El impulso de la transparencia en el nivel de la gestión pública y las innovaciones de la digitalización como forma de conservar los materiales originales, pueden abrir una vía para revertir esta percepción. De hecho la accesibilidad en digital propiciada por la pandemia de 2020 ha incrementado esta necesidad y posibilitado un esfuerzo de las principales filmotecas por hacer programaciones accesibles a través de un medio digital que ha venido para quedarse. La transparencia es el resultado de la suma de las dos accesibilidades. La siguiente imagen escenifica a través del diagrama de flujo las distintas relaciones del código con sus subcódigos.

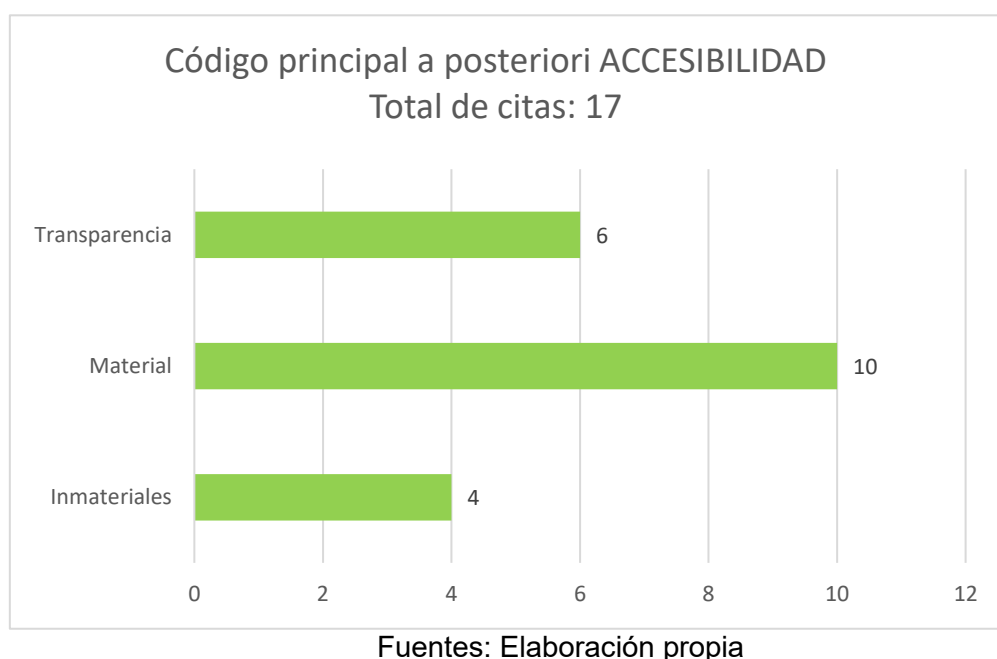
Figura 128. Diagrama de flujo del código de la Accesibilidad con sus subcódigos.



Fuente: Elaboración propia.

Como continuación se da paso a la gráfica que escenifica cómo son las relaciones del código accesibilidad con sus subcódigos correspondientes.

Figura 129. Diagrama de flujo del código de la Accesibilidad con sus subcódigos.

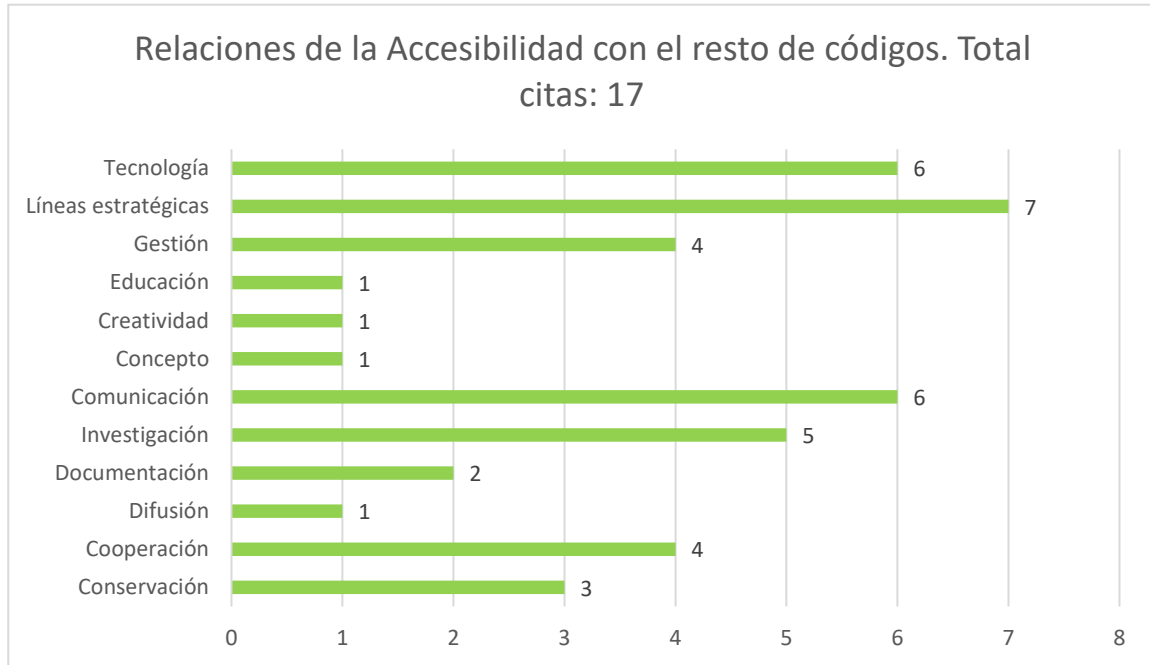


La analítica resultante del diagrama nos indica que el acceso en su faceta material es la más numerosa con un 58'82%, seguido de una preocupación por la transparencia de ese acceso con un 35'29% de la muestra total y con el acceso inmaterial con un más alejado 23'52%. El acceso directo y material es el que ocupa una de las mayores preocupaciones. Acceso directo que se ve dificultado, como se ha comentado anteriormente, por los recursos humanos y materiales, pero también es obligado reconocer que las políticas de preservación de los materiales hacen que se extremen los cuidados y que estos accesos deban de ser restringidos por razones de seguridad para la preservación de los materiales.

Sin embargo, una mala costumbre de los archivos consiste en presentar catálogos de consulta que son un auténtico muro, ya que juegan a cumplir con el aperturismo y la consulta abierta, cuando son un acceso solo permitido a través de campos donde se debe incluir una información precisa sobre la que hacer la consulta. En la práctica eso significa la expulsión de un usuario aún más amplio. Se debería permitir el acceso a toda la información, pues incluso en las investigaciones eso ofrece oportunidades de establecer conexiones que desemboquen en serendipia. A continuación, en la siguiente

imagen se da paso a reconocer las relaciones del código de accesibilidad con el resto de códigos existentes.

Figura 130. . *Diagrama de flujo del código de la Accesibilidad con el resto de códigos.*



Fuente: Elaboración propia.

Los resultados que ofrece la gráfica de la imagen tienen mucho sentido si lo confrontamos con una idea previa. En ella, el acceso tiene que aparecer como un objetivo prioritario en la labor de las filmotecas, que tienen que conservar los materiales con la condición de poder hacerlos accesibles a lo largo del tiempo, por lo tanto, nos aparece como una línea estratégica a contemplar. En este caso nos aparece como el primer lugar de esas coincidencias con un 41'17% seguido de la comunicación con un 35'29%. Ya se ha podido comprobar a lo largo de la investigación que la comunicación es la vía natural de la visibilidad en todo aquello con lo que se relaciona, sea esto la educación o el marco de cooperación, pero en este caso es importante establecer ese vínculo con la accesibilidad y para ello nada mejor que el conocimiento transmitido de su existencia para poder ser accedido.

Idéntico resultado obtiene la tecnología, un factor crucial en la facilitación del acceso y sobre todo en su vertiente digital. Pero para ello, aunque el soporte digital es facilitador, a las filmotecas les supone un gran esfuerzo previo que conlleva recursos económicos y humanos no siempre al

alcance para poder llevarlo a efecto. Este hecho, marca de manera crucial la distancia entre unas filmotecas y otras. La investigación con un 29'41% es otro espacio natural del acceso, pues no existiría sin él. La cooperación y la gestión otorgan una coincidencia del 23'52%, mientras que le siguen la conservación con un 17'64% y la documentación con el 11'76%. Por último quedan el resto de códigos de educación, creatividad, concepto y difusión con un 5'88 %. Este resultado en global, coloca al acceso junto a cooperación y líneas estratégicas como el código que se relaciona con todos los demás sin excepción. Quizás el dato que más sorprenda sea el resultado tan mínimo de la difusión, pues ésta es la vía de acceso más directo del público con las filmotecas, sin embargo la explicación vendría en el sentido de que esta naturaleza del acceso guarde más relación con la documentación e investigación que con el tema de la difusión, que estaría mejor representado por sí mismo y no en relación a estas temáticas más específicas y menos conocidas de las filmotecas.

En el siguiente diagrama se perfila con más exactitud esas relaciones de los subcódigos individuales con los códigos generales.

Figura 131. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Accesibilidad con el resto de códigos.

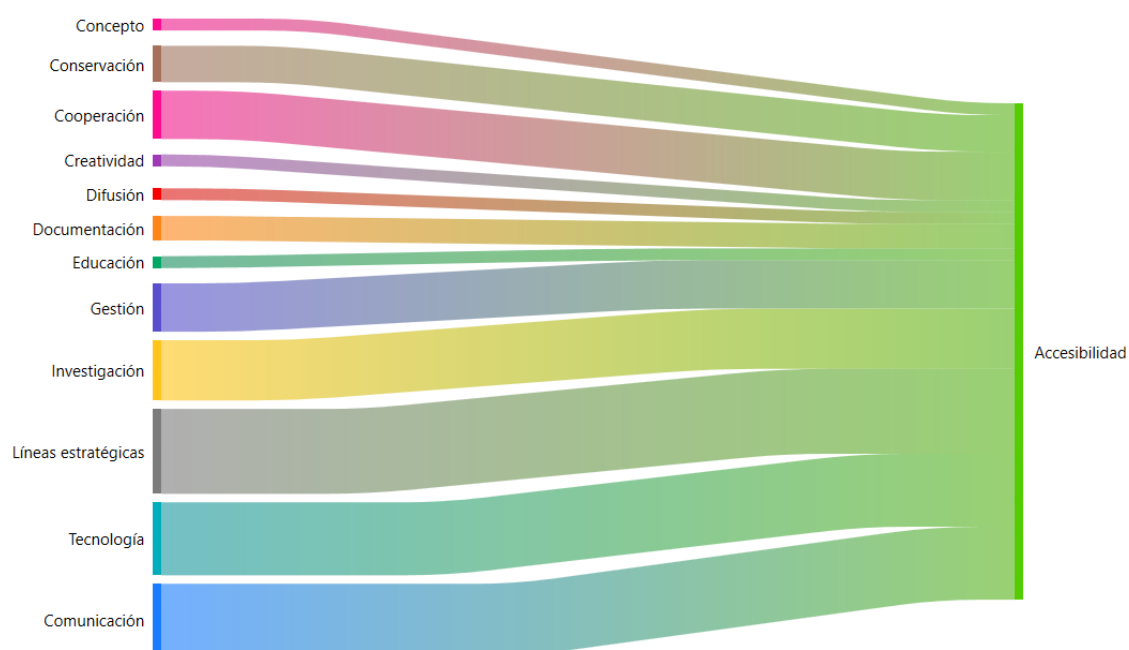
		● Accesibilidad 17	● Accesibilidad: Inmateriales 4	● Accesibilidad: Material 10	● Accesibilidad: Transparencia 6
● Comunicación 57		6	1	2	4
● Concepto 8		1		1	
● Conservación 45		3	1	2	
● Cooperación 39		4	1	3	1
● Creatividad 6		1		1	
● Difusión 26		1		1	
● Documentación 11		2	1	1	2
● Educación 25		1			1
● Gestión 45		4		1	3
● Investigación 26		5	3	2	4
● Líneas estratégicas 108		7	2	5	
● Tecnología 77		6	6		

Fuente: Elaboración propia.

Este diagrama también cobra bastante sentido en las diferentes relaciones establecidas. Tiene mucho sentido que el subcódigo del acceso inmaterial esté directamente relacionado en la mayoría de las ocasiones con tecnología, pues es el factor de entrada clave. También lo es que el acceso material lo esté junto a líneas estratégicas, mientras que la transparencia sea mayoritaria en la comunicación como forma de expresión y visibilidad de las filmotecas.

El siguiente diagrama de Sankey nos perfila visualmente las relaciones del código de la accesibilidad. Donde se confirma todo lo anteriormente expuesto.

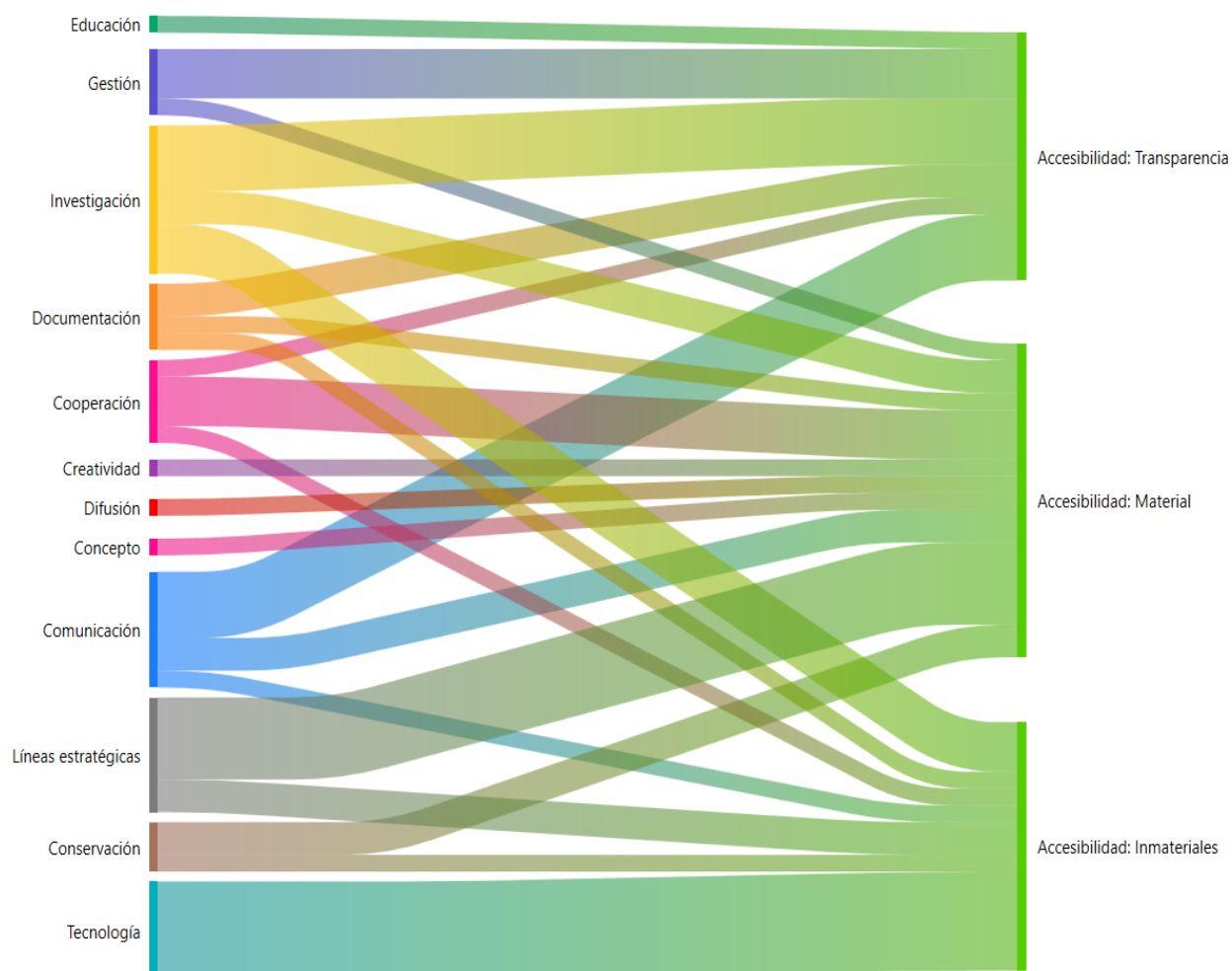
Figura 132. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Accesibilidad con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

El siguiente diagrama nos da una idea general de las relaciones de los subcódigos, se puede contemplar el equilibrio que más o menos mantienen las diferentes relaciones establecidas.

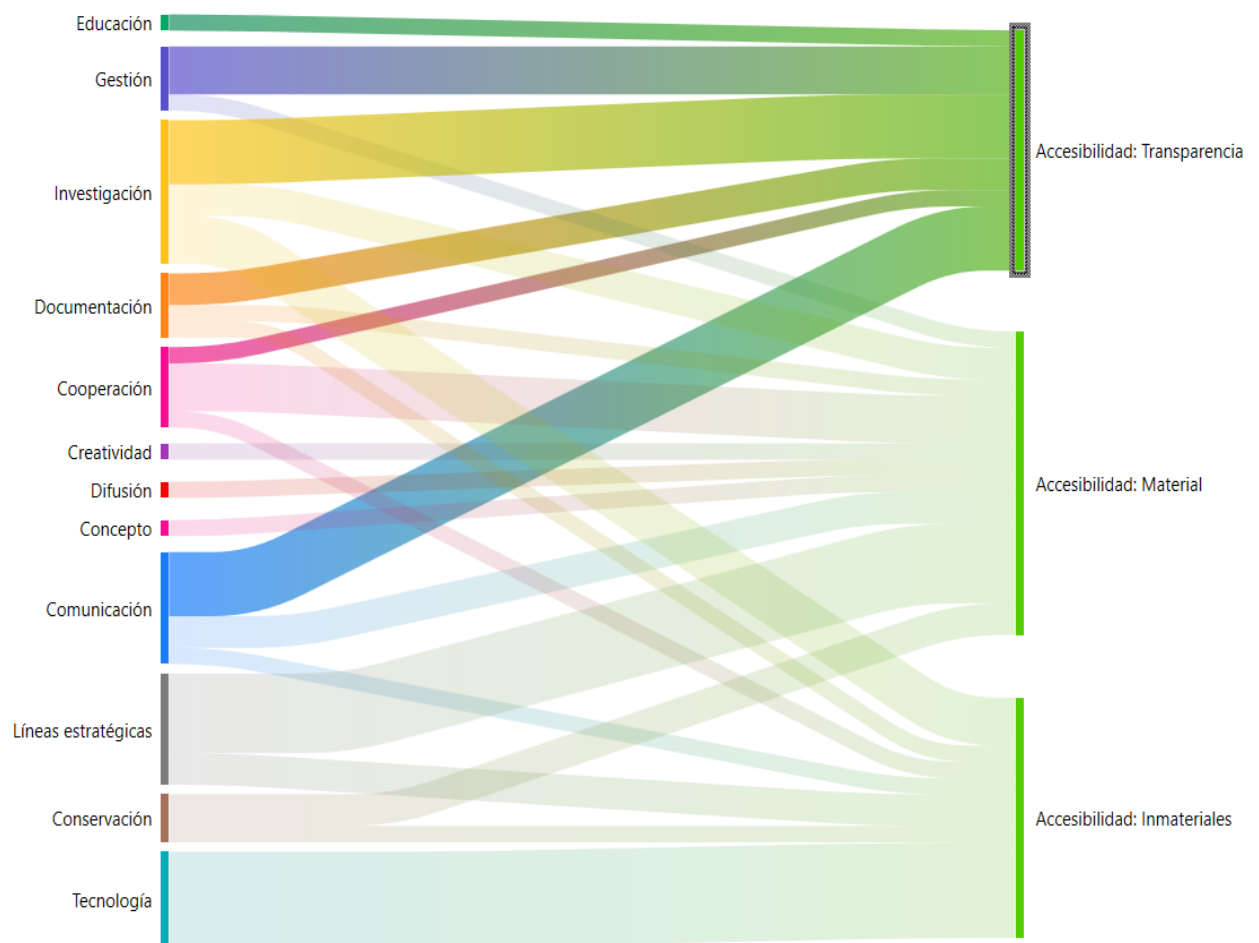
Figura 133. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones de los subcódigos de la Accesibilidad con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

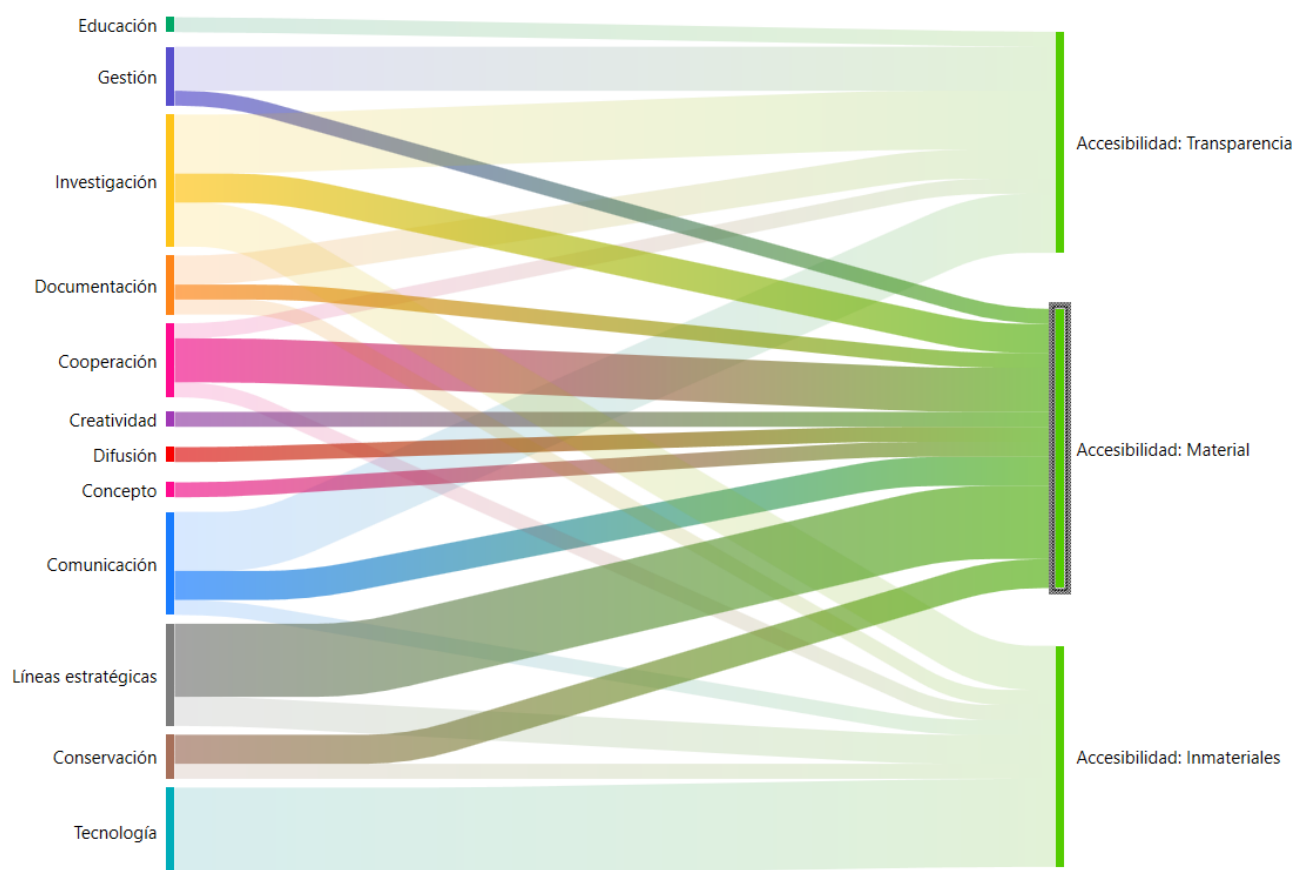
En el siguiente diagrama se comprueba la relación individual del código de acceso transparencia.

Figura 134. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de *Accesibilidad: Transparencia* con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 135. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Accesibilidad: Material con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

Como se ha explicado anteriormente, la transparencia guarda una relación con la suma de accesibilidades, con las facilidades de acceso. Si bien, es algo que en la mayoría de las veces no tiene por qué ser considerado un defecto de las filmotecas al comprender que, éstas, están inmersas en una conservación que, por un lado, debe restringirse para preservar los materiales y por otro, debe respetar los derechos de autor legales existentes lo que implica los permisos y autorizaciones correspondientes para tal acceso. La siguiente cita resume esta dicotomía que afecta a las filmotecas.

- 3:78 “: Ojalá que tú lo pudieras tener accesible, pero es un negocio, te vuelvo a decir eso, con lo cual hay unos derechos, entonces no es tan fácil que esté todo allí”.

En el siguiente diagrama visualizamos las relaciones del código de acceso “material”, que mayor alcance y homogeneidad alcanza en su flujo de relaciones. En las filmotecas existe una premisa fundamental para que se pueda tener acceso a los materiales, y precisamente se basa en la simplicidad con que esta cita lo aborda.

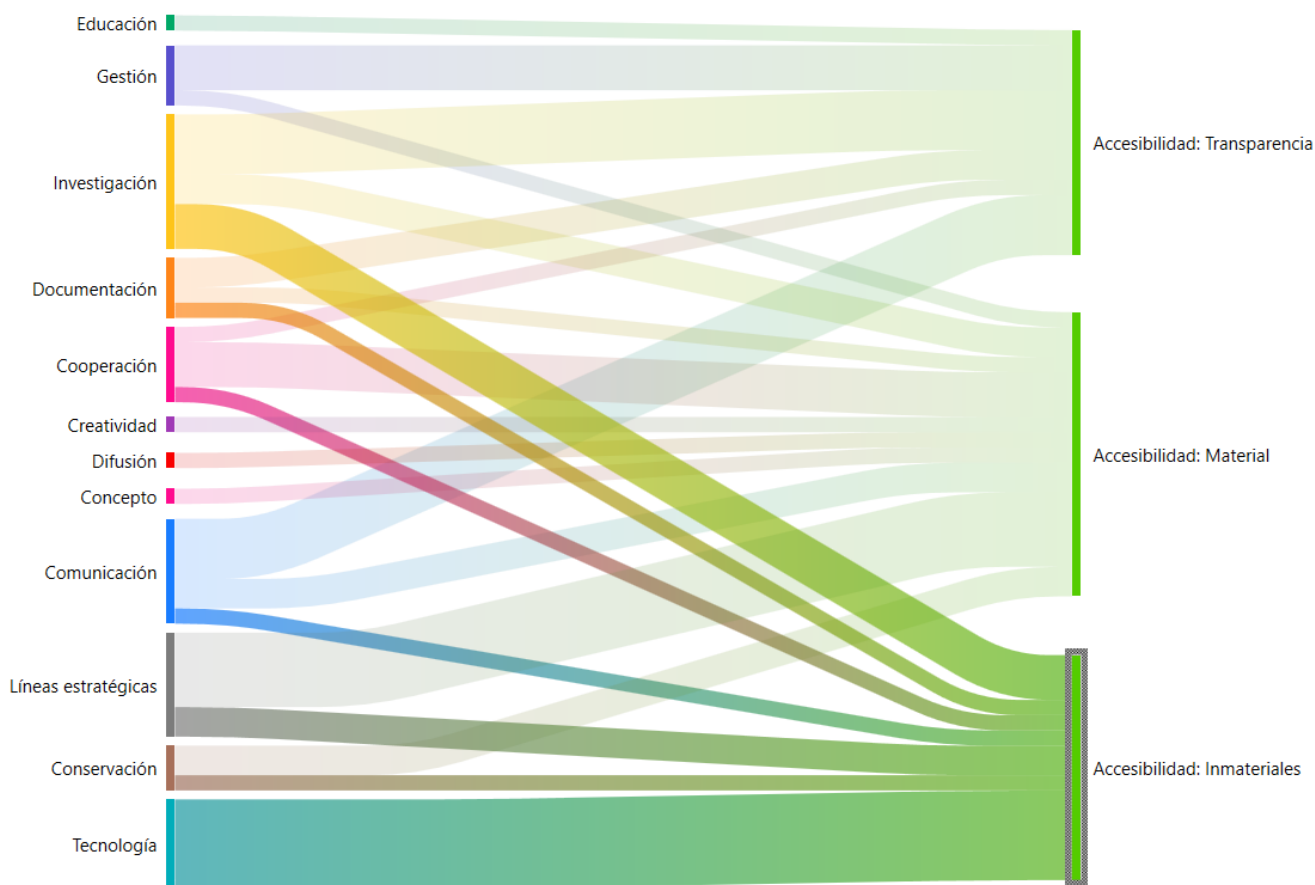
- 3:66 “Yo no digo que lo único que existe es la preservación, digo que hay prioridades y parte de ella, es que las cosas existan, sí las cosas no existen no hay nada que hacer”.

- 3:260 “el hecho es que las filmotecas tendrán que estar atentas, como están, tienen que estar atentas a todas las posibilidades de acceso, pero no pueden intentar cubrirlas todas. Lo que tienen que cubrir es conocer las características.... de la versión principal”

Algunas citas subrayan algunos prejuicios relacionados con los problemas de acceso con las filmotecas, pero subrayan que al margen de esos obstáculos lo que prevalece es el servicio público y el deber de las filmotecas.

- 3:23 “Aquí no hay ningún ciudadano, que vaya a Filmotecas a las moviolas a molestar nada, porque es una institución pública, y su obligación es facilitar.

Figura 136. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Accesibilidad: Inmateriales con el resto de códigos.

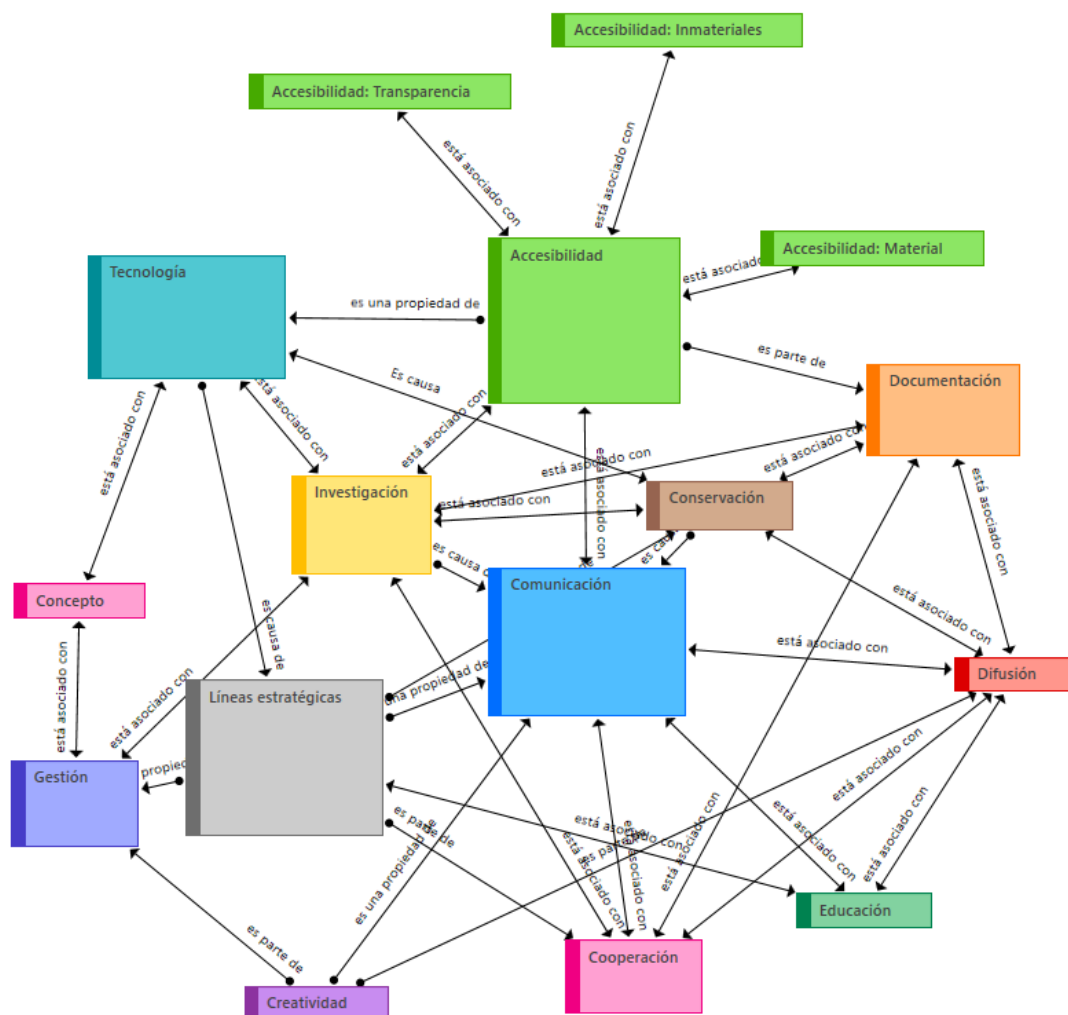


Fuente: Elaboración propia.

En este último subcódigo del acceso inmaterial se observa una especial relación con la investigación y la tecnología como aspectos destacados. Otro de los asuntos es que esa accesibilidad de lo inmaterial, tampoco está exenta de problemas técnicos, tal como indica esta cita.

- 3:4 “Ha costado mucho trabajo, pero poco a poco se ha ido haciendo el que, la base de datos Filmoteca a nivel de los títulos de los que tiene materiales ya está bastante accesible.
- Es excelente, digan lo que digan. Lo que pasa es que nadie puede meterse.
- Ya está bastante accesible, pero es a nivel de datos.

Figura 137. Diagrama de flujo de relaciones del código de Accesibilidad con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

4.2.10. Código concepto

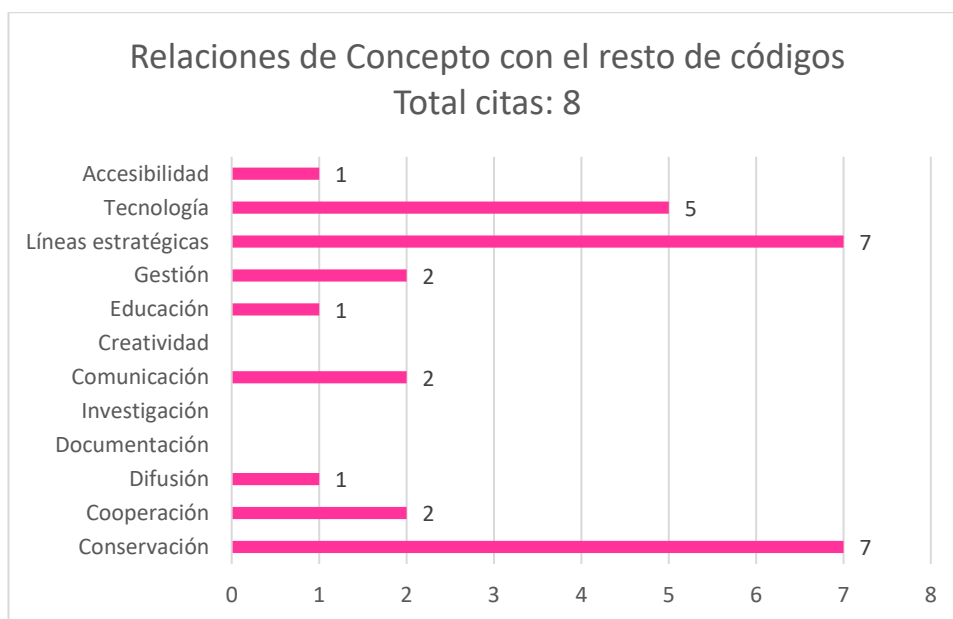
El código concepto está referido a todas aquellas situaciones o diálogos donde se defina una opinión sobre la representación de lo que es o debe ser una filmoteca. Este código busca que la orientación de las reflexiones converja sobre definiciones que ayuden a la comprensión de estas instituciones y sirvan como base para la formulación de teorías.

Figura 138. Diagrama de flujo del código de Concepto.



Fuente: Elaboración propia.

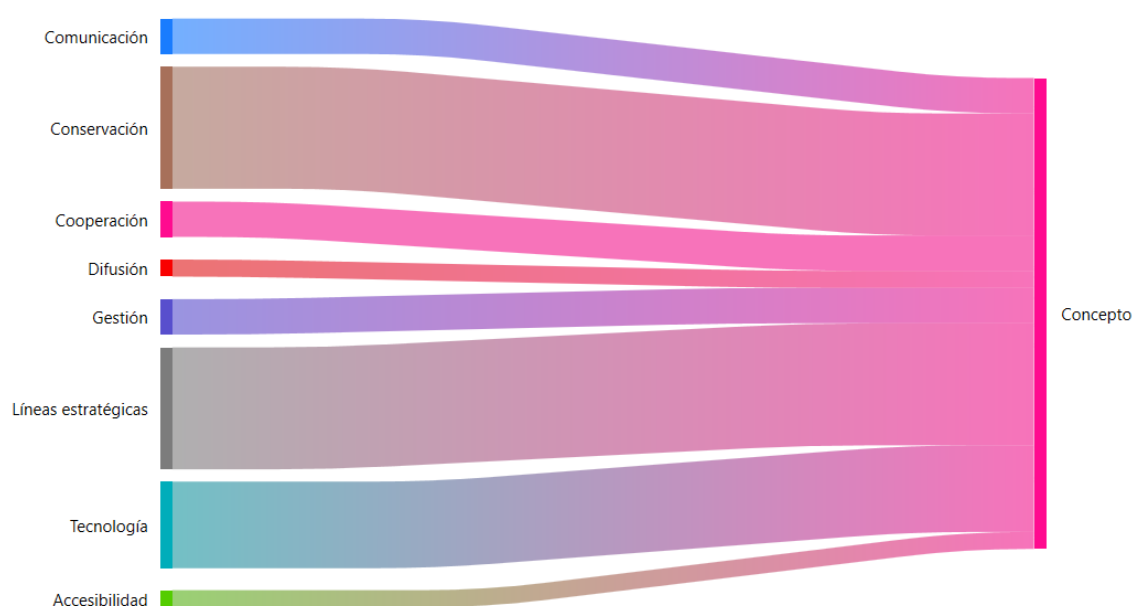
Figura 139. Diagrama de flujo del código de la Concepto con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

Es un código que carece de subcódigos y atiende las cuestiones y relaciones con otros códigos por sí mismo en su simplicidad y síntesis. Lo conciso y simple de su concepción hace que sea un código que para que pueda ser considerado se refiera a definiciones concretas, lo que explica su escasa recaudación de citas del amplio repertorio existente de códigos. El cuadro de sus relaciones lo coloca junto al código de conservación y de líneas estratégicas con un 87'5% del total, seguido por tecnología con un 62'2% y a gran distancia de ellos el resto con datos que oscilan entre el 25% de la gestión, la comunicación y la cooperación. Por último, agrupados en el 12'5% están los códigos de educación, acceso y difusión. Hay que señalar que las ausencias están referidas a la documentación, la investigación y la creatividad.

Figura 140. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Concepto con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

El concepto de la filmoteca bascula según el entendimiento que de ella se tenga a nivel interno o externamente. Alguna cita localiza desencuentros que denotan que todavía queda un largo recorrido en las líneas estratégicas

de su comunicación y divulgación en la sociedad, e incluso entre los agentes de cooperación.

- 3:61 “Entonces, el planteamiento, parece ser que ahora, lo más importante de las filmotecas, parece ser, es la preservación, independientemente de la educación, de la formación, de la comunicación, de la difusión, que es mi idea de siempre, de lo que deben ser las filmotecas. Entonces, ahora...

Otras citas son taxativas en la concepción de lo que las filmotecas representan, ligándolas al sector público, tal como hace la FIAF reconociendo a estas instituciones siempre y cuando no tengan ánimo de lucro.

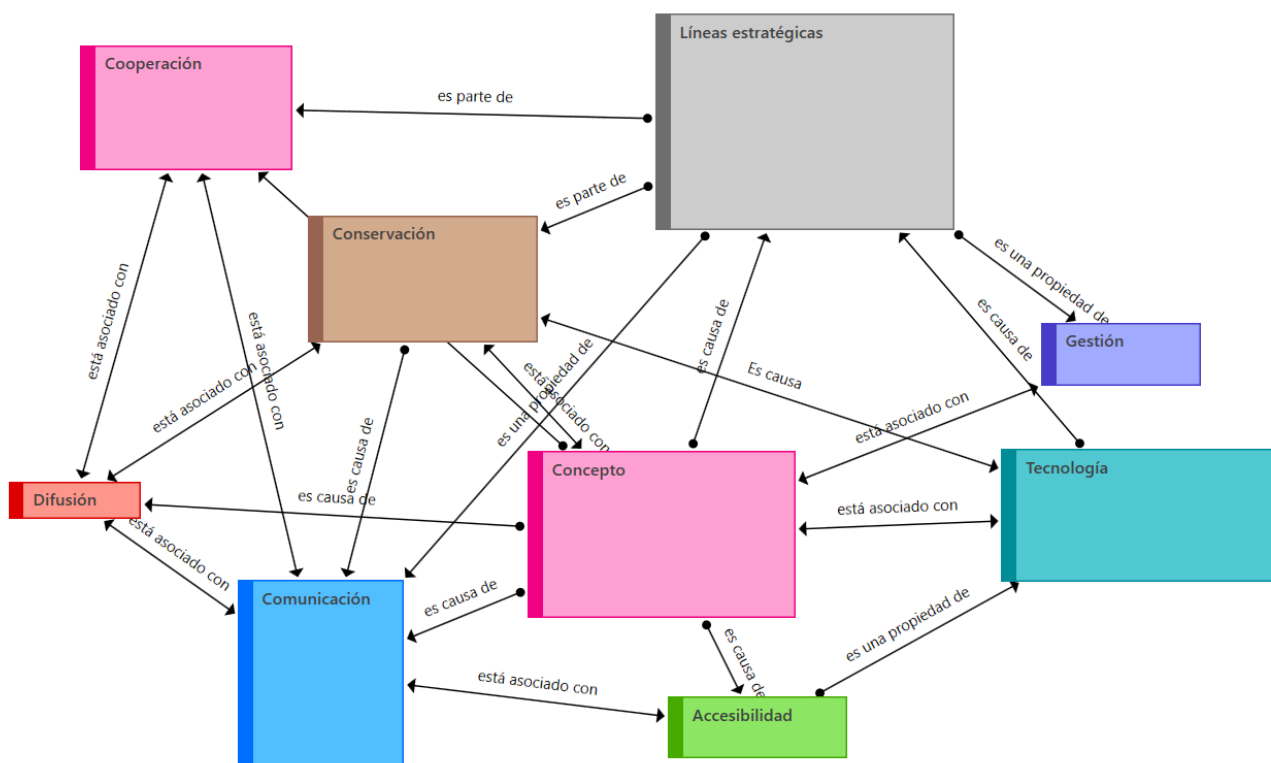
- 3:298 “la Filmoteca es una administración pública”

También son igual de taxativas otros conceptos, en el caso de la cita expuesta a continuación, cuando estas concepciones vienen referidas al cine, la materia objeto de conservación por parte de las filmotecas, pero también al tipo de restauraciones resultantes.

- 3:299 “el cine es un negocio y, por lo tanto, significa que ahora mismo se restauran las películas que se venden y se restauran siete veces la misma película porque se vende una y otra vez. Las restauraciones digitales, en su mayor parte, son falsificaciones. Habría que pensar en dos tipos de restauraciones: que es, la restauración patrimonial, que es aquella que lo que busca es restaurar la película como era en su día originalmente; y la comercial, que lo que busca es hacerla toda limpiita, modernizada y para eso, el digital hace estragos.

El diagrama de flujo del código concepto sería el siguiente

Figura 141. Diagrama de flujo de relaciones del código de Concepto con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

4.2.11. Código creatividad

La creatividad es un componente comúnmente asociado al resultado de un proceso artístico, y por extensión, es una cualidad inherente al mundo cinematográfico en su consideración de séptimo arte como integrador de las distintas disciplinas artísticas. La encrucijada de unas instituciones que se debaten entre la institucionalidad, la industria desde la que trabajan y la sociedad de su contexto de trabajo a la que se deben, configura un reto en su gestión que la aplicación de la creatividad puede potenciar.

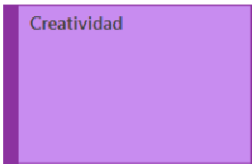
La aplicación de factores creativos incrementa los resultados y hace más eficiente su comunicación.

Se deduce que los entornos y las organizaciones creativas cobran un protagonismo en la generación creativa. Se puede argumentar que las filmotecas y archivos fílmicos, atendiendo a sus funciones, espacios y tipos de trabajadores especializados, pueden ser considerados como organizaciones creativas donde la materia, a través de sus fondos bibliográfico-documentales, y el simbolismo, entendido éste como la abstracción de una idea para comunicar y programar unos contenidos creativos, alcanzan un sentido único e indivisible” (Monasterio-Morales, J.E, 2019, p.111)

La utilización de la creatividad en cualquiera de sus fundamentos creativos (fluidez, originalidad, elaboración y coherencia interna) refuerza cualquier acción de las filmotecas. Las coloca como gestoras de contenidos creativos, pero al mismo tiempo, también deben ser generadoras de creatividad. No se entendería que el trabajo con la creatividad ajena no tuviese su propia respuesta creativa. La inmaterialidad de este factor, termina afectando a la impresión objetiva y subjetiva que el trabajo de las filmotecas obtiene en la sociedad en general y del espectador, usuario en particular.

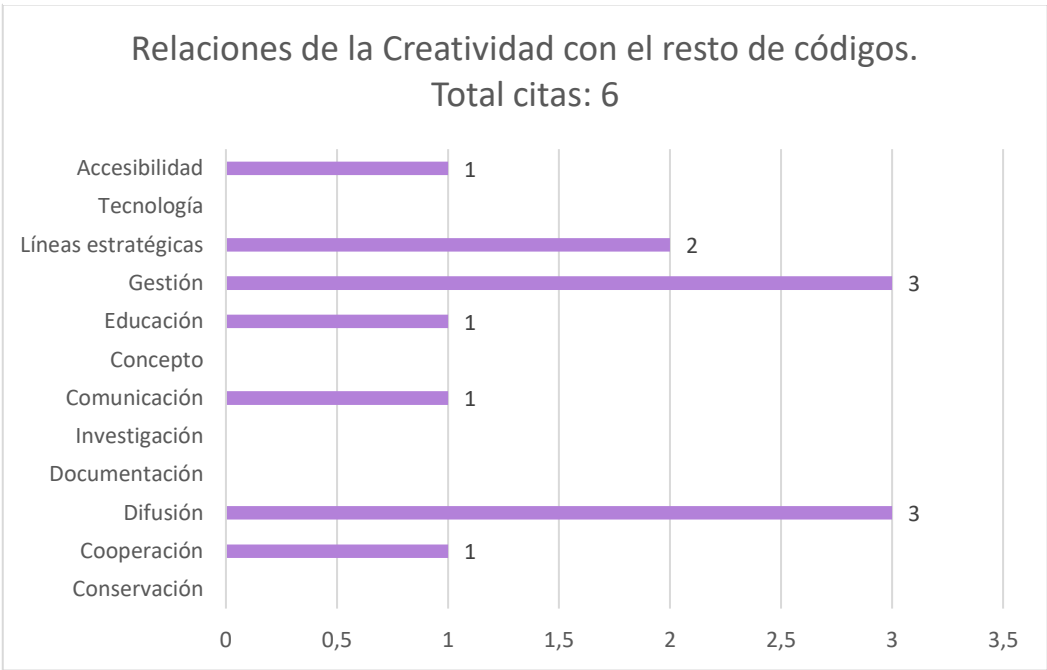
En la siguiente imagen se da paso a la presentación del diagrama de la creatividad, que se nos aparece como único y sin subcódigos.

Figura 142. Diagrama de flujo del código de la Creatividad.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 143. Diagrama de flujo del código de la Cooperación con el resto de códigos.



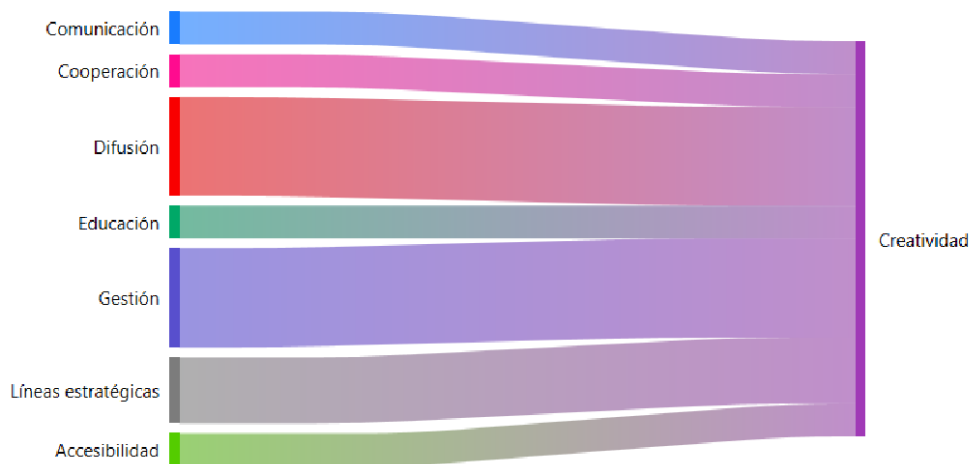
Fuente: Elaboración propia.

Este código es de los que menos citas obtiene. Destacan en sus relaciones las expresadas a través de su coincidencia con la gestión y la

difusión como arquetipos de la creatividad en su realización, donde ambos obtienen un 50% de los datos. Le sigue líneas estratégicas con un 33'3% y ya por último, un grupo donde están la accesibilidad, la educación, la comunicación y la cooperación que obtienen la misma cifra del 16'66%. Desaparecen de esas coincidencias del código creatividad los códigos de accesibilidad, concepto, investigación, documentación y conservación.

El siguiente diagrama de Sankey nos muestra las relaciones de la creatividad con los demás códigos.

Figura 144. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Creatividad con el resto de códigos.



Fuente: elaboración propia.

Aunque existen pocas citas relacionadas con la creatividad, éstas responden a numerosas cuestiones y planteamientos con los que las filmotecas deben elaborar sus actividades y estrategias en el logro de sus objetivos. La escasez de recursos agudiza la creatividad de las filmotecas en diferentes campos importantes. Esta cita señala una realidad a la que las filmotecas se ven abocadas en más ocasiones de las que desearían.

- 3:220 “A ver, pero eso si ya lo hemos hablado alguna vez en esto, que es verdad que algunas cosas salen por puro voluntarismo a veces”.

Los planteamientos realizados y expuestos sobre líneas estratégicas o sobre el código de comunicación, encuentran en la creatividad una línea de salida para desarrollarse. Esta cita nos apela a ese añadido que significa enfocar los meros hechos cotidianos de una actividad, que cumple su función, con esa misma concepción repensada creativamente para aportar un plus que la convierta en una experiencia distinta y especial.

- 3:275 “dar contexto a las películas será fundamental y crear entre comillas ese evento que sea ir al cine es verdad que ahora ya no irán como antiguamente, pero sí crear ese evento y ese contexto que le dé un plus a qué va a ir a ver algo que no es comer palomitas, sino que va a ir a ver algo”.

Pero esos añadidos, no solo afectan a una creatividad basada en la difusión y su puesta en escena especial, sino a otra creatividad que convierte carencias en oportunidades, en ser capaz de ejercer un añadido a la función normal de la filmoteca, con la aportación de un servicio que facilita acceso, que responde a realidades sociales alejadas de las filmotecas y que aportan una actitud y visibilidad que comunica su importancia y sensibilidad en su gestión. Esta cita representa bien esa creatividad basada en dichos valores.

- 3:283 “nosotros tenemos un programa también subvencionado para que los padres vayan, a padres con niños pequeños y hay ludoteca también estamos en un espacio muy amplio para darlo, entonces tienes ese espacio para facilitar la inserción a personas que pues de verdad que no pueden ir con toda la periodicidad.

Este sería el diagrama de flujo de las relaciones de la creatividad.

Figura 145. Diagrama de flujo de relaciones del código de Creatividad con el resto de códigos.

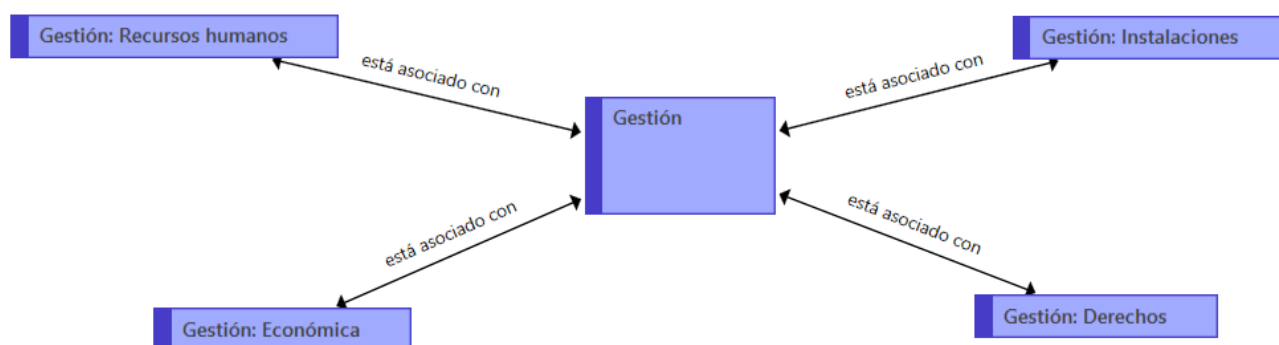


Fuente: Elaboración propia.

4.2.12. Código gestión

La gestión es la facultad de organizar originalmente los elementos del campo perceptivo, de estructurar la realidad y o reestructurarla en formas nuevas a través de la organización de sus recursos humanos, económicos y los medios materiales disponibles para dicha acción. Es una capacidad de generar, pero a la vez de interpretar el territorio para generar oportunidades que cumplan los objetivos marcados por las líneas estratégicas. La gestión, o más propiamente dicho, la gestión cultural de las filmotecas, atiende a muchos aspectos que son susceptibles de ser tratados como subcódigos, como por ejemplo, los recursos humanos, los recursos económicos, las instalaciones y los aspectos que atañen a los derechos en general, pero en el caso de las filmotecas, muy especialmente aquellos que afectan a los derechohabientes.

Figura 146. Diagrama de flujo del código de la Gestión con sus subcódigos.

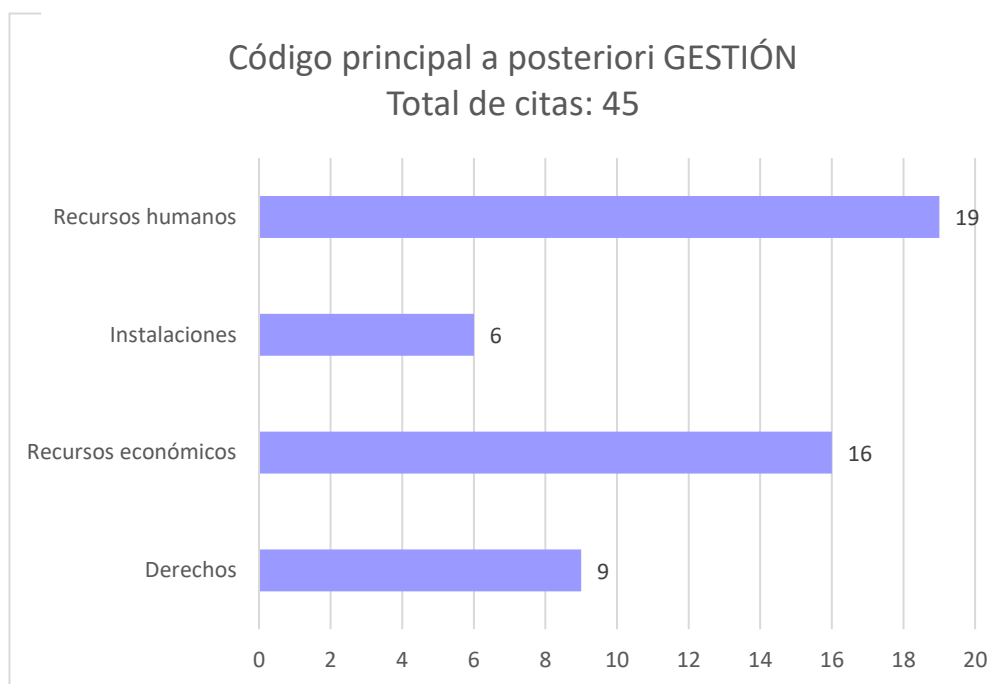


Fuente: Elaboración propia.

Este diagrama de flujo del código de la gestión y sus subcódigos, ejemplifica de manera gráfica lo que es la relación de la gestión con sus pilares básicos. Un marco de la gestión, que necesita de una base jurídica que la legitime y proyecte, pero que se basa en el respeto de su tratamiento con los materiales que almacena, que en el caso de las filmotecas están afectados por la titularidad de sus derechos. Las instalaciones, los recursos humanos y económicos, son los puntos fuertes y el reto al que se enfrenta la gestión cultural en las filmotecas.

El orden de la relación establecida entre la gestión y sus subcódigos puede contemplarse en la siguiente gráfica.

Figura 147. Diagrama de flujo del código de la Gestión con sus subcódigos.

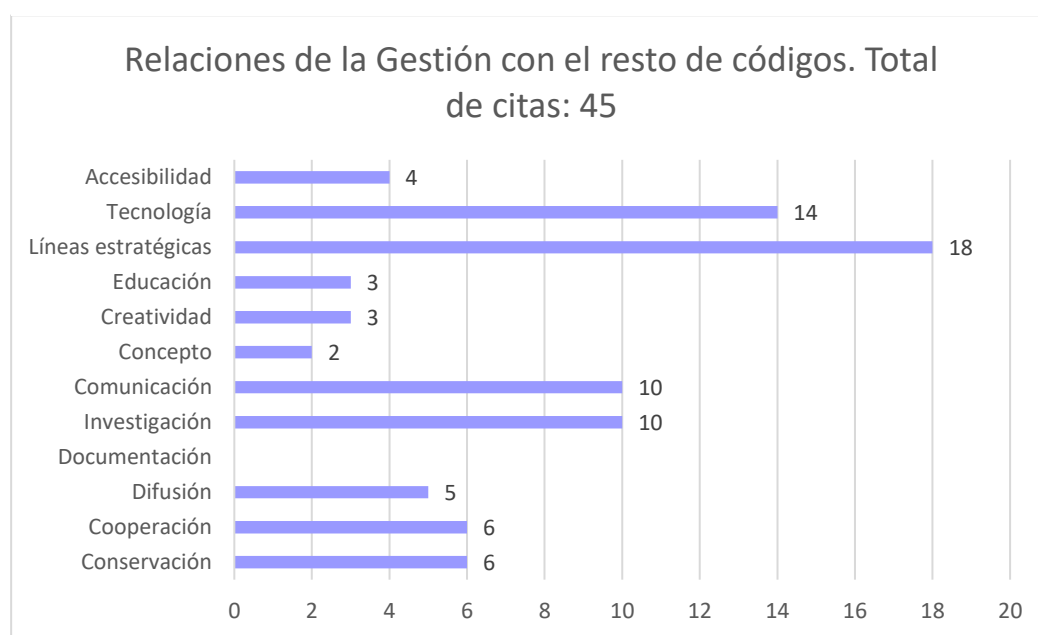


Fuentes: Elaboración propia.

Los recursos humanos, como el valor del talento y experiencia que representa, es el factor que nos aparece como más valioso dentro de la gestión. Acumula un porcentaje del 42'22%, seguido por otro concepto fundamental para el cumplimiento de los objetivos, como los recursos económicos que ocupan el 35'55%. Curiosamente, el subcódigo perteneciente a la gestión de los derechos aparece en tercer lugar con un 20% que lo pone por delante de las instalaciones, que obtiene un 13'33%.

En la siguiente analítica del diagrama se pueden apreciar las coincidencias que desde la gestión se obtienen con el resto de códigos.

Figura 148. Diagrama de flujo del código de la Gestión con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

De nuevo aparece el código de las líneas estratégicas como el más coincidente en las citaciones con un 40% frente al segundo que le sigue referido a la tecnología y que obtiene un 31'11%. El tema de las líneas estratégicas tiene toda la lógica que esté tan conectado con la gestión, pues ésta es el brazo armado de su pensamiento y afecta prácticamente a todos los códigos, excepción hecha de la documentación, donde no aparece representada a raíz del conteo de citas. La comunicación y la investigación también ocupan lugares predominantes al ocupar el mismo porcentaje del 22'2%. Le siguen la conservación y la cooperación con un 13'33%, después la difusión con el 11'11% y la accesibilidad con el 8'88%. Sigue la estadística donde se agrupa la educación con la creatividad para dar un 6'66% y ya cierra el código del concepto con un 4'44%.

Para precisar algo más concretamente, en la siguiente imagen aparece una tabla con las coincidencias de los códigos personalizados en cada subcódigo.

Figura 149. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Gestión con el resto de códigos.

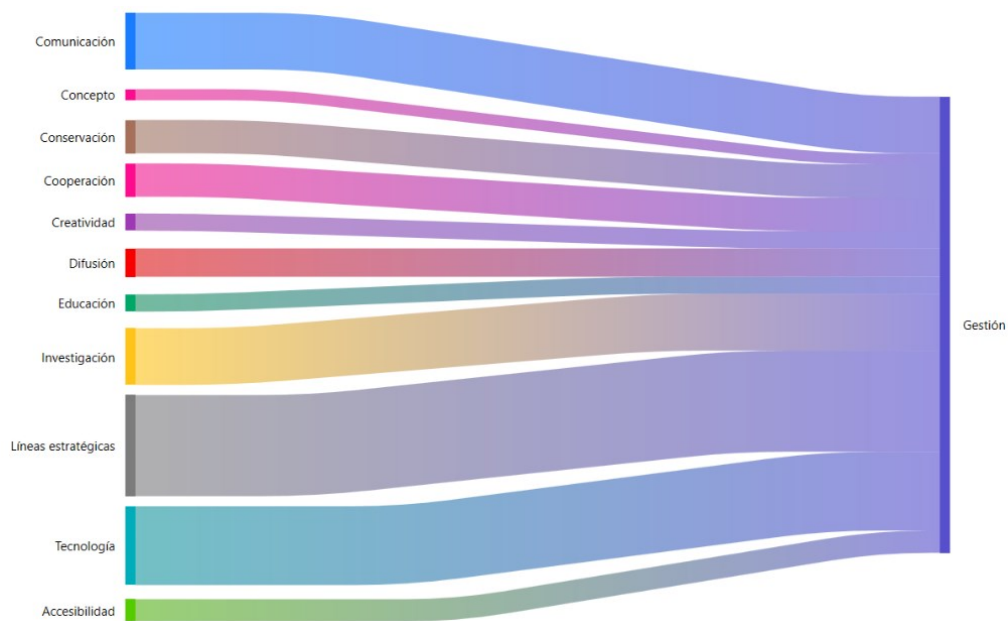
		● Gestión 145	● Gestión: Derechos 9	● Gestión: Instalaciones 6	● Gestión: Recursos económicos 16	● Gestión: Recursos humanos 18
● Accesibilidad	17	4	3	1		
● Comunicación	57	10	3	3	4	
● Concepto	8	2			1	1
● Conservación	45	6	1		3	2
● Cooperación	39	6	1	1	3	1
● Creatividad	6	3		2	1	
● Difusión	26	5	1	3	1	
● Documentación	11					
● Educación	25	3		2	1	
● Investigación	26	10	1		2	8
● Líneas estratégicas	108	18	3	1	11	5
● Tecnología	77	14	1	1	2	12

Fuente: Elaboración propia.

Relativo a este diagrama, los factores que más llaman la atención están referidos a la alta confluencia que acumula el subcódigo de recursos humanos con la tecnología, sin duda referido a la especialización que ésta depara al nuevo perfil de trabajadores en las filmotecas. Pero también, llama la atención la alta coincidencia que depara la gestión de recursos económicos con las líneas estratégicas, algo natural y consustancial a la naturaleza de ambos elementos que están tan interconectados.

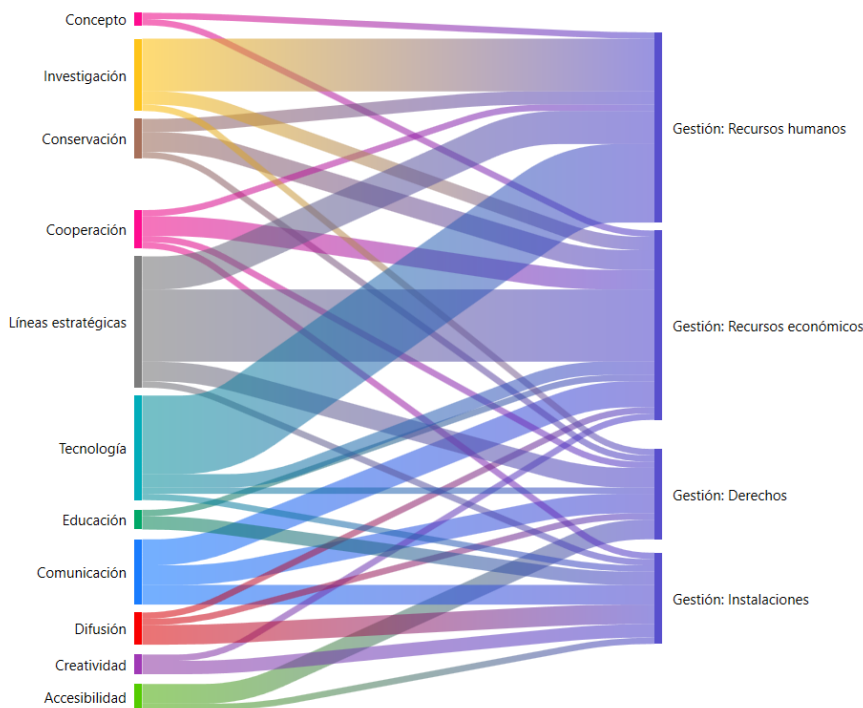
En los siguientes diagramas de Sankey nos visualiza esas relaciones del flujo de relaciones que la gestión ejerce sobre el resto de códigos y también el que ejercen en líneas generales sus subcódigos.

Figura 150. Diagrama de Sankey relaciones del código de gestión.



Fuente: Elaboración propia.

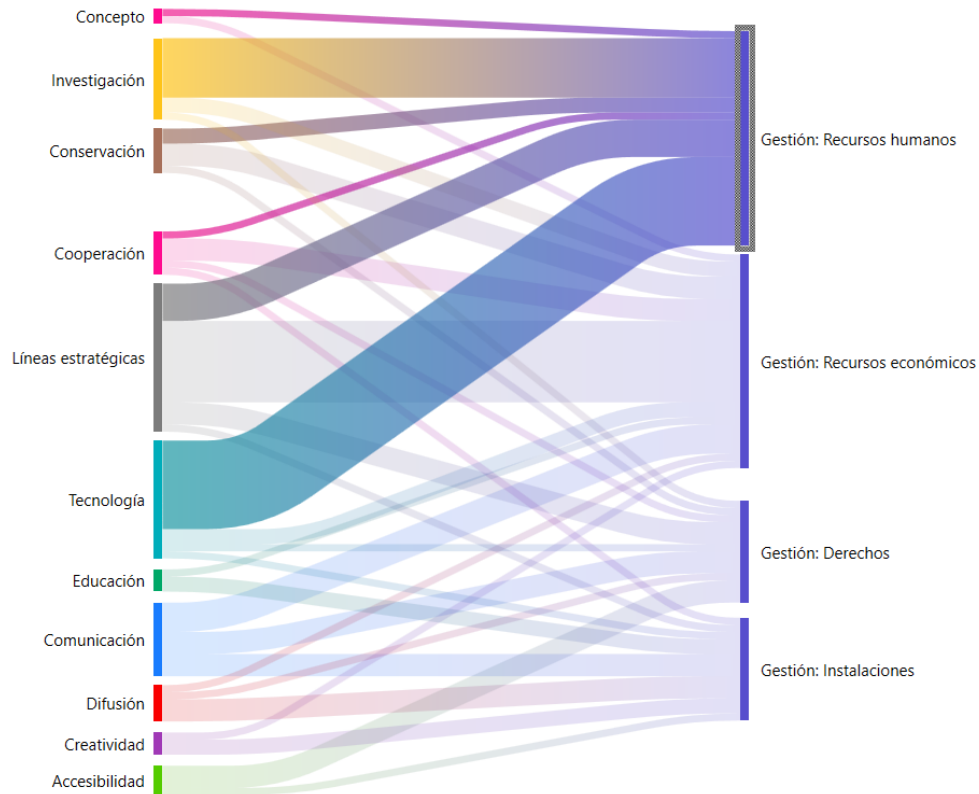
Figura 151. Diagrama de Sankey con el flujo de las relaciones de los subcódigos de Gestión.



Fuente: Elaboración propia.

En esta siguiente imagen se observa la relación individual que establecen los recursos humanos con el resto de códigos.

Figura 152. Diagrama de Sankey con el flujo de las relaciones del subcódigo de Gestión: Recursos humanos con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

Este diagrama, que viene a confirmar los datos recabados en torno al subcódigo de los recursos humanos, que redunda en la importancia que despierta en ellos el tema de la tecnología. Una tecnología digital cambiante, que desafía a los profesionales a una continuidad en su formación específica y a reciclarse todos los años.

Pero esta tecnología no está referida únicamente al tema digital, pues al mismo tiempo, conviven las dos necesidades de formación en una y otra naturaleza.

Si en el caso digital, esta tecnología vive de ponerse al día, en el caso del analógico este conocimiento está amenazado con perderse si no se continua el eslabón de la transmisión de su conocimiento.

Abundando en esta exposición de convivencia de analógico con digital, encontramos ejemplos en distintas citas, algunas ya mostradas en otros códigos por su coincidencia de codificación, donde se obtienen algunas específicas para este subcódigo que nos aportan pistas sobre los nuevos perfiles coexistentes que las filmotecas están ya demandando.

- 3:35 “A lo mejor es un informático, para la RPT, la relación de puestos de trabajo, ya lo que se necesita para ese nuevo archivo digital que has comentado.

- 3:251 “El futuro de las filmotecas en relación a los puestos de trabajo, si veo claro que de restauración solo se podría hablar en principio de fotoquímico”

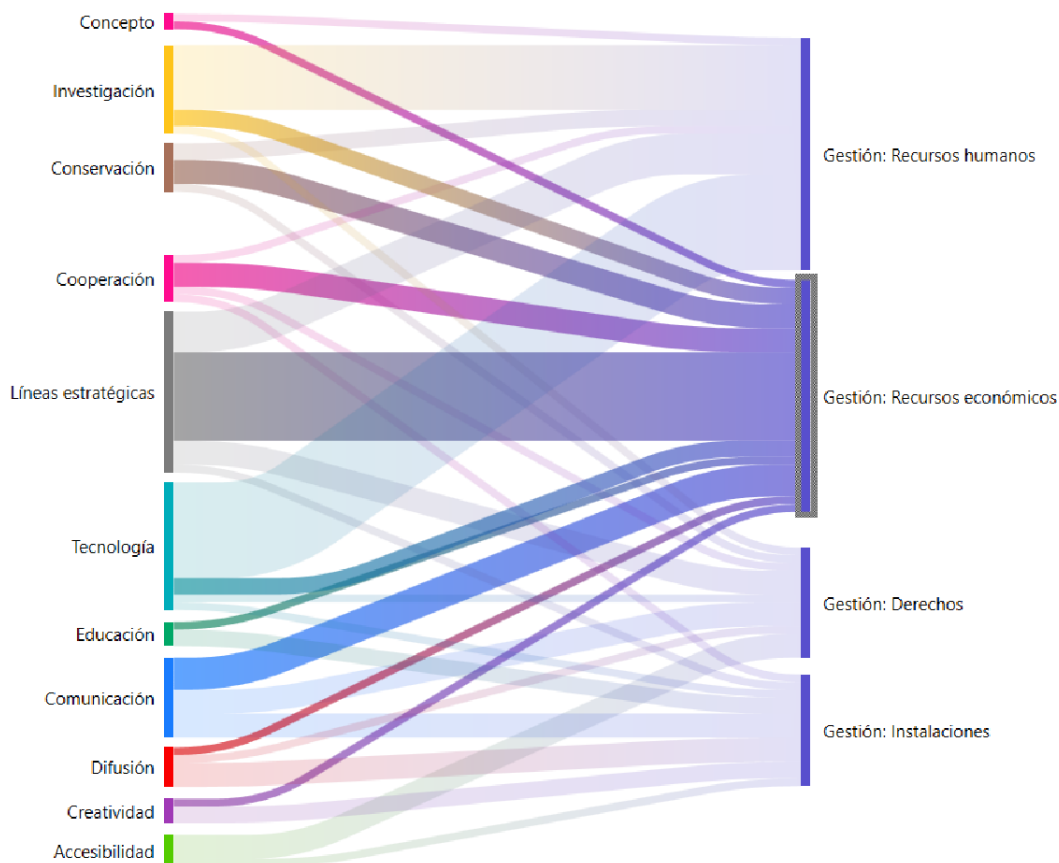
Por mucho que el paradigma digital exija una respuesta, las filmotecas no pueden abandonar su legado analógico y para ello deberán superar obstáculos relacionados con la pérdida del conocimiento relacionado. No solo por la desaparición de los profesionales de la industria a la que deben conservar sus materiales, sino por un cierto desprecio de aquello que se desconoce y en este caso, referido a los profesionales de la restauración que no tienen el lugar reconocido y valorado que merecen, según se desprende de las siguientes citas.

- 3:101 “Entonces, yo lo que echo en falta son técnicos que vengan de la industria porque, al fin y al cabo, sigues haciendo ese tipo de trabajos en una restauración y tienes que tener esa preparación...que es una preparación de muchos años”.

- 3:10 “La falta de respeto hacia la obra, hacia los restauradores es increíble en los archivos y no en el español, en general en los archivos”.

En el siguiente diagrama nos adentramos en el subcódigo de los recursos económicos y sus relaciones con los códigos.

Figura 153. Diagrama de Sankey con el flujo de las relaciones del subcódigo de Gestión: Recursos económicos con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

Lo primero que llama la atención del diagrama, es la relación directa que establecen los recursos económicos con las líneas estratégicas. También la conexión que se establece con todos los códigos a excepción de la accesibilidad. Resulta obvio en todos los comentarios, que los recursos económicos sufren la sempiterna denuncia de no ser nunca los suficientes y de quedar supeditados a otros intereses de la industria, que guardan más relación con las subvenciones a la producción que a la propia conservación de los mismos. Lo cual, vuelve a apelar a líneas estratégicas relacionadas con los modelos institucionales y las políticas culturales, en el sentido de que los presupuestos de las filmotecas son residuales respecto a las direcciones

generales de las que dependen, sin autonomía ninguna. Algunas citas así lo expresan.

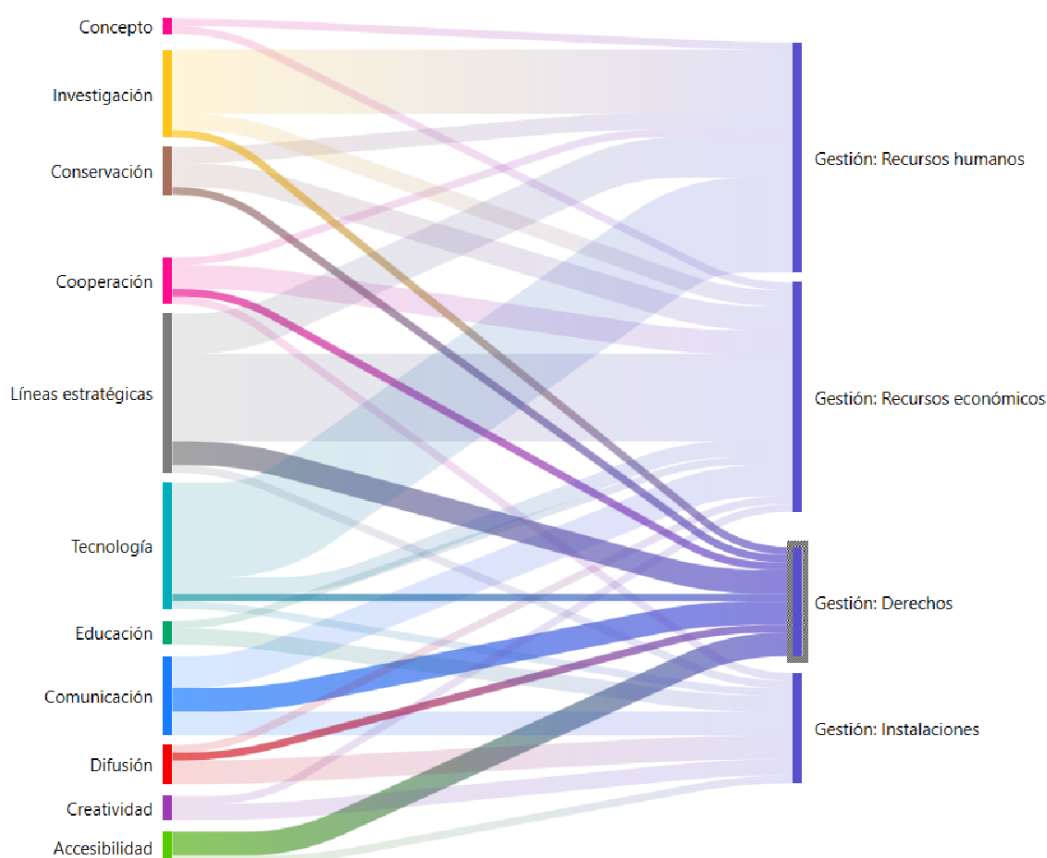
- 3:181 “el tercer tema para mí, que vuelve a ser el de la institucionalidad. El tema económico está claro, sí un organismo cultural no puede regir económicamente su funcionamiento, dentro de los límites que tenga, nadie dice que tenga un dinero indefinido, sino el dinero que tenga, no puede controlar el gasto, pues no hay nada que hacer...”

La preocupación por el encaje institucional colisiona con la posibilidad de las filmotecas de poder disponer de la libertad de sus propias decisiones en la gestión, hasta el punto de plantear que ese mismo encaje institucional es más problemático que la misma carencia económica.

- 3:97 “Esto es normal, pero el problema de la Filmoteca es el encaje institucional, más que el problema económico que es. El problema económico es absoluto, pero el problema del encaje institucional, es fundamental... por ejemplo, Luciano Berriatua ha tenido que soportar, vamos a decirlo así, filosóficamente, un sistema contratación para sus colaboraciones con la Filmoteca que era de a ver cuánto podemos sacar este año dentro del contrato menor”.

A continuación se muestra el diagrama de Sankey referido al subcódigo de la gestión denominado “derechos”, donde se establece el flujo de relación en su variedad de conexión con los distintos códigos sumado al tamaño e intensidad que se obtiene en el número final de citas coincidentes.

Figura 154. Diagrama de Sankey con el flujo de las relaciones del subcódigo de Gestión: Derechos con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

Del diagrama expuesto reconocemos la importancia que la accesibilidad, la comunicación y las líneas estratégicas obtienen en su relación con el subcódigo de los derechos. Evidentemente, no hay acceso sin derechos, pero el tema de la comunicación expresa una necesidad de ese conocimiento de la legalidad hacia diversos actores y usuarios relacionados con la investigación y la documentación, que las filmotecas ofrecen como servicio. Este último enunciado se convierte, en sí mismo, en el objetivo de una línea estratégica de la gestión cultural de las filmoteca, un delicado equilibrio que guardar entre el acceso y los derechos de los titulares.

Derivado de la herencia industrial que el cine tiene como su modelo productivo, nos encontramos con un hecho cinematográfico que, desde el punto de vista de la producción cinematográfica, hace del factor económico un espacio dominante frente al componente cultural que la película tiene en su valor patrimonial. Este es el contexto de los derechos legales, como el escenario que las filmotecas deben afrontar desde sus relaciones en el código de cooperación con los agentes del sector. Los derechos de propiedad, actúan como una frontera que las filmotecas no deben traspasar si no quieren perder el valor de la confianza para seguir compilando y conservando posteriores legados. Una de las citas ejemplifica la tenacidad de los derechohabientes en la defensa de esa titularidad de derechos que tantas ventajas les aportan.

- 3:26 “Pues hay que tener en cuenta “a” los problemas que han salido aquí, las películas tienen propietarios, propietarios que no están dispuestos a soltarlas ¿eh?

- 3:27 “Sin embargo, reciben mucho dinero del Estado”

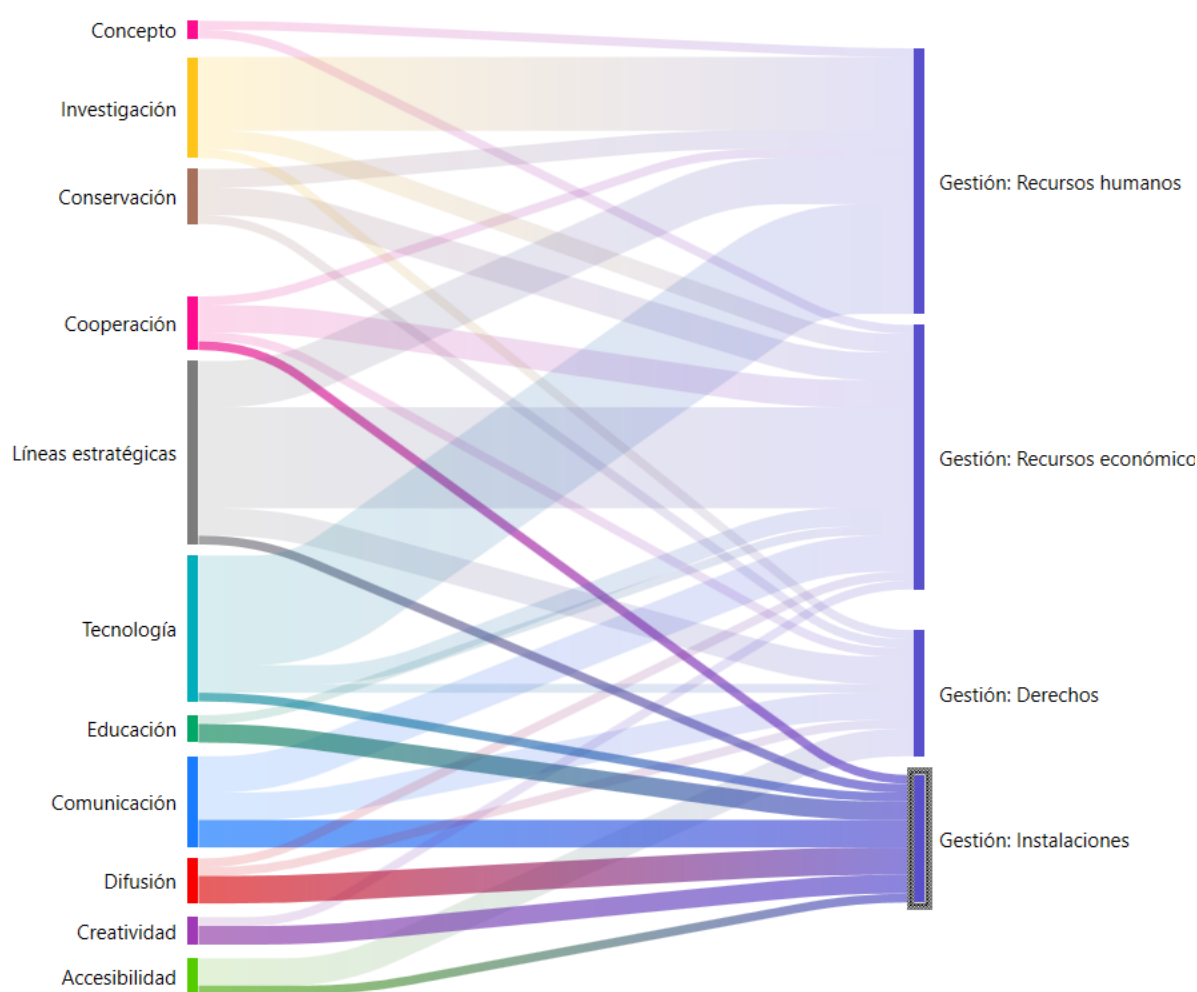
Que los derechos suponen barreras, no debe ser óbice para que las filmotecas obtengan derechos culturales en una difusión sin ánimo de lucro. Normalmente, así lo hacen y se reservan en la mayoría de las negociaciones que llevan a cabo en su dialogo con la industria. Alguna cita, planteada desde la comunidad científica que es un ámbito externo pero relacionado con las funciones de las filmotecas, propugnan necesidades y peticiones en el escenario de que el alcance del digital pueda estar más adelantado en su demanda divulgativa que los propios ritmos y cautelas pragmáticas de las filmotecas, en su respuesta legalista.

- 3:114 “Y cómo veis como ves el tema de que estén en línea en acceso abierto las películas, independientemente de los derechos de autor, de los derechos de imagen, estamos hablando de digitalización y puede tener también otra salida, ¿no?

- 3:116 “Ojalá que tú lo pudieras tener accesible, pero es un negocio, te vuelvo a decir eso, con lo cual hay unos derechos, entonces no es tan fácil que esté todo allí”.

Termina este código con la muestra del diagrama correspondiente al subcódigo de las instalaciones.

Figura 155. Diagrama de Sankey con el flujo de las relaciones del subcódigo de Gestión: Instalaciones con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

Este subcódigo se destaca en la comunicación, después en la difusión y le sigue en menor medida la educación. Las instalaciones, aunque no hayan obtenido demasiadas citaciones, no se debe pensar que no revisten suficiente importancia, pues son parte fundamental de la gestión en las filmotecas, ya que son espacios que comunican a través de su puesta en escena, además,

proyectan su identidad corporativa, ubican el centro de la acción de las filmotecas y también su calidad.

Al ser la difusión una de las funciones más directas y populares, el espacio de la sala cinematográfica se convierte en altamente estratégico. Pero no son menos importantes las instalaciones de consulta de sus servicios de documentación o de otras áreas más técnicas, como la calidad de sus espacios para la conservación. Se puede decir que las instalaciones son la base corpórea donde se desarrollan los pensamientos, acciones y servicios que trabajan las filmotecas desde sus funciones y objetivos.

El aspecto de las instalaciones adecuadas también guarda relación directa con sus equipamientos y su continua puesta a punto. Es una fuente de relación directa con otros aspectos de la gestión como los recursos humanos y económicos en los que se sustentan. Esta cita muestra la problemática con la que las filmotecas deben afrontar esa gestión.

- 3:227 “Yo estoy con Alfonso en que las filmotecas deben seguir conservando lo audiovisual como él lo llama... o al cine, llámalo visual pero, insisto la Filmoteca si antes gastaba poco en mantener sus posibilidades de conservar materiales ahora debe conseguir muchísimo más dinero para informáticos y maquinaria, porque el LT4 que compraste ya está en el 8. No, no, pero es terrible porque ellos te garantizan que leen y graban 8, leen 7 pero el 6 ya no”.

La suma de acciones, posicionamientos y actividades de las filmotecas, ejercen como manera de comunicarse con la sociedad, pero también las instalaciones pueden transmitir esa comunicación y divulgación de la importancia del patrimonio audiovisual, sobre todo, cuando éstas se construyen sobre espacios relacionados con el patrimonio cultural y cinematográfico de la recuperación de su experiencia.

Prueba de ello, es la constitución de sedes de filmotecas que recuperan espacios culturales para su puesta a punto desde la actualidad de su presencia. Cines que abandonan el centro de las ciudades, que desaparecen,

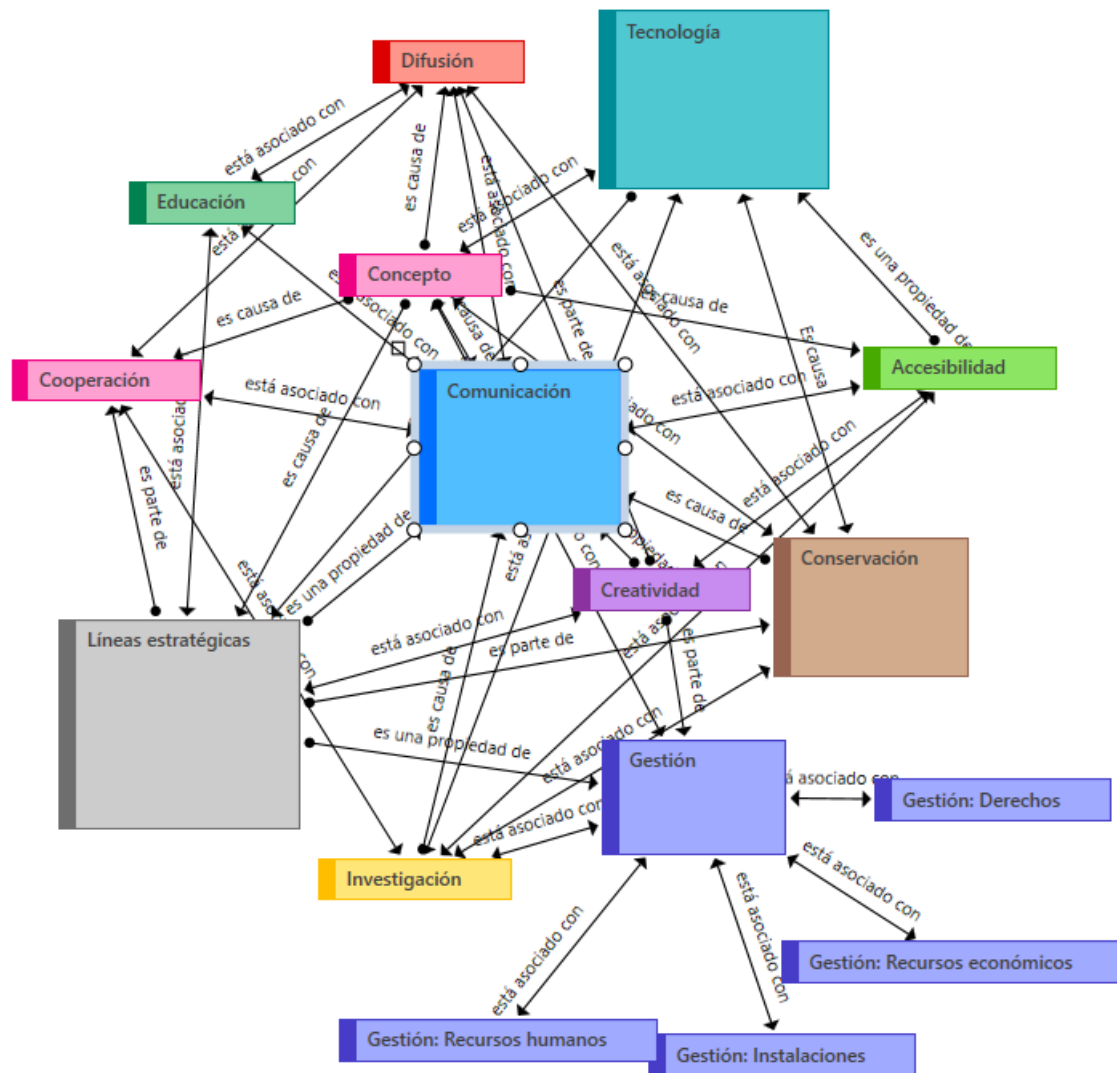
de pronto se ofrecen como oportunidad para las filmotecas de visualizarse a través de su rescate. Esta cita redundante en esta necesidad.

- 3:131 “También, están desapareciendo ya quedan aquellas habitualmente multi-plex, unas multisalas de las afueras donde, en realidad hay muchas películas, pero poca oferta. Además, un poco más o menos lo mismo, pero hay, y en todas las salas hay, sí deben haber ido, hay poquísima oferta... Entonces, yo creo que ahí es donde, también ahora, en las Filmotecas deben hacer un esfuerzo por preservar”.

- Y abundando un poco en lo que ella decía, yo sí creo que ahora mismo sí hay urgencia y es fundamental la difusión en las Filmoteca, equiparándolo yo creo, incluso con el que comentaba de la restauración..... y lo comento porque a lo mejor aquí en Madrid se nota menos. No lo sé, pero en las capitales medianas es un hecho que la geografía urbana ha cambiado en relación a los cines. No hay cines en el centro, por ejemplo, Eso es algo que ha desaparecido de cualquier ciudad mediana de España.

Para finalizar con el código de la gestión, a continuación se muestra el diagrama de flujo que mantiene con el resto de códigos de la filmoteca.

Figura 156. Diagrama de flujo de relaciones del código de Gestión con el resto de códigos.



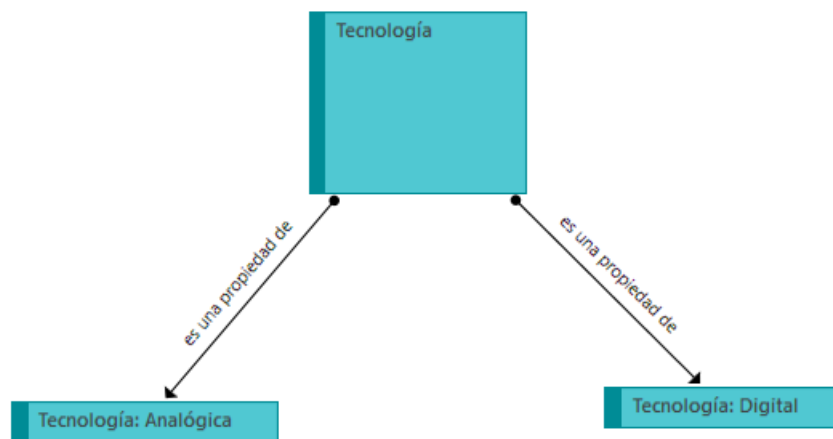
Fuente: Elaboración propia.

4.2.13. Código tecnología

El código de la tecnología es un básico en la relación que se establece desde las filmotecas puesto que es la materia prima a la que estas instituciones se enfrentan desde el punto de vista del soporte para su conservación. Pero también, es extrapolable a otros ámbitos de accesibilidad desde el punto de vista de su difusión en la proyección de títulos, o de documentación y divulgación a través de repositorios de consulta. Los dos subcódigos asociados son el referido al analógico y al digital.

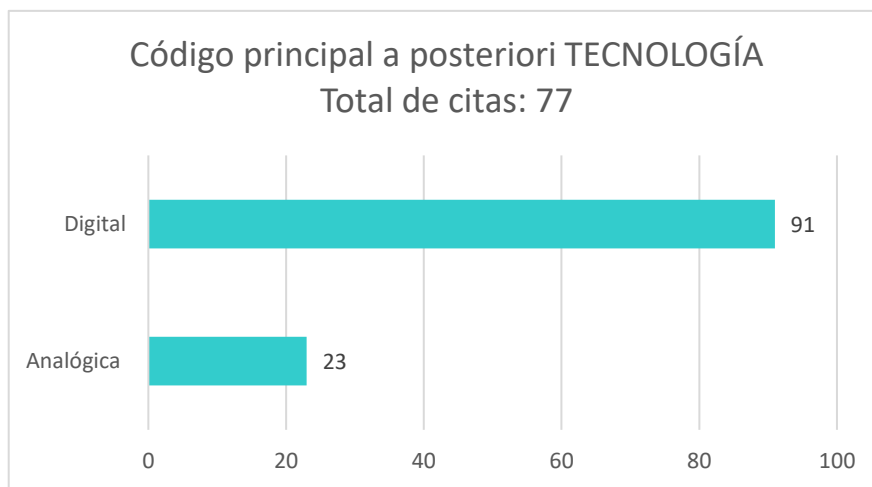
A continuación las imágenes nos muestran la relación del código tecnología con sus subcódigos de los formatos digital y analógico, tanto en el diagrama de flujo, como en el de la analítica de su presencia en las citas extraídas de la investigación del Focus group.

Figura 157. Diagrama de flujo del código de la Tecnología con sus subcódigos.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 158. Diagrama de flujo del código de la Tecnología con sus subcódigos.



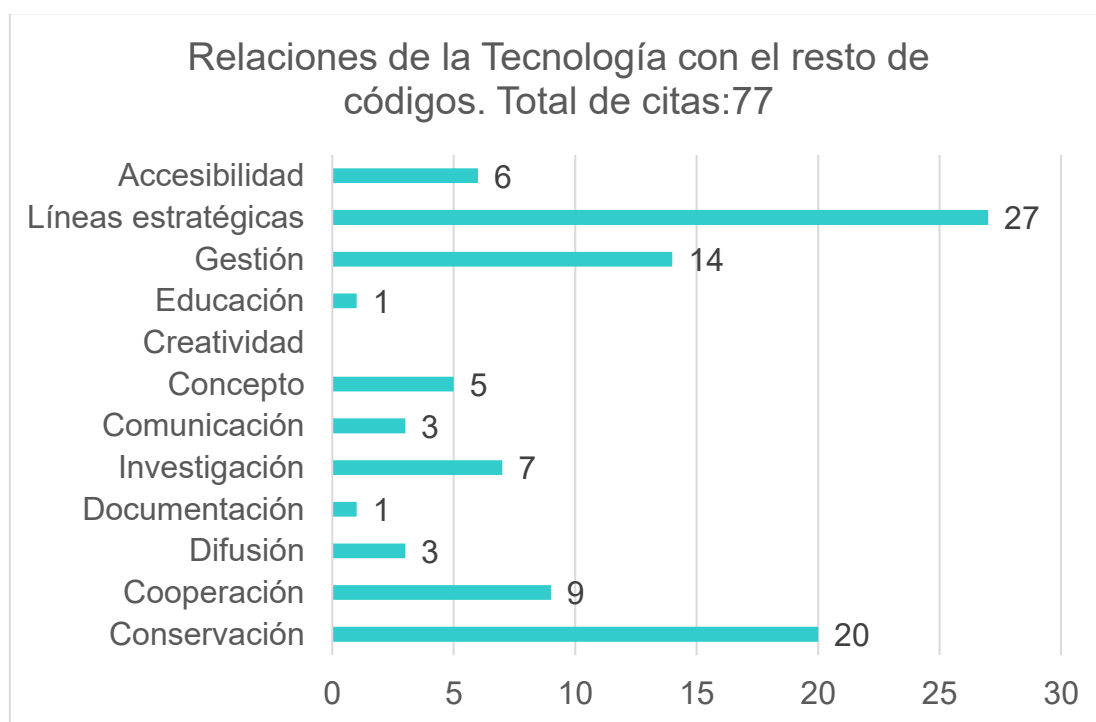
Fuentes: Elaboración propia.

Esta gráfica nos muestra el predominio del formato digital sobre el analógico con un porcentaje que, incluso supera el marco de las 77 citas que contempla la totalidad del código de tecnología. Lo que supone un porcentaje del 118% que se antoja sobredimensionado debido a una reiteración continua en la utilización de su cita. Tiene sentido que el digital sea muy nombrado, sin duda, a causa de la preocupación existente en torno a la temática del paradigma que supone su irrupción y que, además, forma parte de un debate nuclear donde suelen gravitar el resto de códigos que de una u otra manera se relacionan con él.

El analógico acapara un 29'87% que no es un resultado que se pueda decir que es demasiado bajo, pero al compararlo con el obtenido por el digital queda sensiblemente reducido.

En la siguiente gráfica de la imagen veremos la relación que tiene el código general de la tecnología con el resto de códigos.

Figura 159. Diagrama de flujo del código de la Tecnología con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

En el diagrama aparece una fuerte tendencia de las líneas estratégicas con un 35'06% que parece conectarse con el 25'97% de la conservación en lo que se interpreta como los grandes afectados por la tecnología. La gestión es el tercer vértice de esa problemática que representa el 18'18%. La cooperación con el 11'68%, la investigación con el 9'09% la accesibilidad con el 7'79% representan el segundo grupo en importancia. La difusión y la comunicación comparten un 3'89% y ya para finalizar otros códigos que comparten el porcentaje del 1'29% como son la educación y la documentación, cierran la analítica. La creatividad no aparece con ninguna coincidencia.

En el siguiente cuadro de la imagen se afina con más precisión la relación establecida desde los subcódigos con los códigos generales del estudio.

Figura 160. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de la Tecnología con el resto de códigos.

		● ◆ Tecnología ① 77	● ◆ Tecnología: Analógica ① 14	● ◆ Tecnología: Digital ① 70
● ◆ Accesibilidad	① 17	6		6
● ◆ Comunicación	① 57	3		3
● ◆ Concepto	① 8	5	1	5
● ◆ Conservación	① 45	20	4	19
● ◆ Cooperación	① 39	9	1	9
● ◆ Creatividad	① 6			
● ◆ Difusión	① 26	3	1	2
● ◆ Documentación	① 11	1		1
● ◆ Educación	① 25	1		1
● ◆ Gestión	① 45	14	5	13
● ◆ Investigación	① 26	7	4	7
● ◆ Líneas estratégicas	① 108	27	5	24

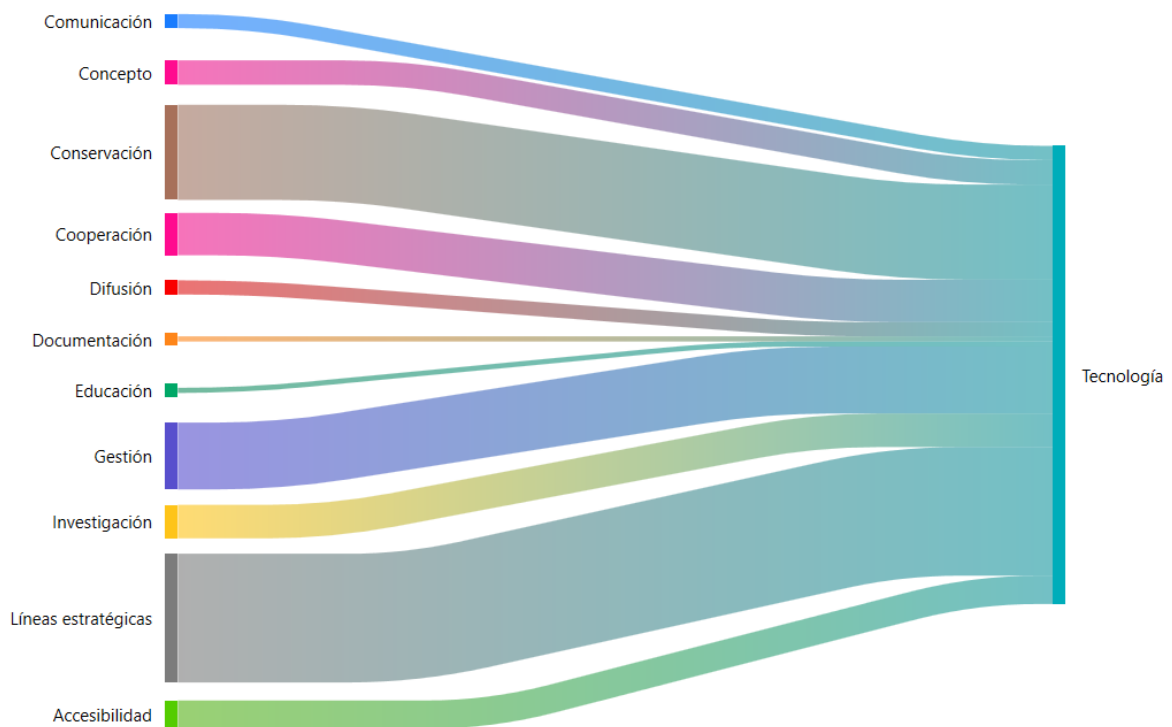
Fuente: Elaboración propia.

El diagrama resuelve que la tendencia es seguidora de la dinámica de relación que establece en su fluidez el código general, traspasado en este caso a su subcódigo de tecnología digital. Como se puede apreciar a través de los datos y el color de las casillas que se nos muestra en el gráfico, el código de tecnología tiene un reflejo idéntico con su subcódigo de digital, tanto en las coincidencias con los códigos enlazados, como en la intensidad con la que se relaciona.

Lo podemos comprobar con las líneas estratégicas donde el código general aparece en verde oscuro y con 27 citas, mientras que el subcódigo aparece con el mismo color, que denota su importancia jerárquica y con la cantidad cercana de 24 citas.

Se observa en el siguiente diagrama las relaciones generales que establece el código de tecnología con el resto de códigos implicados.

Figura 161. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código de la Tecnología con el resto de códigos.

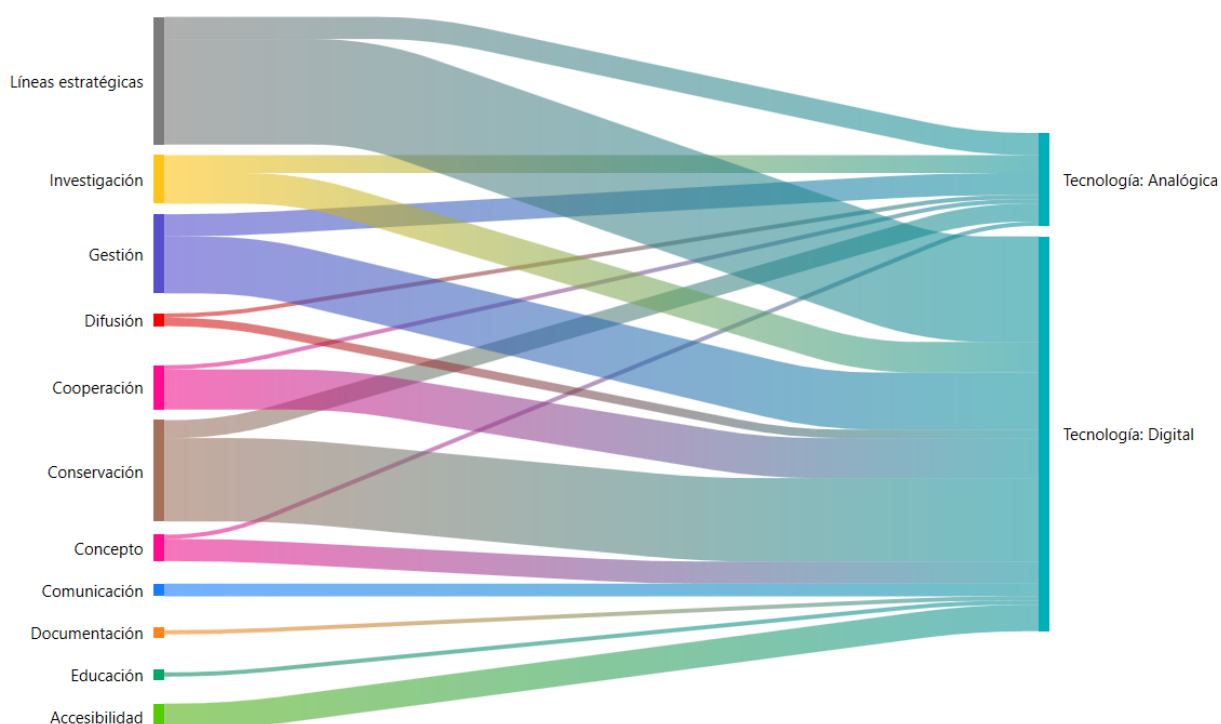


Fuente: Elaboración propia.

Esta imagen nos centra en las relaciones de flujo existentes para el código de tecnología y se comprueba que la franja de líneas estratégicas y de la conservación se convierten en los grandes nudos conectados a la tecnología, seguido de cerca por la gestión y ya en menor medida por la cooperación y la investigación.

En el siguiente diagrama nos centramos en las relaciones que en general establecen los dos subcódigos de digital y analógico.

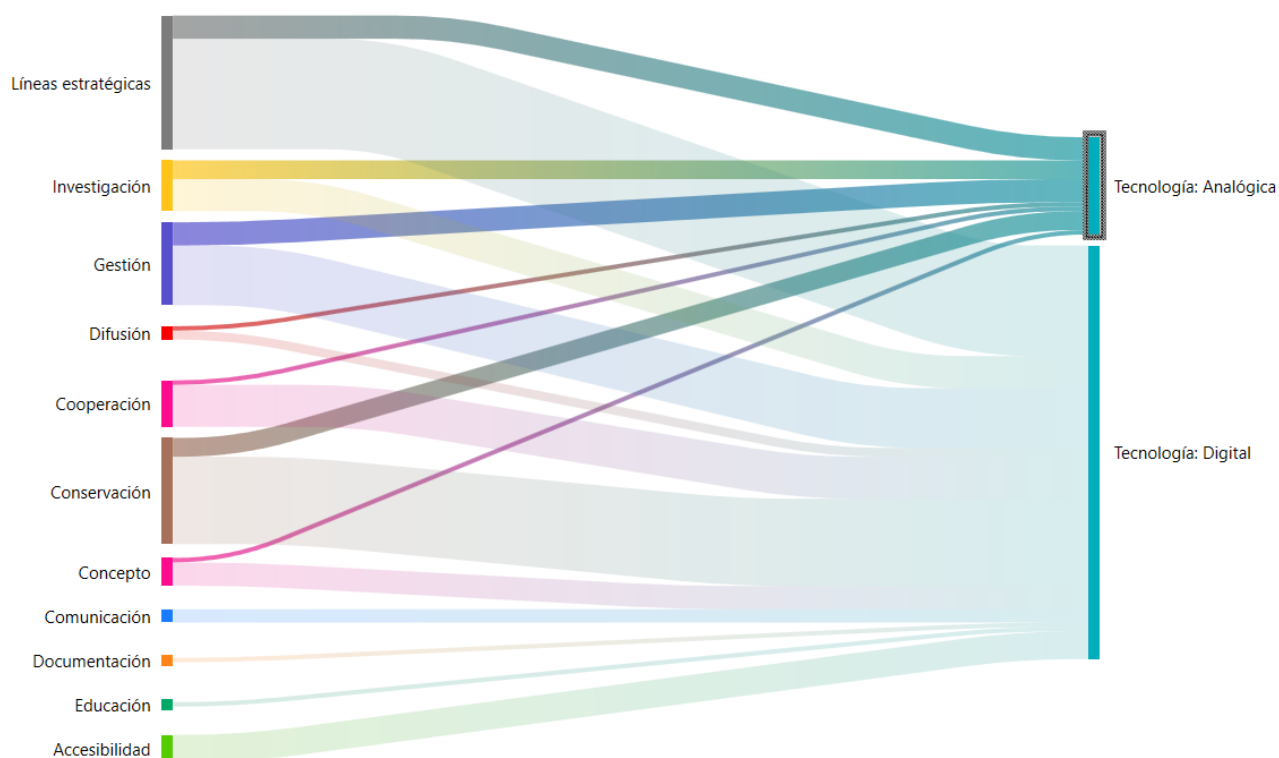
Figura 162. Diagrama de Sankey con el flujo de las relaciones de los subcódigos de Tecnología.



Fuente: Elaboración propia.

Resulta notoria la diferencia que existe entre el analógico y el digital, tanto por el alcance para relacionarse con los otros conceptos aquí representados, como en la intensidad de ese flujo. En el siguiente diagrama tenemos la oportunidad de poder visualizar individualmente la manera que tiene el subcódigo analógico de ejercer su liderazgo.

Figura 163. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Tecnología: Analógica con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

Exponer una tecnología u otra es un asunto inútil, pues ambas tecnologías forman parte de la misma moneda desde distintas caras.

Primero porque la confluencia seguirá existiendo desde el momento en que la exigencia de conservación es la misma independientemente de uno u otro. Segundo, porque las repercusiones que afecten al digital tendrán respuesta en aquellas que pueda sufrir el analógico. Tercero, si la nueva tecnología trae ventajas, no está tampoco exenta de inconvenientes, y el factor económico es uno de ellos. La perdurabilidad demostrada por el analógico no ha tenido respuesta análoga en el digital, que sin embargo es un formato idóneo para la difusión y por ende, a la divulgación de las filmotecas y sus valores. Algo así, nos muestran las siguientes citas.

- 3:86 “Por eso mismo, eso es una tontería hablar de digital o analógico. Simplemente, va a haber digital, el analógico sigue existiendo”

- 3:246 “Las Filmotecas que conservan el patrimonio fotoquímico, tienen un problema, ahora han recibido están recibiendo en todo el mundo una unión de depósitos, es decir, que hay que cortar. Pero, esto la Filmoteca Española no ha habido visión suficiente actualmente, para saber que esa alusión de depósitos debe acortarlo, que te depositen treintas copias inútiles de tal película, que no aportan nada a la conservación, es decir, ¿por qué? Porque ya nadie las quiere, los propietarios no las quieren. Sus propietarios no las quieren y, por lo tanto, te la suelto y encima quedo como dios. Es como el que le da la chaqueta a un pobre ¿no? Porque ya no quiere esa chaqueta. Entonces, este es un problema, que la Filmoteca resolverá no hay lugar a dudas, en otras partes del mundo ya se está resolviendo ese problema ¿no? Pero tendrán que seguir conservando el material fotoquímico, porque el material digital solo tiene un problema.

- 3:249 “No, no, si la política es tener esos sistemas, si no, no tienes nada porque mientras antes tenías películas positivas ¿Ahora que tendremos? No tenemos nada.

- 3:24 “Las películas con que tuvieras por lo menos una habitación, unas estanterías, tú las colocaba allí y las dejabas y ahí estaba todo. Todos estos sistemas son el problema”.

- 3:57 “es lo único que sabemos, seguro que, dentro de cien años o doscientos años, va a estar la película”

El siguiente diagrama de Sankey, nos muestra la realidad de las conexiones del subcódigo digital con el resto de códigos.

Figura 164. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Tecnología: Digital con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

El planteamiento de la tecnología digital ha democratizado y transformado toda la cadena productiva, distributiva y de exhibición. Como todo producto de la industria, sigue un patrón exclusivamente guiado por el beneficio económico en el ahorro de costes y lo práctico del estándar que desde el modelo productivo se ha diseñado desde el punto de vista de la grabación y desde la difusión.

Pero las incertidumbres generadas en el mundo de las filmotecas con las relaciones establecidas con el mundo de la conservación son observadas

con honda preocupación, porque la tecnología todavía no tiene la base de la experiencia que si ha tenido el mundo analógico.

Bastantes citas recogen estas preocupaciones, desde la transformación del público, el modelo de estándar para conservación y sus graves riesgos, a continuación se pueden apreciar las aquí seleccionadas.

- 3:27 “Eso es fundamental, estamos viendo el mercado cinematográfico porque ya ahora, el cine ya es pasado, pero no el cine de películas sino de cine digital porque hoy en día la industria...

- 3:34 “: Es el patrimonio digital”.

- 3:226 “ya no va a ser como antes. Si, ha cambiado el digital, el público también ha cambiado y eso tenemos que admitirlo”.

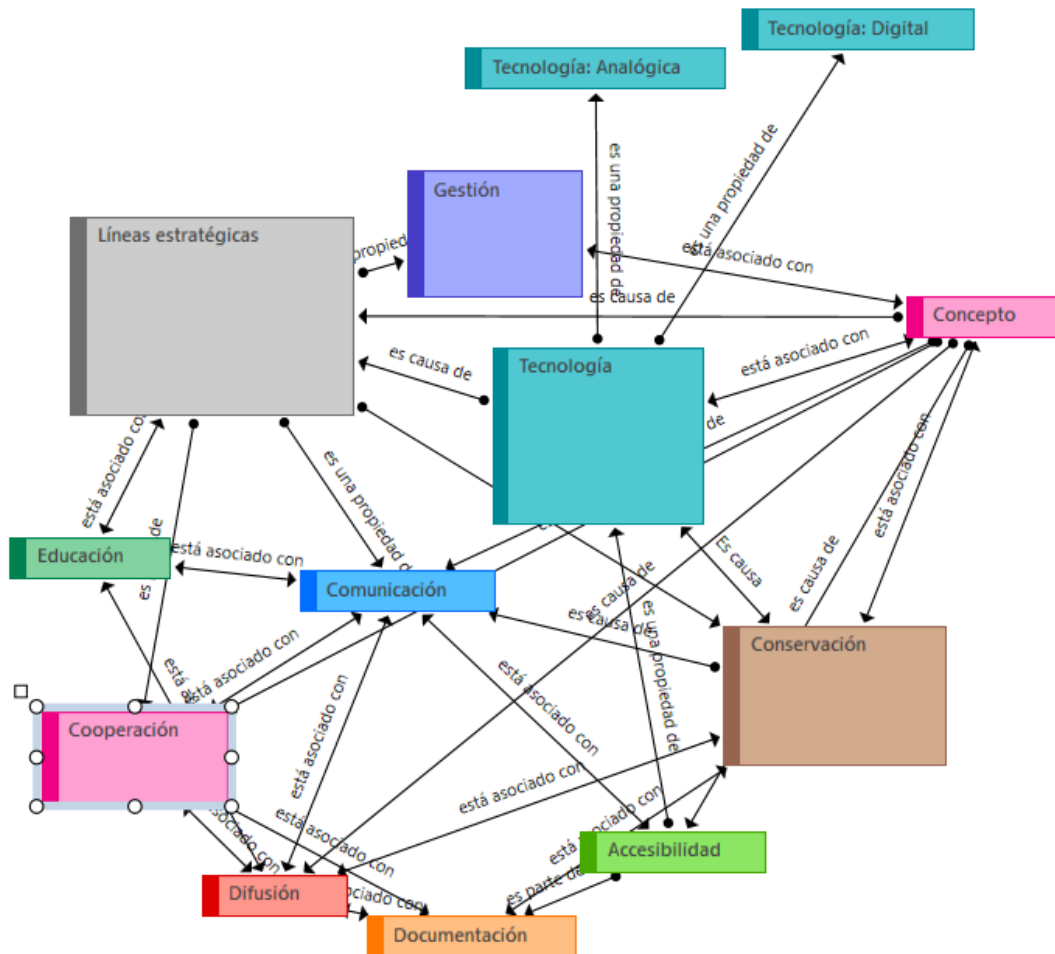
- 3:256 “: Claro, ¿cómo conserva televisión española sus cosas? En tres sitios, de vez en cuando pierden cosas han perdido esto han perdido lo otro etcétera, pero lo tienen en Madrid en Barcelona y en Bilbao, y es así”.

- 3:25 “Nadie lo sabe. Si, si, lo dijeron que los discos duros desaparecen, que duran 10 años”.

- 3:19 “El asunto ese de digital está claro, el problema es que, ni hay un estándar ni se ve”.

Para dar finalización al código de la tecnología nos fijamos en el siguiente diagrama de flujo del código tecnológico que vemos a continuación.

Figura 165. Diagrama de flujo de relaciones del código de Tecnología con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

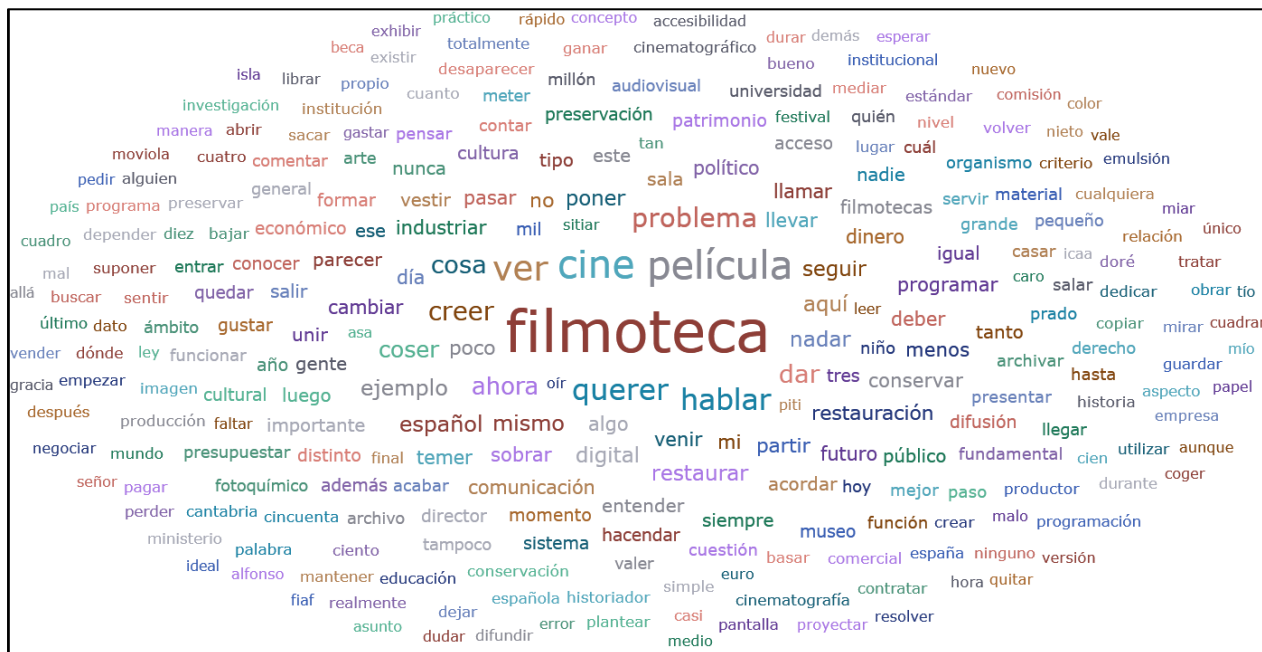
4.2.14. Relación de conceptos

La nube de palabras escenifica, de una manera visual, qué palabras han sido las más utilizadas a lo largo de las distintas conversaciones desarrolladas en el Focus Group. Las palabras aparecen como la síntesis de conceptos más amplios e ideas, que nos ayudan a reflexionar y llegar a conclusiones bajo el parámetro de su enunciado solitario.

Un enunciado, el de la palabra, que actúa como un significante en la teoría lingüística de Saussure, capaz de conectar con los demás enunciados cuya suma para el desarrollo de frases completas nos lleva a un significado y éste, a su vez, se eleva a la condición de símbolo cuya abstracción alcanza cotas de pensamiento superior a la mera realidad reflejada en el análisis de una primera impresión.

La siguiente imagen muestra la nube de palabras que han sido más mencionadas en el Focus group

Figura 166. Nube de palabras Focus group de filmotecas.



Fuente: Elaboración propia.

La imagen nos muestra el término de “filmoteca” como el más recurrente, conformando el centro de un universo de palabras que gravitan alrededor. Palabras, que en su contraposición, cambiar/seguir, oír/hablar,

venir/partir, no son una contradicción para la filmoteca sino una integración de su forma de ser, contradictoria, de ver el cine, la película, la vida. Las palabras del “cine”, “película”, “problema” resuenan como ecos de una eternidad forjada en la tradición de su ciclo vital, reinventado a través de los cambios tecnológicos que lo condenan a su continuada muerte y resurrección. Una presencia, una apelación realizada desde el más allá, que flota a través del espíritu de los pioneros que invocados por la llamada de la nube de palabras, devenida en Güija para la búsqueda de un significado, nos subrayan una frase inquietante a la vez que urgente, “la filmoteca, ahora mismo, quiere hablar”, toda una manifestación convertida en símbolo de todas aquellas personas que han entregado sus esfuerzos para no perder nuestra memoria audiovisual.

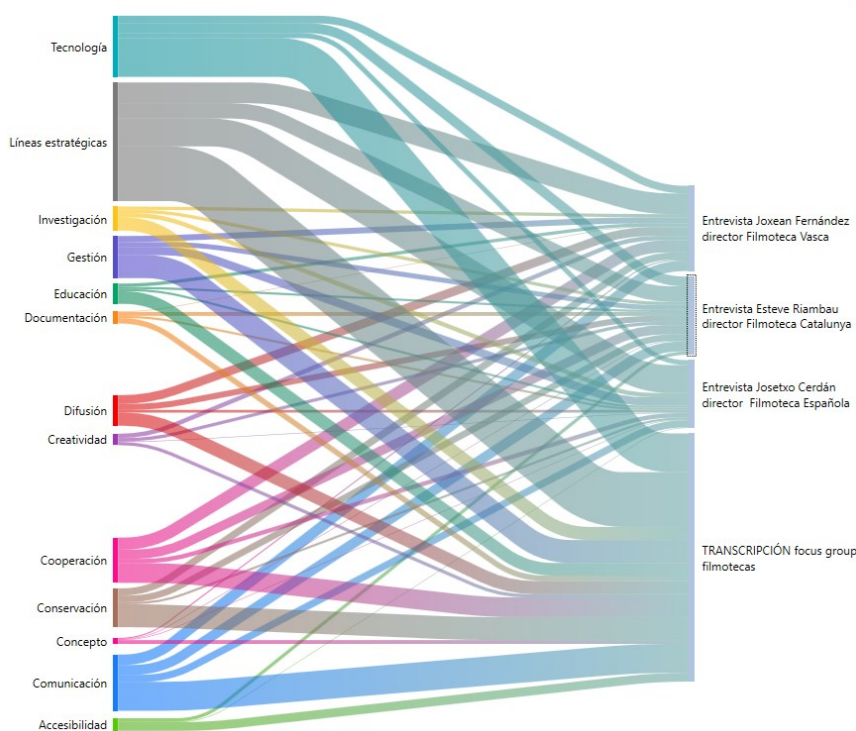
¿De qué quiere hablar ahora mismo la filmoteca?, tras analizar los conceptos convertidos en códigos y recoger las principales ideas surgidas de analizar el Focus group, queda claro que a modo de avance sobre las conclusiones, se quiere hablar del reconocimiento del patrimonio audiovisual, sin ser tutelado por visiones de una política cultural que la confunde con otras disciplinas artísticas. Por ello pide un encaje institucional acorde a sus criterios y madurez amparada en el código ético de la FIAF y homologable a las principales filmotecas del mundo. Quiere hablar de dejar de estar integrada en conglomerados institucionales que son un laberinto administrativo que les impide establecer unas líneas estratégicas claras y una política de comunicación más eficaz para la divulgación de su importancia. Y sustancialmente, es esto de lo que quiere hablar, pues el resto de objetivos, funciones se desarrolla con posterioridad de manera natural a sus actividades de una manera subsidiaria sobre lo expresado como fundamental.

4.3. RELACIÓN DE ENTREVISTAS

Si el Focus group ha representado el diálogo de personalidades especializadas en las áreas competenciales de las funciones y objetivos de las filmotecas, seleccionadas en función de la relevancia en su competencia profesional para hablar sobre los temas. Las entrevistas que se van a analizar a continuación

están representadas por directores de filmotecas de la primera fila en el orden español y con relevancia internacional dentro de la FIAF. Se trata de las personas responsables de tomar decisiones, marcar las líneas estratégicas y de la gestión de unos objetivos, que tienen que trasladar a sus instituciones para obtener unos resultados en el medio y largo plazo. Se trata de la Filmoteca Española, la Filmoteca de Catalunya y la Filmoteca Vasca. Lamentablemente, la Filmoteca de Valencia no está en estos parámetros directivos y su política de recortes en la última década la condena a estar en la segunda fila de las políticas culturales con proyección. En esta primera imagen, se va a exponer la situación general del Focus group y de las distintas entrevistas con respecto a los códigos analizados.

Figura 167. Diagrama de flujo de relaciones del Focus group y entrevistados con los códigos.



Fuente: Elaboración propia.

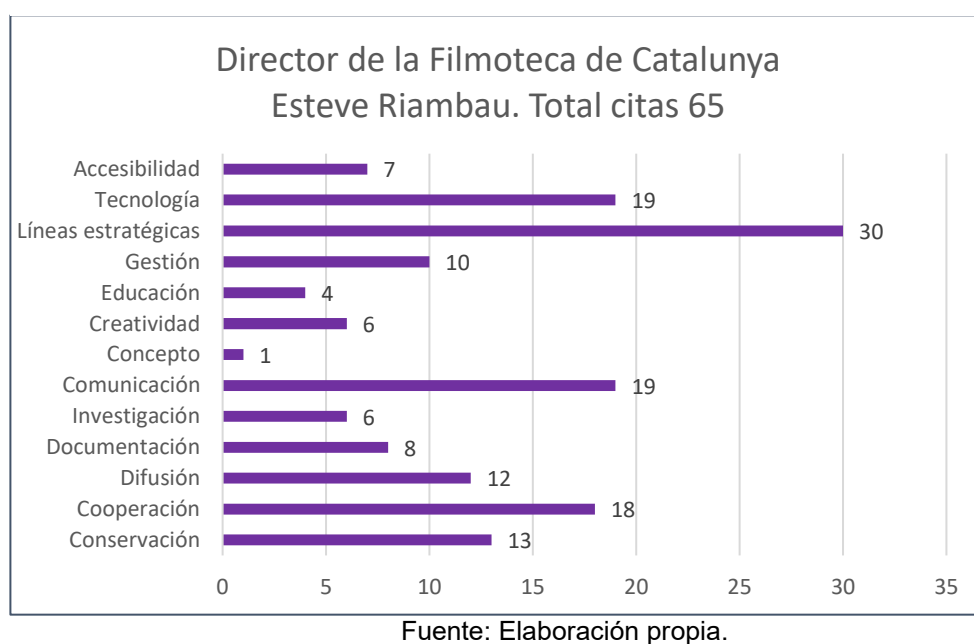
Evidentemente, la comparación del tamaño del flujo entre el diagrama relativo al Focus group junto al diagrama de las distintas entrevistas individuales, cambia en su tamaño de manera considerable, pero hay que

tener en cuenta que es debido al gran número de participantes en el Focus group, lo que explica dichas diferencias de tamaño en el flujo.

4.3.1. Entrevista Esteve Riambau. Filmoteca de Catalunya

La Filmoteca de Catalunya se nos presenta como un proyecto consolidado. Una filmoteca cohesionada sobre la base de una gestión donde las instalaciones y recursos humanos ofrecen unas garantías estables y de calidad coherente en sus objetivos y estrategia para conseguirlos. A continuación se da paso al porcentaje que cada director se atribuye personalmente con relación a los distintos códigos empleados en su entrevista. Empezando por Esteve Riambau de la Filmoteca de Catalunya.

Figura 168. Diagrama de la estadística de códigos de Esteve Riambau, Filmoteca de Catalunya.

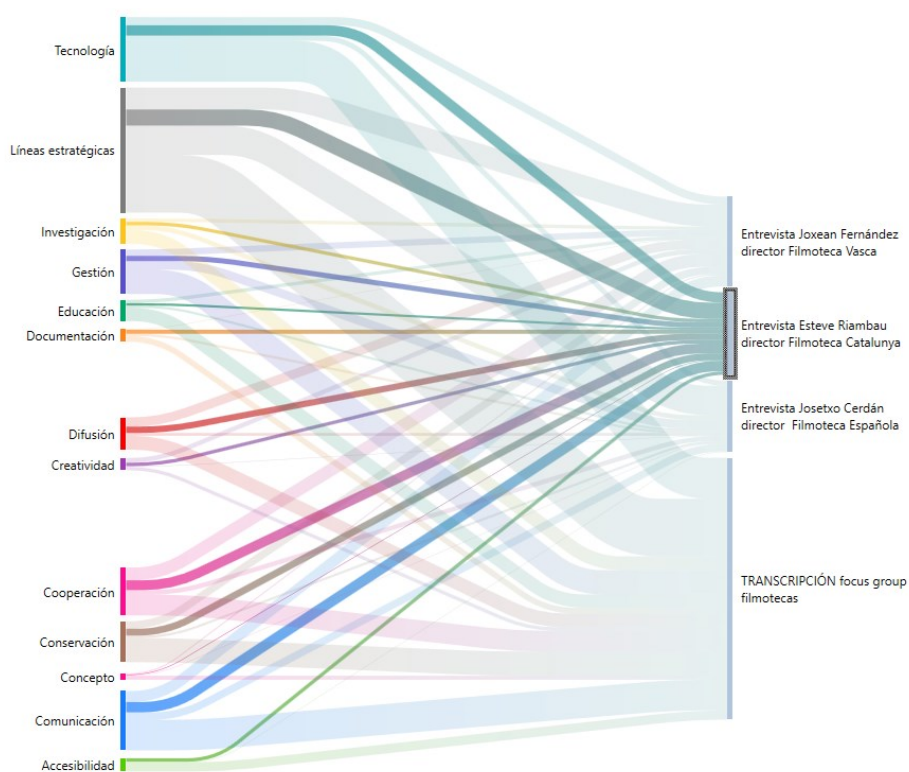


La Filmoteca de Catalunya acumula un 46'15% dedicado a las líneas estratégicas, que de esta forma ocupa el primer lugar de sus prioridades, seguido de dos conceptos como la comunicación y la tecnología que comparten el mismo 29'23%. La cooperación le sigue muy de cerca, casi al mismo nivel con un 27'69%. La conservación con un 20% y la difusión con un 18'46% están prácticamente parejas en su valoración. La gestión con un 15'38% y la documentación con el 12'30% también revisten importancia. El

dato dedicado a la accesibilidad es el más alto entre el resto de filmotecas entrevistadas con un 10'76%. También la creatividad con un 9'23% es ampliamente empleada si atendemos a compararlo con los datos del Focus group que no pasa de un 2'81%. La investigación repite el mismo porcentaje de la creatividad y es seguido por educación con un 6'15%. El concepto cierra con un 1'53%.

En el siguiente diagrama de Sankey se puede apreciar las relaciones que establece Esteve Riambau a través de la entrevista.

Figura 169. Diagrama de flujo de relaciones de la entrevista a Esteve Riambau con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

La reflexión que se puede efectuar de esta filmoteca y la política de gestión de su director, en base los resultados obtenidos y la lectura de su entrevista quedaría establecida en los siguientes puntos:

La Filmoteca de Catalunya es el resultado de un proyecto cultural pensado y meditado tiempo atrás, desde la dirección de Roc Vilas, que se posicionó sobre la base de una gestión cultural que centralizó:

1. Equipamientos en dos instalaciones de edificios renovados que respondían, en primer lugar a un espacio que recuperaba el centro de la ciudad en el Raval. Sede correspondiente a la difusión de ciclos y exposiciones, junto a servicios documentales y de investigación; sumado a otras instalaciones de conservación y almacenamiento de fondos situado en el exterior de Barcelona en Tarrasa.
2. Con anterioridad a las obras se preparó y ganó su candidatura para la organización del 69 Congreso de la FIAF en Barcelona con vistas a que ese evento de prestigio internacional fuese el punto de inauguración de las nuevas sedes, como así fue en el 2013. Operación culminada con éxito bajo la batuta del nuevo director, Esteve Riambau.
3. Con vistas a la renovación del nuevo proyecto se sacó un concurso internacional de méritos para el puesto de director de la Filmoteca de Catalunya, cuyo proyecto ganador fue el de Esteve Riambau que desde ese momento ejerce de responsable de su gestión. Con ello la imagen que se quiso trasladar fue la de transparencia, profesionalidad e independencia de su responsable.
4. Los resultados de la entrevista que sitúan como códigos prioritarios las líneas estratégicas junto a la tecnología, la comunicación y el marco de cooperación, como bloque estratégico de la gestión de su dirección queda refrendado por los objetivos cumplidos en varios campos que se establecen como resultado de una línea directiva enfocada en el diseño de medidas y la consecución de resultados objetivos principales que desarrollan y lanzan otros de orden secundario, pero que no dejan de hacer crecer el prestigio y la validez de su propuesta.
5. Por ejemplo, la mejora de los servicios de consulta y documentación, que implantó esta dirección, como un objetivo principal a través de la constitución de un repositorio de consulta online, con todo el fondo bibliográfico y documental, ha tenido un sobresaliente impacto en el

crecimiento de consultas y apoyo al marco de cooperación de los agentes del sector atendiendo a la comunidad investigadora. Pero también ha respondido a otros objetivos secundarios como la mejora y visibilidad de los servicios para la valoración del patrimonio audiovisual, el prestigio de la comunicación corporativa de la Filmoteca de Catalunya y el incremento de la accesibilidad dadas las facilidades.

6. Es bastante significativo el marco de cooperación al que suma la difusión, la tecnología y las líneas estratégicas cuando elige potenciar su cooperación internacional desde el campo de proyectos concretos donde siempre elige interlocuciones de primer orden como el MOMA, la Cineteca di Bologna, para proyectos comunes. Pero no lo es menos la línea elegida para la difusión y visibilidad de sus proyectos de restauración que encuentran en el festival de Cannes el escaparate prestigioso del Cannes classics, al que se abonan con cierta regularidad cada vez que propician una ocasión, igual que en la Berlinale o en México, lo que responde a un plan de internacionalización claro y evidente.

7. El planteamiento estratégico planteado por su director con los nuevos objetivos, marca la persecución de otros resultados de mejora, basados en la línea estratégica del cambio de modelo institucional, a través de una nueva ley catalana que certifique el reconocimiento de la Filmoteca Catalana como centro a la misma altura que sus homologas culturales de los museos y bibliotecas. Un modelo que seguirá rindiendo cuentas como servicio e institución pública pero que está basada en la independencia de su gestión alejada del organigrama de un ente superior con múltiples departamentos que en nada tienen que ver con la filmoteca.

8. La segunda línea estratégica planteada, incide directamente en la mejora de la difusión, la tecnología digital, el marco de cooperación y la comunicación, al proyectar un plan de digitalización anual de 10 largometrajes y 10 cortometrajes, con vistas a una salida de difusión que facilite su acceso y distribución y que está ligado a la adquisición y gestión de los derechos culturales. Los trabajos serán dirigidos por el restaurador, ganador del Premio Nacional de Patrimonio Cinematográfico y Audiovisual”, Ferrán Alberich.

9. Otro de los datos de interés del resultado de la gráfica es el empleo de la creatividad sobre todo en apoyo desde el marco de cooperación. Una creatividad que sabe exprimir el partido de las actividades ofrecidas, tanto en el lugar de la creación de ciclos en colaboración con otras instituciones de prestigio, como en el diseño y explotación de noticias sobre ellos, con un fuerte factor de relaciones públicas. Exponente de calidad de estos programas es su ciclo de varios años “Por amor a las artes”, donde encuentra la colaboración de las principales instituciones culturales catalanas, como el Liceo, el Auditorio, la Biblioteca de Catalunya etc.

10. Pero esta creatividad del marco de la difusión también es extrapolable a la difusión de programas expositivos, que están diseñados como espacios de retroalimentación y generadores de nuevas oportunidades para adquisición de nuevas colecciones. Cuestión que conecta el área de difusión con el área de conservación del patrimonio gráfico y material y éste, a su vez, con el de servicios documentales que incidirá en su digitalización para consultas que harán de altavoces de comunicación en una rueda de funcionamiento continuado y eficaz.

11. Otra de las fortalezas detectadas en la entrevista y refrendadas en sus resultados históricos y actuales es la cohesión del equipo de trabajadores de la Filmoteca donde a las ya referenciales Mariona Bruzzo, Rosa Cardona y Anna Fors, se le suma savia nueva representada en Marina Viñas, con la difícil misión de seguir la herencia marcada en la programación de ciclos, por personalidades como Ramón Font y Octavi Martí.

12. Entre las escasas sombras de la gestión de Esteve Riambau está el fallido intento de salvar el último laboratorio fotoquímico que había en España “Image Film”. El modelo elegido era uno mixto público privado, con tiraje de copias para la Filmoteca pero con otra parte externa para comercializar con clientes de fuera. Sin embargo, esta sombra no es achacable a Riambau, en realidad correspondería a la escasa visión política de los responsables de la política cultural catalana que no supieron ver lo que representaba el cierre de un anillo perfecto para los intereses estratégicos de la Filmoteca de Catalunya. Con ese logro se habría entrado en la categoría de filmotecas como la de Bolonia y la de Portugal. Esta última, supo subirse a tiempo en la

creación del laboratorio y ahora es la principal beneficiaria de esa decisión al tener a casi todas las filmotecas españolas entre sus clientas.

13. El área de conservación está continuamente reforzándose con la adquisición de diversos escáner que ha realizado digitalizaciones prestigiosas como la de “El sol del Membrillo” de Víctor Erice, cuyo resultado fue mostrado en Cannes.

14. Otros factores a favor de la imagen que proyecta la gestión sobresaliente de la Filmoteca de Catalunya, está en la localización de citas expresas en el Focus group y en las entrevistas, a raíz del aprecio que le hace la Filmoteca Vasca como modelo a seguir. Pero si se acepta que toda acción se convierte en comunicación, desde esta investigación cabe destacar la gran accesibilidad, paciencia mostrada y colaboración que ha tenido Esteve Riambau en el desarrollo de la misma, lo cual denota que aprovecha cualquier oportunidad de colaborar con la comunidad científica, y divulgar su plan estratégico. Hecho que ha realizado desde la Filmoteca de Catalunya en cuantas ocasiones ha sido requerido para hablar de filmotecas a otras filmotecas de África o Sudamérica, desde sus funciones cuando estaba en la ejecutiva de la FIAF, así como desde la filmoteca que dirige.

15. Sin haber entrado en profundidad a estudiar la identidad corporativa, y sobre todo la página web, si hay que precisar en una primera revisión, que su diseño es muy atractivo y a la altura de sus contenidos. Como elemento destacado de la gestión directa de Esteve Riambau, su blog personal como director es toda una comunicación cercana, directa y abierta a la ciudadanía.

4.3.2. Entrevista Josetxo Cerdán. Filmoteca Española

Filmoteca Española se nos presenta como el gran referente fundacional de las filmotecas en España, merced a su historia y génesis creador de otras filmotecas como la catalana y valenciana que llegaron a ser secciones suyas. El contexto de la entrevista en la que colaboró y participó Josetxo Cerdán como director fue en el año 2019 en plena pandemia que asoló al mundo y que tanto afectó a todos los estamentos económicos, sociales y culturales. En ella hay que valorar cómo la Filmoteca Española respondió a través de una

aceleración del acceso digital a través de acuerdos con la plataforma Filmin para ofrecer programación en streaming.

Josetxo llevaba solo dos años y había venido de sustituir a una efímera dirección de perfil administrativo que a la par que sorprendió negativamente en su designación, había roto la secuencia histórica en Filmoteca Española, de poner al frente de su dirección a personas pertenecientes a perfiles conocedores y adscritos al mundo historiográfico, crítico, u originario de los archivos cinematográficos en sus distintas facetas de conservación o de programación.

La sombra del siempre fundamental y ya legendario Chema Prado era demasiado alargada como para evitarla. No hay que olvidar que la administración ya daba muestras de intervencionismo y había intentado su cese a través de la figura del entonces director del ICAA, Ignasi Guardans, que paradójicamente lo que logró fue su propio cese por intentarlo, pues como heredero de Langlois, Chema supo encontrar el apoyo de la comunidad cinematográfica representado en la ministra de Cultura, Ángeles Sinde.

Los años de la crisis del 2008 ampliados en el 2011 con la ola de recortes en filmotecas históricas hizo que el desgaste de Chema fuese insoportable, aguantando solo lo suficiente para ver inaugurado el nuevo centro de restauración por el que, tanto él como Alfonso del Amo habían luchado.

Josextó Cerdán representaba un eslabón de la nueva política cultural del Ministerio de Cultura que presidía José Guirao, que buscó un perfil acorde y respetuoso con la naturaleza de la filmoteca, pero al mismo tiempo conocedor de la administración pública de la que provenía con la misión de reconducir el proyecto para proyectarlo hacía un nuevo modelo moderno, pero acomodado a las directrices de un ICAA que nunca quiso saber de la independencia de la Filmoteca Española como eco resonante de las últimas reivindicaciones de Chema Prado.

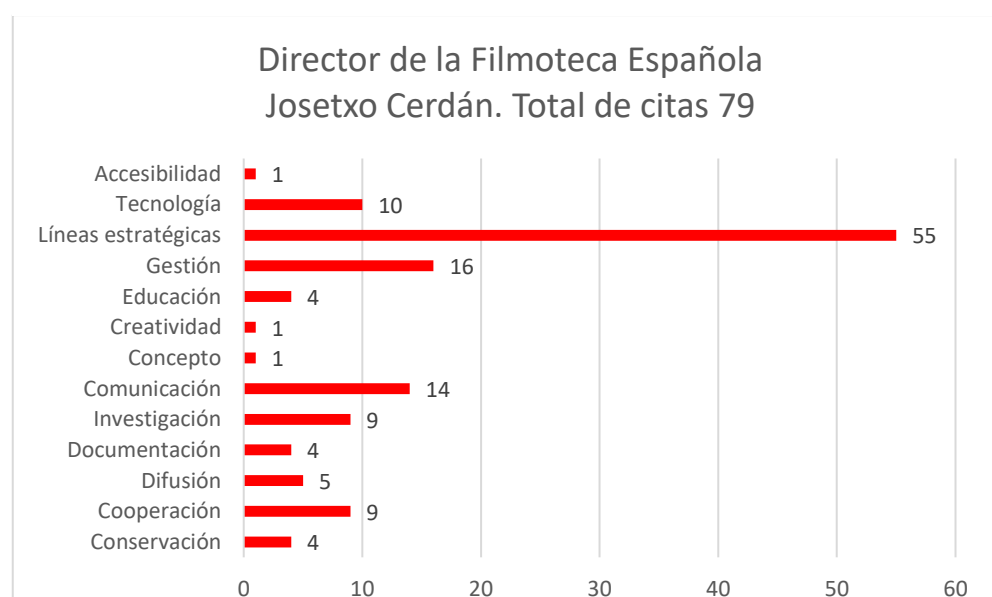
Cerdán, había heredado las instalaciones, pero se enfrentaba a una grave crisis de reemplazo de trabajadores ya que se jubilaban primeras figuras que durante muchos años habían sido el santo y seña de la institución.

La reciente noticia de su renuncia, por motivos personales, a continuar como director de Filmoteca Española para ser sustituido por Valeria Camporesi, otro perfil universitario como catedrática de la Autónoma de Madrid, hace que la entrevista cobre nuevos significados.

Motivos personales que según lo explicado en el encuentro de filmotecas de la Academia de las Artes de San Fernando, organizado por Filmotecas Española y el académico Fernando Lara, respondía a que no sentía el impulso o fuerza necesaria para aportar más al proyecto. Lo que no evita, que dejemos esa cuestión al margen de otras lecturas posteriores y que, de momento, pueda valorarse en los mismos términos que los de sus homólogos vasco y catalán.

En el siguiente diagrama se muestra el porcentaje que la entrevista de Josetxo Cerdán ha deparado en torno a los códigos de las filmotecas

Figura 170. Diagrama de la estadística de códigos de Josetxo Cerdán, Filmoteca Española.



Fuente: Elaboración propia.

De todos los códigos intervinientes en el universo de las filmotecas, Josetxo Cerdán dedica un porcentaje del 69'62% a las líneas estratégicas,

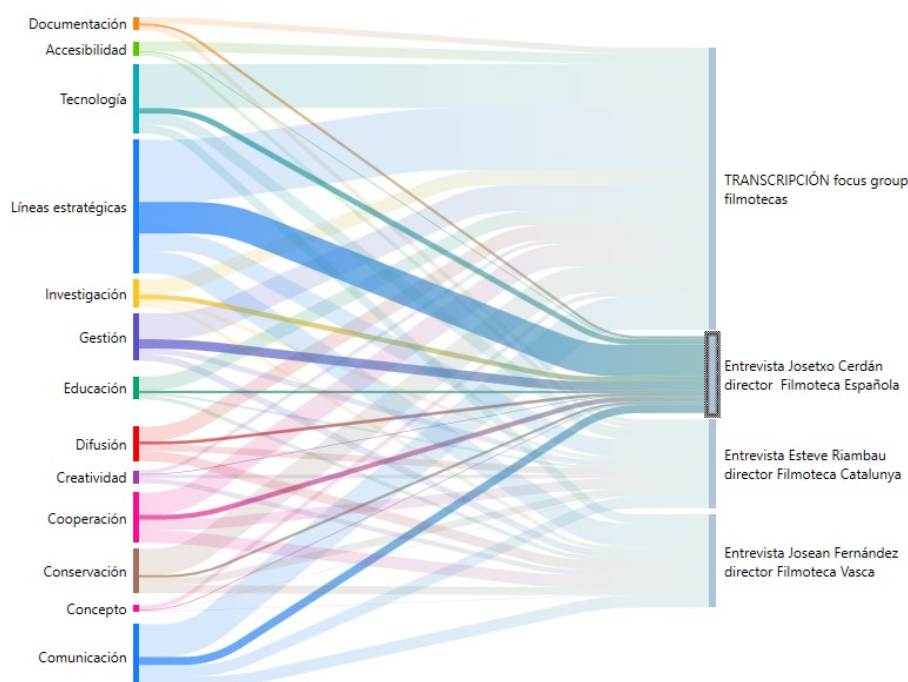
que representa una cifra muy alta en comparación con el siguiente porcentaje que le sigue que arranca un 20'25% correspondiente a la gestión, ésta muy relacionada con la primera. De todos los directores entrevistados, Cerdán es el que más porcentaje dedica a las líneas estratégicas. La explicación podría encontrarse en que el proyecto de Filmoteca Española, que Cerdán heredaba, eran los pilares de unas grandes instalaciones que quedaban sin la dotación del alma que las había transitado y diseñado.

El personal de la Filmoteca Española, muy parejo en lo generacional de aquellos jóvenes que habían conquistado la democracia, se jubilaba y los recambios a tal conocimiento acumulado, igual que en los trasvases de formatos, no podían ni pueden reemplazarse sin riesgo de sufrir pérdidas. El recorrido de la Filmoteca Española había avanzado hasta el límite en el que podía alcanzar el frente de batalla, logrando la inauguración de su instalación estrella como centro de conservación, pero a cambio se había quedado sin línea de suministros y tenía que enfrentar la llegada del general invierno sin refuerzos que esperar.

La energía desplegada en el rediseño de ese frente y la forma de dar respuesta para elevarse como el gigante que es la Filmoteca Española, han debido de ser un reto importante y de desgaste para la batuta de su dirección. El 17'72% del código de la comunicación y el 12'65% de la tecnología, están en sintonía con la tendencia de los demás directores a cuadrar sus principales esfuerzos en dichos elementos.

La cooperación y la investigación comparten un 11'39%, mientras que la difusión obtiene un 6'32%. Cifra parecida a la que reúnen en común la documentación y la educación con el 5.06%. Cierran la accesibilidad, la creatividad y el concepto con un 1'26%. Esto queda expresado aquí.

Figura 171. Diagrama de flujo de relaciones de la entrevista a Josetxo Cerdán.



Fuente: Elaboración propia.

La reflexión que se puede efectuar de esta filmoteca y la política de gestión de su director, en base los resultados obtenidos y la lectura de su entrevista quedaría establecida en los siguientes puntos:

1. Los esfuerzos de la dirección de Josep Cerdán en relación a Filmoteca Española, han estado dirigidos fundamentalmente desde el código de líneas estratégicas, para apuntalar un cambio de modelo de la gestión que le debía permitir los siguientes logros.
2. Un encaje del reconocimiento legal del hecho de la Filmoteca Española y en especial del patrimonio audiovisual. Objetivo que ha logrado cumplir desde su participación en el borrador de la nueva ley del cine que ha sido aprobada en diciembre de 2022 y que incluye a la Filmoteca Española como Bien de Interés Cultural (BIC). En este sentido se ha contemplado “la creación de ayudas específicas para la conservación del patrimonio audiovisual” donde sus beneficiarios deben entregar todos los materiales necesarios para la mejor conservación del patrimonio”.

3. Josetxo Cerdán, ha realizado un especial énfasis en las líneas estratégicas, sobre todo en el modelo institucional, expresando un ideal sobre el ejemplo de proyecto del Eye Filmmuseum. Una institución que de alguna manera ejemplifica uno de los últimos fenómenos mundiales en el campo de las filmotecas, posterior al modelo de éxito de Giovanni Farinelli en la Cineteca di Bologna basado en la suma de laboratorio de restauración más “Festival internacional di cinema ritrovato”. Un modelo, el holandés, bajo el brillo intelectual de Giovanna Fossatti, en el sentido de estar planificado y proyectado, dando un salto cualitativo de un modelo, que bien podía ser similar a Filmoteca Española, en el sentido de ser una institución veterana, reconocida, en su caso, con colecciones importantes como el fondo “Desmet”; pero que ha pasado a convertirse en un modelo dinámico de pensamiento y puente de comunicación entre la tradición de los archivos y el mundo académico y científico a través del marco de cooperación institucional con la universidad. Ese es el modelo que se intuye que tenía Josetxo Cerdán para la Filmoteca Española, consciente de que entre los aciertos de la anterior dirección estaban el dialogo con los medios de comunicación y con la industria, pero irrelevantes con la comunidad científica universitaria, corroborado esto último desde la reclamación de Julio Pérez Perucha desde la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) en el Focus group. De hecho, sus homólogos vasco y catalán han suscrito a pies juntillas ese modelo holandés, pues ambos comparten el origen universitario, la refundación de sus modelos sobre la base de unas nuevas instalaciones potentes y modernas, y están sumando el conocimiento de las universidades en una cooperación estrecha y fructífera. ¿Qué le ocurre a la Filmoteca Española para que con unas nuevas instalaciones no haya dado el salto al cambio de modelo y esté supuestamente paralizada? En las conclusiones se podrá especular al respecto.

4. Josetxo analiza el marco de cooperación entre las filmotecas en España, que ha reconocido como positivo y necesario. Filmoteca Española, merced a su estatus fundacional y de conservación, es el centro del tráfico informativo referente a cooperaciones en campos de la difusión y de la conservación y centro de reunión de las filmotecas en España a través de sus talleres

anuales. Reconoce la inexistencia de un modelo de filmotecas en España, pues el fenómeno de la creación de sus filmotecas pertenece más a la casuística individual que algo equiparable al anteriormente citado Eye Filmmuseum.

5. Josexto Cerdán, desarrolla un interesante y pertinente discurso sobre el patrimonio audiovisual que amplía la concepción clásica y popular ceñida al soporte cinematográfico, para añadir conceptos que recogen materiales referentes a maquinaria y gráfica de su herencia industrial, junto a otros intangibles como la recuperación de la memoria y experiencia cinematográfica. Pero lo más interesante de su aportación al margen de ese reconocimiento tan amplio, es precisamente integrarlo en absolutamente todos los códigos de las funciones de la filmoteca, extrapolando su razón de ser a todos los departamentos y haciendo una reflexión ontológica del sentido que tiene ser Filmoteca Española y como eso debe llegar a todas las áreas, desde la difusión en cualquiera de sus manifestaciones, a la documentación o a la conservación entre otras áreas.

6. Desde una perspectiva personal, huye del concepto de museo del cine por tener, según derivamos de su opinión, reminiscencias a parálisis y nostalgia estancada. También está en desacuerdo con la histórica reivindicación de independencia en la gestión de la Filmoteca Española, fuera del ICAA, algo que tilda como insustancial. Expresa un prejuicio sobre esa fórmula diciendo que no puede ser un dinero para hacer lo que se quiera sin rendir cuentas, pero es algo impreciso y contradictorio porque resulta imposible que un organismo público dependiente o no, no pueda regirse por la ley de contratos y no se le exija rendir cuentas de lo empleado. Pero llegados a este punto, habría que señalar que dentro de las entrevistas de esta investigación, es el único director que lo rechaza, sus homólogos entrevistados disfrutaban de hecho de esa independencia y están satisfechos de que así sea. Concretamente ha sido una especial reivindicación de Esteve Rimbau lograda recientemente. ¿Hasta qué punto es la opinión de Josexto Cerdán? Se podrá exponer en las conclusiones.

7. Josetxo Cerdán desarrolla reflexiones estratégicas que denotan pensamiento y diagnóstico de la realidad de la Filmoteca Española. Expone líneas maestras:

- Punto de partida para los demás ejes, reconocimiento legal, ley del cine, como eje estratégico fundamental para ser distinguido de otras instituciones. Pero no referido a gestión diferenciada del ICAA.

- Eje de recursos humanos, traslado de conocimiento del mundo profesional en el analógico e incorporación de los nuevos perfiles especializados del digital. En este punto analiza los graves problemas existentes en la filmoteca, que ha vivido al margen de resolver los problemas de estos perfiles, tanto en la formación reglada como en los concursos públicos de contratación. Al contrario, lo que se ha hecho ha sido vivir al margen a través de becas y contratos menores que resolvían el presente pero que han hipotecado el futuro al no poder contratar a las personas formadas dentro de la institución. Traslada que esa es la batalla actual, incluido el trabajo con los Masters y universidades para indicar las necesidades formativas. Algo que si han resuelto satisfactoriamente sus homólogos vasco y catalán. Josetxo Cerdán, había realizado un esfuerzo de reorganización de departamentos expuesto en el IV encuentro de Filmotecas celebrado en el 2020. Al ser requerido sobre su fórmula de gestión de recursos humanos, contesta que es bastante complicado pero que lo importante es contar con jefaturas de departamento que sepan trabajar en equipo, sumado a reuniones informativas donde saber ubicarse y estar al corriente de la acción de cada uno de ellos.

- Eje de inversiones ligado a digitalizaciones masivas al igual que ya han afrontado instituciones como la Biblioteca Nacional. Aquí denuncia también graves carencias y voluntarismo. Objetivo que ha cumplido con la intervención del Gobierno Central con la implementación de un proyecto de 10 millones de euros para la digitalización del fondo de la Filmoteca Española.

- Infraestructura ligada a la puesta en valor como museo de la imagen en movimiento del S.XXI que haga un repaso desde los orígenes. En este sentido, habida cuenta del concepto prejuicioso sobre el museo anteriormente

expuesto, se supone que sería la filosofía de este nuevo espacio el que le dotaría de dinamismo, interés y evitaría esos condicionantes negativos.

8. Sintetiza lo que debe ser el proyecto de Filmoteca Española sobre dos palabras clave, normalización y confianza. Dos conceptos anclados a las líneas estratégicas marcadas anteriormente, una como síntesis del logro del encaje institucional en el reconocimiento y recuperación de la senda administrativa reglada para solucionar los problemas de personal y formativos y el otro concepto como un resultado que le ayude a recibir esas inversiones para dar solución a sus exigencias de digitalización, cuestión reconocida recientemente.

9. Expresa honestidad y sinceridad para reconocer que estos esfuerzos sobre las líneas estratégicas son pensamientos que darán resultados a medio o largo plazo, pero que tiene la sensación de estar atrapado en el día a día del funcionamiento de la filmoteca en el desarrollo de sus actividades diarias. Aquí habría que romper una lanza a favor suyo, esa dinámica directiva es muy frecuente entre lo que marca el pensamiento y su consecución práctica. De ahí la importancia de que las filmotecas cuenten con una dirección, una persona reservada al pensamiento, que asuma ese precio de la insatisfacción en medio del funcionamiento diario, pero que persista en la creación de esa línea estratégica desde su pensamiento. Aquellas políticas que conceden importancia a sus filmotecas establecen ese puesto específico de dirección en las filmotecas.

10. Su profecía de que cuando abandone el cargo apenas habrá cumplido con nada de lo expuesto en su entrevista, pero que por lo menos dejará claro que existían líneas estratégicas a través de objetivos, no se ha cumplido del todo y para bien. Hay que reconocerle el logro con la aprobación en la ley del cine al reconocimiento y protección BIC de la Filmoteca Española. También su propuesta educativa “Filmoteca en familia” desde los resultados pequeños pero ambiciosos, ha salido adelante con éxito. Otro gran acierto, aunque no figura en la entrevista es la reedición en español de la publicación de Giovanna Fossatti “Del grano al pixel” que es una de las publicaciones referenciales existentes en los últimos años, retomando la senda del prestigio que siempre había gozado la línea editorial de Filmoteca Española. Otro de

los grandes logros ha sido el plan de 10 millones de euros para digitalización de los fondos. Josexto Cerdán ha sido un director que ha aplicado pensamiento y ha visibilizado a la Filmoteca Española, desde la comunicación y desde los distintos foros de la comunidad científica. Su colaboración en esta investigación ha sido de implicación total y eso habla bien de su mentalidad del marco de cooperación, de la divulgación y comunicación sobre la filmoteca y su gestión. Y aquí, hay que hacer un receso, para señalar la importancia de que exista la figura de un director o directora, porque al existir una persona responsable, esta figura de dirección siempre estará obligada como servicio público a responder, a responsabilizarse de su institución asumiendo cualquier área. Este detalle hay que señalarlo, porque es más habitual de lo que parece, la desidia y falta de interés que muestran algunos trabajadores cuando son requeridos para colaborar en investigaciones, incluso para comentar los resultados de alguna publicación relacionada con su área. Habría que recordarles, que atender los requerimientos de la comunidad científica también forma parte de su trabajo. Esta es la frontera que marca esa reflexión que ha expresado Josetxo Cerdán sobre las funciones del día a día, esas que no saben diferenciar lo urgente de lo importante.

11. Ahora bien, Josetxo Cerdán con su renuncia a continuar como director de Filmoteca Española, por sentir que se había llegado a un techo donde no disponía de energías suficientes para continuar, vuelve a colocarse en el plano de la honestidad, pero también se puede dar a entender de que existe una situación de desgaste en la política cultural del Ministerio y concretamente en el ICAA que no funciona convenientemente para los intereses de la filmoteca. Lo cual engrandece y legitima aún más la figura de Chema Prado que ha soportado durante toda la historia moderna de la Filmoteca Española, políticas de todos los colores, conviviendo con la falta de apoyo a sus propuestas y eso a pesar de lo que otras personas confundían errores que ha podido tener en su gestión, con otros errores que no lo fueron al ser desoídos por la clase política y tener que asumirlos él en persona, aguantando y, aun así, lograr hitos a lo largo de su carrera como las tres instalaciones completas del cine Doré, el Palacio de Perales donde se sitúa el centro de documentación Dolores Pavesá y el Centro de Conservación y Restauración

(CCR). ¿Cómo finalizó su etapa Chema Prado? Pues sin que le hicieran caso en nada y poniéndose a esperar su jubilación, la táctica de cortar el suministro de agua para esperar la inanición. Eso además, responde a una manera de hacer política desleal, porque coloca a las personas en una situación idónea para padecer infundios donde el que se retira no se puede defender. Podemos coincidir en las equivocaciones que se han tenido, pero siempre como estímulo para poner soluciones y la salida que ha tenido ese equipo con Chema Prado, a la cabeza, merecía mucho más, porque han aportado una importancia a la Filmoteca Española que ha trascendido internacionalmente.

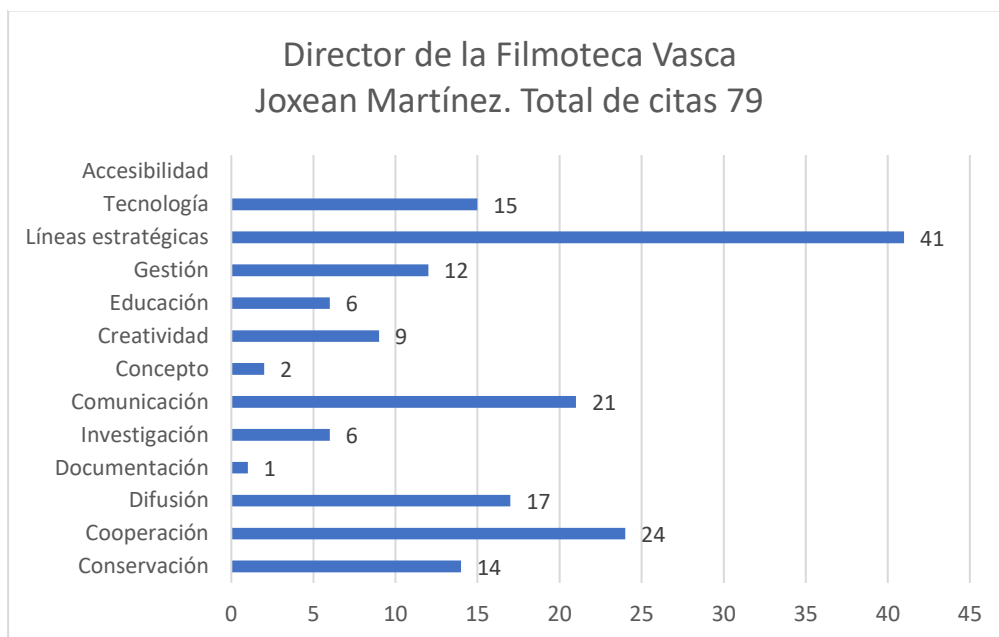
12. Y llegados a este punto, se puede especular que lo que le ha faltado a la Filmoteca Española a la hora de destacar, desde su nuevo centro de conservación, como hubiera merecido es, primeramente señalar lo que le ha sobrado, y es el “mal ambiente” creado (Fernández-Santos, 2016). Es que la política hubiese trabajado la transición desde el respeto al trabajo y a las personas que lo realizaron, integrándolas en esas soluciones, dándoles una salida digna a su trayectoria y no un festejo cada vez que una de estas figuras se jubilaba, como si de esta manera se quitara el problema y la resistencia de quien ha defendido su trabajo de iluminaciones políticas del pensamiento mágico del “se puede hacer mucho con poco y que se puede paliar todo con mucha imaginación”. Es estar orgullosos de su historia y reivindicar a estas figuras, cuestión que Josetxo Cerdán realizó muy bien con el homenaje a Dolores Pavesa poniendo su nombre a la biblioteca de la Filmoteca Española. Pero ya, antes de su llegada, existieron errores estratégicos, del sempiterno error en la gestión de construir catedrales sobre las ruinas de la civilización derrotada, como resetear la historia de unos talleres legendarios que llegaron hasta la XIII edición, para convertirlos y empezar de cero llamándolos “Encuentro filmotecas”, en lo que habría llegado a ser el “Taller de filmotecas XVIII”. Una falsa ilusión de que el cambio de una dirección significa el comienzo de todo, cuando lo que debe realizar es sumar y potenciar la historia, pero construyendo, no borrando huellas. Se considera que es una oportunidad perdida de seguir aumentando su valor y debería recuperarse en su cronología verdadera. Se vuelve a la misma conclusión planteada en el desarrollo del Focus group y las entrevistas:

- El encaje institucional de las filmotecas es crucial para su pervivencia presente y futura.
- Desligarla de otras instituciones con objetivos y disciplinas distintas y hacerlas independiente en su gestión es fundamental. En este caso, existe una disparidad de criterio entre Josetxo Cerdán y los otros dos responsables de filmotecas que ya son independientes en su gestión. No se puede poner en duda que, efectivamente, Josetxo Cerdán piense lo irrelevante de esa independencia, lo que se pone en duda es que la persona que ocupe el cargo de dirección de la Filmoteca Española, desde la libre designación de la política, pueda tener la independencia de pensar algo distinto a ese criterio tan enraizado en el ICAA. Y eso marca una diferencia con los otros dos modelos, vasco y catalán, donde lo que piensen sus directores, ganadores de sendos concursos públicos se ha convertido en ley por el respeto que se le tiene a su criterio. Un sistema que funciona al revés, va desde el punto de vista profesional al político. Un funcionamiento que no se da ni se vislumbra que se dé en el Ministerio de Cultura, que funciona desde la política hasta el profesional elegido para su ejecución, literal y metafórica.

4.3.3. Entrevista Joxean Martínez. Filmoteca Vasca

La Filmoteca Vasca ha tenido un recorrido muy atípico dentro de la historia de las filmotecas en España. Fue de las primeras en constituirse desde 1978 pero lo hizo como asociación. Desde 2004 la política cultural vasca dio un giro muy decidido en apostar por su rescate institucional, creándose una fundación que actualmente integra el Gobierno Vasco y todas las Diputaciones Forales del País Vasco. El progreso experimentado desde que llegó su nuevo responsable, ganador del concurso público para la dirección de la filmoteca, Joxean Martínez, ha sido de lo más fulgurante y espectacular de los últimos años en el mundo de las filmotecas, con el permiso de otros casos de éxito como el de la Filmoteca de Catalunya. La siguiente gráfica valorará el porcentaje de códigos realizado en su entrevista.

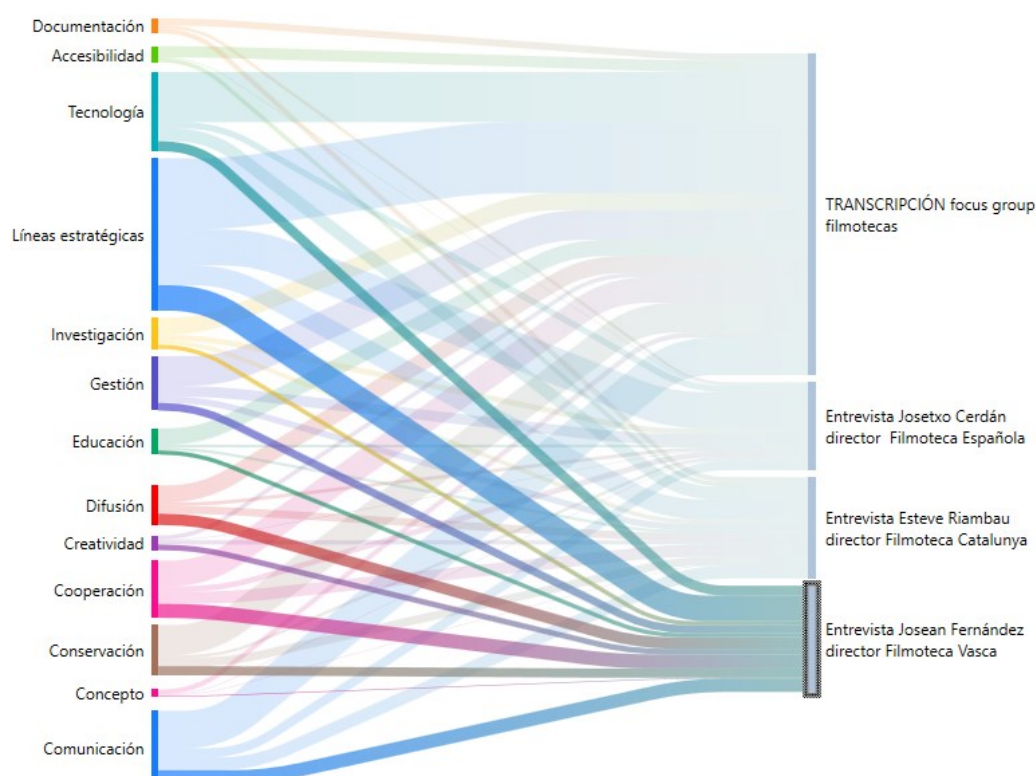
Figura 172. Diagrama de la estadística de códigos de Joxean Martínez, Filmoteca Vasca.



Fuente: Elaboración propia.

Joxean Martínez mantiene un porcentaje muy alto del 51'98% con respecto al código de líneas estratégicas, compartiendo ese dato en común con sus homólogos de Filmoteca Española y Filmoteca de Catalunya. La cooperación con un 30'37%, junto a la comunicación con un 26'58% y la difusión con el 21'51% forman un tridente estratégico que atiende perfectamente al contenido de la entrevista, las claves de su éxito descansan en el uso de estos conceptos. La conservación también es importante con un 15'18%. Uno de los datos más interesantes es el empleo de la creatividad, es el director que más lo utiliza, con un 11'39%. Los apartados de educación e investigación comparten un 7'59%. El concepto cuenta con un 2'53% y la documentación con 1'26 %. Sin embargo no hay citas para la accesibilidad, en ningún momento de la entrevista se hizo mención de ella. Aquí vemos los resultados obtenidos en el diagrama de flujo Sankey.

Figura 173. Diagrama de flujo de relaciones de la entrevista a Joxean Fernández con el resto de códigos.



Fuente: Elaboración propia.

La reflexión que se puede efectuar de esta filmoteca y la política de gestión de su director, en base los resultados obtenidos y la lectura de su entrevista quedaría establecida en los siguientes puntos:

1. Joxean Martínez reconoce las graves dificultades y carencias que tiene la conservación del patrimonio audiovisual en el nuevo giro digital. Precisamente por ello, hace un alegato de la labor de divulgación que tienen las filmotecas como exigencia y obligación, haciendo un postulado de ello y una declaración de intenciones que coloca el código de comunicación como vital para dicha misión. Pero también conecta, concepto, conservación y comunicación como aspectos relacionados.

2. Utiliza con mucha asiduidad metáforas, anécdotas, apuntes bibliográficos, para construir un discurso pedagógico, estratégico y ameno

alrededor de conceptos y líneas estratégicas sobre la gestión de la filmoteca. Estructura muy bien el recorrido de su gestión, lo que demuestra un pensamiento madurado y pensado con mucha antelación.

3. Realiza una evaluación de la historia de la Filmoteca Vasca y hace un diagnóstico de su situación desde el punto de vista del proyecto que llevó a cabo desde que llegó. En él, apunta como primera medida la implantación del código de la difusión en su faceta de programación de ciclos de cine como núcleo de transformación de una filmoteca que no había dispuesto de programación cinematográfica, más allá de algún ciclo aislado. Se ha pasado a programar en cinco capitales distintas de manera estable. El empleo de la creatividad no solo es utilizado en la difusión sino también en la gestión. Lo denomina “transmisión de la cultura cinematográfica”.

4. Otro factor afortunado y aprovechado con la sede, aparece en 2015 con la sede unificada de *Tabakalera*, donde se aúnan distintas instituciones como, el *Festival de Cine de San Sebastian*, la *Eskola Elías Querejeta*, y la propia *Tabakalera* junto a la Filmoteca Vasca. Haciendo una sinergia donde todas las partes participan de los distintos comités directivos y académicos, formando una unidad donde todas son colaboradoras y se benefician unas a otras desde sus respectivas funciones. Joxean Martínez, como director de la Filmoteca Vasca, está en el comité de selección del *Festival de San Sebastián* y también figura en el comité académico de la *Eskola Elías Querejeta* que dispone de uno de los escasos masters de restauración y conservación que existen en España. Este hecho, hace que por esa escuela pasen los principales profesionales mundiales de la restauración para la formación del alumnado, que a su vez, sirve de cantera para hacer prácticas y sustituciones en la filmoteca. Nuevamente, la creatividad, el marco de cooperación, la gestión y las líneas estratégicas actúan de una manera indivisible y siempre con resultados de mejora en la filmoteca.

5. La misma sede, se convierte en piedra angular del proyecto y en un ente vivo, donde forzosamente las capacidades y posibilidades se multiplican exponencialmente. El último resultado de esta cooperación, es que la Filmoteca Vasca ha firmado un convenio con el Festival de San Sebastián donde se ha convertido en depositaria de todo el fondo gráfico y documental

del festival. Antes, en la época de Peio Aldazabal ya disponía de un convenio donde se hacía depositaria de la copia ganadora. Con este último convenio se ha obtenido con un solo movimiento resultados en conservación, documentación e investigación.

6. El código de la cooperación es extremadamente importante en sus líneas estratégicas. No hay espacio, local, nacional o internacional que no esté trabajado. Ha culminado la incorporación de la Diputación Foral de Bizkaia en la Fundación de la Filmoteca Vasca. Ha logrado un tejido de instituciones y colaboradores de prestigio desde el ámbito científico, artístico y profesional. Mantiene una constante cooperación con las principales filmotecas en España en base a programas y a restauraciones y en el plano internacional aprovecha contactos estratégicos con Filmotecas como la de Lyon, el *Festival Lumière* o el *Festival de Cannes* para organizar coproducciones de programaciones de altísimo nivel, donde siempre cuenta con figuras mundiales para sus presentaciones. La culminación de este código de cooperación lo ha tenido en el 2022 con la admisión de la Filmoteca Vasca en la FIAF, como miembro de pleno derecho lo que tiene unas implicaciones enormes desde el punto de vista de su importancia como filmoteca que hace que suba muchos escalones en su consideración. A nivel de colección de fondos fílmicos y de otros materiales sumado a la tradición editorial e investigadora no puede todavía equiparse a la Filmoteca Valenciana, pero a nivel de gestión y dirección ya la adelanta por el tercer puesto del pódium de filmotecas en España. Porque mientras que la Filmoteca Vasca va hacia arriba sin frenos, la Valenciana languidece, en su herencia recibida en otros tiempos de esplendor y criterio sólido, con la falta de visibilidad de su dirección y encaje institucional erróneo.

7. Es una filmoteca que no rehúye la responsabilidad de conservar el cine que se realiza en su ámbito geográfico, pero tampoco rechaza adquirir y conservar otros títulos aunque estos no sean originarios de ese ámbito. Cuestión que es común en todas las filmotecas y atiende al internacionalismo del cine. Tampoco rehúye la responsabilidad de plantear la batalla de la conservación del digital. Su gran reto de restauración es la película de "Tasio"

8. Su equipo está bastante cohesionado, durante un tiempo Joxean Martínez tuvo que simultanear varias funciones para ganar tiempo e ir haciendo crecer el proyecto. Tiene en la actualidad tres áreas, uno de conservación bajo el mando de Ion López, que integra archivo, documentación y biblioteca y un departamento técnico. Otro área de programación con Txema Muñoz. La tercera área es la de comunicación, que a tenor de la entrevista se supone que estará participada indistintamente por programación y conservación. En todo caso, deja claro que la comunicación es estratégica.

9. Comunicación que es aplicada desde su propia actividad individual, prestándose con diligencia en la colaboración con esta investigación y cuantas le sean requeridas. O por ejemplo, yendo semanalmente a un programa de la cadena SER como contertulio para divulgar temas relacionados con su actividad en la filmoteca.

10. Hace un reconocimiento a la herencia recibida por parte de la dirección anterior de Peio Aldazabal, en el sentido de tener una colección de publicaciones donde están reflejados todos los cineastas vascos. Cuestión que aprovecha para seguir la misma línea editorial y utilizarla conjuntamente para retroalimentar los propios ciclos dedicados a sus protagonistas con sus presencias y la presentación de los mismos. Aquí se hace una reflexión al respecto sobre la importancia que tiene para un archivo la apuesta por el valor de los fondos, independientemente de no haber tenido programación de ciclos, donde lo estratégico en el concepto de valor reside precisamente en las colecciones y en una difusión editorial que obtenga resultados, materiales, concretos, que perduren a lo largo del tiempo y sirvan de referencialidad.

11. Por último señala carencias en el plano del espacio de otras colecciones como puedan ser materiales industriales o material gráfico, haciendo una reflexión sobre la línea estratégica que eso podría suponer de aumento de personal y requerimiento de espacio que se antoja complicado en el corto plazo, pero que debe estudiarse para su incorporación y fortalecimiento. Aquí es donde podríamos tener el punto débil de esta filmoteca, sin embargo el acuerdo con el *Festival de San Sebastián* ya está forzando a adelantar este planteamiento para su inserción en la gestión de la Filmoteca Vasca.

4.4. VALORACIÓN CONJUNTA UNIVERSO FOCUS GROUP Y ENTREVISTAS

La primera observación que hay que señalar, de cara a realizar una lectura lo más aproximada posible de los datos, son los distintos universos confrontados. El Focus group está formado por un grupo heterogéneo de profesionales desde las distintas áreas que afectan a las funciones de las filmotecas. Son personas que tienen o han tenido responsabilidades, bien departamentales acotadas en un área, o algunos, incluso han dirigido o dirigen filmotecas, aunque éstas pertenezcan a un tamaño pequeño o mediano. Estos perfiles conocen muy bien las interioridades de las filmotecas y adoptan la visión en base a su experiencia desde dentro. Por lo tanto, su información tiene papel destacado, pero no necesariamente tienen la responsabilidad global y directa del otro grupo de directores que se encuadran en las entrevistas. Digamos que el Focus group propone, evalúa, elabora diagnósticos, teorías, en un ambiente distendido de conversación. Mientras que en las entrevistas a los directores, su proceso implica un formalismo, el acotamiento a través de unas preguntas. La parte de la dirección les implica en todo el espectro de la gestión económica, de recursos humanos y materiales. Deben elaborar la memoria anual de actividades y establecer líneas estratégicas en función de objetivos fijados.

Por todo ello, lo que se espera de esta valoración conjunta estriba en comprobar, si razonablemente, mantienen una visión común y en qué matices de su forma de afrontar los temas o problemas pueden diferenciarse con claridad. Es una muestra interesante, porque en el Focus group disponemos de personalidades importantes de ámbitos como la historia, la restauración o la conservación entre otras personas con otras funciones. En la parte de las entrevistas se cuenta con la Filmoteca Española, Filmoteca Vasca y Filmoteca de Catalunya que forman junto a la Filmoteca Valenciana la columna vertebral de las principales filmotecas en España, miembros de pleno derecho en la FIAF. A través de las siguientes muestras en los porcentajes y citas con las que se va a desarrollar esta valoración se podrá realizar una lectura que confirmen lo que se suponen diferencias de calado en las dos naturalezas del estudio.

En el siguiente diagrama de datos de valores entre el Focus group y las distintas entrevistas se puede comprobar la incidencia que cada concepto expresado a nivel de código es recogido por los entrevistados.

Figura 174. Diagrama de datos sobre las relaciones de los distintos grupos de Focus group y entrevistas de directores de filmotecas con los distintos códigos.

		3: TRANSCRIPCIÓN focus group... 283	5: Entrevista Esteve Rimbau... 65	6: Entrevista Josep Cerdán... 79	7: Entrevista Joxean Fernández... 79	Totales
Accesibilidad	25	17	7	1		25
Comunicación	111	57	19	14	21	111
Concepto	12	8	1	1	2	12
Conservación	76	45	13	4	14	76
Cooperación	90	39	18	9	24	90
Creatividad	22	6	6	1	9	22
Difusión	60	26	12	5	17	60
Documentación	24	11	8	4	1	24
Educación	39	25	4	4	6	39
Gestión	83	45	10	16	12	83
Investigación	47	26	6	9	6	47
Líneas estratégicas	234	108	30	55	41	234
Tecnología	121	77	19	10	15	121
Totales		490	153	133	168	944

Fuente: Elaboración propia.

Según se desprende del diagrama comparativo del número de citas, podemos hablar de coincidencia entre todas las partes al elegir en común a las líneas estratégicas como el código más determinante e importante de todos. Salvo ligeras variaciones en el orden de predominancia, los distintos directores conceden igualmente coincidencias con los códigos de comunicación, de gestión, de cooperación, conservación y tecnología. A continuación se va a profundizar un poco más en cada código, para detectar algunas particularidades de las distintas partes implicadas.

Por llevar un orden, se va a seguir la tabla de coincidencia de códigos y a través de los porcentajes individuales de cada protagonista se añadirán aquellas citas que sean destacables y refuercen este análisis.

Tabla 9. *Código de acceso.*

CÓDIGO DE ACCESO	
1 Esteve Riambau	10'76%
2 FOCUS GROUP	6'7%
3 Josetxo Cerdán	1'26
4 Joxean Martínez	0%

Fuente: Elaboración propia.

Los porcentajes otorgados a cada una de las partes, por el total de citas en general que cada una acumulaba, más el número específico efectuado sobre el código en cuestión nos dan un alto porcentaje de intervención para la Filmoteca de Catalunya, representada en su director. Estos datos, a la vista de medidas que ya se implantaron desde 2013 hace algunos años en Cataluña, responde perfectamente a la realidad. En concreto las consultas de los repositorios digitales que se establecieron como líneas de trabajo desde su dirección y que han hecho de la Filmoteca catalana una referencia y ejemplo en este campo. Desde el Focus group este aspecto se ha reivindicado, como hemos podido comprobar anteriormente. En cuanto a Josetxo Cerdán, sin menoscabo de que este dato no signifique que no le de importancia, se podrá comprobar más adelante que sus preocupaciones iban por otros derroteros. Otro tanto de lo mismo le ocurre a Joxean Martínez a lo largo de su entrevista.

A continuación veamos algunas citas destacadas. En una de ellas Esteve Riambau nos deja claro que cada concepto está conectado, por lo tanto no son acciones únicas, se acogen a muchas líneas de trabajo en paralelo, con resultados en conservación, difusión, educación, etc.

- siempre queda dentro de la web, quedan huellas al tiempo que es pública, de esta forma seguimos conservando y permitiendo el acceso para investigación, al tiempo que también seguimos incrementando fondos, por ejemplo de López Nieto el compositor depositó todas sus partituras originales y no solamente las tenemos, sino que una vez al año empieza a dar un curso de doctorado para los alumnos del conservatorio del Liceo. Riambau.

- Todos los fondos documentos no fílmicos que se digitalizan van a meterse en un repositorio y por lo tanto son de libre consulta universal. Riambau.

Tabla 10. Código comunicación.

CÓDIGO DE COMUNICACIÓN	
1 Esteve Riambau	29'23%
2 Joxean Martínez	26'58%
3 FOCUS GROUP	20'14%
4 Josetxo Cerdán	17'72

Fuente: Elaboración propia.

En el campo de la comunicación, la participación es bastante alta en líneas generales. Todas las partes consideran a la comunicación como una parte esencial de las filmotecas en su gestión. Nuevamente aparece Cataluña en primer lugar y de alguna manera vuelve a ser lógico el resultado, puesto que su imagen corporativa y el tratamiento que hace la filmoteca catalana con la comunicación es muy potente. Su imagen corporativa también suma mucho valor. Después muy de cerca le sigue la Filmoteca Vasca, que a través de su director Joxean abarca mucho campo de acción y seguramente muy apoyado en esa explotación que hace de la difusión como modo de reforzar la presencia de la filmoteca. Eso sí, ya tienen que pensar en renovar la imagen corporativa, que se ha quedado obsoleta para la potencia de proyecto que tienen. Filmoteca Española, dispone de una buena imagen, últimamente se han dedicado a la realización de spots bastante potentes, igual que en el País Vasco. El audiovisual ya está siendo el gran lenguaje de las redes.

Los tres directores sacan la máxima puntuación en cuanto a la atención a esta investigación, son personas colaboradoras, pero sobre todo conscientes de las oportunidades de la comunicación para sus proyectos. Sin tener esa obligación, también hay que destacar a las personas del Focus group, en este caso identificadas en la defensa de las filmotecas. Veamos algunas citas de interés que corroboran su pensamiento.

- Se establece una comunicación directa con ese público que nos apela y anima, Esteve Riambau
- Si llamas la atención, te prestan atención y si te prestan atención se pueden conseguir cosas. Josetxo Cerdán
- Intentar siempre meterte en los medios informativos para seguir lanzando ese mensaje. A mí me propuso la SER hacer todos los jueves una participación en una tertulia cultural, ellos me decían que no me podían pagar y yo por supuesto la única condición que puse fue tener la oportunidad de hablar de estas cosas que le afectan a la filmoteca. Creo que esa es una fórmula, no rehuir la comunicación en cualquier lugar y foro. Joxean Fernández.
- Pero bueno para tener estas presencias también hay que formarlas desde la complicidad y un trabajo de relaciones públicas que no es meramente administrativo, Esteve Riambau.
- Las Filmotecas estamos condenadas a repetir continuamente esto, hablar el deterioro de los materiales fílmicos que es terrorífico, de la evanescencia trágica que yo defino. Esto es un continuo esfuerzo y será nuestro trabajo hasta el final de nuestros días, no parará nunca porque hay muchísimo que hacer todavía. Joxean Martínez
- Cómo toda actividad pública en cuestión pues hay una política de comunicación una de ellas pensando en los medios, pero va más allá de los medios. Yo creo que hemos conseguido una cierta en filosofía que va más allá de los escaparates. Tenemos un escaparate cuando entra en la tienda, que una vez dentro de nuestra filmoteca no te va a engañar. Estamos vendiendo con la comunicación, claro, pero podemos de verdad responder gracias a nuestro trabajo y hablo en plural porque el equipo es muy importante y ha sido muy importante. Esteve Riambau

Como se puede comprobar, todas las citas son muy potentes, directas y establecen transversalidad, incluso venden equipo de trabajo, cooperación, filosofía, divulgación, conservación, relaciones públicas. En definitiva, es riqueza, a las instituciones se les pone cara y alma. Las filmotecas hacen familia, cuidan de sus usuarios y éstos responden y las retroalimentan. La comunicación es una estrategia que apoya a otras funciones. Esa inercia es muy positiva. Pero para llegar a eso antes hay que hacer méritos, la comunicación necesita de una base sólida. La comunicación por sí misma no

conecta, necesita algo que merezca la pena de comunicar. Por ejemplo, una filosofía.

Mientras en el Focus group se destacaba la comunicación, como importante, pero también basada en las carencias, el ocultamiento, las dificultades. En la parte directiva no se habla de ella en general, sino de forma práctica y ya aplicada a su manera de entender la dirección

Tabla 11. *Código concepto.*

CÓDIGO DE CONCEPTO	
1 FOCUS GROUP	29'23%
2 Joxean Martínez	2'53%
3 Esteve Riambau	1'53%
4 Josetxo Cerdán	1'26%

Fuente: Elaboración propia.

Este código, realmente no reviste mayor importancia, en el sentido de que no tiene mucho recorrido porque está planteado, para recoger definiciones. De esta forma, desde el Focus group se hicieron bastantes reflexiones al respecto. Los directores respondieron directamente a la definición de filmoteca, y apelaron a varios puntos interesantes. Destacaron el carácter público que debe tener, apelaron a un concepto de patrimonio más amplio que recoja todo su legado, incluidos intangibles como la experiencia. . La estadística resultante, se puede explicar en el caso de los directores, debido a que se les formuló una sola pregunta sobre la definición de qué es una filmoteca. A continuación se da paso a las definiciones que propició la entrevista.

- Una Filmoteca es la institución pública cuya tarea consiste en preservar el patrimonio cinematográfico y divulgarlo desde el punto de vista cultural. Riambau
- Yo creo que una Filmoteca en el año 2020 y sobre todo con lo que nos está pasando ahora mismo, es un espacio, por decirlo de alguna forma, museístico por adjetivarlo de alguna manera que se debería

preocupar por preservar no sólo las películas, sino toda la experiencia cinematográfica en sí, en toda su extensión. Josetxo Cerdán

- Es fácil, lo dicen nuestros estatutos, sirve para preservar, conservar, restaurar, difundir patrimonio cinematográfico. En nuestro caso, principalmente el patrimonio cinematográfico vasco, pero no solo, evidentemente. Para eso sirve una filmoteca para para preservar, conservar, restaurar, difundir y por tanto transmitir esa cultura cinematográfica, para eso sirve una filmoteca. Joxean Martínez

Aunque fuese una pregunta obvia, Josetxo Cerdán hizo con motivo de ella un extenso desarrollo que explicaba muy bien en cómo afectaba a todos los departamentos de la filmoteca . Las definiciones son importantes y fijan el punto de partida para no equivocarse la filosofía.

Tabla 12. Código Conservación.

CÓDIGO DE CONSERVACIÓN	
1 Esteve Riambau	20%
2 Joxean Martínez	17'72%
3 FOCUS GROUP	15'90%
4 Josetxo Cerdán	5'6%

Fuente: Elaboración propia.

Los datos no guardan demasiada diferencia entre los tres primeros. Que Josetxo Cerdán no hay debatido tanto en torno a la conservación, tiene más que ver con su tipo de perfil investigador, y también con el tamaño de su filmoteca. Si hubiésemos entrevistado a Mercedes de la Fuente, directora del CCR, el resultado habría sido diferente. En todo caso, lo que difieren los universos del Focus group y el de las entrevistas, es el nivel de seguridad con que las direcciones relacionan la restauración o la conservación en general con transversalidades y estrategias de objetivos en los que fijarse en vez de centrarse únicamente en el mismo proceso. Estas citas, así lo demuestran.

- Quiero que Tasio sea fundacional de una línea de trabajo en continuidad para ver presupuestos y que línea de trabajos podemos hacer. Eso se podrá integrar con el analógico y sacar copias en ese

formato. Me gusta sobre todo contar con la opinión de los cineastas vivos, que Montxo Armendáriz de su visto bueno a la restauración es palabra de ley. Es decir, no es lo mismo con él que sin él. Creo que quién los está haciendo mejor es la Filмотeca Catalana, que exhibe sus copias en Cannes Clasic. Para mí ese sería el objetivo. Joxean Martínez.

- Hay muchos formatos que no son solo fílmicos y el problema que adelantará esa muerte es que ya no habrá reproductores, por ello la cuestión que se deriva de todo esto es que habrá que digitalizar. Una digitalización de este tipo, eso no se improvisa y cuanto más tiempo pase, más difícil va a ser y también será más caro. Por lo tanto, tiene que haber una gran inversión económica. Josetxo Cerdán.
- Básicamente, este es el juego digamos, de intercambio, de transferencias, de preservar el tiempo, pero también visibilizándolo como parte fundamental de la retroalimentación en las filмотecas.Riambau.

Tabla 13. *Código cooperación.*

CÓDIGO DE COOPERACIÓN	
1 Joxean Martínez	30'37%
2 Esteve Riambau	27'69%
3 FOCUS GROUP	13'78%
4 Josetxo Cerdán	11'39%

Fuente: Elaboración propia.

Los resultados de este código en la confluencia del Focus group y las entrevistas, dejan claramente a la Filмотeca Vasca con la mayor parte del porcentaje a favor. De hecho su proyecto de renovación, aparte de estar enfocado en la difusión como dinamizadora, tienen en la cooperación desde la sede de Tabakalera, a su mayor fuerza de acción, concitando sinergias desde el Festival de Cine de San Sebastián o la Eskola Elías Querejeta, por poner un ejemplo. La cooperación se convierte en razón de ser y es estratégica para buscar puntos de apoyo. En las siguientes citas se atiende también a otros modelos propuestos. En el marco de cooperación de las filмотecas, se

destaca el buen ambiente en España y el papel crucial que desempeña la FIAF en sus reuniones.

- Ahora también, viendo nuestro ingreso en la FIAF como miembros de pleno derecho, la programación continua con aliados, trabajando en red programando con otras instituciones. Nosotros tenemos 4 grandes ciclos anuales. El primero de ellos, entre enero y febrero que colaboramos con el Donostia International Fisic Center, es un centro de universitarios adscrito muy próximo a la universidad del País Vasco y está formado por científicos de nivel altísimo, la excelencia que vienen aquí en una red universitaria, industrial de investigación, con esta gente hacemos un ciclo de 3 meses de cine y ciencia, es decir en donde hacemos es transmitir cultura cinematográfica desde la educación visual, que es propiamente de filmoteca y cultura científica. Joxean Fernández.
- la filmoteca tiene que buscar la manera de dialogar con la sociedad y con las empresas para encontrar un sentido a su trabajo y mejorar la cohabitación con esos agentes que forman parte de su trabajo y área de influencia. Josetxo Cerdán.
- Tener una proyección en la visualización, comunicar una filosofía a través de nuestras colaboraciones, como pueda ser una producción en conjunto con una editorial, por ejemplo, entonces es buscar este público adicional que pueda sumar. Esteve Riambau.
- Aunque los foros de encuentros de filmotecas, tanto a nivel internacional de la FIAF, como los encuentros que organiza la Filmoteca Española, o nosotros mismos sirven para afianzar esas relaciones y hacer que se establezcan nuevos contactos o mantenimiento de relaciones con los demás archivos con los que no nos comunicamos tan habitualmente, pero donde siempre estamos abiertos y disponibles. Esteve Riambau

Tabla 14. *Código creatividad.*

CÓDIGO DE CREATIVIDAD	
1 Joxean Martínez	11'39%
2 Esteve Riambau	9'23%
3 FOCUS GROUP	2'12%
4 Josetxo Cerdán	1'26%

Fuente: Elaboración propia.

En el campo de la creatividad se puede trabajar desde las distintas funciones. Siendo la de la difusión, desde donde se explota con más facilidad. Estas cifras vuelven a remitir a los dos modelos pujantes, vasco y catalán, que previamente ha desarrollado un plan de acción y por tanto, una vez puesto en marcha sus proyectos, sus direcciones disfrutan de más libertad de movimientos y refuerzo a través del empleo de la creatividad. Las diferencias de los dos universos del Focus group y las entrevistas, se agrandan al no ser el Focus group activo en la aplicación de esos conceptos.

- Y después tenemos un programa que ya tiene también ocho años llamado "por amor a las artes" Qué es un programa de colaboración con los grandes equipamientos culturales, con El Liceo, con el Museo Nacional como internacional, con la biblioteca, con el Palau de la música, en fin, grandes instituciones, entonces buscamos la relación entre el cine y las artes y buscando correspondencia directa, si el Liceo pasa una Ópera de Verdi se busca una película, pues que tenga relación con Verdi y viene alguien del Liceo a presentarla. La película es una obra de teatro, pues igual, esto funciona muy bien. Esteve Riambau.
- La importancia que tiene en el verano vasco el tema del Jazz, el Festival de Jazz, San Sebastián, Getxo, Vitoria. el jazz casa perfectamente con el cine hemos montado unas sesiones sobre cine y Jazz " jazzinema" de nuevo en cinco capitales. Es un ciclo que funciona muy bien, hemos traído invitados como Fernando Trueba a hablarnos del cine y el Jazz. Joxean Martínez
-

Tabla 15. *Código difusión.*

CÓDIGO DE DIFUSIÓN	
1 Joxean Martínez	21'51%
2 Esteve Riambau	18'46%
3 FOCUS GROUP	9'18%
4 Josetxo Cerdán	6'32%

Fuente: Elaboración propia.

Desde este código, vuelven a hacerse notorias las distancias entre los dos universos. Los resultados responden perfectamente a las preocupaciones de sus directores. La Filmoteca Vasca ha hecho un énfasis muy fuerte en la difusión porque era una función que siempre le había faltado y necesitaba conquistar público y eje de cooperación. La Filmoteca de Catalunya, también hace ese énfasis, gracias a sus nuevas instalaciones y su conquista urbana del centro de Barcelona. En Filmoteca Española, su director no necesita centrarse en ese tema como prioridad, porque ya está trabajado y apuntalado con el modelo de programación en el Doré. Desde el grupo de Focus group, no se ha identificado como un tema nuclear, al estar conformado por perfiles de conservación. La difusión utiliza nuevos canales como las exposiciones y las líneas editoriales, en este último caso, es la parte permanente y consultable en el tiempo. Construye propuestas, reivindica su territorio, habla con el público a la vez que lo conforma en su tipología. Son las grandes divulgadoras de la cultura cinematográfica y de su acción en el patrimonio audiovisual. Interesantes son las reflexiones que hablan del público como caballos de Troya de captación de colaboradores y patrocinios. Ya no se buscan públicos exclusivos, sino distintos públicos conviviendo. El espíritu pionero sigue vivo, las filmotecas de Cataluña y el País Vasco hablan el mismo idioma Langlois.

Estas son algunas de las citas destacadas en estas reflexiones.

- Salas culturales, hay muchas en Madrid hay muchas o por lo menos hay media docena que se me ocurra desde la sala Berlanga hasta el círculo de Bellas Artes del cine que pueden tener, también el Reina Sofía, hay muchas. Pero sala de Filmoteca española solo hay una y, por lo tanto, esta es nuestra misión y esta es nuestra forma de diferenciarnos. Josetxo Cerdán

- La programación anual es como un castillo de cartas, digamos que tiene que aguantarse por varios equilibrios y por lo tanto tienen que tener una serie de flancos cubiertos y de compensaciones a efectos prácticos. Nosotros no funcionamos por temporada porque en verano tenemos abierto, sino que funcionamos por años naturales. Nosotros en diciembre anunciamos los 12, 13, 14 grandes ciclos del año siguiente y esto nos lo preparamos con programación en septiembre y octubre que es cuando hacemos este castillo donde vamos tomando notas. Esteve Riambau
- Hay un público muy fiel, muy habitual, lo que decía antes de la confianza, pero al mismo tiempo creo que no, que no es una buena fórmula, por lo menos discursiva, no puedes centrarte exclusivamente en el público que tienes, hay que añadir, sumar, entonces lo que buscamos también de toda esta diversidad de públicos es conseguir tener socios colaboradores como por ejemplo desde el Goethe Instituto, festivales, organizaciones etc. Tener una proyección en la visualización, comunicar una filosofía a través de nuestras colaboraciones, como pueda ser una producción en conjunto con una editorial, por ejemplo, entonces es buscar este público adicional que pueda sumar. Esteve Riambau
- Para mí es fundamental dos cosas, somos el archivo fílmico nacional escribir nuestro nombre nos define como Filmoteca española, por lo tanto, si el Doré es nuestra forma de presentarnos, tiene que responder a eso Y responder a eso quiere decir que por un lado tiene que trabajar la cuestión del archivo, y por otro lado, tiene que trabajar la cuestión del cine español. Josetxo Cerdán
- Yo tenía absolutamente claro que el modelo de transformación de esta filmoteca tenía que pasar por implementar la difusión. Esto lo decía muy bien Henri Langlois "para que desenterramos tesoros si los volvemos a enterrar" una filmoteca desentierra tesoros para mostrarlos y mostrarlos por cierto en una sala de cine, por supuesto que podemos jugar a internet y a colgar archivos en nuestras webs, pero las filmotecas nos debemos a las salas de cine, ahí es donde para esas salas es para donde fue que se pensó el cine que solemos conservar, ¿verdad? materiales fotoquímicos en soporte fotoquímico etc. Joxean Martínez

- Yo soy cien por cien por 100 escuela Langlois, es decir, conservar para distinguirlo porque tener las cosas embaladas en un cajón no tiene ningún sentido. De hecho, por ejemplo, la política de exposiciones. Hacemos tres al año, una de las tres es siempre con fondos propios como la forma de visibilizar y corresponder a las donaciones que se nos hacen. Esteve Riambau
- Mi apuesta personal es de ruptura de la endogamia cinematográfica. Se que puede resultar hasta paradójico e incluso hay quien se ha escandalizado, Yo no soy exclusivamente un cinéfilo, soy alguien que le gusta muchísimo el cine, pero que lo utiliza como forma de diálogo con el mundo, con la sociedad y con otras artes. Esteve Riambau
- Estamos obligados a abrir el foco, si solo vamos a tener aquí a cuatro gafa pastas, estaríamos firmando nuestra sentencia de muerte, yo quiero que venga el "gafapastismo" por decirlo así, cuidado, con mucho cariño, pero quiero que venga gente que nos descubra por primera vez, a veces nos sigue pasando. Gente que viene y nos dice " no sabíamos que Uds. hacían esto" y nuestra respuesta siempre es la misma "qué bien que venga ud por primera vez. Joxean Martínez

Tabla 16. *Código documentación.*

CÓDIGO DE DOCUMENTACIÓN	
1 Esteve Riambau	12'3%
2 Josetxo Cerdán	5'06%
3 FOCUS GROUP	3'88%
4 Joxean Martínez	1'26%

Fuente: Elaboración propia.

En este código las fuerzas quedan un poco más equilibradas entre los dos universos, sin embargo hay una gran distancia de la Filmoteca de Catalunya con respecto a las demás. Su política abierta al acceso universal y su centro de documentación la refuerza en ese liderazgo. Filmoteca Española, no obstante también tiene sus fortalezas. La Filmoteca sigue su proceso de desarrollo

ayudándose también con la difusión como fuente de documentación. Estas son citas destacadas.

- La Filmoteca Vasca no se centra solo en la divulgación recuperando la experiencia cinematográfica a través del cine exhibido, sino que también hace un esfuerzo divulgador en las líneas editoriales escritas para lectura y consulta. Fíjate si no es poco 4 líneas editoriales. Joxean Martínez
- Bueno, yo creo que la documentación y el I+D prácticamente es lo que señalan las líneas estratégicas. Josetxo Cerdán
- El I+D ya te he comentado que guarda relación con el tema universitario y eso creo que es muy importante recuperarlo. Por otra parte, las líneas estratégicas deben responder a lo que la Filmoteca Española tiene reconocido y que tiene que generar. Somos un Centro de Investigación reconocidos por la ley y por eso debemos tener una estrategia que esté reflejada en esas líneas maestras como prioritario. Josetxo Cerdán
- Tenemos miles de items colgados en el repositorio de revistas españolas entre ellas todas las revistas españolas del cine anteriores a la guerra. Esteve Riambau

Tabla 17. Código educación.

CÓDIGO DE EDUCACIÓN	
1 FOCUS GROUP	8'83%
2 Joxean Martínez	7'59%
3 Esteve Riambau	6'15%
4 Josetxo Cerdán	5'06%

Fuente: Elaboración propia.

En el tema educativo, el Focus group se ha impuesto a las entrevistas. La educación es un tema transversal y afecta a todos los colectivos, por eso mismo es normal que desde un Focus group que reúne a un universo muy variado, se haya dado esta coincidencia estratégica con más porcentaje. Aunque si nos fijamos bien, este código ya es una preocupación y ocupación en las filmotecas. En algunas citas, fijan incluso la educación como modelo de

filmotecas. Se hacen menciones a colaboraciones ya puestas en marcha, pero también a problemas heredados en este tema.

- El cine, para universidades y escuelas de cine, que es un curso de historia del cine que empieza en octubre y termina en junio. Entonces, esto se hace en colaboración con todas las universidades, y escuelas de cine de Barcelona y algunas de fuera de Barcelona y son sesiones semanales, abiertas para el público, pero que son presentados por sus profesores, incluso los alumnos de las facultades. Después tenemos un programa de Filmoteca para escuelas, las escuelas contratan, digamos, los traslados de todos los chavales por las mañanas en sesiones que son cerradas. Esteve Riambau
- A principios del 2017 se puso en marcha un programa que ahora es como nuestra bandera. Es el programa de “educa filmoteca” me imagino que lo conoces, estamos intentando construir poco a poco un segundo programa de educación que sea “Filmoteca en familia”, basado en talleres y vamos a ir poco a poco con una estrategia, digamos, de crecer modularmente en vez de tener un gran proyecto. Josetxo Cerdán
- En la escuela no se enseña solamente a dirigir películas, no, son 45 estudiantes, es un posgrado, hay 15 que se dedican a archivo y conservación, 15 dedicados a programación y comisariado y 15 que se dedican a creación directamente. O sea, que los tres ejes de la escuela en su formación están vinculados a instituciones que ya trabajan en la propia Tabakalera. Joxean Martínez
- Digamos que la cuestión educativa como subdirección general del ICAA, la compartimos con la Dirección General de promoción, con la Subdirección General de promoción y es algo dónde vamos un poco articulándonos con ellos y es algo que antes o después tendremos que sentarnos a pensarlo globalmente, pero que hoy por hoy estamos intentando poner

en marcha algunas iniciativas que nos ayuden a poder pensarlo, teniendo también herramientas, algo que no siempre ocurre. Josetxo Cerdán

- Porque estoy de acuerdo que la ley es un problema, pero también la educación es un problema, porque si, es verdad que durante muchos años que esta filmoteca formó a su gente, y además a esa gente la formó muy bien, pero ¿por qué la formó de espaldas al sistema? Josetxo Cerdán

Tabla 18. *Código Gestión.*

CÓDIGO DE GESTIÓN	
1 Josetxo Cerdán	20'25%
2 FOCUS GROUP	15'90%
3 Esteve Riambau	15'38%
4 Joxean Martínez	15'18%

Fuente: Elaboración propia.

A pesar de la igualdad existente, donde los dos universos de Focus group y entrevistas están prácticamente en empate, vemos reflejada la realidad en el liderazgo de Josetxo Cerdán. Las energías que hay que emplear en un proyecto como Filmoteca Española tienen unas exigencias particulares, pues se trata de redirigir y, por lo tanto, conducir un proyecto así es muy distinto a otros proyectos como vasco y catalán, que ya han realizado ese esfuerzo y que en la actualidad recogen los frutos, que Filmoteca Española debe sembrar. En el Focus group, la gestión es considerada como crucial para que un modelo sea eficiente y pueda sobrevivir.

- Hay una pirámide como tú dices muy compartimentada en cuatro jaulas, pero al mismo tiempo con una vocación transversal. De la misma manera que realmente está muy bien estructurado transversalmente, por lo que tenemos una reunión semanal de todas las actividades de la semana siguiente, en la cual participa por gente de programación, gente de comunicación, centro de documentación y

demás por peculiaridades. El archivo está más lejos, pero ayudan bastante, cuando hay algo relacionado, como pueda ser una presentación o colaboración en algún proyecto siempre están, ahora nos hemos acabado de una restauración muy importante que irá a San Sebastián, pues inmediatamente estos eventos serán preparados por todos los departamentos de la Filmoteca para que intervengan en el asunto. Esteve Riambau

- nosotros trabajamos con tres ejes claramente en una línea estratégica. Un eje de recursos humanos en todo del que todo el mundo, y digo todas las filmotecas andan con lo mismo. Esta falta acuciante de personal, pero personal capacitado, no cualquiera, un personal capacitado para hacer unos trabajos muy específicos, sobre todo en un momento en el que ya no se trabaja en fílmico y, por lo tanto, tenemos problemas, hay que formar a gente que sepa trabajar con film algo cada vez más difícil, cada vez menos gente que sabe hacerlo. Antes la industria trabajaba sobre fílmico y desde ahí los que se iniciaban o formaban parte de ella podían dar el salto a la filmoteca y trasladar ese conocimiento, pero ahora que la industria lo ha abandonado no tenemos esa posibilidad, incluso hay que buscar ya esa formación en el extranjero. El traslado del conocimiento es una herramienta de trabajo para las filmotecas. Josetxo Cerdán
- La tercera pata para mí es una pata de infraestructura, personal, inversión en todo lo que tiene que hacer este proceso hacia la digitalización. O de convivencia entre los productos tecnológicos y la digitalización de contenidos. Y la tercera infraestructura. Josetxo Cerdán
- Diría que es evidente que una dirección de un centro como este que actualmente tiene en torno a 60 trabajadores entre personal funcionario y personal laboral y digamos, una plantilla flotante de trabajadores temporales de unas 30 a 40 personas. Lo que necesitas es tener muy buenos jefes de equipo y gente que sepa trabajar bien en equipo y que sepa, no sólo transmitir a sus propios equipos sino generar sinergias entre los diferentes departamentos. Que además son compartimentos muy diferentes. Entonces debe de ser gente que

sea capaz de generar espacios de conexión entre unos y otros.

Josetxo Cerdán

- el plan de recursos humanos que nosotros hemos presentado sólo está cubierto la mitad de las plazas. Y es un organigrama que responde a lo que es hoy la filmoteca, si realmente vamos a hacer cosas que queremos hacer, pues como abrir un espacio de presentación como te decía antes etc. eso requeriría otra nueva pata mínimo sobre todo con el tema de las imágenes digitales. Este organigrama se circunscribe a lo que estamos haciendo y a lo que tenemos actualmente en la mente. Josetxo Fernández
- En el ámbito de la restauración las filmotecas españolas vamos muy por detrás de los franceses, allí el CNC financia allí restauraciones de manera casi sistemática, basta que el derechohabiente haga una petición y será raro que no intervenga el CNC, aquí el único modelo que conocemos es privado, no conocemos un modelo que no sea el del propietario de derechos en España habitual. Allí está más compartimentado. Joxean Martínez
- Hemos podido crecer, con dificultades también porque eh, porque no es fácil aumentar los presupuestos, las contrataciones de recursos humanos en el sector público. Joxean Martínez

Tabla 19. Código investigación

CÓDIGO DE INVESTIGACIÓN	
1 Josetxo Cerdán	11'39%
2 Esteve Riambau	9'23%
3 FOCUS GROUP	9'18%
4 Joxean Martínez	7'59%

Fuente: Elaboración propia.

La investigación como tema de importancia, vuelve a reunir patrones semejantes en ambos universos. Existe un consenso al respecto. Filmoteca Española despunta algo más, seguramente por los planteamientos de la nueva sede de conservación y restauración y el énfasis puesto en la comunidad universitaria. Pero, hay que aclarar que lo que le da ventaja, es precisamente ese afán por unir filmoteca y universidad como objetivo prioritario. En el País

Vasco y en Cataluña, ya lo tienen trabajado y no necesitan remarcarlo tanto. Desde el Focus group, se ha señalado esa carencia y necesidad, sobre todo en las facilidades que se le debiera otorgar a la comunidad científica. En este código se van a dar pocas citas, porque han sido muy coincidentes con otros códigos donde ya se han expuesto, sobre todo las relacionadas con el I+D de Filmoteca Española. Cobran especial importancia las iniciativas formativas específicas para las filmotecas.

- Pues como te había comentado antes con los 15 alumnos que en la escuela están formándose en archivo cinematográfico. Donde reciben visitas de los mejores especialistas del mundo. Es más no solamente aprenden ellos, curiosamente más ellas porque hay muchas mujeres interesadas en esta materia, somos nosotros los que nos incorporamos a las clases porque cuando vienen esas celebridades, pongamos el caso de Tiago de la Cinemateca Portuguesa, yo bajo a escucharle, cuando viene a impartir clase a veces es complicado con los temas casi artesanales, de oficio como tú dices, si como de autodidactas que exige el soporte analógico. Joxean Martínez
- El I+D ya te he comentado que guarda relación con el tema universitario y eso creo que es muy importante recuperarlo. Josetxo Cerdán
- Siempre queda dentro de la web, quedan huellas al tiempo que es pública, de esta forma seguimos conservando y permitiendo el acceso para investigación. Esteve Riambau

Tabla 20. *Código de líneas estratégicas.*

CÓDIGO DE LÍNEAS ESTRATÉCIAS	
1 Josetxo Cerdán	69'62%
2 Joxean Martínez	51'89%
3 Esteve Riambau	46'15%
4 FOCUS GROUP	38'16%

Fuente: Elaboración propia.

Aquí es donde se establecen, verdaderamente, las grandes diferencias en los dos universos. No solo en porcentaje, que de todas maneras el Focus group le concedió importancia, sino en los matices de la ejecución de dichas líneas. Una parte lo piensa como concepto general, pero las direcciones lo piensan y lo ejecutan y eso marca la diferencia consustancial. Aquí también, descubrimos por qué Josetxo Cerdán estaba más inhibido en otros códigos. Básicamente, porque es este código de las líneas estratégicas en donde la dirección de la Filmoteca Española desarrolla el gran porcentaje de su actividad, no necesita en el resto de códigos más que coordinarse con sus jefes de departamento. Además, su esfuerzo de reflatación de Filmoteca Española, exige más que en la Filmoteca de Catalunya o la Filmoteca Vasca, porque estas tienen otras necesidades y ya han cubierto sus problemas para lanzar su proyecto. Un proyecto, cuyo referente parece estar en la Filmoteca de Catalunya, y que marca una progresión espectacular para la Filmoteca Vasca, pero que todavía tiene recorrido y áreas que ganar en sus colecciones y servicios.

- Después de estar muchos años arrastrando, digamos una serie de prácticas que se hacían de manera intuitiva, pero de repente, en un momento dado, políticamente se deciden parar a pensar cuál es el modelo y optan por este modelo de la integración con un edificio espectacular, en el centro de la ciudad, cuidando mucho todo el tema del acceso a sus documentos, pero sin dejar de cuidar también todo el tema del cuidado de las colecciones, su presentación, lanzándose de cabeza a un trabajo muy de cerca con la Universidad de Ámsterdam, donde además, digamos que inciden en la educación, formación y sensibilización de los públicos. Es un modelo enviable, es un modelo pensado, los demás, digamos que hemos ido

arrastrando rutinas. Muchas veces, nuestros desarrollos, pues eso, tienen más que ver con intuiciones que con un pensamiento político sobre los modelos. Josetxo Cerdán

- En primer lugar, lo que es incuestionable es que estamos hablando de una institución pública así que modelos de privatización no caben. Puede haber patrocinios, colaboraciones, cuestiones puntuales, eso sí, y eso ya se está trabajando. Esteve Riambau
- Somos la minoría, la minoría proteger, esto ha estado funcionando bien durante un periodo de tiempo, pero ahora toca desarrollar nuevas vías, estamos detrás de una ley que no cambiará el día a día, pero sí que va a cambiar la estructura jurídica de la filmoteca como entidad independiente, será una fundación Filmoteca y va a tener consenso, va a seguir siendo cien por cien pública, pero con una gestión independiente. Esteve Riambau
- Hablando de modelo, para mí el modelo para nosotros y para mí en particular, es el festival de Bolonia, “Il cinema ritrovato”. Esteve Riambau
- Las filmotecas nacen con un propósito, pero 90 años después yo creo que ese propósito hay que revisarlo. Y, este es el momento, quiero decir, el Museo del Prado de este año no tiene nada que ver con el Museo del Prado, que se formó en 1819 ¿no?, entonces... Esto es un poco lo mismo, tenemos que adaptarnos a los tiempos y los tiempos son otros de aquellos años 30 del siglo pasado. Josetxo Cerdán
- Para nosotros la reivindicación del patrimonio cinematográfico, el patrimonio audiovisual es como algo más complejo que las películas y con una serie de derivadas sobre todo el patrimonio audiovisual para tener el mismo reconocimiento que el patrimonio bibliográfico o que el patrimonio y archivístico, o el patrimonio museístico. El mismo reconocimiento que puede tener un archivo nacional, ni más ni menos, desde luego que no pretendemos ser más que ningún otro centro. Josetxo Cerdán

- Cada país ha desarrollado modelos que han tenido que ver posiblemente con su historia social, política, y con mil cosas más. Es que, al hablar de modelos a mí me cuesta pensar en esos términos. Yo creo que cada país ha desarrollado el modelo que ha podido, la diferencia es que no es un modelo de desarrollo teóricamente, originalmente es un modelo que se ha ido desarrollado sobre la marcha y después lo llamamos modelo. Lo veo más bien como una cuestión por necesidad, por desarrollo histórico y en el caso de las filmotecas que nos afecta hoy, al menos en las que yo conozco mejor, no es tanto que se haya pensado, hasta muy recientemente no ha habido un pensamiento político sobre el patrimonio y, por lo tanto, sobre las instituciones que custodian este patrimonio. Josetxo Cerdán
- Este modelo que tenemos ahora mismo con unas filmotecas autonómicas y municipales estamos bien, y con una Filmoteca nacional, por decirlo así, ¿no? o estatal, donde hay que intentar colaborar con todas ellas, aprendiendo junta, de todas formas, para mí. es importante no ser el padre o el hermano mayor de nadie, tener una relación lo más natural posible. A pesar de que es evidente la diferencia del tamaño de unas a otras claro, solamente hay que reconocer que es así. Pero yo creo que este modelo no es malo. Otra cosa es qué papel juegan las filmotecas como el de la Filmoteca española en el contexto, digamos, de la cultura. Pero eso ya no es problema que nos referíamos antes con el tema de la de la ley, la del reconocimiento son los retos que trae otra vez la cuestión del reconocimiento. Reconocimiento legal. Josetxo Cerdán
- Yo sigo teniendo los mismos problemas estructurales y urgentes del día para corregir exactamente igual, y esto es lo grave, que tenía a 1 de septiembre de 2018. Yo creo que nosotros hemos hecho cosas, pero solo hemos hecho cosas, o sea que estoy contento por los dos años de gestión diciendo que hemos trabajado, pero hemos estado actuando a un nivel muy micro, y eso no soluciona los problemas estructurales de Filmoteca española de los dos últimos años. Josetxo Cerdán

- Mi experiencia en el País Vasco que ya va para una década, he tenido suerte porque sinceramente he tenido suerte en la Fundación. No somos, como sabes, Gobierno Vasco, pero si está presente junto a las tres diputaciones. Y siempre he creído y sentido que hay más que buenas palabras y buenos gestos en los políticos del País Vasco. Hay una cierta conciencia de que una filmoteca en el País Vasco era importante. Joxean Martínez
- Raymond Borge, el de Toulouse lo decía muy fácil, decía " Si eres un archivo fílmico y no programas, pues eres eso, un archivo", decía "Si eres un agente programador que no archiva, eres un cineclub" solamente si tienes un archivo fílmico cuidado de una manera profesional y haces una programación profesional, te conviertes en lo que llamamos una filmoteca o una cinemateca" Joxean Martínez
- La programación es lo que te hace visible para la sociedad si no, desgraciadamente los archivos se quedan en el lugar que visitan los especialistas, o sea la comunidad investigadora. Pero claro, nosotros hemos intentado ir mucho más allá de eso, que es importantísimo. Que una cosa no quita la otra, pero hay que hacerlo compatible. Yo creo que aquí realmente hemos llegado a un punto donde se está construyendo con unas bases muy sólidas. Joxean Martínez
- Yo creo que es más amenazante la falta de política, porque es evidente que los cambios tecnológicos nos van a afectar a todos igual. Y la respuesta política va a depender del país. Josetxo Cerdán

Tabla 21. Código tecnología

CÓDIGO DE TECNOLOGÍA	
1 Esteve Riambau	29'23%
2 FOCUS GROUP	27'20%
3 Joxean Martínez	18'98%
4 Josetxo Cerdán	12'65%

Fuente: Elaboración propia.

El campo de la tecnología ya es el caballo de batalla del presente y de los próximos años. Las grandes filmotecas se preparan para ello y pelean por partidas presupuestarias y personal especializado como retos de la política cultural. La Filmoteca de Catalunya y su proyecto de 10 digitalizaciones anuales de largometrajes, más otros 10 de cortometrajes, sumado a su trayectoria en este campo y su apuesta se colocan en primer lugar. El Focus group igualmente está prácticamente a la par en la conciencia de este factor que curiosamente, es menos considerado como problema que la política que se pueda aplicar.

- Lo que no se puede ignorar es que en este momento es uno de los grandes retos de las filmotecas, justamente es ¿qué tenemos que hacer con la preservación digital? Esteve Riambau
- Cuando cerramos el ciclo de una restauración sobre todo las películas de los orígenes películas las preparamos digitalmente y cuando volvemos a formato analógico las mandamos a Portugal. Esteve Riambau
- Los cambios los cambios tecnológicos por amenazantes que sean, son inevitables. Esteve Riambau
- Por qué no puedes decir, puestos en el colmo de los purismos, “buenas, es que yo solamente voy a conservar analógico y lo digital ya no me importa porque no es bueno”, pues si a partir de 2010 solo se produce digital, lo siento mucho, pero nuestra obligación es conservar digital. Esteve Riambau
- Esta es la primera cuestión crucial de las filmotecas en el ámbito cultural, el cambio de modelo en la profesionalización, justamente nosotros este momento estamos en pleno desarrollo,

a mí me quedan dos cuestiones por hacer entre mis proyectos que es en primer lugar un plan sistemático de digitalización de los fondos, pero ojo, no para preservar ni conservar, sino para conseguir el mejor sitio para visibilizar. Esteve Riambau

- Esto es algo que algunas instituciones hermanas han hecho, ellas han realizado digitalizaciones masivas, por ejemplo, como la Biblioteca Nacional hace unos años y fue una digitalización masiva, una digitalización masiva a través de un convenio con empresas con presupuestos de 3 a 5 millones de euros. Nosotros necesitamos hacer eso. Josetxo Cerdán
- Hay muchos formatos que no son solo fílmicos y el problema que adelantará esa muerte es que ya no habrá reproductores, por ello la cuestión que se deriva de todo esto es que habrá que digitalizar. Una digitalización de este tipo, eso no se improvisa y cuanto más tiempo pase, más difícil va a ser y también será más caro. Por lo tanto, tiene que haber una gran inversión económica. Josetxo Cerdán
- Nosotros estamos construyendo, digamos, pasos previos que vamos tarde, vamos muy tarde y soy el primero consciente de eso. Pero es que es muy complicado, tal y como está la administración. Josetxo Cerdán
- Yo creo que las filmotecas deben superar ese discurso y no podemos renunciar a la conservación digital, otra cosa es que dentro de 20 años no podamos leerlo y tendremos que fastidiarnos, pero renunciar de inicio, me parece una derrota antes de librar la batalla. Joxean Martínez
- Ya no nos deja nadie una copia en 35 mm o un negativo en fotoquímico, con ese nivel que hay ahora de producción digital te encuentras que todas las copias que nos dan ahora son digitales, y si hacemos caso a nuestros estatutos y reglamento la filmoteca tiene la obligación de recibir y conservar dichas copias. Joxean Martínez

Viendo todos los resultados contrastados en porcentajes entre el Focus group y las entrevistas, se conviene que sustancialmente están de acuerdo en el orden de las prioridades y también le siguen razonablemente parecido en los porcentajes, pero la conclusión más clara al respecto, reside en lo fundamental que es para una institución cultural como una filmoteca contar con un puesto de dirección que establezca líneas estratégicas de las políticas culturales a través de la gestión y de la comunicación. Los enunciados de los directores entrevistados no dejaron lugar a dudas de la fuerza de sus planteamientos y los resultados obtenidos como mejor prueba objetiva de su eficacia y pertinencia.

5. CONCLUSIONES:

Tras la revisión del análisis de los resultados procederemos a exponer las principales conclusiones, empezando por las respuestas a las preguntas inicialmente propuestas.

5.1 RESPUESTA A LAS PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Las preguntas del principio han sido nuestra manera de crear otras preguntas de hipótesis, básicamente se estructuraban en torno a los conceptos de lo que debe ser una filmoteca y se consideran nucleares de la investigación puesto que suponen el punto de partida hacia el desarrollo y profundización en la materia para cumplir con los objetivos y confirmar las hipótesis. Las preguntas eran las siguientes.

1. ¿Qué son las filmotecas, a qué se dedican? Esta pregunta encierra el sentido de la investigación, y es una pregunta tipo que se desenvuelven en dos ejes. Uno profesional, que tiene asumido sin problema el concepto de lo que es una filmoteca y además cuando se le apela directamente, lo responde amparado en la normativa de la FIAF que así lo refrenda. El más popular o profano en la materia la tiene relacionada con su faceta de difusión y organización de ciclos de cine. Una filmoteca es un

archivo que se dedica a la preservación del patrimonio audiovisual de sus fondos y cuyas actividades guardan relación en primer lugar con la conservación, pero también investiga, documenta y difunde en el marco de su cooperación con cuantos aliados comparta objetivos o necesite.

2. ¿Cómo están las filmotecas en España? como ¿hay algún modelo concreto? ¿individual o colectivo? En primera instancia, podemos contestar que, el mapa autonómico ha posibilitado una creación de filmotecas en cada comunidad a petición de sus gobiernos y que en función de ellos y su visión de la cultura así tienen una filmoteca de una categoría o de otra. También hay que explicar que el patrimonio audiovisual, sobre todo el analógico, tiene un valor finito y limitado para ser localizado y adquirido, y que aquellos centros que han albergado colecciones con mayor anterioridad tienen ventaja sobre los nuevos. Asimismo, no existe un modelo de filmotecas en España, sino una casuística, ya que un modelo es un proceso del pensamiento, y esto no se ha dado.

3. ¿Nuestro patrimonio audiovisual está amenazado, realmente estamos concienciados de ello? La contestación tiene que ser pedagógica del proceso para hacer entender los siguientes puntos. El patrimonio audiovisual, así reconocido por la UNESCO, es un bien de la humanidad. Ese patrimonio siempre estará amenazado, porque los soportes que lo contienen, tanto analógico como digital, demandan unos cuidados específicos para su mantenimiento. El giro digital ha incrementado el riesgo real de perderlo, porque no lo garantiza a través del tiempo y porque incrementa exponencialmente la creación de productos. La sociedad no está concienciada, en primer lugar porque es una conclusión a la que se llega porque la conservación no está en los debates, ni siquiera en la fotografía, segundo porque las filmotecas no son conocidas, porque representan un 3% de las preocupaciones de la política cultural que apoya con el resto del porcentaje el fomento de la industria. No está concienciada porque es una sociedad que no está formada en el sentido autoconsciente y crítico como espectador. Los porcentajes de share televisivo y las nuevas formas de entretenimiento así lo confirman.

4. ¿Qué soluciones pueden tener las filmotecas para salir de ese aislamiento y qué tipo de comunicación tendrían que tener? La pregunta es

compleja, porque presupone que las filmotecas tienen una responsabilidad protagonista. Las distintas conversaciones nos darían otro enfoque porque en realidad es una responsabilidad colegiada entre más partes, al ser las filmotecas un órgano dependiente de un organismo público en una línea de política cultural. Así que más que en la política de comunicación de cara a la sociedad, que también, lo que hay que tener en primer lugar es una política cultural clara al respecto, lo que supone una previsión de recursos adaptado a los retos y un encaje institucional adecuado para poder maniobrar en decisiones que deben descansar en personas en la dirección que tengan una formación relacionada y un criterio en la toma de decisiones independiente de organismos multidepartamentales donde la filmoteca suponga un departamento más de actividad rutinaria. Solo así podrá proyectarse en el futuro.

Se contestan las preguntas formuladas al principio y se da paso a los objetivos.

5.2 CUMPLIMIENTO DE LOS OBJETIVOS

Antes de dar paso a las conclusiones y discusión de la investigación se debe comprobar que se han cumplido los objetivos. Los objetivos formulados con relación al patrimonio audiovisual y particularmente con el mundo de las filmotecas se han cumplido en función de la metodología empleada y las técnicas de investigación.

El objetivo general que estipulaba que se buscaba un análisis de las filmotecas en España para el reconocimiento de la situación que estas tienen en la actualidad, se ha cumplido. Se han obtenido datos derivados de la utilización de expertos en Focus group y también de entrevistas con responsables directos de las principales filmotecas españolas. Estos datos, no solo nos hacen cumplir con el objetivo de conocer la situación actual de las filmotecas, sino que también son susceptibles de volver a ser utilizados para futuras investigaciones de contraste para evaluar situaciones que pueden atender a funciones generales o localizadas y particulares. En cuanto a los objetivos específicos, estas serían las confirmaciones de cumplimiento.

1. Hacer un diagnóstico de la política cultural en relación al patrimonio audiovisual y particularmente con el mundo de las filmotecas.

Siguiendo la línea anteriormente anotada, se debe confirmar que se ha cumplido con el objetivo. Ambos conceptos , patrimonio y filmotecas, van unidos indefectiblemente, pero, asimismo se ha detectado el peso que la política cultural tiene y repercute en las filmotecas. El resultado del cumplimiento del objetivo se confirma, en base a los datos compilados y las opiniones contrastadas, denota como pequeño adelanto a las conclusiones que tiene algunas luces y sombras preocupantes.

2. Mejorar el conocimiento y diagnóstico de las filmotecas entre el propio sector de los archivos, del sector profesional y del público en general.

Estos objetivos son una profundización del trabajo de investigación general y forman parte de un proceso que conforme se pone en marcha va continuamente retroalimentándose con las sinergias que los distintos profesionales colaboradores han tenido con la investigación. Relevantes han sido en esa concienciación la reunión en torno al Focus group de un universo de expertos en sus materias, relacionadas con las funciones de las filmotecas, pero nunca coincidentes hasta que han contrastado conjuntamente los conceptos apuntados en los objetivos. Es uno de los objetivos que más satisfacción ha otorgado a la investigación y se da por confirmado satisfactoriamente.

3. Concienciar sobre la problemática del patrimonio cinematográfico en España.

Este objetivo habría que matizarlo, en el sentido de que se confirma su cumplimiento, pero parcialmente. La explicación reside en que se ha aplicado una mala formulación que da lugar a confusión, porque aunque el objetivo existe y está focalizado, éste se diría que al nombrar a España, iba encaminado a ser dirigido hacia la ciudadanía en general, para lo que si realmente fuese así, se tendrían que haber articulado encuestas o campañas publicitarias. En realidad lo que ha

pretendido lo ha cumplido, que era concienciar sobre la problemática del patrimonio cinematográfico, solo que desde dentro del sector profesional. No importa que este sector en una gran mayoría de los allí presentes esté concienciado previamente, en ese caso no se pretende cambiar su opinión, sino hacerlo participativo de ella y enfocarlo hacia otras líneas y conceptos materializados a través de la metodología en el uso de códigos, para enfocarlo hacia otros temas que le puedan ayudar a complementar o reforzar esas preocupaciones, con herramientas que potencien sus resultados en torno al patrimonio audiovisual. Herramientas que se han demostrado en los resultados, como indispensables para ser aplicadas, por encima de las propias funciones. Se confirman pues todos los objetivos antes de dar paso al contraste de hipótesis.

5.3. CONTRASTE DE HIPÓTESIS

Al principio de la investigación se plantearon las siguientes hipótesis, una vez obtenidos los resultados con el análisis relacional del focus group más las entrevistas a responsables directos, y después de haber respondido a las preguntas iniciales y confirmado el cumplimiento de objetivos, se da paso a contrastar las hipótesis. Se aclara que las hipótesis tienen un carácter general y que no todas las filmotecas responden a ella.

1. Las filmotecas están viviendo al margen de la comunidad científica

Se valida y confirma esta hipótesis después de contrastarla con algunos responsables directos tanto en su faceta directiva, lo cual le otorga más valor porque es un reconocimiento de sus carencias como filmotecas. Algunos testimonios recogidos por algún colectivo aludido, como el de los historiadores, así lo confirman. También, hay que señalar que en el panorama autonómico de España, no todas las filmotecas tienen iguales comportamientos, dándose el caso que los historiadores han encontrado mejor acomodo en filmotecas de segunda fila, entendiéndose ésta como filmotecas de menor tamaño y responsabilidades de archivo que las liberan de

las exigencias de éste, pero que a cambio disponen de buenas instalaciones para ser aprovechadas. No obstante, el desconocimiento de la comunidad científica cada vez que tiene que enfrentar cuestiones relativas al patrimonio audiovisual y su consumo se nota claramente que existe una desconexión a la que hay que poner remedio. También se ha detectado en los diversos directivos una conciencia sobre el problema y ya están trabajando líneas estratégicas en el marco de la cooperación y de la enseñanza. De todas maneras, esta hipótesis se matiza en el sentido de que no puede tomarse en el sentido maximalista de ese vivir de espaldas, porque de alguna manera ha existido una convivencia y un tira y afloja entre las necesidades de unos y otros, de ahí el desencuentro que ejemplifica este enunciado para la hipótesis ofertada.

2. Las políticas culturales cuando se enfrentan a la creación de filmotecas se centran en los aspectos de la divulgación cultural

Esta hipótesis también ha podido ser contrastada y confirmada a través del grupo de expertos del Focus group, pero también se refuerza y se apoya decisivamente, desde la entrevista a uno de los directores, que reconoce haber reflatado a través de una política muy potente y ambiciosa una filmoteca que, desde la anterior dirección, solo se apoyaba en el valor de su archivo. Esto ampliaría el enunciado de la hipótesis para formularla de una manera más amplia y con un matiz más positivo, que no condene a la difusión a convertirse en sí misma un valor menor o más negativo que la conservación, el resultado vendría a ser que “La difusión y la divulgación del patrimonio cinematográfico se convierte en una herramienta eficaz y complementaria en la ayuda a la conservación cuando se trata de poner en marcha proyectos de filmotecas o reflatarlos para darles un impulso. Dos participantes del Focus group, una en calidad de exdirectora y el otro, director en funciones, así lo confirman, no solo en lo referente a filmotecas de nueva creación, como así ha sido corroborado por testimonios directos de las partes implicadas, sino que también es un modelo cuando lo que se necesita es refundar un proyecto que había estado sin programación.

3. La difusión de ciclos termina imponiéndose a la visibilidad del patrimonio cinematográfico

Esta hipótesis sería casi una vinculación 1.2 de la anterior hipótesis, pues el resultado contrastado y confirmado de ella, indirectamente, está confirmando su validez. Se confirma al comprobar que un porcentaje muy importante de responsables entrevistados, tuvieron en el tema de la difusión un peso muy importante para sus proyectos. Asimismo, las informaciones de las páginas web de las filmotecas en su comunicación institucional, en general tienen una información más destacada en el apartado de la difusión, mientras que apenas existe literatura de los procesos de conservación y restauración. Como dato curioso, se apunta que en la literatura científica es al revés, existe una gran variedad centrada en la restauración y la conservación y muy escasa sobre programación.

4. La sociedad no termina de ser consciente del peligro que atenaza al patrimonio audiovisual

La metodología empleada, a través de los testimonios de aquellos que trabajan en contacto con la sociedad, confirman la hipótesis. Pero también, las políticas culturales establecidas así lo dejan entrever. Primero, por la escasa dotación que reciben las filmotecas en un sistema opaco y subsidiario donde no disponen de un presupuesto cerrado en la gran parte de los casos. Segundo, deducido del primero, que las políticas culturales son decididas por políticos que han sido elegidos por la ciudadanía y actúan en su representación, por lo tanto si el patrimonio audiovisual fuera importante para la ciudadanía, la política se vería obligada a invertir más y a realizar un encaje institucional que dotara de mejores medios y maniobrabilidad a los proyectos del patrimonio audiovisual. Es un círculo vicioso, una ecuación que actúa en bucle. Para que la ciudadanía estuviese concienciada tendría que haber una divulgación, una campaña, una línea educativa que de momento no existe, salvo de manera particular y en la pequeña escala que representan las filmotecas, algo que no es suficiente porque está dirigido a un público ya convencido y no traspasa al resto de la sociedad. Este tema no está en la agenda política. Pero sería injusto no reconocer que existen progresos trabajados desde el periodo de Josetxo Cerdán, que ha traído consigo la

protección BIC para Filmoteca Española, ha aprobado la nueva ley del cine que actualiza los compromisos con la Filmoteca y la mejora, y por último y no menos importante, digitaliza fondos por valor de 10 millones de euros. Por lo tanto, conviene indicar el éxito de su gestión antes de su retirada, y que con esa siembra hay indicios muy positivos para la mejora y progresión.

5.4. OTRAS CONCLUSIONES

A lo largo de la investigación se han ido sumando o ampliando los cuestionamientos iniciales, profundizando y matizando conclusiones, alguna de ellas bastante rupturista con el discurso oficial de las políticas culturales. Estas serían esas conclusiones:

1. Las funciones contempladas en los estatutos de creación de las filmotecas, aun siendo fundamentales para su funcionamiento, no son el factor más importante para el desarrollo de su importancia, lo son más, las líneas estratégicas enmarcadas en la gestión y comunicación de las políticas culturales y el tipo de modelo que representan en ese encaje jurídico. Las funciones son mecanismos en pro de un objetivo que sirve a una filosofía. Una filmoteca que no esté dirigida en esos conceptos estratégicos, estará condenada a realizar actividades subsidiarias en vez de dirigir su oferta y proyectarla en el alcance de sus objetivos.

2. El modelo actual de encaje institucional de las filmotecas en España, en general, es negativo y poco eficiente para sus objetivos e intereses con relación al patrimonio audiovisual. Para llegar a esa conclusión nos apoyamos en criterios profesionales de expertos que conocen internamente esos mecanismos y su complicación. También, y sobre todo, esta conclusión se apoya en lo que son los dos casos de éxito y eficacia con diferencia del panorama español, que son, la Filmoteca Vasca y la Filmoteca de Catalunya que comparten reglas claras, concursos públicos transparentes, disponen de independencia económica para decidir sus prioridades, siempre desde la claridad y abierto a ser conocido por la ciudadanía. El resto de filmotecas, en general, está sometido a una administración opaca en su fontanería administrativa, lenta en sus resoluciones, e insensible a las necesidades de las filmotecas. Los expertos consultados, verían más urgente

su salida de ese sistema aún a costa de tener una previsión con menos dinero. Un dinero que no valoran porque para los profesionales no puede ser previsto y no está sujeto a las prioridades de las filmotecas

3. En general la política cultural relacionada con las filmotecas está basada en un modelo de apariencia y es ambigua, contraviniendo en algunas ocasiones las recomendaciones de la UNESCO. En demasiadas ocasiones se abusa de cambios en su identidad jurídica o corporativa sin atender a criterios profesionales, no se dotan económicamente de la manera adecuada, utilizan puestos de coordinadores haciéndolos pasar por direcciones, privilegian la difusión por encima de la conservación.

4. Existen problemas relacionados con los recursos humanos y las instalaciones que requieren urgencia en las soluciones. La formación de profesionales y la implantación de infraestructuras como la de un laboratorio profesional, inexistente en España, urgen como planteamiento a estudiar. Se vuelve a apelar a la creación del encaje jurídico para que las filmotecas puedan resolver por sí mismas y o, en colaboración con la educación reglada y privada las necesidades formativas.

5. La respuesta al giro digital, aun siendo afrontada desde los archivos sigue siendo insuficiente en su concepción. La única fórmula que asegura el éxito de conservación es el kinescopado de digital a analógico, pensar en almacenar en varios discos duros como única forma de conservación es fiarlo todo a la suerte, algo que no debe permitirse una filmoteca. Lo mismo que aquellos que confían en que la Comisión europea ha encontrado un estándar de conservación en digital. Las filmotecas no deberían de contaminarse de ese optimismo ilusorio que no ha vivido la cronología suficiente para asegurar al 100%, que es seguro, esa cantidad es el único porcentaje que admite el digital ya que solo el 1% es la pérdida de la totalidad. Este sería un gran debate nacional para buscar fórmulas reales, tal y como está realizando la industria norteamericana.

6. Las filmotecas en España, independientemente del modelo, tamaño o funciones escogidas son muy necesarias para el patrimonio cinematográfico, porque, aún en el caso de que terminológicamente alguna

de ellas no pueda llamarse filmoteca al no tener archivo, realizan un papel divulgador de la cultura y cuando localizan materiales de valor, actúan de mediadoras de otras filmotecas que si tienen la capacidad de afrontar esos trabajos, por lo tanto son vigilantes de nuestro patrimonio. Haciendo para la ciudadanía de su territorio una importante labor divulgativa. El trabajo en común entre todas las filmotecas en España para terminar el catálogo de cine español, desde su origen hasta el año 2020, se convierte en la mejor prueba de este enunciado.

6. DISCUSIÓN

A continuación, desde este apartado se expondrá la revisión crítica de los resultados y conclusiones obtenidas desde la investigación. Unos resultados obtenidos que, en general, son satisfactorios tanto por la metodología elegida como de sus procesos. No obstante, esta parte es, sobre todo, un espacio para hacer una reflexión y una autocrítica sobre las expectativas que se tenían contrastando con los resultados e interrogándose sobre qué aspectos son permanentes y qué parte de ellos podrían variar según otros enfoques u otros entrevistados. También hay que establecer un dialogo con otras tesis que la precedieron sobre los mismos temas, contemplar qué guardan en común y qué espacios de esa comunicación se han conectado o quedado pendientes . En este proceso afloran interrogantes enfocados sobre ¿quiénes son los interesados en ella? ¿para qué se ha realizado?, sumadas a otras más malvadas e inquietantes cómo ¿por qué tuviste que hacerla?

Durante toda la investigación que conforma esta tesis la reflexión ha sido una constante, tanto en el contenido y la manera de construirlo para que tuviese un orden que llegase a completar ese conocimiento, como en el mismo tono empleado, a veces alejado del formalismo investigador y más relacionado con la creación narrativa a través de juegos de metáforas, fabulas o historias, un tono adoptado como forma de expresar la personalidad, no

para reivindicarla a los demás, sino por dotar de alma al contenido y sentir su pertenencia, sin tener que incurrir en la repetición que evoca la lectura científica existente a la hora de coincidir sobre los mismos temas. La revisión de la literatura científica, se presenta como el enfrentamiento de dos concepciones, alrededor de la naturaleza analógica y digital. Aunque según algunas informaciones, la Cinemathèque de Toulouse haya abandonado el formato digital, es de sentido común que las filmotecas conserven el documento por encima de que éste sea de un formato o de otro.

Por lo tanto, el punto de vista de esta investigación adoptaría esa línea de Anna Fossatti, que recoge la tradición de los archivos en la cronología del tiempo. La investigación es un viaje que te permite partir de un punto y llegar a otro que está alejado, ese camino recorrido medio lleno de descubrimientos. Pero también me ha sucedido que me ha dejado algunos sinsabores. Porque volver al lugar del crimen siempre cuesta, y haber conocido experiencias importantes me da una valoración especial, donde he tenido que dejar muchas cosas por el camino, aspectos de las filmotecas que me apetecían pero que no podían ser incorporadas. Ese es un poco el problema del investigador que ha sido juez y parte, que conoce el subtexto y las respuestas, pero debe encontrar la metodología que te las demuestre por ella misma y no porque lo sepas en vacío.

Decir que esta investigación la he escrito para mí, sería muy exagerado, pero tampoco iría muy desencaminado, porque me resulta más importante el camino que el resultado. Este viaje también ha tenido procesos difíciles en la forma de vacuna recordatorio de los peores procesos en mi experiencia gestora que pensaba tener olvidados y que necesitaban ser tratados bajo la terapia que significa tratarlos en la investigación.

6.1. ANÁLISIS CRÍTICO DE LOS RESULTADOS

Un espíritu autocrítico siempre tiene que imperar si se pretende ser honesto con la investigación y con el respeto debido a aquellos que estén interesados en seguirla. Esta investigación ha versado sobre las filmotecas en España, bajo un prisma cualitativo y de contenido, pero aunque ha aportado fortalezas

como las que se han expuesto, también ha incurrido en cuestiones que son ampliables en su desarrollo futuro, uno de ellos es la parte en que se hacía el repaso de todas ellas, cuestión basada en contenidos mezcla de sus páginas web y de entrevistas recogidas en los medios. Esa decisión no hace que en ese aspecto esta tesis innove con respecto a las anteriores que también siguen la misma pauta. Se piensa que esa forma de expresar en unas líneas el contenido, filosofía y descripción de una filmoteca aunque informativo e ilustrativo, necesita estudios específicos sobre sus funciones para poder profundizar mejor individualmente, ya que, al ser una obra global no dispone de tal espacio. Asimismo, ocurre con algunos aspectos como el patrimonio y el giro digital que han sido expuestos a modo ilustrativo del contexto de las filmotecas con igual suerte de cara a futuras investigaciones.

Sin embargo, se debe argumentar que esto no pretendía centrarse en ellas como desarrollo individual de cada una de ellas, sino que las utilizaba como marco y contexto de la gestión del patrimonio audiovisual en España y la cuestión apuntaba hacia otro tipo de desarrollo global. Por otro lado, cabe preguntarse si el perfil de los expertos podría haberse enriquecido con el añadido de otros perfiles, también relacionados, que pudieran haber modificado algo los resultados o haber añadido campos o visiones que también hubieran tenido vigencia e importancia. Sin embargo, se ha pensado que lo importante era el establecimiento de esas bases y que no es incompatible con futuros desarrollos y aportaciones, tanto desde el punto de vista cuantitativo, como de los estudios de caso.

Se señalan algunos problemas en la atención de las filmotecas con la investigación, por un lado cuando se ha contactado con algunos departamentos, donde las cargas de trabajo y la falta de visión global de la institución en la que trabajan no ha permitido contar con sus aportaciones, pero se hace constar que estas situaciones han sido una minoría, aunque significativa de la importancia que tiene tener una persona al frente de las filmotecas que pueda asumir la responsabilidad directa. Curiosamente han sido las tres principales filmotecas las que mejor y más directamente se han prestado a la colaboración. Desde esta investigación se ha elegido la premisa de no entrevistar a ninguna persona que no tenga contemplados en los

estatutos de las filmotecas sus funciones y su nombramiento. Esta determinación se ha tomado de esta manera, porque de lo contrario estaríamos dando voz y voto a una política que está basada en la apariencia y no en tomarse en serio una filmoteca con todas las consecuencias. Este hecho ha eliminado a la que se considera una filmoteca importante como la de Valencia, pero se asume por la lógica y coherencia de lo que esta investigación representa y defiende. ¿Qué sentido tiene entrevistar a un responsable que dedica el 3% de sus preocupaciones a una parte de lo que le realmente le ocupa?, ¿tiene sentido entrevistar a Jose Antonio Hurtado, o a Nacho Lahoz? Claro que lo tiene, y son las personas que mejor pueden hablar de la Filmoteca Valenciana, pero un responsable de un departamento no tiene la responsabilidad global de una institución como una filmoteca, no dispone de la libertad para hablar de la filosofía de su estrategia porque sería tratar sobre lo hipotético de lo que se debería hacer y no de lo que va a hacer.

El caso es que la investigación viendo la fragilidad de la respuesta ha tenido que ir evolucionando hacía un análisis más cualitativo quedando pendiente para próximas investigaciones hacerse con esos datos para poder contrastar de una manera más directa y perfectamente complementaria con el aspecto cualitativo. Esta investigación debería tomarse como un nuevo punto de partida que retoma un ambiente postpandemia en el que vamos a tener que esperar a que las filmotecas terminen de coger el pie de una situación actual absolutamente de incertidumbre y de recortes presupuestarios.

6.2. APORTACIONES

Básicamente, creo que lo primero que aporta es un punto de vista que combina el contenido científico con una óptica de la experiencia personal, enlazando la divulgación de ese conocimiento desde el marco teórico, histórico, de la actualidad de su problemática, con exposiciones que explican y detallan aspectos que no son visibles en los textos. Una hibridación de una investigación con aspectos de Storytelling en la que se puede discutir el contenido, pero donde lo que es indiscutible es que es personal y con voz propia, equivocada ¿o no?

En cuanto a la filosofía que rige el rumbo de esta investigación, y precisamente, derivada de esa experiencia directiva, se ofrecen unas guías para elaborar líneas de trabajo, haciendo un esfuerzo por mostrar un mapa de códigos que ofrecen, la visión global pero también al detalle de lo que es una filmoteca en sus funciones, con conceptos no escritos en los estatutos y que enriquecerán los puntos de vista de aquellas personas que se preguntan por las filmotecas, o que tienen que trabajar en ellas. Se ofrece una visión de las filmotecas y de su historia que ha intentado ser profunda en su emoción y no solo en la cronología o sus datos. Quizás ese sea el mejor resumen, que es una investigación que ha tratado de transmitir una filosofía para las filmotecas, para ir más allá de unas funciones establecidas.

Otra de las aportaciones sólidas a tener en cuenta, son los testimonios de personas que son importantes desde su magisterio, algunas desde la reciente o próxima retirada que han sido, son y serán historia viva de la cultura de este país en general y de las filmotecas en particular. Se ofrecen muchos puntos de vista que han sido cruciales para la institución, pero que también nos han hablado de como construyen su pensamiento, se ha comprobado que han obtenido resultados concretos lo cual es interesante para aprender a utilizar esa filosofía que apelábamos a adquirir.

Esta tesis, aporta contenido, metodología, contexto, pero sobre todo ha intentado ofrecer liberación, frescura, ha huido de encasillar los falsos debates, que en la fórmula rutinaria del discurso siempre tienen que recaer sobre las filmotecas. Tópicos basados en realidades como esas divergencias entre la difusión y la conservación, o si es niño analógico o niña digital, galgos o podencos con el denominador común de las filmotecas como culpables de no ser tan listas como para saber comunicar su mensaje, volante para la consulta anual de alcohólicos anónimos que representan cada año los talleres de Filmoteca Española, donde, llorando por sus pecados y reconociendo que trabajan en las filmotecas, se practican terapias y rituales para invocar a Henri Langlois, a Ernest Lindgren, a Iris Barry. Esta investigación las ha liberado de ese peso porque ha demostrado que son importantes y que si no dan más de sí es porque los que tienen que velar para que puedan trabajar en condiciones, los responsables de las políticas culturales, esos cortoplacistas, intermediarios

del mercantilismo que utilizan la cultura como las flores que compras cuando vienen visitas, son los verdaderos responsables, ellos son los que deben responder. Nota de lo que es la definición de responsable, obligado a responder de algo o por alguien; que pone cuidado y atención en lo que hace o decide.

Por último, la aportación más importante de esta investigación desde el punto de vista metodológico reside en la tecnología ofrecida por el software Atlas-ti, que si bien ya ha sido utilizado en otras materias del conocimiento, es la primera vez que se aplica en el tema de las filmotecas. Estriba también en haber generado un documento de focus group con los testimonios de una generación eminentemente centrada en el analógico con un conocimiento muy particular, que se están jubilando y quitándose de la circulación. Esos testimonios podrían atestiguar como los últimos de esos profesionales y por lo tanto se convierten en documentos primarios de consulta para nuevas investigaciones, También se añade como aportación el resto de entrevistas de los principales archivos que atestiguan su filosofía de actuación, algo muy interesante siempre para puesta al día dentro de las estructuras de trabajo de las filmotecas.

Todas estas investigaciones, provocadas por las decisiones del ámbito de las políticas culturales en su gestión de las líneas estratégicas, no hacen más que facilitar la evaluación de lo acertadas, o no, que éstas han sido. Indicadores más que interesantes de que el patrimonio se comunica consigo mismo en todas sus manifestaciones, para no dejar de generar nuevos conocimientos, nuevas investigaciones y metas que alcanzar para mejorar la sociedad.

6.3. NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Llegado a este espacio, se debería plantear como el momento donde la investigación dialoga con las investigaciones que las han precedido y también para apuntar qué líneas pueden continuarse en la investigación. Unas investigaciones que aúnan en ellas diversos méritos y que han sido faro y puente para la dirección de esta línea de investigación al ser estas las dos

únicas tesis sobre la temática. En el caso de la primera de Susana García Mangas ya se había comentado el estado fundacional de la investigación de las filmotecas en España, un contexto, que tiene el soporte de Raymond Borge como publicación internacional de aquella época de primeros de los 90. En este caso la conversación sería de reconocimiento al camino emprendido y a ser una tesis que recogió el germen creativo de las filmotecas españolas y el traslado de la transición tecnológica en lo que el video representaba y que después no fue, lección de contexto de la continua evolución industrial del cine y aviso para navegantes de las filmotecas con las promesas de sirenas que cantan la publicidad de la industria.

En cuanto a la tesis de Pablo García Casado, representa una situación contextualizada en 2016, espacio donde el digital alcanza el sorpasso con el analógico y ya lleva años consolidado en la industria de la exhibición y la producción. Tiene el gran mérito de citar al digital como el nombre del problema en una época cuya lectura del género de terror lo representaba el “Dilemma Digital” (2007) Su contenido actualiza el de García Mangas y ofrece datos cuantitativos a la vez que ofrece entrevistas interesantes en el plano cualitativo. Su estructura responde a la unión de tres artículos previa renuncia de otro coautor, y quizás ahí encuentre su mayor dificultad para una cohesión de distintos aspectos desiguales en su resultado final, siendo el último de ellos el más notable e interesante Establece en uno de sus capítulos dedicado al DCP una síntesis muy bien estructurada sobre el contexto y evolución del digital.

El hecho de no tener demasiada distancia entre una y otra, si 6 años se puede considerar que es poco tiempo, planteó dudas en esta línea de investigación, una línea fraguada desde el 2008 y consensuada con Paolo Cherchi al que le debo gran parte de la motivación e influencia, gracias a la atención personal que me prestó en mi visita a Amsterdam cuando dirigía la fundación del Haghefilms. Fueron dudas disipadas en la primera lectura, desde la naturaleza de lo que se trata en esa tesis, que desde el punto de vista temático pueden parecer parecidas, pero con un fondo y una filosofía muy diferentes, sobre todo en este último aspecto. Su tesis prioriza la digitalización y el formato DCP como núcleo de su fundamento. Sin embargo, es una tesis que parte de una falacia

en el marco teórico, pues establece una explicación de las dificultades que hay para encontrar literatura científica sobre las filmotecas y sus generalidades y a continuación, extrañamente, omite el monográfico especial “Cinema patrimonio. El legado fílmico como vehículo de transmisión cultural” del número 56 de la Revista del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (2005) lugar donde el autor trabaja y donde hay una gran cantidad de literatura sobre el patrimonio audiovisual y sobre las filmotecas (Alvar; Blot-Wellens, Soto; Bruzzo, Cardona; Del Amo, Prado; Farinelli, Pozzi; Gorostiza; Monasterio; Païni; Rodríguez-Barberán; Santos, 2005) Este hecho, la enmarca directamente en el sofismo, pues la falta de la filosofía de los archivos es metafórica y literal, al ser otra de sus grandes ausencias, precisamente, el documento de Ray Edmonson (2008) sobre las recomendaciones de la UNESCO para la filosofía de los archivos cinematográficos, documento referencial desde 2004. Se señala que lo grave no es que exista poca literatura científica, lo grave es que esa poca exista y no sea citada. Se puede escribir poesía careciendo de ella, pero la práctica científica no puede realizarse sin ser rigurosa y veraz, donde pueden existir errores, pero uno de esta categoría donde se argumenta la investigación desde ese punto inicial en el que se construye la fundamentación de su teoría y su discurso, debería ser considerado una falta grave que, incluso, podría refutar la tesis, o como mínimo dejarla señalada, como es el caso. Otro gran hándicap, es la distancia marcada entre la práctica y la teoría, donde no te puedes presentar como una ayuda al campo de la investigación, mientras que en la práctica te dedicas a apagar las de los demás. En este caso, tampoco se deja en buen lugar a un autor que ha tenido responsabilidades directivas, donde ha obviado proyectos de investigación específicos de Andalucía¹⁰, que eran fundamentales para reforzar

¹⁰ Las investigaciones (Claver-Esteban, 2010, 2012) la primera, “El cine en Andalucía durante la Guerra Civil. Descripción de los estrenos cinematográficos y recepción crítica de los mismos” con el objetivo de recopilar todo el cine alemán, italiano y norteamericano con todas las críticas recogidas en todas las publicaciones; la segunda “Andalucía en el cine español de ficción: génesis, consolidación y crisis de un discurso cinematográfico” que fue presentado en 2004 en el Festival de Cine Español de Nantes. Estos proyectos fueron rechazados por la propia Filmoteca de Andalucía que los había financiado hasta conseguir crear ayudas a la investigación donde fueron aprobados. Su responsable ni siquiera quiso tener una reunión de trabajo con la dirección saliente y estas investigaciones tuvieron que emigrar hacia otras editoriales y ganar premios nacionales como el Film-Historia de 2011 al monográfico separado dedicado al cine italiano, pero sin que la Filmoteca de Andalucía pudiese reivindicarla. Proyectos de más de cuatro años de inversión que vieron como otras publicaciones sí gozaron de ese privilegio, por criterios de gustos personales (Melendo, 2010). Otro error de gestión fue sobre la citada obra de

su posicionamiento investigador. Por lo tanto, el dialogo entre estas dos tesis se marca dentro de la lógica evolución de los puntos de vista alrededor de la actualidad de las filmotecas y como un punto de apoyo teórico en ese proceso, pero las faltas comentadas sobre la no citación evidente de producción científica que condena a otros trabajos a dificultar su visibilidad e importancia, sumado a sus decisiones en el campo de la gestión práctica con nefastos resultados para la investigación en la Filmoteca de Andalucía, hacen que esta investigación no pueda compartir esa manera de proceder tan poco colaboradora con las investigaciones ajenas.

Las nuevas líneas de investigación deben continuar el hilo de esta propuesta para recoger una aproximación mayor sobre el hecho confirmado de la realidad digital que está puesta en las manos de las filmotecas con la oportunidad añadida de liberar accesos universales sobre trabajos de documentación que las hagan más accesibles y transparentes. Quizás esas líneas sepan encontrar nuevas ubicaciones desde el campo asimilado desde hace algún tiempo de las tareas educativas y explorar las nuevas oportunidades pedagógicas que ofrece el nuevo medio.

Un medio, que ya ha abierto la caja de pandora de la programación online y que se prevé que será una cuestión para debatir en el futuro. Nuevos escenarios en la aprobación de la ley sobre el tema del audiovisual donde se incluyen las series de ficción, abren debates en esa elección y el objeto de la institución que tendrá que hacer frente a su conservación. Ya que la ficción cinematográfica fue la elegida como elemento primordial de conservación por delante del documental. En esta época no se podrá obviar durante mucho tiempo otras realidades que recogen el guante de la hegemonía en el público.

Asimismo, queda pendiente una investigación cualitativa-cuantitativa de las filmotecas en España, que ponga luz al estado real, objetivo, que el planteamiento de su comunicación y actividad de comunicación política parece enmascarar. También son recomendadas otras investigaciones que

Alfonso López Yepes (2008) "Filmotecas en línea" que colaboró con el proyecto de digitalización de todo el fondo de Val del Omar que estaba listo para utilizar en un repositorio de consulta en la modificación de la nueva página web, una web que fue borrada con todo su historial de actividades y contenidos. El proyecto de publicación sobre los trabajos de restauración digital de "El patio de los naranjos de Sevilla" realizado por Encarnación Rus, terminó en el olvido.

versen sobre universos de su actividad más especializados y cerrados, con los que profundizar en su conocimiento.

7. APLICACIONES

Las aplicaciones de este trabajo versan sobre la reflexión y filosofía que debe conllevar el proyecto en su conjunto de una filmoteca entendiendo esta como una institución multilateral, transversal y completa en su vertiente conservadora y divulgadora , con lo cual, una aplicación práctica es su consulta entre los responsables de la cultura para la valoración de las problemáticas y de los puntos a reforzar. Convirtiendo su primera aplicación desde un manual de consulta.

Otra aplicación práctica es su apelación a incluir planes de estudios con temáticas sobre actividades y funciones de las filmotecas. Otra demanda seria evidenciar la necesidad de campañas publicitarias e introducción en las aulas de la preocupación por el patrimonio audiovisual.

Otra aplicación práctica es intentar incorporar la visión global de la metodología del mapa de las filmotecas, para seguir obteniendo nuevas investigaciones que interroguen al patrimonio audiovisual. Finalmente, dentro de esta aplicación práctica se desea incluir un pequeño decálogo de recomendaciones, algunas de ellas extraídas de los miembros invitados de la investigación.

1. Toda filmoteca debería contar con unos estatutos que definan sus funciones ,objeto de creación y funciones de su dirección.
2. Toda filmoteca debería contar con una dirección. Establecer representación, tender puentes, generar líneas estratégicas.
3. Toda filmoteca debería tener un encaje jurídico que le posibilite una libertad a la hora de establecer sus prioridades y organización
4. El plan de comunicación de las filmotecas debería de ser un proyecto en sí mismo, asimilado por todo responsable, sea

directivo o de departamento, con el objetivo de no perder ninguna oportunidad comunicativa.

5. La educación también debería de estar entre las principales misiones de las filmotecas y las políticas culturales, actuando como divulgadores del patrimonio y sus riesgos de desaparición, y en la formación de público crítico, formado y como cantera de las filmotecas.
6. El digital debería de aprovecharse en sus ventajas. Con digitalizaciones de los fondos para repositorios de consulta.
7. La difusión es una oportunidad de cooperación, hay que trabajar con los distintos públicos.
8. Los catálogos de consulta deben ser abiertos y permitir el acceso lo más fácil posible al usuario profesional, pero también al aficionado.
9. Cumplir el código ético de la FIAF
10. Seguir siendo fieles a los principios de las filmotecas

8. FUENTES

- Academy of Motion Picture Arts, Sciences. Science, & Technology Council (2007). The digital dilemma: Strategic issues in archiving and accessing digital motion picture materials. Los Angeles: Herr, Lauren. Almagro García, A. (2007).
- Alberich, F. (2003). ¿Por qué restaurar “Un chien andalou”? *Litoral*, 235, 172-178. <https://bit.ly/3Hw23Xp>
- Alvar, J. (2005). El cine como instrumento de la antropología en su mirar hacia otras culturas. *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, (56), 90-104.
- Álvarez Gayou, J. L. (2003). Cómo hacer una investigación cualitativa.
- Alvira, P. (2019). La mirada alerta: notas sobre cine e investigación histórica en C. Salomón Tarquini (Coord.) *El hilo de Ariadna. Propuestas metodológicas para la investigación histórica*. Prometeo.
- Arroba, A. (2012). Entrevista con Alexander Horwath. Sobre la programación y el cine comparado [con la colaboración de Olaf Möller]. *Cinema Comparative Cinema*, 1, 12-31. <https://bit.ly/3X1YfTk>
- Asensi, A. (2012). El C4 sigue inacabado y sin definición a pesar de las promesas de la Junta. EL DIA DE CÓRDOBA. <https://bit.ly/3HCwFYt>
- Ballarín, M. J. V. (2011). Historia del cine III: Principales Escuelas Cinematográficas Europeas. *Claseshistoria*, 6, 4. <https://bit.ly/3YjvvXf>
- Barceló, J. L. G., & Gandarillas, F. S. (1996). Ceuta y Melilla. In *Cine español, una historia por autonomías*. (pp. 271-294). Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU.
- Barry, I. (1926). *Let's Go to the Movies*. Chatto & Windus.
- Baudrillard, J. (2002). *La ilusión vital* (No. Sirsi) i8432310840). Madrid: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2015). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica. <https://bit.ly/3wBeOei>

Bazin, A. (1966). ¿Qué es el cine?

Belausteguigoitia, S. (2008, 6 de mayo). Cultura une cine y fotografía en el Centro Andaluz de la Imagen. EL PAÍS. <https://bit.ly/3kNayFP>

Benedeti, I. (2017). El grave error de las filmotecas regionales. MI MUNDO ES SUPER-8. <https://bit.ly/3XStTnA>

Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En R. Tiedeman (Ed.), *Obras libro I /vol. 2. Walter Benjamin* (pp. 11-44).

Bernard da Costa, João (1986). *50 anos da Cinemateca Portuguesa. 60 años de Henri Langlois*. Bernard da Costa, João (ed.), *50 Anos da Cinemateca Francesa 1936-1986* (pp. 25-37). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Berrocal, A. S. (2017). Jean-Luc Godard y Theodor Adorno: crítica de la sociedad de masas y de consumo. *Revista Internacional de Filosofía*, (8), 45-57. <https://bit.ly/3YjvvXf>

Bessy, M. (1933). Mort du Film. *Cinémond*, 234, 295. <https://bit.ly/40CyZGy>

Blot-Wellens, C., & Soto, BV (2005). Producción cinematográfica al servicio de la propaganda política: el legado del Patronato Nacional de Turismo. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 13 (56), 112-113.

Bonilla-Jimenez, F. I., & Escobar, J. (2017). Grupos focales: una guía conceptual y metodológica.

Borde, R. y Montero, A. (1991). Los archivos cinematográficos. *Undefined*, 83. <https://doi.org/10.33349/2005.56.2102>

Bruzzo, M., & Cardona, R. (2005). Restauración digital y preservación de cine primitivo. Proyecto Miquel Porter i Moix de la Filmoteca de Catalunya. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 13(56), 120-121.

Bruzzo, M., & Lluca, C. (2014). The Filmoteca de Catalunya: conservación y diseminación de film culture= La Filmoteca de Catalunya: conservación y difusión de la cultura cinematográfica= La Filmoteca de Catalunya: conservación y difusión de la cultura cinematográfica. *BiD: textos universitarios de biblioteconomía y documentación*, (33).

- Buendía, JC (2005). La catalogación en una filmoteca: Archivo de la Filmoteca de Cataluña. *Cuadernos de Documentación Multimedia* , 16 , 64.
- Camacho Roldán, P. (2021). Iris Barry, escritora transfronteriza. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 24, 123-139.
- Camarero Gómez, G. (2012). Reflexiones en torno al patrimonio cinematográfico en España y su protección. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, 25(25), 1.
- Camino, J. (1984) *RTVE, Tibidabo Films*.
- Castells, M. (1997). Una introducción a la era de la información. *Ciudad* , 2 (7), 6-16.
- Catalina, F. (2005). Archivos en peligro: estudio de biodegradación y biodeterioro de películas por microorganismos. *PH: boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 13(56), 118-119.
- Centro Galego das Artes da Imaxe. (2022). <https://cgai.xunta.gal/gl>
- Chaparro, M. C., & Prospectiva, I. I. (2018). Patrimonio cultural tangible. *Retos y estrategias de gestión*, 13.
- Cherchi Usai, P (2005). La muerte del cine: historia y memoria cultural en el medioevo digital; prefacio de Martín Scorsese. Barcelona; Laertes-Filmoteca de Andalucía.
- CISAC. (2015). *Primer mapa mundial de las industrias culturales y creativas presentado en la UNESCO*. <https://bit.ly/3wUPBvk>
- Claver-Esteban, J. M. (2010). *La pantalla nacional: el cine de la Italia fascista en la Guerra Civil*. Quiasmo Editorial.
- Claver-Esteban, J. M. (2012). *Luces y rejas: estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Centro de Estudios Andaluces.
- Comencini, Gianni (1945). *Il Problema della Cineteca Milanese: Stato attuale e Possibili Ilviluppi*. Cineteca Milanese Mario Ferrari, 1945

- Cooke, A. (2014). A Iris Barry (1895-1969). Dama en la oscuridad. Prensa de la Universidad de Columbia, 13-14.
- Costa, J. (sf). La agonía de las filmotecas. <https://bit.ly/3XEuKlx>
- Cousins, M. (2005). *Historia del cine*. Blume.
- Del Amo García, A. (2006). La conservación cultural del patrimonio cinematográfico y la investigación científica. *Arbor*, 182(717), 9-16.
- Del Amo, A., & Fernández, J. (2011). Conservación audiovisual en el inicio de la era digital. *San Sebastián*.
- Del Amo, A & Prado, J. M. G., & del Amo García, A. (2005). Creación de acceso al patrimonio fílmico. Colecciones temáticas y especiales de la Filmoteca Española. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 13(56), 114-115.. (2005). Creación de acceso al patrimonio fílmico. Colecciones temáticas y especiales de la Filmoteca Española. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 13(56), 114-115.., & del Amo García, A. (2005). Creación de acceso al patrimonio fílmico. Colecciones temáticas y especiales de la Filmoteca Española. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 13(56), 114-115.
- De la Fuente Solano, M. (2015). El centro de conservación y restauración de la filmoteca española: conservando nuestra memoria. *Patrimonio cultural de España*, (10), 73-82.
- Déniz, D. C. (2000). PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO EN CANARIAS. LA FILMOTECA CANARIA. *Revista de Historia Canaria*, (182), 351-364.
- Digasturias. (2016). María Ablanedo teme por el futuro de la Filmoteca de Oviedo. ELDIGITALDEASTURIAS. <https://bit.ly/3WPWOHI>
- Domínguez-Delgado, R., & López-Hernández, M. Á. (2016). La Documentación Fílmica: marco contextual histórico. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 39, 13-49.
- Domínguez-Delgado, R., & López-Hernández, M. Á. (2016). Análisis documental del contenido fílmico en seis filmotecas españolas. *El profesional de la información*, 25 (5), 787-794.

- Durán Manso, V. (2017). El cine como patrimonio cultural: el caso de la Filmoteca Española. *RIDPHE_R: Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo*, 3 (1), 7-33.
- Eco, U. (1990). Apocalípticos e integrados (A. Boglar, trad.). Barcelona: Lumen. (Obra original publicada en 1965).
- Edmondson, R. (2018). Archivos audiovisuales: filosofía y principios.
- Einstein, A.; Podolsky, B, y Rosen, N. (1935). Can quantum-mechanical description of physical reality be considered complete. *Phys*, 47, 777-780.
- Etchessarry, J. K. (2019). Sobre Fossati, Giovanna. Del grano al pixel. Cine y archivos en transición. Traducción al español de Lorena Bordigoni, Gloria Ana Diez (editoras) y Soledad Pardo en G. Fossati. *Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, (5), 359-366. <https://bit.ly/40oxknH>
- Farinelli, G. L. y Pozzi, D. (2005). Restauración cinematográfica. Tierra de nadie. *Revista PH*, 56. <https://bit.ly/3HVKnw>
- Fernández Labayen, M. (2008). Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas. *Portal de la Comunicación.Com*. <https://bit.ly/40t7Q8U>
- Fernández-Santos, E. (2016). Chema Prado: “Aquí no interesa el patrimonio”. EL PAIS <https://bit.ly/3JWjDXu>
- Filmoteca de Albacete. (2022). <https://bit.ly/3Yb4llk>
- Filmoteca de Andalucía. (2022). <https://bit.ly/3Yb4llk>
- Filmoteca de Canaria. (2022). <https://bit.ly/3wFRnjX>
- Filmoteca de Cantabria. (2022). <https://bit.ly/40rxo6r>
- Filmoteca de Castilla y León. (2022). <https://bit.ly/3Y3tG19>
- Filmoteca de Catalunya. (2022). Obtenido de <https://bit.ly/3jAAILA>

Filmoteca de Extremadura. (2022). <https://bit.ly/3Yn2b2k>

Filmoteca de la Generalitat Valenciana. (2022). <https://bit.ly/3X5Purs>

Filmoteca de la Rioja. (2022). <https://bit.ly/3X5Purs>

Filmoteca de Navarra. (2022). <https://bit.ly/3wTE9QB>

Filmoteca de Región de Murcia. (2022). <https://bit.ly/3kXnEjM>

Filmoteca de Zaragoza. (2022). <https://bit.ly/3RCaEfW>

Filmoteca Vasca. (2022). <https://bit.ly/3jAEvIR>

Flores Riesco, C. (2011). Plan de mejora sobre la Filmoteca Regional de Castilla y León: Actuación sobre su visibilidad y uso.

Fossatti, G. (2021). *Del grano al píxel: Cine y archivos en transición*. Filmoteca Española.

Fuente Torre, Mercedes de la y Rodríguez Tranche, Rafael (2019). "Los archivos cinematográficos en España: de la desolación a la conservación". En Antonio González Quintana, Sergio Gálvez Biesca, Luis Castro Berrojo (dirs.) *El acceso a los archivos en España*. Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero, Fundación 1º de Mayo, 2019, págs. 212-232.

Gauthier, C. y Laurent, N. (2007). Zoom arrière, une tentative pour incarner une idée de cinémathèque. *Journal of Film Preservation*, 74-75, 9-14. <https://bit.ly/3RyleTR>

García Casado, P. (2016). Las filmotecas ante el paradigma digital. Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información.

García Casado, P. (2019). La preservación de las películas en la era del paradigma Netflix. *BiD*, (43).

García-Casado, P., & Alberich-Pascual, J. (2015). El estándar DCI en las filmotecas. El proceso de transición al sistema digital en la actividad filmotecaria contemporánea. *Revista Española de Documentación Científica*, 38 (4), e107.

- García-Defez, O. (2022). Una historia del cine español desde el turismo. *Pasos*, 20(4), 1083-1086.
<https://doi.org/10.25145/j.pasos.2022.20.072>
- Gavilán, J. C., & González, M. S. B. (2020). Esteve Riambau. *COMeIN: Revista de los Estudios de Ciencias de la Información y de la Comunicación*, 99, 5.
- García, F. J. G., Monasterio-Morales, J. E. , & Carmona, R. M. (2018). Capítulo XIV. El sentido didáctico de la programación cinematográfica de las filmotecas. Estudio de caso en España 2017 de 'filmoteca española'. In *Innovación y esfuerzo investigador en la Educación Mediática contemporánea* (pp. 241-259). Ediciones Egregius.
- Gavilán, J. C., & González, M. S. B. (2020). Esteve Riambau. *COMeIN: Revista de los Estudios de Ciencias de la Información y de la Comunicación*, 99, 5.
- Giménez Montiel, G. (2019). Cultura, identidad y procesos de individualización.
- Godard, J. L. (1998). Historia(s) del Cine (Vol. 4). Gallimard.
- Godard, J. L. (2012). Les filmoteques i la història del cinema. *Comparative Cinema*, (1).
<https://bit.ly/3DEdJWY>
- Gorostiza, J. (2005). El cine, lugar de encuentro entre las artes. *Revista PH*, 83.
<https://doi.org/10.33349/2005.56.2102>
- Grupo 28 de octubre. (2018, 13 de julio). El futuro inmediato de Filmoteca Española. GRUPO 28 DE OCTUBRE. <https://bit.ly/3JpEguN>
- Gutiérrez Juárez, E. (2013). Equipamientos culturales como factor de cohesión urbana dentro de los procesos de regeneración en la ciudad. El caso de La Filmoteca de Cataluña en el barrio del Raval, Barcelona.
- Han, B. C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Herder Editorial.
- Heredero, C. (1997). Los orígenes del cine español. *Cuadernos de la Academia*, (1), 127-142.
- Herrera, J. (2007). Dalí en el legado de Buñuel en la Filmoteca Española.

- Herrera-Navarro, J. (2002). Los momentos decisivos de Buñuel en USA: 1938-1940. *Artigrama*, 17, 553-570.
- Huberman, A. M., & Miles, M. B. (2000). Métodos para el manejo y el análisis de datos. *Denman CA, Haro JA (comp.). Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social. Hermosillo: El Colegio de Sonora*, 253-300.
- Iáñez Ortega, M. (2014). Musealización y puesto en valor del patrimonio cinematográfico.
- I.F,A (2010, 8 de septiembre). El CAF pide a Cultura que anule la “entelequia” del CAI. IDEAL. <https://bit.ly/3XObtnV>
- Jenkins, H. y Thorburn, D. (2003). Introducción: La revolución digital, el ciudadano informado y la cultura de la democracia. *Democracia y nuevos medios* , 1 , 17.
- Juan, S. y Roussos, A. (2010). El focus group como técnica de investigación cualitativa. Documentos de trabajo nº 254. Universidad de Belgrano Documento en línea. ISSN 1850-2547.
- Juárez Paredes, E. (2016). Las filmotecas en España: Estado de la cuestión (De los inicios del cine hasta la llegada del sonoro).
- Julia, P. (2009). Notas sobre el CAI. *MUS-A Revista de los Museos de Andalucía*, 11, 112-114.
- Kael, P. (1996). *Conversaciones con Pauline Kael* . Universidad Prensa de Mississippi.
- Kessler, F. (2007). Notas sobre el dispositivo. En *Documento de seminario inédito, versión* (pp. 11-2007).
- Lant, A. (2014). Dama en la oscuridad: Iris Barry y el arte del cine. *Revista de Preservación de Películas* , (91), 123.
- Le Roy, É. (2013). *Cinémathèques et archives du film*. Armand Colin.
- Levant, B. (1996) *1492 Pictures, 20th Century Fox*.
- Lipovetsky, G. (2002). *El imperio de lo efímero*. Anagrama.

- López Yepes, A. (1995). Cine, nuevas tecnologías y documentación cinematográfica. *Cuadernos de Documentación Multimedia*. 4, 15-20.
- López Yepes, A. (2008). Filmotecas y archivos fílmicos en línea: producción, difusión, interconexión y posicionamiento en Internet. *Scire*, 14(2).
- López Yepes, A. (2022). Producción-programación cinematográfica gratuita online en tiempos de pandemia: archivos fílmicos, formación-investigación e industria del cine. *Revista panamericana de comunicación*, 4(1), 32-44.
- Lucas, G. (2012). Aprender a desaprender: las cámaras de móvil y los archivos digitales. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, (13), 110-114. <https://bit.ly/3HwpKiq>
- Lucas Ramón, I. (2011). *La pionera oculta: Alice Guy en el origen del cine*. [Tesis doctoral. Valencia, Universitat de València]. <https://bit.ly/3l7A7la>
- Martinell Sempere, A. (2001). La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro.
- Metz, Christian: (1973). *Lenguaje y cine*. Planeta.(2002a). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen I*. (C. Roche y C. Torrell, trads.). Paidós. (1ª ed.1968).
(2002b). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) Volumen II*. (C. Roche trad.). Paidós. (1ª ed.1968)
- Mangas, S. G. (1994). *La Filmoteca, centro de conservación del cine: el caso español* (Doctoral dissertation, Universidade de Santiago de Compostela).
- Manovich, L. (2005). El lenguaje de los nuevos medios. *Capítulo:¿ Qué son los nuevos medios*.
- Mansanet Royo, S. (2016). Filmoteca de Valencia. Estudio de públicos.
- Márquez Molleda, B., Moreno Hernández, N., Revuelta Careaga, C., & Sánchez Rodrigo, L. La Restauración en las Filmotecas.

- Martínez, M. (2013). Jesús López: “El Capitol es un superviviente nato, está preparado para afrontar una crisis como ésta y se ha sabido diferenciar”. GRUPO MULTIMEDIA DE COMUNICACIÓN LA CERCA. <https://bit.ly/3DtdIVT>
- Martínez-Salanova-Sánchez, E. (2003). El valor del cine para aprender y enseñar. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 10(20), 45-52.
- Mateo, JL (2007). Nueva sede de la Filmoteca de Cataluña. *Visiones*, (6), 92-99.
- Matuszewski, B.; Mazaraki, M.; Cosandey, R.; Lebart, L. y de Pastre, B. (2006). *Escritos cinematográficos: una nueva fuente de historia (creando un repositorio de cinematografía histórica); Fotografía en movimiento: qué es, qué debe ser*. Asociación francesa para la investigación de la historia del cine.
- Mazaraki, M. (2004). Boleslaw Matuszewski: photographe et opérateur de cinéma. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 44, 47-65. <https://bit.ly/3HU5b0J>
- Melendo, A. (2010). *Antonioni: Un compromiso ético y estético*. Consejería de Cultura.
- Merillas, O. F. (2013). Estirando hasta dar la vuelta al concepto de patrimonio. In *La educación patrimonial: del patrimonio a las personas* (pp. 9-22). Trea.
- Ministerio de Cultura y Deporte. (2022). <https://bit.ly/3Hid66z>
- Miret, MA, Buendía, JC, & Mateo, IR (2008). Diseño, características y difusión de la base de datos del Archivo de la Filmoteca de Catalunya. *Cuadernos de documentación multimedia*, (19), 5.
- Moguillansky, M. (2016). El nuevo cine de espectáculo como estrategia comercial. Un análisis de las tendencias del consumo de cine en salas. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 39, 167-183.
- Molano, M. M., & Nevado, S. B. (2021). La escenografía cinematográfica de Sigfrido Burmann en el archivo de Filmoteca Española. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 44(1), 167.

- Monasterio-Morales, J. E. (2005). La preservación del patrimonio audiovisual. Funciones de la filmoteca. *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, (56), 60-66.
- Monasterio-Morales, J. E. (2019). La creatividad en la gestión cultural y comunicativa de las filmotecas. *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, (31), 106-141.
- Monasterio-Morales, J. E.(2020). La utilización pedagógica de las fuentes audiovisuales como documento. Análisis del nodo en el aula como recuperación de la memoria histórica. In *Nuevas tendencias en investigación e innovación en didáctica de la historia, patrimonio cultural y memoria. Proyección educativa* (pp. 777-789). Universidad de Granada.
- Morales, S. T. (2005). Análisis comparativo de las web de las filmotecas españolas en Internet. *Cuadernos de documentación multimedia*, 16, 11.
- Nebot Soler, M. E. (2020). *Patrimonio audiovisual y memoria histórica cinematográfica de la primera mitad del siglo XX* (Doctoral dissertation, Universitat Politècnica de València).
- Ortega, N. R. (2011). El patrimonio fílmico y cinematográfico: cuestiones para una reflexión abierta. In *Cine español: arte, industria y patrimonio cultural* (pp. 15-28). Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.
- Orwell, G. (1984). *Jorge Orwell 1984*. G Orwell.
- Pacheco, F. D. R., & Salazar, V. G. P. (2020). Grupos focales: marco de referencia para su implementación. *INNOVA Research Journal*, 5(3), 182-195.
- Païni, D. (2005). El tiempo expuesto. *Boletín PH nº*, 56, 33-39.
- Parreño, JM. (2012, 17 de mayo). Los templos del arte en el laberinto. EL PAÍS.
<https://bit.ly/3JkVHwB>
- Pena, J. J. (2002). O futuro será dixital... ou non será. *Grial*, 40 (154), 275–287. <https://bit.ly/3X1nWn6>
- Pérez Millan, J, A (2005). De la Filmoteca Nacional al florecimiento de la Autonómicas (1984-1986). En Filmoteca Española/ICAA/Ministerio de Cultura (Ed).). *Filmoteca Española*

Cincuenta años de historia (1953-2003) (pp. 66-81). Madrid. España: Editorial Filmoteca Española/ I.C.A.A/ Ministerio de Cultura.

Reina, C. G. (2020). La supervivencia de las imágenes. Entrevista a Carolina Cappa. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 6, 577-602. <https://bit.ly/3l9EPi8>

Requena, S. M. (2016). El cine español conservado, proyecto de inventario.

Reviriego, C. (2016, 21 de julio). La agonía de las Filmotecas (1). EL ESPAÑOL. <https://bit.ly/3HGpoXO>

Reviriego, C. (2016, 26 de julio). La agonía de las Filmotecas (2). EL ESPAÑOL. <https://bit.ly/3wEFriA>

Reviriego, C. (2016, 11 de agosto). La agonía de las Filmotecas (3). EL ESPAÑOL. <https://bit.ly/3jc2vSs>

Riambau, E. (2007). Ricardo Muñoz Suay. *Una vida en sombras*. Barcelona: Tusquets.

Riambau, E. (2014). El cine en la era digital. *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, (33), 1.

Riambau, E. (2020). Experiencias y reflexiones en tiempos de virus. *Journal of Film Preservation*, (103), 41-44.

Rincón, J. F. (2020). Hernández, Marta; Pérez Merinero, Carlos y David; Revuelta, Manolo; y López Sangüesa, José Luis (ed.), Crisis y agonía del cine español [1939-2018], Madrid, Cisma Editorial, 2019, 652 pp. *Historia Actual Online*, (51), 177-179.

Rodowick, DN y Rodowick, DN (2009). *La vida virtual del cine*. Prensa de la Universidad de Harvard.

Rodriguez-Barberán, F. J. (2005). Las ciudades del espectador. El cine y la creación de un paisaje cultural contemporáneo. *Revista PH*, 56, 70.

Rueda, M. (2000). Biblioteca de la Filmoteca de Cataluña y de Cine 'Delmiro de Caralt'. *Métodos de información*, 7 (38), 76-83.

- Rueda, M. (2011). La nueva Biblioteca de Cine de la Filmoteca de Cataluña: proceso y relación entre el proyecto bibliotecario y arquitectónico. *Ítem: revista de biblioteconomía y documentación*.
- Ruiz, C. C., & Antequera, D. S. (2001). Patrimonio versus Conservación: el audiovisual en la Ley de Patrimonio Histórico y la labor recuperada de la Filmoteca Canaria. *Revista de Historia Canaria*, (183), 311-332.
- Ruiz, R. (2018). Un escape de gasoil afecta a fondos de la Filmoteca de Andalucía en el C3A de Córdoba. ABC DE CÓRDOBA. <https://bit.ly/3WSuZyh>
- Sánchez-Biosca, V. (1998). En torno a algunos problemas de historiografía del cine. *Archivos de la Filmoteca. Valencia. Filmoteca de la Generalitat Valenciana*, 29, 88-115. <https://bit.ly/3DDj0hm>
- Santa Cruz, J. M. (2014). Un repaso teórico (exhaustivo o no) al debate de la "muerte del cine" en el cine contemporáneo. *Aisthesis*, 55, 155-177. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812014000100010>
- Smith, A. (1776). La riqueza de las naciones.
- Soto, B., & Aguilar, S. (2018). Filmoteca Española en la red. *Secuencias: Revista de historia del cine*.
- Truffaut, F. (1990). *El cine según Hitchcock*. Alianza.
- Véronneau, P. (2005). Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema. *Journal of Film Preservation*, (70), 80-84. <https://bit.ly/3XZW02Y>
- Vernet, M (2007). Les archives de cinéma et d'audiovisuel et les bibliothèques. *BBF, Bulletin des bibliothèques de France*, 2, 52. <https://bit.ly/40l0EeZ>
- Victorero Molina, E. (2022). La industria del cine y su impacto en la economía. *Revista Cubana de Economía Internacional*, 8(2), 178–205. <http://www.rcei.uh.cu/index.php/RCEI/article/view/185>

Virilio, P. (1994). *La máquina de la visión* . Prensa de la Universidad de Indiana.

Weinrichter, A. Una historia del cine/A Story of Cinema. *Secuencias*, 35. <https://bit.ly/3DyMcWX>

Witt, M. (1999). The death(s) of cinema according to Godard. *Screen*, 40(3), 331–346.
<https://doi.org/10.1093/SCREEN/40.3.331>

Zambrano, B. (1999). *Solas*. Maestranza Films.

9. ÍNDICES

9.1. TABLAS

Tabla 1. Estructura de la Tesis.	53
Tabla 2. Pérdidas de materiales en incendios.	76
Tabla 3. Los periodos de la destrucción del cine.	80
Tabla 4. Las colecciones particulares.	91
Tabla 5. Las colecciones militares.	92
Tabla 6. Etapas de catalogación de Ernest Lindgren.	106
Tabla 7. Declaración de la creación de la FIAF.	120
Tabla 8. Muestra de universo de Focus Group.	195
Tabla 9. Código de acceso.	406
Tabla 10. Código comunicación.	407
Tabla 11. Código concepto.	409
Tabla 12. Código Conservación.	410
Tabla 13. Código cooperación.	411
Tabla 14. Código creatividad.	413
Tabla 15. Código difusión.	414
Tabla 16. Código documentación.	416
Tabla 17. Código educación.	417
Tabla 18. Código Gestión.	419
Tabla 19. Código investigación.	421
Tabla 20. Código de líneas estratégicas.	423
Tabla 21. Código tecnología.	427

9.2. FIGURAS

Figura 1. <i>Acta del primer Congreso de la FIAF.</i>	122
Figura 2. <i>Acta del segundo Congreso de la FIAF.</i>	125
Figura 3. <i>Síntesis de la generación y aparición de las filmotecas.</i>	132
Figura 4. <i>Concentración de protesta por el despido de un proyccionista del CGAI Filmoteca de Galicia.</i>	138
Figura 5. <i>Logotipo de Filmoteca Española.</i>	143
Figura 6. <i>Sede del cine Dore de Filmoteca Española.</i>	144
Figura 7. <i>Logotipo de Filmoteca de Catalunya.</i>	145
Figura 8. <i>Muestra de archivo gráfico de carteles, programas de mano y fotografías, disponibles en su repositorio digital. Filmoteca de Catalunya.</i>	146
Figura 9. <i>Instalaciones de la Filmoteca Vasca</i>	146
Figura 10. <i>Empalmadora de 35mm de Filmoteca</i>	147
Figura 11. <i>Muestra de archivo gráfico de la Filmoteca Valenciana.</i>	149
Figura 12. <i>Logotipo de Filmoteca de Galicia.</i>	150
Figura 13. <i>Muestra de archivo gráfico de carteles, programas de mano y fotografías, Centro Galego das Artes da Imaxe.</i>	151

Figura 14. . Sala Val del Omar en Córdoba, Filmoteca Andalucía.....	153
Figura 15. Cabina de la Sala Val del Omar de la Filmoteca de Andalucía en Granada.	154
Figura 16. Logotipo de la Filmoteca Zaragoza.	154
Figura 17. Muestra de archivo de materiales industriales conservados, Filmoteca de Zaragoza.	155
Figura 18. Cámaras de la exposición permanente de la Filmoteca de Castilla y León.	157
Figura 19. Revista digital trimestral “Espacio I+M” Imagen más memoria de la Filmoteca de Castilla y León.	158
Figura 20. Logotipo de la Filmoteca Canaria.....	159
Figura 21. Muestra de archivo gráfico de carteles, programas de mano y fotografías, Filmoteca de Canaria.	159
Figura 22. Logotipo de la Filmoteca de Cantabria.	160
Figura 23. Visita de escolares a la sede de la Filmoteca de Cantabria.	161
Figura 24. Visita de un colegio a la Filmoteca de Albacete.	162
Figura 25. Muestra de archivo gráfico de y fotografías, fachada Cine Capitol sede de la Filmoteca de Albacete.	163
Figura 26. Logotipo de la Filmoteca de Extremadura.	164
Figura 27. Muestra de archivo gráfico de carteles, programas de mano y fotografías, Filmoteca de Extremadura.	165
Figura 28. Logotipo de la Filmoteca de la Región de Murcia.	166
Figura 29. Logotipo de la Filmoteca de Navarra.....	167
Figura 30. Sala principal de la Filmoteca de Navarra.	168
Figura 31. Logotipo de la Filmoteca de la Rioja.	168
Figura 32. Fondos gráficos especiales de la Filmoteca Balear.....	170
Figura 33. Película “My Majorca” guion de Robert Graves. de la Filmoteca Balear. ..	170
Figura 34. Número de materiales conservados, clasificados por épocas.	174
Figura 35. Número de materiales conservados en las filmotecas de España.	175
Figura 36. Muestra de codificación de diálogos del Focus Group.	199
Figura 37. Gráfica con los resultados de los códigos principales a priori.....	199
Figura 38. Códigos principales a priori y sus correspondientes subcódigos.	202
Figura 39. Códigos principales a posteriori y sus correspondientes subcódigos.	203
Figura 40. Resultados conjuntos de los códigos principal a priori/posteriori.	204
Figura 41. Códigos principales a posteriori y sus correspondientes subcódigos.	205
Figura 42. Procedimiento del diagrama de flujo.	206
Figura 43. Relaciones establecidas entre los códigos desde la herramienta de Atlas-ti.	207
Figura 44. Ejemplo de procedimiento del diagrama Sankey de flujo.	208
Figura 45. Ejemplo de diagrama de barras para concurrencias.	209
Figura 46. Diagrama de los códigos principales a priori de las filmotecas.	212
Figura 47. Diagrama de los códigos principales a posteriori de las filmotecas.	213
Figura 48. Diagrama de los códigos principales a priori y posteriori conjuntos.....	215
Figura 49. Diagrama sobre el pensamiento inicial de los códigos en la investigación.	216
Figura 50. Diagrama sobre el pensamiento posterior con los nuevos códigos a posteriori.	218
Figura 51. Diagrama con la totalidad de códigos a priori y a posteriori.	219
Figura 52. Diagrama de flujo del código principal a priori de la Conservación y sus subcódigos.	220

Figura 53. Diagrama sobre la relación del código de Conservación con sus subcódigos.	222
Figura 54. Diagrama de las relaciones del código de la conservación con el resto de códigos.	224
Figura 55. Diagrama de las relaciones entre los subcódigos de conservación y resto de códigos.	225
Figura 56. Diagrama de Sankey para comprobar el flujo del código de la conservación con el resto de códigos.	226
Figura 57. Diagrama de Sankey para comprobar el flujo del subcódigo de la conservación: preservación con el resto de códigos.	227
Figura 58. Diagrama de Sankey para comprobar el flujo del subcódigo de la conservación: restauración con el resto de códigos.	228
Figura 59. Diagrama de Sankey para comprobar el flujo del subcódigo de la conservación: localización con el resto de códigos.	229
Figura 60. Diagrama de las relaciones entre los subcódigos de conservación y líneas estratégicas.	230
Figura 61. Diagrama de flujo del código de Conservación con el resto de códigos. ...	238
Figura 62. Diagrama de flujo del código principal a priori de la Difusión y sus subcódigos.	239
Figura 63. Diagrama sobre los resultados de citación de los subcódigos de la Difusión.	243
Figura 64. Diagrama sobre las relaciones del código de la Difusión con el resto de códigos.	244
Figura 65. Diagrama de Sankey sobre las relaciones del código de la Difusión con el resto de códigos.	245
Figura 66. Diagrama de Sankey sobre las relaciones del código de la Difusión a través de sus subcódigos con el resto de códigos.	246
Figura 67. Diagrama de las relaciones de los subcódigos de la Difusión con el resto de códigos.	247
Figura 68. Diagrama de flujo del código de la Difusión en sus relaciones con el resto de códigos.	252
Figura 69. Diagrama de flujo del código de la Cooperación con sus subcódigos.	253
Figura 70. Diagrama de flujo del código de la Cooperación con sus subcódigos.	255
Figura 71. Diagrama de flujo del código de la Cooperación con sus subcódigos.	256
Figura 72. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Cooperación.	257
Figura 73. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código cooperación con el resto de códigos.	258
Figura 74. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de cooperación: filmotecas con el resto de códigos.	259
Figura 75. Diagrama de Sankey subcódigo de cooperación: agentes del sector.	261
Figura 76. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de cooperación: instituciones con el resto de códigos.	262
Figura 77. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de cooperación: agentes del sector con el resto de códigos.	264
Figura 78. Diagrama de flujo de relaciones del código de cooperación con el resto de códigos.	266
Figura 79. Diagrama de flujo del código de la Documentación con sus subcódigos.	269
Figura 80. Diagrama del flujo del código de la Documentación con sus subcódigos.	270
Figura 81. Diagrama de flujo del código de la Cooperación con sus subcódigos.	271
Figura 82. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Documentación con el resto de códigos.	272

Figura 83. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Documentación con el resto de códigos.	273
Figura 84. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Documentación: Líneas de atención sobre el sector con el resto de códigos.	273
Figura 85. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Documentación: Líneas de atención al sector con el resto de códigos.	275
Figura 86. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Documentación: Desconocimiento con el resto de códigos.	277
Figura 87. Diagrama de flujo de relaciones del código de Documentación con el resto de códigos.	279
Figura 88. Diagrama de flujo del código de la Investigación con sus subcódigos.	282
Figura 89. Diagrama de flujo del código de la Documentación con sus subcódigos.	283
Figura 90. Diagrama de flujo del código de la Investigación con el resto de códigos.	284
Figura 91. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Investigación con el resto de códigos.	285
Figura 92. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Investigación con el resto de códigos.	286
Figura 93. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de investigación: iniciativas formativas profesionales con el resto de códigos.	287
Figura 94. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de investigación: ayudas a proyectos de investigación con el resto de códigos.	289
Figura 95. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de investigación: fomento de bases de datos con el resto de códigos.	290
Figura 96. Diagrama de flujo de relaciones del código de Investigación con el resto de códigos.	292
Figura 97. Diagrama de flujo del código de la Líneas estratégicas con sus subcódigos.	294
Figura 98. Diagrama de flujo del código de Líneas estratégicas con sus subcódigos.	295
Figura 99. Diagrama de flujo del código de Líneas estratégicas con el resto de códigos.	296
Figura 100. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Líneas estratégicas con el resto de códigos.	297
Figura 101. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Líneas estratégicas con el resto de códigos.	298
Figura 102. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo Líneas estratégicas: legislación con el resto de códigos.	299
Figura 103. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo Líneas estratégicas: Política cultural con el resto de códigos.	301
Figura 104. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo Líneas estratégicas: Futuro con el resto de códigos.	303
Figura 105. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo Líneas estratégicas: Modelos institucionales con el resto de códigos.	306
Figura 106. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo Líneas estratégicas: Instancias con el resto de códigos.	308
Figura 107. Diagrama de flujo de relaciones del código de Líneas estratégicas con el resto de códigos.	309
Figura 108. Diagrama de flujo del código de la Educación con sus subcódigos.	310
Figura 109. Diagrama de flujo del código de la Educación con sus subcódigos.	311
Figura 110. Diagrama de flujo del código de la Educación con el resto de códigos.	312

Figura 111. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Educación con el resto de códigos.	313
Figura 112. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Educación con el resto de códigos.	313
Figura 113. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Educación: Formación cursos con el resto de códigos.	314
Figura 114. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Educación: Centros educativos con el resto de códigos.	315
Figura 115. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Educación: Sociedad con el resto de códigos.	317
Figura 116. Diagrama de flujo de relaciones del código de Educación con el resto de códigos.	318
Figura 117. Diagrama de flujo del código de la Documentación con sus subcódigos.	320
Figura 118. Diagrama de flujo del código de la Comunicación con sus subcódigos.	321
Figura 119. Diagrama de flujo del código de la Comunicación con el resto de códigos.	322
Figura 120. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Comunicación con el resto de códigos.	323
Figura 121. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Comunicación con el resto de códigos.	323
Figura 122. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de comunicación: Medios de comunicación con el resto de códigos.	324
Figura 123. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de comunicación: Redes sociales con el resto de códigos.	326
Figura 124. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de comunicación: Comunicación corporativa con el resto de códigos.	327
Figura 125. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de comunicación: Divulgación con el resto de códigos.	328
Figura 126. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de comunicación: Visibilidad del patrimonio cinematográfico con el resto de códigos.	330
Figura 127. Diagrama de flujo de relaciones del código de Comunicación con el resto de códigos.	332
Figura 128. Diagrama de flujo del código de la Accesibilidad con sus subcódigos.	333
Figura 129. Diagrama de flujo del código de la Accesibilidad con sus subcódigos.	334
Figura 130. . Diagrama de flujo del código de la Accesibilidad con el resto de códigos.	335
Figura 131. Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Accesibilidad con el resto de códigos.	336
Figura 132. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Accesibilidad con el resto de códigos.	337
Figura 133. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones de los subcódigos de la Accesibilidad con el resto de códigos.	338
Figura 134. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Accesibilidad: Transparencia con el resto de códigos.	339
Figura 135. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Accesibilidad: Material con el resto de códigos.	340
Figura 136. Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Accesibilidad: Inmateriales con el resto de códigos.	342
Figura 137. Diagrama de flujo de relaciones del código de Accesibilidad con el resto de códigos.	343

Figura 138. <i>Diagrama de flujo del código de Concepto.</i>	344
Figura 139. <i>Diagrama de flujo del código de la Concepto con el resto de códigos.</i>	344
Figura 140. <i>Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Concepto con el resto de códigos.</i>	345
Figura 141. <i>Diagrama de flujo de relaciones del código de Concepto con el resto de códigos.</i>	347
Figura 142. <i>Diagrama de flujo del código de la Creatividad.</i>	349
Figura 143. <i>Diagrama de flujo del código de la Cooperación con el resto de códigos.</i>	349
Figura 144. <i>Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código Creatividad con el resto de códigos.</i>	350
Figura 145. <i>Diagrama de flujo de relaciones del código de Creatividad con el resto de códigos.</i>	352
Figura 146. <i>Diagrama de flujo del código de la Gestión con sus subcódigos.</i>	353
Figura 147. <i>Diagrama de flujo del código de la Gestión con sus subcódigos.</i>	354
Figura 148. <i>Diagrama de flujo del código de la Gestión con el resto de códigos.</i>	355
Figura 149. <i>Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de Gestión con el resto de códigos.</i>	356
Figura 150. <i>Diagrama de Sankey relaciones del código de gestión.</i>	357
Figura 151. <i>Diagrama de Sankey con el flujo de las relaciones de los subcódigos de Gestión.</i>	357
Figura 152. <i>Diagrama de Sankey con el flujo de las relaciones del subcódigo de Gestión: Recursos humanos con el resto de códigos.</i>	358
Figura 153. <i>Diagrama de Sankey con el flujo de las relaciones del subcódigo de Gestión: Recursos económicos con el resto de códigos.</i>	360
Figura 154. <i>Diagrama de Sankey con el flujo de las relaciones del subcódigo de Gestión: Derechos con el resto de códigos.</i>	362
Figura 155. <i>Diagrama de Sankey con el flujo de las relaciones del subcódigo de Gestión: Instalaciones con el resto de códigos.</i>	364
Figura 156. <i>Diagrama de flujo de relaciones del código de Gestión con el resto de códigos.</i>	367
Figura 157. <i>Diagrama de flujo del código de la Tecnología con sus subcódigos.</i>	368
Figura 158. <i>Diagrama de flujo del código de la Tecnología con sus subcódigos.</i>	369
Figura 159. <i>Diagrama de flujo del código de la Tecnología con el resto de códigos.</i>	370
Figura 160. <i>Diagrama de coincidencias del código y subcódigos de la Tecnología con el resto de códigos.</i>	371
Figura 161. <i>Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del código de la Tecnología con el resto de códigos.</i>	372
Figura 162. <i>Diagrama de Sankey con el flujo de las relaciones de los subcódigos de Tecnología.</i>	373
Figura 163. <i>Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Tecnología: Analógica con el resto de códigos.</i>	374
Figura 164. <i>Diagrama de Sankey con el flujo de relaciones del subcódigo de Tecnología: Digital con el resto de códigos.</i>	376
Figura 165. <i>Diagrama de flujo de relaciones del código de Tecnología con el resto de códigos.</i>	378
Figura 166. <i>Nube de palabras Focus group de filmotecas.</i>	379
Figura 167. <i>Diagrama de flujo de relaciones del Focus group y entrevistados con los códigos.</i>	381
Figura 168. <i>Diagrama de la estadística de códigos de Esteve Riambau, Filmoteca de Catalunya.</i>	382

Figura 169. <i>Diagrama de flujo de relaciones de la entrevista a Esteve Riambau con el resto de códigos.</i>	383
Figura 170. <i>Diagrama de la estadística de códigos de Josetxo Cerdán, Filmoteca Española.</i>	389
Figura 171. <i>Diagrama de flujo de relaciones de la entrevista a Josetxo Cerdán.</i>	391
Figura 172. <i>Diagrama de la estadística de códigos de Joxean Martínez, Filmoteca Vasca.</i>	399
Figura 173. <i>Diagrama de flujo de relaciones de la entrevista a Joxean Fernández con el resto de códigos.</i>	400
Figura 174. <i>Diagrama de datos sobre las relaciones de los distintos grupos de Focus group y entrevistas de directores de filmotecas con los distintos códigos.</i>	405

10. ANEXOS

10.1. ENTREVISTA CON EL DIRECTOR DE LA FILMOTECA DE CATALUNYA, ESTEVE RIAMBAU.

(20/06/2022)

00:00:00 Esteve Riambau

Respondiendo a tu pregunta de lo que es una filmoteca mi definición sería, Una Filmoteca es la institución pública cuya tarea consiste en preservar el patrimonio cinematográfico y divulgarlo desde el punto de vista cultural. Estamos atravesando un período de incertidumbre digital. El conocimiento adquirido a través del tiempo en el soporte fotoquímico nos ha dado unas claves sobre el soporte fílmico para su conservación.

00:00:08 Entrevistador

Ya se ha comentado la dificultad del digital y su futuro.

00:00:13 Esteve Riambau

En este momento, uno de los grandes retos de las filmotecas es ¿qué tenemos que hacer con la preservación digital?

00:00:23 Entrevistador

Bueno y el planteamiento de que las Filmotecas están en el eje institucional, cultural y que deben de pasar a uno más empresarial económico, eso ¿Cómo lo verías, en ese cambio de modelo?

00:00:51 Esteve Riambau

Estamos hablando de una institución pública, así que modelos de privatización no caben. Puede haber patrocinios, colaboraciones, cuestiones puntuales eso sí y eso ya se está trabajando.

00:01:05 Entrevistador

ya

00:01:08 Esteve Riambau

Es que eso va en contra de los modelos culturales públicos. Para eso ya están las filmotecas privadas, que existen y no hay problema en ello, pero son dos modelos distintos.

00:01:14 Entrevistador

Claro.

00:01:16 Esteve Riambau

Este fue uno de los grandes debates que yo viví dentro de la FIAF los años que estuve dentro del Comité Ejecutivo y que justamente me tocó a mí moderar la mesa para zanjar el tema en el Congreso FIAF celebrado en Barcelona. El debate era si se admitía o no que la FIAF admitiera filmotecas privadas y hubo una grandísima controversia con muchísimos intereses detrás y con dos bloques muy claramente definidos: Europa apostaba por un modelo público, y Estados Unidos, Australia, Japón optaban por admitir el sector privado. Llegamos a la conclusión de que si aceptamos esa opción de lo privado estaríamos amenazados en nuestra existencia como Federación

00:01:50 Entrevistador

Eso de lo privado es muy anglosajón

00:01:53 Esteve Riambau

La votación fue definitiva y zanjó la cuestión, porque está claro que o seguimos en el modelo público o las filmotecas tal como las conocemos morirán. En la Filmoteca de Catalunya estamos, justamente, inmersos en dos procesos decisivos. Un plan sistemático de digitalización de los fondos fotoquímicos, no para preservar ni conservar, sino para visibilizar. Serán 10 largometrajes y otros tantos cortometrajes, bajo el acuerdo con los propietarios de los derechos para que nosotros conservemos la distribución en el ámbito cultural. El segundo gran proyecto es una ley de creación del Instituto Filmoteca de Catalunya, que le otorgará una naturaleza jurídica equivalente de otros equipamientos culturales dedicados al Teatro, la Opera, los Museos o las Bibliotecas.

00:03:10 Entrevistador

¿Porque ahora mismo como sois jurídicamente?

00:03:17 Esteve Riambau

Actualmente somos un área del Instituto Catalán de Empresas culturales.

00:03:19 Entrevistador

¿Como puede ser la Filmoteca valenciana?

00:03:24 Esteve Riambau

Más o menos.

00:03:25 Entrevistador

Pero con una diferencia que vosotros tenéis un director específico como cara visible en exclusiva de esa área

00:03:31 Esteve Riambau

Eso es otra cosa, pero la pregunta es ¿qué hacemos, una institución como la Filmoteca con las dimensiones actuales dentro de un instituto que básicamente lo que se dedica es a distribuir subvenciones, no solamente al sector audiovisual, como pasaría en Madrid con El ICAA, sino además el libro, las artes plásticas, la música. La filmoteca ahí es un cuerpo extraño...

00:04:13 Entrevistador

Más bien atípico.

00:04:15 Esteve Riambau

Ahora toca desarrollar nuevas vías, será una ley que no cambiará el día a día, pero sí la estructura jurídica de la filmoteca como entidad independiente, Va a seguir siendo cien por cien pública, pero con una gestión independiente

00:04:52 Entrevistador

Pues sería interesante conocer ese desarrollo sobre la independencia en la gestión administrativa. Aunque algunos me confiesen que con las crisis que se están viviendo, pues como que están más protegidos de muchos problemas derivados de esa individualidad, que quizás metido dentro de esas estructuras tienen más protección que si estuvieran en solitario donde tendrían más dificultades en el contexto actual. Tenéis dos centros, ¿no? ¿Cómo funcionan? A mí, salvando distancias por supuesto, esas dos naturalezas me remiten un poco el modelo francés de Cinémathèque Française como escaparate de difusión y el CNC como archivo puro y duro.

00:07:03 Esteve Riambau

La Cinémathèque tiene sus propios archivos también, o sea que no, no va por ahí, para nosotros la organización, la que yo implanté, es una sola filmoteca con dos sedes.

00:07:13 Entrevistador

Queda claro

00:07:16 Esteve Riambau

La de Barcelona, en el barrio del Raval, está básicamente dedicada a la difusión pública, es decir, proyecciones, exposiciones, biblioteca, servicios educativos. La otra sede, el Centro de Conservación y Restauración ubicado en Terrassa, está reservada para la conservación y restauración, tanto analógica como digital. Físicamente está a 40 km de Barcelona.

00:07:34 Entrevistador

Por seguridad también, claro.

00:07:39 Esteve Riambau

Físicamente son dos sedes, operativamente trabajamos con cuatro unidades. Una de ellas es de Conservación y restauración. Con sus respectivas jefas.

00:07:55 Entrevistador

Mariona Bruzzo

00:08:01 Esteve Riambau

En total somos unas 50 personas, en Terrassa trabajan unas 12, con Mariona Bruzzo como jefa y la conservadora Rosa Cardona, que forma parte del equipo. Hay otra área funcional que es documentación que incluyen los otros documentos no fílmicos bajo la dirección de Anna Fors. Hay otra tercera área o unidad que es comunicación y administración que de momento van juntas. Y una cuarta unidad, la de difusión, que incluye proyecciones, exposiciones y servicios educativos. Octavi Martí se jubiló en 2019, y desde 2020, la nueva jefa es Marina Viñas, recién doctorada por la Sorbona, ha sido la programadora del Museo del Jeu de Pomme de París. Ha hecho varias exposiciones, es una persona competente y con la ventaja añadida de que pertenece a una nueva generación.

00:09:21 Entrevistador

Si, a ella la presentaste en el encuentro de filmotecas en Filmoteca española.

00:09:28 Esteve Riambau

Exactamente sí.

00:09:30 Entrevistador

En cuanto al digital, todo lo que dificulta para la conservación, sin embargo, es una bendición para el tema de documentación y difusión, porque tenéis también todos los catálogos de bibliotecas.

00:09:50 Esteve Riambau

El Repositorio Digital es una aportación mía creada en 2013.

00:09:53 Entrevistador

Es una maravilla.

00:09:59 Esteve Riambau

Todos los fondos documentos no fílmicos que se digitalizan se integran en un repositorio digital abierto y por lo tanto son de libre consulta universal. Los investigadores, e historiadores latinoamericanos están particularmente agradecidos de no tener que desplazarse para consultar determinados documentos

00:10:27 Entrevistador

La comunidad latina, es muy activa, eso se ve en cualquier ejemplo de tutoriales de informática o de cualquier tema del digital

00:10:45 Esteve Riambau

Tenemos miles de items colgados en el repositorio entre ellas todas las revistas españolas de cine anteriores a la guerra.

00:10:54 Entrevistador

Interesante

00:11:17 Esteve Riambau

Antes lo has dicho, yo soy cien por cien por 100 escuela Langlois, es decir, conservar para difundir porque tener las cosas embaladas en un cajón no tiene ningún sentido. Nuestra política de exposiciones también va en ese sentido. Hacemos tres al año, una de ellas es siempre con fondos propios como forma de visibilizar y corresponder a las donaciones que se nos hacen. Acabamos de dedicar una a Jaime Camino gracias a la donación de todo el fondo documental que nos hizo su hijo. Hace unos años hicimos otra exposición con la donación de la familia Gómez Grau, dos fotógrafos de Cervera que trabajaron para Samuel Bronston en todas las superproducciones americanas rodadas en España. Nos regalaron 6000 fotografías José Nieto, el gran compositor del cine español, depositó todas sus partituras originales y no solamente las conservamos, sino que una vez al año él mismo las utiliza para dar un curso de doctorado para los alumnos del conservatorio del Liceo. Hace un año incorporamos el fondo de Lola Salvador con guiones, correspondencia, proyectos y demás documentos, por eso le hemos dedicado una serie de actividades, exponiendo vitrinas con sus materiales, proyectando sus películas y organizando debates con ella. Básicamente se trata de preservar el material, pero también visibilizándolo como parte fundamental de la retroalimentación en las filmotecas.

00:13:38 Entrevistador

Bien ¿Entonces qué línea discursiva tenéis en la programación? ¿Cómo se organizaría la organización de ciclos en la Filmoteca? ¿Respondéis al patrón ciclo especializado, géneros, autorales, temáticos y propios de vuestra cinematografía?

00:14:06 Esteve Riambau

La programación anual se construye como un castillo de naipes, ha de responder a diversos equilibrios y por lo tanto tienen que tener una serie de flancos cubiertos y de compensaciones a efectos prácticos. Nosotros no funcionamos por temporada porque en verano tenemos abierto, sino por años naturales. En diciembre anunciamos los grandes ciclos del año siguiente a partir de una selección que comenzamos en septiembre. Hay retrospectivas que vienen dadas por las circunstancias, es decir, por el centenario de lo que sea, otros por disposición de materiales pues acaban de restaurar.

00:15:39 Entrevistador

Es de oportunidad

00:15:43 Esteve Riambau

También está el tema de los invitados internacionales, ya sea gente que tienes contactada, o bien gente que nos ha costado muchísimo conseguir traer por problemas de agenda. También hay que tener un equilibrio entre lo viejo y lo nuevo, los periodos mudos y sonoros, los catalanes y los universales, los paritarios y los no paritarios.

00:16:20 Entrevistador

Exacto.

00:16:23 Esteve Riambau

No puede ser que haya tres italianos y no haya ningún francés, hay que estar atentos con eso

00:16:36 Entrevistador

Bien y cuando os enfrentáis al público ¿Cómo lo hacéis, como un concepto global o trabajáis particularmente, entendiendo que hay distintos públicos y que esos distintos públicos son los que tenéis que armar en la programación?

00:16:57 Esteve Riambau

Tenemos un público muy fiel, 400 abonados que pagan €90 al año y muchos de ellos vienen todos los días. Además de esos habituales, hay que sumar otros perfiles. Y esa diversidad de públicos surge también de socios colaboradores el Goethe Institute o el Institut Français, hasta festivales, organizaciones etc. Está claro que durante la semana del cine alemán hay más espectadores alemanes que el resto del año, pero solamente con que una pequeña parte de este público siga viniendo, a mí me interesa mucho. Lo que es un fracaso es que busques un colaborador y no solamente no traiga público, sino que nuestro público habitual no venga a ver estas películas.

00:18:31 Entrevistador

Qué dolor de esfuerzo

00:18:33 Esteve Riambau

Otras veces es un lujo, conseguimos unos colaboradores para sesiones de gran aceptación. No hace mucho presentamos con Anagrama un libro sobre Billy Wilder, un acto donde estuvo presente el autor del libro, Jonathan Coe con Fernando Trueba a su lado. Con el Goethe Institute y un taller de cine organizado por la cooperativa La Selva, trajimos a Werner Herzog y no quedó ni una localidad disponible.

00:19:29 Entrevistador

Fórmulas de éxito seguro

00:19:31 Esteve Riambau

Para tener estas presencias también hay que añadir la complicidad y un trabajo de relaciones públicas que no es meramente administrativo, Albert Serra ha preestrenado todas sus últimas películas en la filmoteca. En 2022 le encargamos el spot de los 10 años de la nueva sede y el 1 de septiembre, justo el día antes del estreno comercial, vino a presentar Pacifiction, su última película. Este tipo de complicidad, funciona a nivel de programación, pero también funcionan a nivel de público.

00:20:21 Entrevistador

Claro ya siempre te exigen.

00:20:26 Esteve Riambau

Nuestro público habitual nos exige sabe el pie que calzamos. Intentamos responder en la medida de nuestras posibilidades, también con nuestros invitados, aunque no podemos pagar un billete en primera clase ni hoteles de lujo.

00:22:35 Entrevistador

Vosotros hicisteis un intento de recuperar un laboratorio que cerraba. Eso no pudo llevarse a efecto finalmente por el tema administrativo ¿no?

00:23:04 Esteve Riambau

Tengo pocas espinas clavadas y ésta es la más importante. Estuve dos años detrás de este proyecto

00:23:08 Entrevistador

Qué pena.

00:23:10 Esteve Riambau

Se trataba de salvar el último laboratorio fotoquímico que había en España, Image Film. Y el modelo que proponíamos era el sueco, que es un modelo mixto. Un laboratorio fotoquímico centrado en las restauraciones propias y tiraje de copias para la filmoteca y con otra parte externa para comercializar con clientes de fuera de la filmoteca. Lo intenté, pero no pude convencer a quién correspondía para conseguir eso.

00:23:44 Entrevistador

Una verdadera lástima

00:24:09 Esteve Riambau

Todavía me duele.

00:24:12 Entrevistador

Es una labor que requiere ser conocida en tu experiencia para otras filmotecas ¿no crees?

00:24:51 Esteve Riambau

Cuando me lo han pedido, he ido a explicar el modelo de la Filmoteca de Catalunya para sentar las bases de nuevas filmotecas, como lo hice en Costa Rica, lo he hecho en Marruecos. El espíritu de comunidad de las filmotecas es importante como también lo es esta transmisión del conocimiento, y esta complicitad de compartir experiencias y proyectos.

00:25:21 Entrevistador

De todas maneras, vosotros disponéis de laboratorio propio por lo menos a un nivel de tratamiento analógico ¿no?

00:26:24 Esteve Riambau

No.

00:26:26 Entrevistador

¿No tenéis analógico?

00:26:27 Esteve Riambau

Nosotros trabajamos ahora con Portugal y otros laboratorios europeos.

00:26:30 Entrevistador.

¿Cuál es vuestro proceso?

00:26:49 Esteve Riambau

Cuando cerramos el ciclo de una restauración sobre todo las películas de los orígenes películas las preparamos digitalmente y cuando volvemos a formato fotoquímico recurrimos al laboratorio de Portugal.

00:27:02 Entrevistador

Entonces vuestro centro, tiene un poco de restauración en vuestra sede, digamos

que lo que tiene son a las mejores maquinarias, pues para la limpieza, tratamiento, manipulación, pero no propiamente de laboratorio.

00:27:21 Esteve Riambau

En nuestro Centro de Conservación y Restauración hay en estos momentos, casi 200000 bobinas fotoquímicas y el archivo digital que empieza a crecer con muchísimas Teras de capacidad. Tenemos una unidad de repaso de negativos, porque otra particularidad de las características de esta casa fue el depósito de Fotofilm

00:27:55 Entrevistador

¿El fondo de Fotofilm?

00:28:01 Esteve Riambau

Fotofilm quebró a finales de los noventa. Los materiales allí depositados fueron trasladados a una nave industrial, sin ninguna garantía de preservación. La filmoteca de Catalunya hizo lo que pudo para que no se perjudicaran, hubo un larguísimo proceso con los trabajadores, con los acreedores, etcétera. y, después de 10 años y dos jueces porque uno murió por el camino, el segundo dictó una sentencia salomónica: todos aquellos títulos que no hubiesen sido reclamados por sus propietarios pasaban a ser propiedad de Filmoteca de Catalunya mientras los derechos serían de quien demostrase que los detenta.

00:29:13 Entrevistador

Ya

00:29:15 Esteve Riambau

Estoy hablando de 50000 bobinas. Un regalo envenenado. En resumen, un 25%. de nuestro fondo de archivo es este material que llegó en 2008. que estuvo en condiciones de conservación no óptimas durante cuatro años y que desde 2012 está perfectamente acondicionado. Ahora seguimos revisando su contenido y aparecen cosas alucinantes.

00:30:35 Entrevistador

¿Fue un regalo entonces?

00:30:39 Esteve Riambau

Si, pero te repito que es un regalo envenenado, porque te dicen que es tuyo pero si viene el dueño te lo quitará, entonces, claro, no te lo dan del todo. Y, mientras tanto, quienes lo conservamos somos nosotros.

00:30:44 Entrevistador

Ah

00:30:46 Esteve Riambau

Han aparecido películas totalmente inesperadas, lo consecuencia del hecho de, que en Barcelona, además de la producción estrictamente catalana, se procesaban los documentales de 16 mm, el cine publicitario o el militante.

00:31:10 Entrevistador

Lo curioso, lo realmente interesante. ¿Y vuestro proceso de digital cómo se opera?

00:31:16 Esteve Riambau

Un trabajo arduo, descomunal. Arrancamos en 2012, con la compra de un escáner, un prototipo para digitalizar cine de los orígenes en mal estado y demás, muy interesante para colecciones como la de Chomón, pero además hemos realizado trabajos muy finos, Víctor Erice, nos encargó la digitalización del "El sol del membrillo" y el resultado lo presentamos en el Festival de Cannes. Después compramos un segundo escáner para cine subestándar, porque también tenemos mucho material del 16 mm y nueve y medio, los cineastas amateurs e independientes. Recientemente, hemos comprado un tercer escáner para digitalizar negativos que estén en buen estado y en colaboración con la escuela de cine, la ESCAC. Allí es donde vamos a empezar a digitalizar 10 largometrajes y cortometrajes por año.

00:32:35 Entrevistador

Bueno, de la formación ya has dicho que era una de tus primeras medidas, lo consideras importante. Y en tu marco de cooperación ¿estabais con la Universidad, también programas de cine?

00:33:00 Esteve Riambau

El ciclo Aula de cine, para universidades y escuelas de cine, es un curso de historia del cine que empieza en octubre y termina en junio. Lo organizamos en colaboración con todas las universidades, y escuelas de cine de Barcelona y algunas de fuera de Barcelona y son sesiones semanales, abiertas para el público, pero que son presentados por sus profesores, incluso los alumnos de las facultades. También tenemos un programa de FilMOTECA para escuelas en sesiones que son cerradas. Y después tenemos un programa que ya tiene también ocho años llamado "Por amor a las artes" y en colaboración con los grandes equipamientos culturales catalanes, el Liceo, el Museo Nacional, la biblioteca, el Palau de la música, etcetera. Se trata de explorar la relación entre el cine y las artes y buscando correspondencias directas. Si el Liceo estrena una Ópera de Verdi se busca una película, directamente relacionada con ella y viene alguien del Liceo a presentarla.

00:34:47 Entrevistador

¿Y qué me dices de tu público y tu filosofía?

00:35:12 Esteve Riambau

Mi apuesta personal es de ruptura de la endogamia cinematográfica. Se que puede resultar hasta paradójico e incluso hay quien se ha escandalizado, Yo no soy exclusivamente un cinéfilo, soy alguien que le gusta muchísimo el cine, pero que lo utiliza como forma de diálogo con el mundo, con la sociedad y con otras artes.

00:35:40 Entrevistador

De dialogo continuo ¿no?

00:36:14 Esteve Riambau

Justamente es el cine, lo que permite tener una capacidad de diálogo.

00:36:20 Entrevistador

¿Y de comunicación, qué planteamiento propones?

00:37:11 Esteve Riambau

Cómo toda actividad pública hay una política de comunicación pensando en los medios, pero que también va más allá. Yo creo que hemos conseguido una filosofía que va más allá de los escaparates. Tenemos un escaparate pero cuando entras en la tienda, nuestra filmoteca no te va a engañar. La comunicación ayuda a vender, claro, pero podemos responder con hechos y actos concretos gracias a nuestro trabajo; y hablo en plural porque el equipo es muy importante.

00:37:47 Entrevistador

Y eso también es la pregunta obvia, porque tenéis por lo menos cerca de más de 50 personas, supongo que es una jerarquía piramidal ¿Cómo se trabaja la comunicación y cómo se trabaja con ese equipo que tienes, con tanto talento y parcelas a cubrir? ¿cómo es esa comunicación con el personal?

00:38:23 Esteve Riambau

Hay una pirámide como tú dices muy compartimentada en cuatro apartados estancos, pero al mismo tiempo con una vocación absolutamente transversal. El archivo está más lejos, igualmente participa de actividades en las que es imprescindible.

00:39:16 Entrevistador

Bueno, eso siempre lo hemos visto también en los encuentros de Filmoteca. ¿Qué consideras más amenazante, los cambios tecnológicos o los cambios en la política?

00:40:04 Esteve Riambau

Los cambios tecnológicos por amenazantes que sean, son inevitables. Trabajamos en un terreno en el que, como en medicina, o te reciclas o te quedas atrás, incluso te quedas fuera directamente. Si, a partir de 2010, solo se produce cine digital, lo siento mucho, pero nuestra obligación es conservar ese soporte digital. Puede que guste

más o menos, que sea más caro o más barato, más complicado o más sencillo, pero es que no hay discusión. Los cambios políticos también deberían ser evitables, o no repercutibles sobre cuestiones culturales de calado, pero a veces no lo son y por lo tanto ahí, pues las capacidades de gestión, la confianza que puedas generar los intereses, son los medios disponibles para paliarlos. Personalmente, debo decir que en general me siento muy bien tratado, sobre todo muy respetado, jamás he tenido ningún tipo de injerencia en cuanto a criterios de gestión y sí que es cierto que a nivel presupuestario, en tiempos tan complicados como los que hemos pasado y pandemias y procesos de independencia y demás no ha sido sencillo, sobre todo porque no se ha sido estable. Cada vez que llega un político a la Conselleria de Cultura la carpeta que está encima del montón no es precisamente la de la filmoteca precisamente. He explicado docenas de veces el dilema digital: ya sé que no es algo que sea obvio, la gente que no está dentro de este mundo no lo tiene concebido así, pero hay que explicar cuál es la diferencia entre analógico y el digital. En todos los sentidos e implicaciones.

00:42:28 Entrevistador

Claro, en el conjunto de España ¿crees que es un modelo extrapolable a otros países donde también hay varias Filmotecas? ¿Cómo crees que funciona así? Entre vosotros ¿cómo son las relaciones entre los distintos archivos aquí?

00:43:11 Esteve Riambau

Déjame ser diplomático. pero al mismo tiempo muy sincero, no va a haber pelotas fuera

00:43:13 Entrevistador

Ajá sí.

00:43:17 Esteve Riambau

Decir de entrada, la relación entre filmotecas españolas es muy buena, por no decir excelente. En Filmoteca Española, Chema Prado es un amigo que me conoció como investigador y Josetxo Cerdán empezó como mi ayudante en la Universidad, ahora es catedrático y hay una amistad personal de muchísimo tiempo. Con Joxean Fernández, director de Filmoteca Vasca, nos conocimos en el Festival de Nantes, hablamos los mismos idiomas y es facilísimo entenderse. Valencia tiene el problema comentado por ti antes, de que realmente no tengo un homologo con quien tener una interlocución en el mismo nivel de competencia. Más allá de eso, yo no lo vivo en términos españoles, sino de FIAF donde mi experiencia de seis años como miembro del Comité Ejecutivo fue muy intensa. Allí no se va de figuración y se trabaja muchísimo, las reuniones son exhaustivas, se tienen que organizar los congresos con un alto nivel de exigencia. Es un lugar que te ubica en el mapa de una forma diferente, sirve para conocer lo que están viviendo las filmotecas en el mundo y eso se regula por algo tan sencillo como una organización que se organiza por ciudades, no por países, Abres el catálogo y nosotros aparecemos como Barcelona, la Cinémathèque Française pone París y así sucesivamente con Alemania donde esta Berlin, Frankfurt o Munich. Aunque exista en el subconsciente el tema de la nacionalidad, es una cuestión más relacionada con el proyecto y modelo de filmoteca, fíjate por ejemplo en el caso de Italia, allí hablamos más con Bolonia que con Roma, pero muchísimo más. Con esto quiero contextualizarte que los contactos con el resto

de filmotecas está basado en una línea de afinidades en cuanto a sensibilidades, modelos comunes y compatibles, a veces con improntas de químicas personales, simpatías, posibilidades y trabajos en común. Respondiendo de nuevo con respecto a las filmotecas en España la correspondencia es muy buena, es cordial y colaboradora, algo que queda demostrado en los talleres donde nos reunimos, pero casi siempre está circunscrita a aquellos proyectos donde podemos coincidir con respecto a las colaboraciones de nivel superior y o a consultas puntuales realizadas entre ambos archivos. Internacionalmente, Luxemburgo y Munich los conozco más por proyectos sobre Orson Welles, etc. Son distintas maneras darse a conocer y relacionarse. Con el MOMA de Nueva York tenemos una extraordinaria relación y ellos han estado aquí. Tanto al nivel internacional de la FIAF, como los encuentros que organiza la Filmoteca Española, o nosotros mismos sirven para afianzar esas relaciones y hacer que se establezcan nuevos contactos o el mantenimiento de relaciones con los demás archivos con los que no nos comunicamos tan habitualmente, pero donde siempre estamos abiertos y disponibles.

00:47:30 Entrevistador

Muchas gracias Esteve

00:48:11 Esteve Riambau

A ti por tu interés

10.2. ENTREVISTA CON EL DIRECTOR DE LA FILMOTECA VASCA, JOXEAN MARTÍNEZ.

(26/07/2022)

17:47 Concepto, importancia de la imagen en relación con el cine y el patrimonio audiovisual. ¿Consideras que políticamente se le otorga importancia a la conservación del patrimonio cinematográfico?

18:23 Yo creo que es una buena pregunta, creo estamos condenados desde las filmotecas tenemos que estar permanentemente obligados a realizar una pedagogía, sin pausa, de la importancia que tiene la conservación del patrimonio cinematográfico, no hay a nivel social una conciencia de que el cine deba ser conservado porque la gente en general no sabe, que esto requiere condiciones determinadas, que en el digital la conservación ha multiplicado su coste, no hay una clara conciencia de esto, se piensan que las películas están ahí y se conservan en eternum sin hacer nada. Por lo tanto, debemos hacerlo continuamente, hacer una pedagogía sobre la importancia de esto

19:18 Y yo suelo hacerlo frecuentemente y a través de metáforas, es decir, hace poco hablando con una gente de una fundación que ayudaba para la conservación del patrimonio y me preguntaban ¿el cine se tiene que restaurar?, me decían. yo entiendo la restauración de una iglesia, de una catedral, ¿pero, el cine? Yo le respondo, le voy a poner un ejemplo, para nosotros la película "Tasio" es una catedral y efectivamente, hay que restaurarla, si queremos que se asegure su pervivencia a largo plazo y si queremos además otorgarle nueva vida, porque restaurar es lo que significa restaurar, dar nueva vida.

20:09 Las Filmotecas estamos condenadas a repetir continuamente esto, hablar el deterioro de los materiales fílmicos que es terrorífico, de la evanescencia trágica que yo defino. Esto es un continuo esfuerzo y será nuestro trabajo hasta el final de nuestros días, no parará nunca porque hay muchísimo que hacer todavía.

20:40 Yo suelo citar aquí una frase que me gusta mucho de André Malraux " Es la herencia de la nobleza del mundo" y estoy bastante de acuerdo con eso que lo decía hablando del patrimonio, pero yo lo aplico al patrimonio cinematográfico, que es la herencia de la nobleza del arte cinematográfico en este mundo, a eso nos dedicamos las filmotecas.

21:07 **¿Debo entender que quizás políticamente no hay una conciencia y que son las filmotecas quienes deben ejercerla?**

21:15 Dicho eso, diré que mi experiencia en el País Vasco que ya va para una década, he tenido suerte porque sinceramente he tenido suerte en la Fundación. No somos, como sabes, Gobierno Vasco, pero si está presente junto a las tres diputaciones. Y siempre he creído y sentido que hay más que buenas palabras y buenos gestos en los políticos del País Vasco. Hay una cierta conciencia de que una filmoteca en el País Vasco era importante. Y eso que hemos tenido que atravesar dos crisis, la del 2011 y la que ya parece que estamos. Siempre he encontrado un discurso bastante favorable, y eso que no somos precisamente la institución más rica del país. He encontrado gente motivada para que la filmoteca vasca se convirtiera en importante, no la más rica, pero si muy importante. Creo que hemos dado pasos adelante muy importantes.

23:04 **Es una de las filmotecas más veteranas y que tiene un modelo antagonista a las que se crearon después que estaban bajo una situación de creación autonómica, pero el caso particular de la filmoteca vasca parte de la sociedad civil, con un punto heroico y desde conciencia individual muy de pioneros, pero luego ha sido rescatada institucionalmente.**

24:05 Estoy de acuerdo, pero pienso que se pueden hacer las dos cosas. Primero, por supuesto hay que reconocer el mérito de aquellos que, desde la sociedad, desde abajo como tú dices, intentan poner en marcha una institución que en este caso es una asociación para la salvaguarda del cine vasco, aquí hay que nombrar a Peio Aldazabal. creo que eso es un mérito indiscutible y ocurre el 1 de mayo 1978. Pero es que el gobierno vasco no tenía gobierno en plaza, pero lo que sucede es que ese primer paso es muy meritorio, pero creo que históricamente también supuso unos años de retraso al no tener una institución oficial que apostase por ella de manera decidida y clara, con presupuesto en firme, se produjo una especie de indefinición como de asociación y eso creo que generó problemas porque no había empleados aquí, porque el propio Peio era más trabajador de la televisión vasca que de la propia filmoteca, hasta que en los 90 se empieza a estabilizar la situación. Pero el hecho es que esa pérdida de los años 80 nos hizo no crecer como creo que merecíamos, creo que podía haber crecido y haber estado en otro sitio

25:45 Pero bueno, se ha ido creciendo poco a poco, y yo en los últimos años en que ya he sido testigo directo que ya estaba aquí, pues creo que hemos podido crecer, con dificultades también porque eh, porque no es fácil aumentar los presupuestos, las contrataciones de recursos humanos en el sector público. Pero creo que hemos dado un salto con la nueva sede aquí en Tabacalera, en mi opinión clarísimamente también con un aspecto en donde la antigua filmoteca no llegaba, que es que como sabes no había programación y esto Raymond Borge, el de Toulouse lo decía muy fácil, decía " Si eres un archivo fílmico y no programas, pues eres eso, un archivo",

decía "Si eres un agente programador que no archiva, eres un cineclub" solamente si tienes un archivo fílmico cuidado de una manera profesional y haces una programación profesional, te conviertes en lo que llamamos una filmoteca o una cinemateca"

26:53 Yo creo que ese paso se dio a partir de 2011, lo intentamos poner en marcha pese a no tener una sala propia, intentamos, hicimos si no recuerdo mal tres, cuatro retrospectivas en cuatro o cinco ciudades vascas, es decir una retrospectiva a Alex de la Iglesia, otra a Ana Díez, estas dos con publicación, cine y guerra civil en el País vasco etc.

27:11 Eso hasta finales de 2012, pero ya en el 13,14 y 15 vino la crisis, pero la verdad es que ya estábamos muy entrenados y de todas formas yo tenía absolutamente claro que el modelo de transformación de esta filmoteca tenía que pasar por implementar la difusión. Esto lo decía muy bien Henri Langlois "para que desenterramos tesoros si los volvemos a enterrar" una filmoteca desentierra tesoros para mostrarlos y mostrarlos por cierto en una sala de cine, por supuesto que podemos jugar a internet y a colgar archivos en nuestras webs, pero las filmotecas nos debemos a las salas de cine, ahí es donde para esas salas es para donde fue que se pensó el cine que solemos conservar, ¿verdad? materiales fotoquímicos en soporte fotoquímico etc.

28:03 Entonces en 2015 llegamos a Tabakalera y a partir de ahí empieza una programación estable, y empezamos con Víctor Erice, tal vez el más internacional de los directores vascos y entonces en 2018 llegamos a Tabakalera de San Sebastián y al Museo de Bellas Artes de Bilbao que dirige Zugaza, antiguo director del Prado, en 2021 hemos llegado a Vitoria y ahora mismo, tenemos dos colaboraciones con salas privadas una en San Juan de Luz y otra en Pamplona en los Golem, que digamos llevan algunos de nuestros ciclos. Con lo cual, claro hemos pasado de no programar en absoluto a estar programando hasta en 5 ciudades, en lo que yo creo que es trabajo de una filmoteca, es decir, transmisión de cultura cinematográfica.

28:58 Desenterrando nuestros tesoros, dándolos a conocer en una sala de cine, con pantalla grande, sala oscura, condiciones que tu conoces y por supuesto difundiendo a lo largo de todo el año, entonces a mí eso me parece que es uno de los grandes saltos que hemos conseguido

29:24 Siempre se ha hablado de eso, de la potencialidad que tenía la Filmoteca Vasca y desde ese pequeño grupúsculo y esas instalaciones que incluso al principio albergaban depósitos de master de televisión que estaba un poco como un galimatías, una relación peligrosa de almacenamiento. Esa pequeña sala de cine que era un lujo para el jurado de San Sebastián

30:00 Si, si claro, esa sede la abandonamos en 2015 cuando se plantea venir a Tabakalera, que no se si lo conoces, pero tiene 37000 metros cuadrados.

30:23 Yo vi el proyecto que me enseñó Peio, porque además la Filmoteca Vasca fue la primera que visité. Él quería las instalaciones enteras para su proyecto

30:23 No, lo que creo que tú vistes fue la instalación en la fábrica de gas.

30:23 Ah, vale, lo confundí entonces. Aunque si he visto imágenes de Tabakalera, espectacular

30:23 Es que eso le costó a Peio un gran disgusto, era un proyecto que se vino abajo el mismo día que iban a empezar las obras. Pero bueno, fue un problema, pero en el fondo creo que ha sido una suerte no quedar aislada en la fábrica de gas, porque ahora en Tabakalera yo estoy en el despacho y a 15 metros llego a los despachos del Festival de San Sebastián, pero si salgo por el otro lado y bajo, yo estoy en el segundo piso; si bajo al piso 0 estoy en la escuela de cine Elías Querejeta, si subo al tercer piso también estoy con las compañeras de Tabakalera que también programan cine, de hecho compartimos sala de cine, es decir

31:28 Estáis en la gloria, una fantasía

31:28 Estamos muy en equipo, y lo digo de verdad, yo soy el director de la Filmoteca Vasca, pero estoy en el equipo del comité de dirección y de selección de San Sebastián, es decir que me va muy bien si a las dos instituciones nos va bien. Yo estoy en el comité académico de la escuela de cine en donde también está Maialen Beloki subdirectora del festival y el jefe de programación de Tabakalera Víctor Iriarte, que a su vez es por cierto miembro de selección del Festival de San Sebastián. Es decir, ese hilar de esa manera hace que las instituciones que trabajamos el cine en este edificio no nos veamos las unas a las otras como competidoras sino más bien al revés, las buenas noticias de la Escuela de Cine, son buenas noticias para la Filmoteca y viceversa, lo mismo con Tabakalera, Festival de San Sebastián.

32:41 Es que Joxean, sois de primera división todos, coges el Festival de San Sebastián de serie A, vosotros sois una filmoteca miembro de pleno derecho de la FIAF, la escuela tiene un prestigio impresionante y es de las dos únicas que imparte en España el master de restauración y Tabakalera es un referente en conjunto

32:50 Es que además lo de la escuela ha sido en muy poco tiempo, porque es que estamos hablando de la cuarta promoción y ya hay muchos artículos de revistas de cine etc. de cine que está ya puesta como una de las principales escuelas, se suele citar la ECAM, la ESCAC, Pompeu Fabra y ya tenemos a la Elías Querejeta, más o menos que se me puede escapar alguna, pero ya está colocada en la Champions League de las escuelas de cine. Y es muy peculiar y muy vinculada precisamente al cuerpo digamos institucional que existe en este edificio. Es decir, en la escuela no se enseña solamente a dirigir películas, no, son 45 estudiantes, es un posgrado, hay 15 que se dedican a archivo y conservación, 15 dedicados a programación y comisariado y 15 que se dedican a creación directamente. O sea, que los tres ejes de la escuela en su formación están vinculados a instituciones que ya trabajan en la propia Tabakalera.

34:04 O sea, que tenéis vuestra cantera, es que tenéis una retroalimentación de conocimiento de futuros valores

34:23 Yo lo creo, lo creo firmemente que se está creando de manera muy sólida un saber hacer en torno al cine en este edificio que va a dar unos resultados tremendos, que ya los está dando si quieres. Como tú dices, esa misma cantera, fíjate aquí de los 15 estudiantes que tiene la escuela en activo, terminan viniendo a hacer prácticas aquí a la filmoteca unos 7 u 8, algún año incluso 10, y de programación vienen 2. Pues bien, ahora mismo por ejemplo que hemos tenido a un compañero de conservación de baja, pues ¿a quién hemos contratado? pues a una chica que había estado haciendo prácticas con nosotros el año pasado, evidentemente. El año pasado tuvimos un hueco en programación, ¿a quién contratamos?, pues a dos chicas que habían hecho prácticas con nosotros.

35:22 En el Festival de San Sebastián, una de las chicas que había hecho aquí sus prácticas y después de pasar por la escuela de cine, ahora ha sido contratada por el festival y está en el departamento de programación y otro de pensamiento y debate. Es decir, yo de verdad creo que los resultados son ya evidentes, pero creo que en el futuro a corto plazo se van a ver de una manera tremenda. No sé si tú, Jose Enrique si te sabes lo del bambú. Fíjate, tu planta en el campo bambú y no ves nada, durante varios años no ves nada y puedes decir. pues vaya... siete años en los que no has visto los resultados, pero lo que no has visto es que bajo tierra se ha ido creando una red gigantesca que provoca que a los 7 años crezca ese bambú que no hay Dios que lo pare. Pues yo creo, que estamos ante algo parecido pero que ya es hasta visible, que no hay que esperar 7 años. Pero es que esto llegará un momento en que haga boom. porque las bases, esas raíces están hilando muy profundamente con mucha solidez

36:58 **Creo que se ha hecho muy bien, se ha tomado muy en serio ese proyecto. Creo que es una antítesis de algo que ha proliferado mucho que son los proyectos paracaídas sin bases. Son proyectos basados en la promoción y espectacularidad, pero sin fundamento de algo que quede como estructura. Aquí tenéis estructura, alianza y sacar a concurso plazas, es algo con una filosofía muy fuerte.**

38:26 Es que no es improvisado, hay pensamiento, fíjate que una de las críticas que se le hizo al edificio terminado, decían, mucho continente y poco contenido y yo expongo lo contrario, mucho continente y mucho contenido y a las pruebas nos remitimos. Las instituciones que hemos venido aquí, hemos venido en primer lugar porque algunos lo necesitábamos clarísimamente, es decir, para filmoteca era crucial, infinitamente mejor venir aquí que estar en la antigua sede que conoces, que no era la instalación digna de ese nombre para ser una sede de filmoteca, era un bajo de un edificio habitado, con problemas, sin visibilidad socialmente.

39:34 Es que claro, la programación es lo que te hace visible para la sociedad si no, desgraciadamente los archivos se quedan en el lugar que visitan los especialistas, o sea la comunidad investigadora. Pero claro, nosotros hemos intentado ir mucho más allá de eso, que es importantísimo. Que una cosa no quita la otra, pero hay que hacerlo compatible. Yo creo que aquí realmente hemos llegado a un punto donde se está construyendo con unas bases muy sólidas.

40:01 Es verdad que teníamos algunas bazas a favor, contar con el Festival de San Sebastián no es cualquier cosa, ahora ha cumplido un aniversario claro que es muy potente, 70 años de festival que ha generado una afición y cinefilia muy difícilmente soslayable que lo vive como algo propio. Tú dile a un político que le quite el apoyo a San Sebastián. Es que esto recuerda a la destitución de Henri Langlois en la Francia del 68, con lo que había conseguido, aquí es igual. Se han creado cine-clubs, siempre ha sido una ciudad que ha mirado al cine. Hemos tenido mucha suerte de poder aprovechar esta infraestructura que es este edificio.

41:29 **El origen de esto, ¿cuál sería un poco el origen de la filmoteca vasca?**

41:46 Pues sobre todo es Peio, en el 1 de mayo de 1978, él trabajaba en el cine, estaba de proyccionista en el cine en los Astoria y ya tiene la sospecha de que hay que hacer algo para conservar todo el patrimonio cinematográfico y además con la intuición también de que esto tras la muerte de Franco va a ir a más de manera exponencial. Se hace rodear de gente de su entorno, de un intelectual y artista y cineasta prestigioso como fue Néstor Bastarachea coautor de "Amaluz". Son primeros años de mucho voluntarismo, sin medios y poco personal. Poco a poco, irá

cambiando en el milenio de asociación a fundación ahí claramente el gobierno vasco entiende que debe asumir el liderazgo digamos en el patronato y eso es lo que ha sucedido hasta hoy en día donde el gobierno vasco preside la fundación de la filmoteca vasca. Y un detalle no menor, al principio el gobierno vasco estaba solo con la Diputación de Guipúzcoa, porque la sede estaba en Guipúzcoa, pero es que ahora están el resto de Diputaciones, Álava y recientemente la de Bizkaia. Esto como estrategia institucional es muy importante para el esquema del País Vasco.

44:10 Porque además ahí en el País Vasco las diputaciones tienen mucha importancia ¿no?

44:10 Si, tienen mucha importancia, aunque eso no quiere decir que aporten fondos. En nuestro caso todo el dinero viene del gobierno vasco, pero en otras instituciones puede haber una fundación que pone en valor en Guipúzcoa, pero el dinero lo pone la diputación, aunque esté el gobierno vasco.

45:22 O sea que vuestra naturaleza jurídica es de una fundación

45:22 Somos una fundación del sector público, somos de interés público, pero no somos una rama más en el árbol de cultura del gobierno vasco. ¿Eso que hace?, yo al principio tenía mis dudas, pero creo que también tiene muchas ventajas, porque para empezar no dependemos de los vaivenes políticos. Todo el mundo sabe que soy un profesor universitario sin adscripción política, a mí me toca trabajar con los políticos, consejeros, viceconsejera, con el resto de representantes, ahí es verdad que en mi caso que he tenido mucha suerte, con gente comprometida y competente. a la cuál han apoyado culturalmente y viendo siempre el futuro de esta institución.

46:48 Ahora también, viendo nuestro ingreso en la FIAF como miembros de pleno derecho, la programación continua con aliados, trabajando en red programando con otras instituciones. Nosotros tenemos 4 grandes ciclos anuales. El primero de ellos, entre enero y febrero que colaboramos con el Donostia International Fisic Center, es un centro de universitarios adscrito muy próximo a la universidad del País Vasco y está formado por científicos de nivel altísimo, la excelencia que vienen aquí en una red universitaria, industrial de investigación, con esta gente hacemos un ciclo de 3 meses de cine y ciencia, es decir en donde hacemos es transmitir cultura cinematográfica desde la educación visual, que es propiamente de filmoteca y cultura científica. que es algo que, aunque no sea nuestra prioridad, es algo con lo que nos gusta comprometernos. Llevamos entonces, a veces películas de ciencia ficción, a veces de películas en las que cabe un debate científico, y las hacemos siempre con debate con científicos de altísimo nivel. Lo empezamos para ver cómo iba esto y sinceramente, se ha convertido en la estrella. de nuestro año, en el que todos los años son 3 meses de una efervescencia y mezcla de públicos que me resulta maravilloso

48:56 Bueno, a mi lo que me llama poderosamente la atención de la filosofía de este ciclo es que el cine siempre está asociado a lo cultural, pero su base es la industrial y ésta a su vez entronca muy bien con la investigación. Ahí es donde las filmotecas encuentran mucho sentido. La raíz científica es muy importante y aquí habéis logrado un maridaje perfecto. Es investigación, que es la salida para las filmotecas.

49:06 Claro yo vengo del mundo universitario como sabes, yo con esta gente me encuentro muy cómodo con los universitarios. Preside el gran Pedro Miguel Echenique, referente vasco de los científicos. Aprendemos con ellos de ciencia, pero ojo de cine incluso, porque son de una erudición y cinefilia, impresionante.

50:25 Dos, entre abril y junio hacemos las sesiones "Lumie" las hacemos con el Institute Lumière de Lyon, dirigido por Thierry Frémaux director del Festival de Cannes que presidía nuestro amigo Bertrand Tabernier. Pues bien, ese lugar donde se inventa esto del cine. Ellos tienen un lema maravilloso, dice "no sabemos dónde se inventó la literatura, no sabemos dónde se inventó la música, sabemos dónde se inventó el cine: Lyon", bien pues eso lo han llevado a la práctica fundando a finales de los 80 lo que es una filmoteca, con un gran eje en lo que es la programación y con una cosa que me maravilla que es el festival Lumière, es decir un festival de cine clásico, al estilo de Pordenone o Bolonia, pero en Lyon.

52:55 Llevan a 200000 espectadores para ver cine clásico. Yo ya venía considerando en mis visitas que quería trabajar con esta gente, y en el 21 en conversación con Thierry en San Sebastián se lo propuse, hacer un ciclo de un trimestre que llamaríamos sesiones Lumière, lo haríamos en colaboración el Institute Lumière y la Filmoteca Vasca y nos serviría para poner de relieve para hablar de la importancia de las restauraciones a lo largo de vuestra historia. Le pedí de hacerlo con mucho tiempo para el 2023 y me dijo, Josean no dejemos para 2023 lo que podamos hacer en 2022.

53:17 Hemos hecho un ciclo de grandes clásicos, transmitiendo la cultura cinematográfica de la mano de los mejores para ello que son los franceses, trasladando la necesidad de restaurar en otro gran programa educativo sobre el patrimonio. Vino Thierry Frémaux a cerrarlo, vino su jefa de programación Mael Agneaux a abrirlo, en medio vino la presidenta del Institute Lumière que sustituyó tras la muerte de Bertrand Tabernier, es la actriz Irene Jacob, inolvidable protagonista de "Rojo" de Kieślowski. Hemos tejido unas relaciones.

54:45 La importancia que tiene en el verano vasco el tema del Jazz, el Festival de Jazz, San Sebastián, Getxo, Vitoria. el jazz casa perfectamente con el cine hemos montado unas sesiones sobre cine y Jazz "jazzinema" de nuevo en cinco capitales. Es un ciclo que funciona muy bien, hemos traído invitados como Fernando Trueba a hablarnos del cine y el Jazz, imagínate. En agosto ya paramos, estamos con el Festival de San Sebastián que nos ocupa mucho, pero ya para finalizar a partir de octubre, hacemos repaso a nuestra cinematografía, cineastas vascos, que es razón de ser de Filmoteca Vasca, como ves tenemos esos 4 ciclos estamos colaborando con mucha gente, y mirando lejos, los científicos vienen de todo el mundo, buscando nuevas maneras de presentar el cine. Por ejemplo, tú puedes poner "Gilda" porque sí, pero claro, si en Gilda te das cuenta que la subtrama es el tráfico de Tungsteno y llegas a la conclusión de que ese material se descubrió en Vergara cerca de San Sebastián y que hay allí un centro científico que puede hablarnos de eso, pues al final presentas a Gilda con un toque bastante especial.

58:39 **Es que le añades valor, le has añadido una trama más a la película**

58:42 Ese es el objetivo y siempre lo es. Mezclar públicos me encanta, quiero que los públicos sean líquidos

59:15 **Quieres hacerlo en plan Bauman como en la sociedad líquida**

59:15 Pues también en las filmotecas

59:22 **Realmente, te he dejado hablar por lo bien que lo explicas y la naturalidad con la que lo desarrollas, pero te has adelantado a preguntas como por ejemplo esta última cuestión. ¿Cómo ves a los públicos? en global, los distintos**

públicos. Pero realmente tu espacio es abierto y huye un poco de ese perfil sobreentendido sobre la cinefilia exclusiva

1:00:19 Si, pero es así, estamos obligados a abrir el foco, si solo vamos a tener aquí a cuatro gafa pastas, estaríamos firmando nuestra sentencia de muerte, yo quiero que venga el "gafapastismo" por decirlo así, cuidado, con mucho cariño, pero quiero que venga gente que nos descubra por primera vez, a veces nos sigue pasando. Gente que viene y nos dice "no sabíamos que Uds. hacían esto" y nuestra respuesta siempre es la misma "qué bien que venga ud por primera vez, no sabemos cómo lo hemos conseguido, pero qué alegría". Una de las cosas cuando empezamos con la programación, es que claro, partíamos de 38 años en que la Filmoteca Vasca no había tenido programación estable, alguna sesión puntual pero no había programación.

1:01:16 Yo estaba muy empeñado en impulsar este proyecto, me preguntaba que no sabía cómo empezar el proyecto, y fíjate que manera más simple de empezar, bajo el título de "la favorita de" empezamos a traer personalidades para que presentasen su película favorita, una personalidad del País Vaco que fuera conocida fuera del ámbito del cine, igual que no tuviera nada que ver con el cine pero que tuvieran ella o él, la posibilidad de presentar su película favorita

1:01:43 Yo lo recuerdo especialmente, porque además lo admiro tanto, que llevaste a Iñaki Gabilondo, y me dio una envidia

1:02:06 Efectivamente, no sabes lo difícil que fue motivado por su agenda, imagínate, eligió "Matar a un ruiseñor" estaba la sala que no cabía un alfiler claro y de mucha gente que nunca había visitado esta sala. Recuerdo divertido que alguno del gafapastismo comentó que qué pintaba Iñaki Gabilondo en una filmoteca y mi respuesta fue que ojalá tuviera varios Iñakis Gabilondos.

1:02:56 Dicho eso, creo que tenemos una comunidad cinéfila muy potente que tenemos la suerte de tener, muy comprometida con las instituciones culturales de su ciudad, que mayormente provienen del Festival de Cine de San Sebastián, que vienen del Festival de cine fantástico y de terror que dirigía Rebordinos.

1:03:25 Es que además de aficionados, son militantes, te escriben para comentarte la programación o para felicitarte, nada más que por eso merece la pena este trabajo. Este chico o chica, te agradecen que hayas puesto "Matar a un ruiseñor". La regla de oro de la difusión es la transmisión de la cultura cinematográfica y eso se consigue haciendo participar al público con la programación de ciclos de cine.

1:03:58 Eso lo comenté con Bertrand Tavernier, con motivo de una invitación que le hicimos que era para presentar "Capitán Conan", así, porque sí. Le pregunté, Ud. además de cineasta y haber estudiado la historia del cine Ud. tiene el gusto, la pasión por la transmisión, efectivamente y me contó una anécdota que a lo mejor es demasiado larga para contarte aquí, pero donde alguien muy querido por él le había dicho Sr Tavernier, cogiéndole de las solapas, "no deje Ud. de transmitir nunca" y me dijo Tavernier "es la orden más sagrada que me han dado nunca" se la dio un obrero con el que había trabado amistad a raíz de unas leyes del contexto político que estaban promocionando la delación de emigrantes y el cine se rebeló, entonces el ministro francés le espetó a Bernard que ellos solo sabían de alfombras rojas. A raíz de aquello Tavernier se cabreó y salió a la calle a rodar sobre los barrios de la periferia y ahí conoció a este individuo que le asesoró sobre la situación del barrio y

los emigrantes. Al cabo del tiempo Tavernier lo visitó y se enteró de que le quedaba poco tiempo de vida por un cáncer diagnosticado, pero en la despedida le dijo eso.

1:07:15 Me está recordando a Fernando Trueba, otro grande, con esa misma filosofía de la transmisión que una vez le escuché con motivo de unas jornadas de periodismo que organizamos en la Filmoteca de Andalucía, decir que los cineastas habían hecho el trabajo que no había hecho el periodismo, me impresionó bastante

1:07:19 Pues no me extraña porque además eran amigos y creo que desde las instituciones culturales y de las filmotecas en particular vamos a tener que integrar en nuestra programación respuestas a la ola de intolerancia que está creciendo. La cultura es el antídoto para la intolerancia, yo soy bastante partidario de hacerlo, porque nuestras filmotecas no tienen otra razón de ser que el marco democrático en el que están adscritas, entonces hay que defenderlo dándole nuevamente sentido a la palabra transmisión.

1:10:05 El cine siempre les ha dado miedo a las dictaduras, por algo será

1:10:07 Las filmotecas públicamente en sus funciones internas siguen ocultas, y desconocidas en el núcleo de la conservación al margen de su difusión: ¿Qué medidas crees que son las adecuadas para darse a conocer en la sociedad?

1:10:55 Pues mira, una de las primeras declaraciones publicadas a mi llegada en mi primera rueda de prensa, y que me pareció bien, fue el titular " El nuevo director de la Filmoteca Vasca se plantea abrir las puertas de la filmoteca" Es justo lo que pensaba, creo que, y enlazo con lo que te comenté anteriormente, creo que la clave está en hacer continuamente pedagogía de la filmoteca.

1:11:27 Intentar siempre meterte en los medios informativos para seguir lanzando ese mensaje. A mí me propuso la SER hacer todos los jueves una participación en una tertulia cultural, ellos me decían que no me podían pagar y yo por supuesto la única condición que puse fue tener la oportunidad de hablar de estas cosas que le afectan a la filmoteca. Creo que esa es una fórmula, no rehuir la comunicación en cualquier lugar y foro.

1:11:59 Por supuesto la programación de cine ayuda mucho y esa transmisión es necesaria y aprovechando la transversalidad hacer que esa programación tenga valor añadido, puede ser con invitados y presentaciones especiales y como también te he comentado antes, haciendo que temas distintos puedan converger en esa transmisión y por supuesto abierta a todo el mundo.

1:12:24 Pero también nos esforzamos mucho en grupo, me refiero a los compañeros que tengo aquí en la Tabakalera, no es lo mismo estar solos que estar al lado del Festival de San Sebastián. No es lo mismo ni siquiera ser director de la Filmoteca Vasca que estar en el comité de selección de San Sebastián, es mejor lo segundo por el alcance que tienes y el abanico de posibilidades que nos da. Insisto en que como nos quedemos en nuestros círculos privados en la oscuridad y microscópicos las filmotecas van a tener un futuro bastante negro.

1:13:32 **Cuál sería tu definición de filmoteca y para qué sirve**

1:13:45 Es fácil, lo dicen nuestros estatutos, sirve para preservar, conservar, restaurar, difundir patrimonio cinematográfico. En nuestro caso, principalmente el patrimonio cinematográfico vasco, pero no solo, evidentemente. Para eso sirve una filmoteca para para preservar, conservar, restaurar, difundir y por tanto transmitir esa cultura cinematográfica, para eso sirve una filmoteca.

1:14:12 **Y ese origen de pioneros, de gente autodidacta, de oficio ¿qué pervive de ese modelo? ¿cómo ves el nuevo perfil profesional de ahora en los archivos?**

1:15:01 Pues como te había comentado antes con los 15 alumnos que en la escuela están formándose en archivo cinematográfico. Donde reciben visitas de los mejores especialistas del mundo. Es más no solamente aprenden ellos, curiosamente más ellas porque hay muchas mujeres interesadas en esta materia, somos nosotros los que nos incorporamos a las clases porque cuando vienen esas celebridades, pongamos el caso de Tiago de la Cinemateca Portuguesa, yo bajo a escucharle, cuando viene a impartir clase a veces es complicado con los temas casi artesanales, de oficio como tú dices, si como de autodidactas que exige el soporte analógico. En la escuela lo están haciendo muy bien porque los de los ejes les enseñan a proyectar literalmente el 35 mm.

1:16:23 Y no solo con el ámbito analógico tenemos que aprender, tenemos el digital porque todo lo relacionado con él es controvertido y lleno de niebla, pero hay que hacer esfuerzos por conservar el digital. En la Cinémathèque de Toulouse, el director hace poco me acaban de contar que ellos han decidido dedicarse solo al soporte fotoquímico

1:16:57 **Esa es la corriente de Paolo Cherchi sobre la ontología del cine, es algo filosófico y profundo.**

1:17:39 Yo creo que las filmotecas deben superar ese discurso y no podemos renunciar a la conservación digital, otra cosa es que dentro de 20 años no podamos leerlo y tendremos que fastidiarnos, pero renunciar de inicio, me parece una derrota antes de librar la batalla

1:18:08 **Ahí estás más en la línea de Giovanna Fossatti y esa línea intermedia que considera el tránsito entre las dos realidades. Ella tiene también en común provenir del mundo universitario y de las ideas para hacer ese planteamiento.**

1:18:16 Yo creo que hay que intentarlo

1:18:34 **¿Qué medidas implantas entonces en la filmoteca con respecto a la conservación del digital?**

1:18:34 Bueno, nosotros hemos adoptado una manera de conservar, una de las posibles entre ellas, que vete tú a saber, se depositan aquí películas en digital, masters, DCP, y lo que hacemos es almacenarlo a una temperatura constante y además lo ingestamos en gran un repositorio digital, aquí en Tabakalera, pero de ese repositorio digital, tenemos un espejo en Vitoria en sede del Gobierno Vasco.

1:19:23 Ahora bien, si dentro de 20 años el disco duro que nos dejaron aquí no se lee, iremos al repositorio digital global, se puede, estamos bien, pero si no iremos al de Vitoria, y si finalmente no se puede habremos sido derrotados, pero nunca desde el principio.

1:19:43 Ya no nos deja nadie una copia en 35 mm o un negativo en fotoquímico, con ese nivel que hay ahora de producción digital te encuentras que todas las copias que nos dan ahora son digitales, y si hacemos caso a nuestros estatutos y reglamento la filmoteca tiene la obligación de recibir y conservar dichas copias

1:20:25 **Es que lo que es hacer kinescopados a soporte analógico es caro y poco factible, y el problema del digital está en el hardware, que cambia. Se pierde la información al completo. La investigación es la salida, Alfonso del Amo con sus talleres estableció desde Filmoteca Española esos encuentros, que por cierto Josean, menuda envidia de nuevo, que su último taller lo organizara contigo aquí en Filmoteca Vasca y encima con una publicación.**

1:21:11 Bueno, la publicación mejorable

1:21:11 **No estoy para nada de acuerdo, todo puede mejorar, pero lo que existe es lo importante y aquella publicación, en aquel contexto es una publicación muy importante, porque remarca una actitud y una filosofía. Que sea de lo último de Alfonso del Amo que es como para persignarnos hablando de él, me pareció que te hizo muy afortunado**

1:21:50 Si, estoy de acuerdo, hablando de la divulgación y la difusión, de alguna manera pensé que aquel conocimiento debía quedarse, y de lo primero que hicimos fue traer a Alfonso del Amo a que nos diera un cursillo y de ahí esa idea de organizar aquel taller y de la publicación. Por cierto, quisiéramos conseguir fondos para un nuevo Congreso aquí.

1:22:52 **¿Se llegó a celebrar el de Pamplona? ¿Hubo en ese caso publicaciones?**

1:22:52 Si, pero no hubo publicaciones, es una lástima. Pero volviendo a mi caso, haciendo autocrítica, yo pensaba viniendo de la universidad que los textos iban a estar más estructurados como un Paper, y el resultado para mi gusto es desigual. Estamos un poco en la cultura del PowerPoint y me faltó un poco algo más académico, dicho eso, si tuviéramos dinero podríamos considerar una nueva publicación. Veremos a ver

1:26:19 Me acabo de acordar de las cosas buenas que ha hecho Filmoteca Vasca y entre ella hay que remarcar una política de publicaciones estupenda con cineastas vascos, que es algo que creo que he intentado mantener, casi todos los directores están representados aquí en Filmoteca Vasca.

1:27:08 Pero es que también tenemos otra de ámbito internacional que es la revista Nosferatu, ahí nada más llegar nos pusimos a publicar inmediatamente que se hizo con Jesús Angulo una publicación sobre Buñuel y ahora otra sobre los 70 años del

festival, considero que tenemos una línea de publicación sobre cineastas propios a caballo de lo académico y divulgativo, otro sobre cineastas internacionales, otro sobre retrospectivas clásicas con el Festival de San Sebastián todos los años y para terminar al hilo de los estudiantes de la Eskola una revista sobre el país vasco y es de hilar fino.

1:28:42 O sea, resumiendo, la Filmoteca Vasca no se centra solo en la divulgación recuperando la experiencia cinematográfica a través del cine exhibido, sino que también hace un esfuerzo divulgador en las líneas editoriales escritas para lectura y consulta. Fíjate si no es poco 4 líneas editoriales.

1:30:28 Bueno, ¿En esta época de transformaciones en el modelo económico e industrial, tendrán las filmotecas que cambiar su modelo institucional-cultural, por otro más empresarial-económico?

1:31:00 No me parece mal que colaboremos con archivos privados, pero es evidente que no compartiremos los mismos intereses, porque nuestra ausencia de ánimo de lucro nos quita del negocio, que es legítimo, pero esto es en todos los ámbitos. Te voy a contar una anécdota, estuvo aquí el restaurador de las películas de Coppola, James Mockowski, claro cuando le contaba nuestros problemas, me decía que lo suyo es otra cosa y eso es el negocio y lo nuestro no. Eso no quita para que nos financien con dinero privado, eso lo hace el Festival que además tiene muchas más posibilidades de encontrar ese dinero que la filmoteca, porque desde la filmoteca no me hacen caso.

1:32:48 La Cinémathèque Française tiene muchas posibilidades de financiarse, Francia es un país admirable, no hay más que ver las cifras que dedican allí, yo no conozco las cifras del ICAA para restauración. Problemas con la financiación en España para las filmotecas porque cada uno se lo resuelve y hay mucha opacidad sobre ello.

1:35:23 Fíjate si hay una desvalorización de la cultura cinematográfica en España, que hace mucho tiempo cuando el centenario de Buñuel fue incapaz de sacar la filmografía completa suya en DVD, sin embargo, mira qué ejemplo con el Instituto Cervantes, que sacan las monografías completas de tal o cual autor. En Francia recientemente le dedicaron un pack con la FNAC y el CNC sobre Costa-Gavras

1:37:00 Claro que todo eso es caro, pero hay países que se lo toman en serio y no hacerlo sale más caro. El problema es que se considera un gasto en vez de ser una estrategia. Francia es un país que sabe presumir de su cine y no como aquí que parece que se vincula a la política.

1:40:15 ¿Podemos hablar de algún modelo propio asociado a esa situación en los distintos países desde España? ¿Cómo crees que estamos en España?

1:41:10 Bueno, yo ahí creo que no soy un gran especialista como para poder opinar sobre modelos, Thierry me comentaba que le gustaba mucho el modelo español de filmotecas, que le parecía toda una maravilla. Es que en Francia hay también bastantes, pero en realidad son tres la Cinémathèque Française, la de Toulouse y el Institut Lumière, luego las demás que están muy pegadas a la Cinémathèque que ellos son muy centralistas. Aquí el modelo lo veo que de alguna manera por tamaño e historia tenemos a Filmoteca Española, pero no somos hijos de ella, todos funcionamos de manera independiente pero siempre colaborando. Yo soy el primero en colaborar con Filmoteca Española porque es imprescindible su ayuda.

1:42:56 En el ámbito de la restauración las filmotecas españolas vamos muy por detrás de los franceses, allí el CNC financia allí restauraciones de manera casi sistemática, basta que el derechohabiente haga una petición y será raro que no intervenga el CNC, aquí el único modelo que conocemos es privado, no conocemos un modelo que no sea el del propietario de derechos en España habitual. Allí está más compartimentado.

1:44:09 Esa figura del CNC no existe aquí, el ICAA debía de ser supuestamente el que lo llevara a cabo, pero eso no existe. Hablas con Eric le Roy y no paran de hacer restauraciones, no dependen de centenarios, que consideran que tienen que estar restaurando. Generan riqueza como la ramificación del bambú, a largo plazo, pero gracias a esas restauraciones la filmografía es la más destacada de Europa de largo.

1:45:57 ¿se ve el cine español en el extranjero con la calidad que merece? ¿tenemos prestigio en ese campo? Mi gran proyecto de restauración debe ser "Tasio" y sacarlo a concurso internacional y montarnos en ese proceso para aprender sobre la restauración.

1:49:27 **Cual sería vuestro modelo con lo digital, ¿vais a afrontar los repositorios digitales? Veo que el modelo transversal lo tenéis, ya me has comentado lo del voluntarismo con el digital, estáis con los estatutos. En digitalización los repositorios los vais a afrontar, ahí los catalanes han avanzado mucho y son punteros.**

1:51:05 En digital no tenemos garantías y la conservación es más cara, pero no queremos renunciar a luchar. Tenemos muchas dudas.

1:52:10 Quiero que Tasio sea fundacional de una línea de trabajo en continuidad para ver presupuestos y que línea de trabajos podemos hacer. Eso se podrá integrar con el analógico y sacar copias en ese formato. Me gusta sobre todo contar con la opinión de los cineastas vivos, que Montxo Armendáriz de su visto bueno a la restauración es palabra de ley. Es decir, no es lo mismo con él que sin él. Creo que quién los está haciendo mejor es la Filmoteca Catalana, que exhibe sus copias en Cannes Clasic. Para mí ese sería el objetivo.

1:54:52 Con Tasio sería ideal estar en 2024 en Cannes.

1:56:08 **En vuestro modelo de gestión ¿qué sois sector público, pero no administración pública? ¿Sois poder adjudicador?**

1:56:52 Nosotros, como ejemplo, sacaremos un concurso público para la compra de un escáner y luego nosotros adjudicaremos.

1:57:01 **Y tu organigrama de Filmoteca, ¿cuántas personas tenéis?**

1:57:21 Estoy yo como director, Mari Carmen Lausan que está inmemorial desde hace 40 años como secretaria, luego tres patas un departamento de conservación, otras dos de comunicación y programación. Que estaba allí yo solo hasta que hemos conseguido a una persona, antes teníamos a un programa que era Kimuak y Chema Muñoz que era su director se ha quedado con nosotros. Todos hemos salido beneficiados.

2:01:32 Yo claro, venía de Nantes del Festival de cine español, pero ojo, también soy profesor universitario. No concibo una filmoteca sin programación, pero tampoco sin colección. El modelo a copiar es el francés.

2:03:27 **¿Cómo ves las relaciones entre las filmotecas españolas, como te relacionas con ellas?**

2:03:56 En programación tenemos hasta un grupo de wasshap

2:04:35 El contacto con Valencia, Navarra y CGAI coincidimos por el tema de Nosferatu, pero la verdad es que también mucho con la catalana para temas de restauración.

2:09:52 **Y en el ámbito de las colecciones no solo de fílmico sino a nivel de materiales gráficos y objetos de colección ¿Cómo estáis?**

2:09:56 Te voy a ser sincero, quizás ahí es donde tengamos la mayor debilidad, porque no tenemos una sala de exposiciones. No tenemos una sala de exposiciones, y eso lo gestiona Tabakalera y tenemos en este momento dos exposiciones de cine, una relacionada con el 70 aniversario del Festival de San Sebastián y otro precisamente el Eye Filmmuseum de Holanda, titulado "Vive le cinéma". Sinceramente ¿cómo me meto yo en ese encaje sin personal? El problema es que de las tres patas solo existía conservación, no había comunicación, ni programación. Entonces el incorporar una cuarta como la exposición ahora no lo puedo ver a corto plazo, no lo veo de aquí a 10 años. Pero me has convencido, lo haré en un lustro.

10.3. ENTREVISTA CON EL DIRECTOR DE LA FILMOTECA ESPAÑOLA, JOSETXO Cerdán.

(18/09/2020)

00:00:01 Entrevistador

Ya está perfecto. Vale. Bueno, lo primero quiero comenzar dándote las gracias por atender mi solicitud de entrevista y luego también felicitarte por todo el trabajo que habéis desarrollado durante la pandemia, porque, en fin, habéis demostrado que es una institución que ha estado a pleno rendimiento.

00:00:28 Josetxo Cerdán

Bueno...eso de pleno rendimiento

00:00:31 Entrevistador

Bueno, de alguna manera

00:00:32 Josetxo Cerdán

¿Rendimiento?

00:00:34 Entrevistador

No, bueno dentro de las posibilidades, porque habéis seguido manteniendo una programación estable y os habéis adaptado muy rápido. ¿En fin, eso son indicadores de que, bueno, independientemente de los resultados, pues hay una filosofía, ¿no? Entonces esa actitud yo creo que es. Yo creo que hay actitud.

00:01:15 Josetxo Cerdán

Vale lo acepto

00:01:16 Entrevistador

Vamos a ver, la importancia de la imagen como documento ha quedado clara con el reconocimiento de la UNESCO entonces, la primera, la primera cuestión sería, ¿consideras que políticamente se le otorga la importancia que merece la conservación del patrimonio cinematográfico?

00:03:35 Josetxo Cerdán

¿En dónde eso, en qué contexto?

00:03:38 Entrevistador

En el contexto de España.

00:03:42 Josetxo Cerdán

Pues no..

00:03:47 Entrevistador

Veo que lo tienes muy claro

00:03:49 Josetxo Cerdán

No, a ver, voy a aclarar un poco eso, creo que tenemos una Ley de Patrimonio muy vieja y, por lo tanto, no está puesta al día. Es una ley que responde a otro momento y a otras debilidades o sea que tampoco quiero decir que lo empiecen mal en su momento. Quiero decir simplemente que, en aquel momento, la perspectiva que podemos tener ahora, 40 años después, pues es evidente que ha cambiado. Desde mi punto de vista se podía haber sido más atrevido en la ley del 85, digámoslo así, teníamos que haber sido un poco pathfinders (pioneros), como dirían los ingleses Pioneros en algo y no lo fuimos, no lo fuimos, pero era el momento también Por otro lado. A fecha de hoy es evidente que el patrimonio audiovisual requiere una protección legal que en España no tenemos.

00:04:56 Entrevistador

En todo caso, cómo fue una ley del 85, ha llovido mucho desde entonces, claro.

00:05:05 Josetxo Cerdán

Qué bueno por los motivos políticos que sean esa ley no se ha cambiado. Y, ya urge cambiarla

00:05:13 Entrevistador

Bueno, esta segunda cuestión es un poco simple, es protocolaria porque no es para desarrollar tanto, pero ¿básicamente que sería una Filmoteca y para qué sirve?

00:05:27 Josetxo Cerdán

Bueno, yo no creo que sea tan simple esa pregunta porque, ¿hay mucha diferencia no? Hay muchas posibilidades de abordar eso, hay muchos colores diferentes. Yo creo que una Filmoteca en el año 2020 y sobre todo con lo que nos está pasando ahora mismo, es un espacio, por decirlo de alguna forma, museístico por adjetivarlo de alguna manera que se debería preocupar por preservar no sólo las películas, sino toda la experiencia cinematográfica en sí, en toda su extensión. Las filmotecas arrancan, como bien sabes, en un momento dado de la historia, en el que hay toda una parte del patrimonio fílmico que puede desaparecer que son las películas mudas y hay una serie de personas que se dan cuenta de que eso sería una gran pérdida patrimonial. Todo eso sucede en diferentes lugares del mundo y es ahí donde nacen las Filmotecas. Las filmotecas nacen con un propósito, pero 90 años después yo creo que ese propósito hay que revisarlo. Y, este es el momento, quiero decir, el Museo del Prado de este año no tiene nada que ver con el Museo del Prado, que se formó en 1819 ¿no?, entonces... Esto es un poco lo mismo, tenemos que adaptarnos a los tiempos y los tiempos son otros de aquellos años 30 del siglo pasado.

00:07:00 Entrevistador

Muy bien, entonces.... ¿Cuál sería la funcionalidad, por hacer un titular de esa función de Filmoteca?

00:07:11 Josetxo Cerdán

Bueno, yo creo que eso es lo que te decía antes. Creo que el patrimonio cinematográfico supera lo fílmico y es mucho más complejo, tiene una parte del patrimonio material que puede relacionarse con el patrimonio industrial, tiene toda una parte del patrimonio gráfico, que siendo una parte colinda con muchos otros patrimonios, incluso con otro que es una parte inmaterial que es el patrimonio que podríamos considerar como el de la experiencia vivida, como puede ser el mismo hecho de ir al cine, de ir a una sala de cine a ver una película, esto puede ser igual que una jota zamorana, que puede ser declarada patrimonio histórico e inmaterial. ¿No? o por ejemplo la riqueza del habla de unos pastores del oeste de Aragón. Pues lo mismo. Llegamos al acto de ir al cine.

00:08:18 Entrevistador

Josetxo ¿has tenido acceso al borrador del Patrimonio Inmaterial que está preparando el Ministerio de Cultura? Y, ¿has tenido acceso al borrador de la nueva Ley de Patrimonio inmaterial?

00:08:33 Josetxo Cerdán

De la Ley de Patrimonio en general.

00:08:35 Entrevistador

En general, pero tratando el Patrimonio Inmaterial.

00:08:39 Josetxo Cerdán

Bueno, nosotros hemos trabajado la parte del patrimonio audiovisual. Pero hemos trabajado con ellos un borrador. Eso forma parte, al poco de llegar, de nuestros primeros propósitos, creíamos firmemente tanto la directora de mi casa como yo que el proyecto sólo pasaba por un reconocimiento legal. Y este fue nuestro primer impulso, lo que pasará después, con todo lo que ha pasado.... y eso mismo redactando hace ya más de un año.....

00:09:14 Entrevistador

¿No se sabe todavía?

00:09:16 Josexo Cerdán.

A ver, nosotros creemos que todos quieren que sea una de las primeras medidas, de los primeros movimientos del actual equipo del ministerio. Fue como lanzar una especie de hitos que se marcaban para la legislatura y esta ley y la publicación de esta ley estaba ahí. Por lo tanto, e independientemente del terremoto que hemos vivido desde entonces, yo pienso que se hizo, sigue estando y, por lo tanto, bueno antes o después eso se moverá, otra cosa es lo que nosotros suscribimos en el borrador y otra cosa es que cuando entré en negociaciones el borrador veremos lo que acaba siendo, eso también es verdad que hay que contar con la función pública, los grupos políticos etc. ya veremos cómo se lleva esto. De lo que nosotros hemos propuesto a lo que acabe siendo, pues ya veremos nosotros, al final somos técnicos y la decisión última no es de los técnicos, es de la ciudadanía y es de los políticos que los representan.

00:10:26 Entrevistador

¿Pero vuestra línea maestra en esa propuesta cual sería? ¿Cuál sería los puntos maestros?

00:10:35 Josexo Cerdán

Yo creo que ya te lo decía antes, para nosotros la reivindicación del patrimonio cinematográfico, el patrimonio audiovisual es como algo más complejo que las películas y con una serie de derivadas sobre todo el patrimonio audiovisual para tener el mismo reconocimiento que el patrimonio bibliográfico o que el patrimonio y archivístico, o el patrimonio museístico. El mismo reconocimiento que puede tener un

archivo nacional, ni más ni menos, desde luego que no pretendemos ser más que ningún otro centro.

00:11:09 Entrevistador

Ya, pero que por lo menos este reconocido a la misma altura.

00:11:14 Josetxo Cerdán

Que dejemos de ser el hermano pequeño.

00:11:17 Entrevistador

Muy bien y tu Filmoteca. ¿la Filmoteca que estás dirigiendo cómo la definirías?

00:11:35 Josetxo Cerdán

¿Cómo la definiría en qué sentido? No te sigo.

00:11:38 Entrevistador

Digamos que cuál sería su gran filosofía general, su razón de ser.

00:11:46 Josetxo Cerdán

Bueno, yo creo que nosotros somos el archivo fílmico nacional.

00:11:52 Entrevistador

Vale, engloba todo.

00:11:56 Josetxo Cerdán

Bueno, no sé si engloba, todos somos el archivo fílmico nacional que funcionamos, digamos desde hace, pues eso, 70 años prácticamente o 65 años. Y que tenemos una serie de funciones encargadas de manera legal por vía de BOE, de custodiar y difundir ese patrimonio, bien es verdad que desde los años de la democracia estas funciones las compartimos con otras filmotecas, principalmente de comunidades autónomas y también algunas municipales. Bueno, pues intentamos coordinar acciones y trabajar de manera conjunta y de manera escalada, ¿no? esto es importante porque el mapa de filmotecas que actualmente hay en España, yo creo que es muy beneficioso para la preservación del patrimonio. Porque nos ayuda a llegar muchísimo más y mejor al territorio que digamos, cuando existía una única Filmoteca centralizada en dos únicos lugares que eran Barcelona y Madrid. Así que las películas que estaban en Cuenca o en igual Badajoz, pues se podrían acabar fundiendo porque no había ninguna institución local o cercana que se preocupase de ello. La configuración actual yo creo que nos ayuda a ser una institución con posibilidad de proximidad a las filmotecas en general y, por lo tanto, más facilidad de recuperación del patrimonio

00:13:58 Entrevistador

De alguna forma te has adelantado a uno de los puntos. Voy a preguntarte para terminar de desarrollar este punto. O sea que ¿hay una buena manera, unos buenos aliados para hacer vuestro trabajo desde las Filmotecas del resto de las autonomías y municipios no?

00:14:18 Josetxo Cerdán

Totalmente, quiero decir, yo creo en este trabajo. ¿Bueno si ya te lo he contestado no?

00:14:26 Entrevistador

Lo has contestado perfectamente.

00:14:28 Josetxo Cerdán

Yo soy de los que piensan que hay que darle la bienvenida a esta descentralización que nos ayuda a todos.

00:14:37 Entrevistador

Claro. ¿Podemos hablar de un modelo propio desde España? digamos que hay un mapa español, pero hay otros países, como Francia, Italia o Alemania incluso, que conviven con otros archivos también autonómicos, al margen de la Filmoteca entre comillas nacional. ¿Pero podríamos hablar de un modelo particular en España o es una cuestión general quizás de nuestra política autonómica?

00:15:10 Josetxo Cerdán

¿El panorama internacional?, sé que nuestro modelo es diferente a los franceses, a los italianos, es diferente al de los alemanes, pero claro, decir que hay un modelo propio

00:15:28 Entrevistador

¿Que tengamos una concentración mucho más amplia que otros países, quizás por nuestro sistema político, no?

00:15:36 Josetxo Cerdán

¿Perdona?.

00:15:36 Entrevistador

¿Qué a través de nuestro sistema político nos dé una amplitud de filmotecas que quizás en otros países no se dé con tanta cantidad, ¿no?

00:15:45 Josetxo Cerdán

Bueno, cada país es diferente, por ejemplo en Italia curiosamente la cineteca nacional ha cumplido un papel secundario, y ha sido la del Ayuntamiento de Bolonia la que ha destacado en su proyección internacional con el patrimonio cinematográfico. En fin, que cada país ha desarrollado modelos que han tenido que ver posiblemente con su historia social, política, y con mil cosas más. Es que, al hablar de modelos a mí me cuesta pensar en esos términos. Yo creo que cada país ha desarrollado el modelo que ha podido, la diferencia es que no es un modelo de desarrollo teóricamente, originalmente es un modelo que se ha ido desarrollado sobre la marcha y después lo llamamos modelo. Lo veo más bien como una cuestión por necesidad, por desarrollo histórico y en el caso de las filmotecas que nos afecta hoy, al menos en las que yo conozco mejor, no es tanto que se haya pensado, hasta muy recientemente no ha habido un pensamiento político sobre el patrimonio y, por lo tanto, sobre las instituciones que custodian este patrimonio. Vamos a ver un ejemplo más reciente que razona esto que estoy diciendo, por ejemplo, cuando de repente la filmoteca que se consideraba la filmoteca holandesa, cambia el modelo y construye la Eye Filmmuseum esto sí que es un modelo. Vale después de estar muchos años arrastrando, digamos una serie de prácticas que se hacían de manera intuitiva, pero de repente, en un momento dado, políticamente se deciden parar a pensar cuál es el modelo y optan por este modelo de la integración con un edificio espectacular, en el centro de la ciudad, cuidando mucho todo el tema del acceso a sus documentos, pero sin dejar de cuidar también todo el tema del cuidado de las colecciones, su presentación, lanzándose de cabeza a un trabajo muy de cerca con la Universidad de Ámsterdam, donde además, digamos que inciden en la educación, formación y sensibilización de los públicos. Es un modelo enviable, es un modelo pensado, los demás, digamos que hemos ido arrastrando rutinas. Muchas veces, nuestros desarrollos, pues eso, tienen más que ver con intuiciones que con un pensamiento político sobre los modelos.

00:18:39 Entrevistador

En general, ¿cómo crees que funciona en España el tema de las Filmotecas en general? ¿cómo ves el mapa de las filmotecas en España?

00:18:47 Josetxo Cerdán

¿Qué funciona en qué sentido?

00:18:51 Entrevistador

¿Bueno, digamos que has planteado un modelo, quizás en el caso holandés se lo pueden permitir por el territorio que tiene, pero sin llegar a ser Holanda, ¿qué sería lo ideal en España como modelo? ¿Si tuviéramos que repensarlo?

00:19:05 Josetxo Cerdán

Hombre, yo no sé cuál sería el modelo ideal para España. Yo ya te digo que yo creo que sí, que me parece que con este modelo que tenemos ahora mismo con unas filmotecas autonómicas y municipales estamos bien, y con una Filmoteca nacional,

por decirlo así, ¿no? O estatal, donde hay que intentar colaborar con todas ellas, aprendiendo juntas, de todas formas, para mí. Es importante no ser el padre o el hermano mayor de nadie, tener una relación lo más natural posible. A pesar de que es evidente la diferencia del tamaño de unas a otras claro, solamente hay que reconocer que es así. Pero yo creo que este modelo no es malo. Otra cosa es qué papel juegan las filmotecas como el de la Filmoteca española en el contexto, digamos, de la cultura. Pero eso ya no es problema que nos referíamos antes con el tema de la de la ley, la del reconocimiento son los retos que trae otra vez la cuestión del reconocimiento. Reconocimiento legal.

00:20:18 Entrevistador

¿Ok, qué medidas crees? De qué naturaleza tendrían que ser las más efectivas para mejorar la visibilidad en la sociedad por parte de la Filmoteca, que sigue siendo esa hermanita pobre del resto de las artes, no tiene tanto reconocimiento, ¿qué medidas se podrían acometer?

00:20:41 Josetxo Cerdán

A ver yo insisto, lo primero es una cuestión legal, o primero necesitamos un marco legal que nos permita dejar de ser el hermano pequeño en el mundo de la cultura. Entonces punto número uno, a partir de ahí. Nosotros trabajamos con tres ejes claramente en una línea estratégica.

Un eje de recursos humanos en todo del que todo el mundo, y digo todas las filmotecas andan con lo mismo. Esta falta acuciante de personal, pero personal capacitado, no cualquiera, un personal capacitado para hacer unos trabajos muy específicos, sobre todo en un momento en el que ya no se trabaja en filmico y, por lo tanto, tenemos problemas, hay que formar a gente que sepa trabajar con film algo cada vez más difícil, cada vez menos gente que sabe hacerlo. Antes la industria trabajaba sobre filmico y desde ahí los que se iniciaban o formaban parte de ella podían dar el salto a la filmoteca y trasladar ese conocimiento, pero ahora que la industria lo ha abandonado no tenemos esa posibilidad, incluso hay que buscar ya esa formación en el extranjero. El traslado del conocimiento es una herramienta de trabajo para las filmotecas. Antes podíamos trasladar esos conocimientos, conocimientos básicos que podía entender en la industria para trabajar con filmico, trasladarlo a un trabajo en este modelo de trabajo. Ahora ya no tenemos tiempo ni esa posibilidad, debemos empezar desde cero hay que empezar a explicarle a los chicos que es una Junta de película, entonces para nosotros es fundamental ese personal. El segundo es una cuestión claramente que tiene que ver, con los tiempos que corren y tiene que ver con la, digamos, renovación y la adecuación de los tiempos que corren, es decir, nosotros como Filmoteca tenemos que conservar y tenemos que difundir siempre que seamos capaces los formatos originales, pero es verdad que estos formatos originales van a morir todos o si no todos, casi todos, por lo tanto tenemos que hacer un planteamiento donde necesitamos una gran inversión para que esos fondos que tenemos, no sólo en formato filmico, sino también en formato de vídeo, de muchas diferentes procedencias desde una pulgada, hasta yo qué sé yo, un Betacamp, todo eso porque además algunas de esas películas se produjeron en esos formatos. Hay muchos formatos que no son solo filmicos y el problema que adelantará esa muerte es que ya no habrá reproductores, por ello la cuestión que se deriva de todo esto es que habrá que digitalizar. Una digitalización de este tipo, eso no se improvisa y cuanto más tiempo pase, más difícil va a ser y también será más caro. Por lo tanto, tiene que haber una gran inversión económica. Esto es algo que algunas instituciones hermanas han hecho, ellas han realizado

digitalizaciones masivas, por ejemplo, como la Biblioteca Nacional hace unos años y fue una digitalización masiva, una digitalización masiva a través de un convenio con empresas con presupuestos de 3 a 5 millones de euros. Nosotros necesitamos hacer eso, tenemos materiales que sólo están en U. matic y se van a morir si no los sacamos de ahí. Tenemos que conservar un U-matic, algo que nos encantaría, pero claro, en el supuesto de que lo conservemos luego nos vamos a encontrar con que, no lo vamos a poder reproducir en 10, 15 o 20 años, esa es la única verdad, va a morir, o sacamos lo que hay dentro o ya está, se acabó. En esas estamos todas las filmotecas, en lo mismo. La tercera pata para mí es una pata de infraestructura, personal, inversión en todo lo que tiene que hacer este proceso hacia la digitalización. O de convivencia entre los productos tecnológicos y la digitalización de contenidos. Y la tercera infraestructura. O sea, en el año 2020 Filmoteca española tiene que ser una institución de primera categoría. Yo creo que debería serlo ¿por qué no?, no porque sea importante lo que hacemos, no porque me parezca que, en 2020, tenemos que pensar, tenemos que poner al día un espacio que ponga en valor la imagen en movimiento como una forma de cultura, por lo tanto, necesitamos ese espacio. Estamos en un lugar donde eso se tiene que poner en valor, algo que durante muchos años y que ha estado ahí, una vez apareció en los periódicos, algo así como que tenía que ser reconocido como el museo del cine. Yo creo que hoy por hoy eso es algo antiguo, no tiene ni pies ni cabeza me suena cómo esos museos que te encuentras a veces en pequeños pueblos del Museo del juguete, ¿no? Como el museo sobre la vendimia, o sea el museo del cine, suena un poco a algo anacrónico y estático.

00:26:13 Entrevistador

Algo nostálgico

00:26:14 Josexo Cerdán

Tenemos que estar más ambiciosos, tenemos que ir a por algo que sea bueno, que responda a cuál ha sido la revolución. La revolución es de repente ver imágenes en movimiento, entonces, cuál es el museo que alberga eso como concepto. ¿Cómo podemos tener una red de 17 museos estatales en 2020 y no hay ningún museo sobre la imagen en movimiento, que es una tradición que se utiliza en el siglo 16 y que nos lleva hasta la realidad virtual y a lo que sea que pueda venir? Es incomprensible que sigamos así, es verdad que bueno quizás no haya sido el momento, o se haya buscado, pero, pero yo creo que es una cosa que hay empujar.

00:26:58 Entrevistador

¿Esa será tu función? empujar en esa línea, ¿esa es una de las líneas fuertes de tu gestión?

00:27:08 Josetxo Cerdán

Las 3 líneas, que te he señalado, para mí eso es algo fundamental. Vamos yo evidentemente, me iré de aquí sin haber conseguido, posiblemente nada de todo eso. ¿Pero lo que me podré decir es que había sido el objetivo?

00:27:24 Entrevistador

Claro, de alguna forma me has contestado ¿Cuál es el perfil profesional necesario? Porque es difícil encontrar esa especialización que se puede ir perdiendo, pero que luego también vienen una amplitud de nuevos profesionales que tienen que tener unas nuevas herramientas para los nuevos retos tecnológicos, ¿no?

00:27:48 Josetxo Cerdán

Encontramos ahí en una serie de digamos que tenemos que trabajar por una serie de perfiles. que reúnan capacitaciones muy diferentes, y sobre todo, algunas de las cuáles evidentemente, ya difícilmente se pueden adquirir en España.

00:28:09 Entrevistador

Y luego, en el caso concreto de Filmoteca española, a señalar por el informe que hicieron los cineastas al señalar la problemática de la dificultad administrativa por esta falta de encaje institucional de retener el talento, porque aquí habéis tenido grandes especialistas que no pueden estar en plantilla o que están con contratos subsidiarios, ¿no son esas una de las cuestiones que quizás pertenezcan a los retos, que tenéis que resolver?

00:28:41 Josetxo Cerdán

Bueno, yo ahí difiero un poco en el planteamiento. A ver.

00:28:51 Entrevistador

Hombre, por ejemplo, a personalidades como Luciano Berriatua o Encarnación Rus

00:28:58 Josetxo Cerdán

Bueno, pues precisamente ahí es donde difiero, en el caso de Luciano cuando se le presentó la oportunidad de quedarse dentro, bueno, el mismo lo ha verbalizado que renunció porque no quería casarse con la institución, dijo que pasaba, y esto hay que entenderlo desde su visión del mundo.

00:29:30 Entrevistador

ok

00:29:31 Josetxo Cerdán

Yo te diría lo siguiente, es decir, estamos hablando de una institución pública, ¿vale? una institución pública no son trajes a medida para nadie. Quiero decir, para trabajar en una institución pública se tienen que cumplir una serie de digamos requisitos que son objetivos y objetivables para que todos los ciudadanos españoles puedan competir en igualdad de condiciones para poder trabajar en el mundo fílmico, no tiene por qué tener una especie de atajo para tener un trabajo en una institución de cinematográfica, sino que tendrá que seguir el mismo camino que tendría que tener un restaurador de cuadros para trabajar en el Museo del Prado. Y eso pasa por hacer

una serie de oposiciones. En este caso porque tienes algún colaborador de los restauradores que tiene que estar exactamente igual como todo el mundo, es decir, con este problema, en este sentido yo ahí soy bastante crítico con eso de decir bueno, pues que no nos han dejado contratar a la gente que hemos preparado, no perdona, la gente que se ha preparado ha tenido unas posibilidades de acceso a través de un sistema regular. Lo que lo que ha ocurrido es que no se ha querido regir por ese camino regular. Se ha pretendido hacer otro tipo de contratos porque parecía que era un camino más sencillo, más directo y que aseguraba, la gente que tu querías

00:31:28 Entrevistador

Te apunto una paradoja, por ejemplo, no sé si es el caso concreto de Filmoteca española, lo he visto en referencia a la Filmoteca catalana. A la hora de solicitar plaza de restauradores, están enfocándolo en personas de Bellas Artes, que creo que sí, que es correcto porque puede tener una relación con audiovisual, pero se obvia a Comunicación Audiovisual, ¿no parece que hay una carencia en esa materia?

00:31:59 Josetxo Cerdán

Espera a ver, esto es un poco como el problema de la ley, el problema, no es que está enfocada a Bellas Artes, a lo que se enfoca es en las tareas de restauración para la gente que había pasado por las escuelas de restauración.

00:32:17 Entrevistador

Ok

00:32:18 Josetxo Cerdán

Lógicamente o que hayan hecho un máster de restauración. Esto, esta es la batalla si ahora sirve el máster. Son los sitios de estos masters, porque ahora mismo hay como dos Master de restauración, uno de la Complutense y otro en esto de la eskola de Elías Querejeta de la Universidad del País Vasco. Pero se le reconoce en este curso pasado. ¿Cuál es el problema que tenemos nosotros con las escuelas de restauración? Igual que el problema que tenemos con la ley, es que resulta que las escuelas de restauración no incluyen, ya no digo una especialidad en fílmico, no incluyen unas asignaturas en restauración fílmica. ¿Por qué pasa eso? Pues porque Filmoteca nunca se ha preocupado por ir a hablar con las escuelas de restauración para decirles, ustedes tienen que meter estas asignaturas. ¿Oigan, ustedes esto es patrimonio fílmico, oigan ustedes, esto habrá que tratarlo, entonces qué pasa? Pues que hemos vivido de espaldas a la realidad legal del país. Pues eso tiene unos costes económicos, no siempre vamos a ser los guapos de la película, entonces claro, es decir, sí está claro que para acceder a estos puestos hace falta tener una cierta formación, entonces ¿por qué Filmoteca o por qué los responsables desde los diferentes ministerios de donde sea, no se han preocupado? pues por lo mismo que lo de la ley, o sea, yo creo que es un poco lo mismo.

00:33:50 Entrevistador

¿Entonces es volver al tema del encaje?

00:33:54 Josetxo Cerdán

Claro, pero el problema del encaje es ¿por qué otras instituciones han generado y han producido esta normalización?

00:34:16 Entrevistador

¿Normalización?

00:34:20 Josetxo Cerdán

Me sirve esa palabra, me sirve perfectamente ¿Por qué no se ha normalizado desde la filmoteca y si en otras instituciones? Porque estoy de acuerdo que la ley es un problema, pero también la educación es un problema, porque si, es verdad que durante muchos años que esta filmoteca formó a su gente, y además a esa gente la formó muy bien, pero ¿por qué la formó de espaldas al sistema?

00:34:42 Entrevistador

¿Por qué? Porque sería otra época, seguramente.

00:34:46 Josetxo Cerdán

¿Ya, pero es que resulta que eso? ha acabado siendo un problema

00:34:50 Entrevistador

Eso pasa a veces en el día a día. Como siguiente pregunta ¿cuál es la filosofía fundamental para que exista una Filmoteca? para que consideremos la existencia de una Filmoteca. ¿En qué se basaría?

00:35:06 Josetxo Cerdán

Ahí me pierdo, ¿qué quieres decir?

00:35:08 Entrevistador

Filosofía, vamos a ver, podría hacer una síntesis conservación versus difusión, en el sentido de que el término Filmoteca se ha abusado mucho desde el punto de vista de la marca, de la terminología. ¿Pero realmente en ese contexto, para que haya una Filmoteca, cuáles son los ingredientes básicos fundamentales para que exista una filmoteca?

00:35:36 Josetxo Cerdán

Eso lo dice la FIAF, no hay filmoteca sin archivo fílmico

00:35:38 Entrevistador

Ahí está.

00:35:39 Josetxo Cerdán

No, yo creo que eso es fundamental.

00:35:41 Entrevistador

Ok.

00:35:42 Josetxo Cerdán

Y lo demás, pueden ser salas culturales de exhibición, lo que quieras y es importante por supuesto, dar acceso es importante, por supuesto, educar, pero tú no puedes tener un museo, si no tienes una colección, porque haya una sala de exposición donde muestras cosas y donde puedes hacer grandes exposiciones, en un espacio de exposiciones, porque muestras grandísimas exposiciones pero no eres un museo. Es aquí un poco lo mismo, puedes tener un cine que hace una estupenda programación cultural, que tenemos programas estupendos educativos. pero si no tienes una colección no eres una Filmoteca

00:36:23 Entrevistador

Ok, la siguiente pregunta sería si en esta época de transformaciones del modelo económico industrial, tendrían que cambiar el modelo institucional público cultural de la Filmoteca, por otro más empresarial y económico.

00:36:42 Josetxo Cerdán

Por favor repíteme eso otra vez, perdón.

00:36:44 Entrevistador

Tendríamos que las filmotecas tendrían que afrontar desde el modelo institucional cultural que tienen ahora mismo, tendrían que ir hacia otro, también más empresarial, o sea que hubiera más reflujo desde la actividad de la Filmoteca en beneficio propio hacia unos más económicos. Es que hay un modelo anglosajón que bueno que digamos que trabaja mucho esa línea, en el tema económico

00:37:19 Josetxo Cerdán

¿A ver, yo creo que nosotros en ese sentido, también hay cosas que hacemos que se vuelven económicas? Pero el último año Casi 130000 espectadores que pagan sus entradas. Hay toda una serie de flujo económico que tiene que ver con la explotación del archivo, con el acuerdo que hay con Televisión Española, por ejemplo. Luego,

pues todo lo que tiene que ver con acceso a fondos de gráficos hasta también filmicos, que todo está reflejado en la Filmoteca, donde llegamos, incluso al alquiler de la sala del Doré, se han hecho hasta ahora quiero decir nosotros como los explotamos dentro de unas condiciones que evidentemente son las que son. Pero nosotros somos el modelo europeo, pero continental, por decirlo así, no somos del anglosajón Eso no quita para que evidentemente nosotros lo tenemos cada vez más claro y también trabajamos en esa línea. Todo lo que podemos, pero la filmoteca tiene que buscar la manera de dialogar con la sociedad y con las empresas para encontrar un sentido a su trabajo y mejorar la cohabitación con esos agentes que forman parte de su trabajo y área de influencia. Por ejemplo, recientemente nosotros estamos trabajando con una empresa la parte del patrimonio. donde podemos firmar un convenio que sería el tercero que firmamos en continuidad por el cual ellos tienen acceso a nuestros fondos y a cambio ellos nos proporcionan, digamos. equipamiento que mejora nuestras instalaciones y las hace mucho más productivas

00:39:26 Entrevistador

Entonces.

00:39:27 Josetxo Cerdán

Hemos introducido, donde llegamos, en qué punto o hasta dónde podemos llegar lejos. Es un camino que evidentemente es nuevo, pero lo estamos intentando recorrer.

00:39:42 Entrevistador

Muy bien. ¿Qué modelo de gestión sería idóneo? ¿cuál serviría para integrar todas esas funciones?

00:39:52 Josetxo Cerdán

No lo sé, es verdad, yo creo que nosotros ahora mismo estamos avanzando en ese camino, no sé qué puedo decirte.

00:40:01 Entrevistador

Por ejemplo, en nuestro caso siempre se ha venido hablando históricamente de una cierta independencia que quizás tenga que ver con ese encaje institucional de tener el mismo rango que la Biblioteca Nacional y no estar supeditado a una Dirección General, por lo menos.

00:40:23 Josetxo Cerdán

Ya lo he dicho muchas veces a mí eso, a mí eso me parece que es una cosa. sin sustento ¿Qué quieres? Que te van a dar el dinero, mucho el estado, dinero y tú no tienes que responder ante nada. No puede ser, que esto es una especie de fantasía utópica que realmente.

00:40:54 Entrevistador

El tener autonomía no te va a dar independencia como para no rendir cuentas, todo lo contrario.

00:41:08 Josetxo Cerdán

Así es, a fecha de hoy. Si hay alguien en cuya piel yo no quiero estar. Es en la piel del director del Museo del Prado. ¿Sabes la cantidad de contratos? De gente que trabaja en el Prado que dependen de las entradas que vende el Prado. Y que este año no ha vendido y que el año que viene no va a tener. Claro, yo ya sé que a mí me van a hacer un recorte salvaje. Ya lo sé. Pero no tengo una espada de Damocles encima de mi cabeza, de la cual pende casi la mitad de mi personal Ahora. Bien dicho esto, dicho eso, digamos por ajustarse los problemas de esa supuesta independencia. Dejar claro que tampoco esta supuesta independencia yo hago lo que me da la gana porque seguimos dependiendo los organismos, de los presupuestos generales del Estado y seguimos fiscalizados ¿Qué quiere decir independencia? Ya hemos visto que no se puede hacer lo que se quiera cuando hay un organismo público. Me parece que ahí hay una especie como de totum revolutum de decir, no, no, yo quiero que me den la pasta y hacer lo que me dé la gana no perdona, no es así. Claro y luego lo que te decía con el ejemplo del Museo del Prado, es decir. ¿Qué responsabilidades genera esto y que inestabilidad genera?

00:42:40 Entrevistador

Ok. Ahora vamos a pasar un poco al tema de actividad con los cambios del giro digital que nos está complicando muchísimo más el tema. Digamos, que hay cosas que se facilitan y al mismo tiempo se complican más para la conservación, ¿no? ¿Cómo ves tú ese panorama del giro digital? ¿De alguna forma ya me has dicho que hay una necesidad perentoria con el tema de del giro digital, pero al mismo tiempo, también me has señalado que es lo mismo que te está obligando a hacer una ampliación presupuestaria, porque también va cambiando el software, el hardware no va cambiando un paulatinamente el mantenimiento, los equipos y todo eso, no? ¿Cómo afronta Filmoteca española un poco ese ese panorama?

00:43:48 Josetxo Cerdán

Bueno, en realidad nosotros...ya me gustaría estar en eso que digamos es un pensamiento. No, no lo estamos.

00:43:59 Entrevistador

¿No estáis todavía?

00:44:00 Josetxo Cerdán

Porque no tenemos todavía una estación digital. Y, por lo tanto, nosotros estamos

construyendo, digamos, pasos previos que vamos tarde, vamos muy tarde y estoy primero consciente de eso. Pero es que es muy complicado, tal y como está la administración y con las cosas que están pasando cosas que han pasado en este país en los últimos años. Avanzara es lo que queremos, otros, fíjate lo que hemos bromeado al principio con lo de que la filmoteca había mostrado nervio y actitud, durante la pandemia en el día a día, pero en los últimos meses, en lo principal. Hoy que es día 19 o 18 de septiembre.

00:44:59 Entrevistador

Es 18.

00:45:01 Josetxo Cerdán

18 de septiembre de 2020, pues yo sigo teniendo los mismos problemas estructurales y urgentes del día para corregir exactamente igual, y esto es lo grave, que tenía a 1 de septiembre de 2018. Yo creo que nosotros hemos hecho cosas, pero solo hemos hecho cosas, o sea que estoy contento por los dos años de gestión diciendo que hemos trabajado, pero hemos estado actuando a un nivel muy micro, y eso no soluciona los problemas estructurales de Filmoteca española de los dos últimos años. ¿Que hemos ganado presencia? creo que sí, que ¿estamos llamando la atención? yo sólo sé que sí, y creo que es bueno para nosotros porque si llamas la atención te prestan la atención y si te prestan atención se pueden conseguir cosas. Soy siempre de los que piensa que el movimiento se demuestra andando. Yo estaba programando en una sala de la Universidad cuando era un profesor ayudante haciendo programas, no teníamos recursos y hacíamos lo que podíamos. Y, a pesar de los problemas, te mueves y cuando demuestras que te puedes mover, pues la gente va confiando más en ti. Si no te mueves no puedes desprender esa confianza.

00:46:23 Entrevistador

Has escogido una palabra fundamental para una filmoteca, la palabra de la "confianza"

00:46:29 Josetxo Cerdán

Pero claro, pero nosotros estamos todavía en ese proceso, crear confianza en el proyecto, crear confianza en lo que es la propia Filmoteca, crear confianza en lo que somos capaces de hacer, no porque nosotros seamos capaces, sobre todo porque está aquí, o sea, no es lo que queremos demostrar con todo lo que estamos haciendo es "oigan ustedes aquí hay un tesoro" ¿Lo van a desenterrar, o lo vamos a dejar que se pudra? Porque no pasa nada, pero estoy seguro que hay muchos más tesoros en este país. Este es uno más y habrá que decidir políticamente cuales se desentierren para mostrar y cuáles se quedan ahí. No pasa nada, sino que lo único que hay que hacer es tomar decisiones ya sabemos lo que hay, ahora tomen las decisiones que sean

00:47:22 Entrevistador

La digitalización en el campo de la documentación ofrece serias ventajas ¿cómo afectaría esa digitalización en Filmoteca española de cara a los investigadores y las consultas?

00:47:50 Josetxo Cerdán

Trabajo. ¿O sea, cómo influiría?

00:47:54 Entrevistador

Si, el tema de las consultas para los investigadores en documentación, la digitalización de fondos

00:48:05 Josetxo Cerdán

¿Facilitar? Claro, por supuesto que eso facilitaría mucho el trabajo de los investigadores.

00:48:10 Entrevistador

Y eso también está ahí, en ese proceso, ¿no?

00:48:14 Josetxo Cerdán

Trabajo. Bueno, tú has estado aquí, conoces esta casa

00:48:19 Entrevistador

Claro.

00:48:21 Josetxo Cerdán

Quiero decir. Para que te hagas una idea yo finalmente. A fecha de 1 de septiembre de este año. Desde esa fecha tengo a una persona, una trabajadora de la casa digitalizando los VHS de materiales que no sean las que ya tenemos para poder salvar imágenes. Porque son materiales únicos, entiendo que tener a una persona trabajando en hacer eso en una estación de trabajo, tenemos una hormiga intentando mover una montaña de roca.

00:49:04 Entrevistador

Bueno.

00:49:07 Josetxo Cerdán

Quiero decir que hay una desproporción tan grande, tan grande.

00:49:14 Entrevistador

En la investigación, ¿cuáles serían esas líneas? Porque también el encuentro con los historiadores sería fundamental. ¿cómo lo ves dentro del panorama de fondo?

00:49:28 Josetxo Cerdán

Yo creo que Filmoteca española. Y esto que se me entienda bien, ha vivido de

espaldas a la universidad y esto no puede ser. Entonces yo que vengo de la Universidad y creo Filmoteca española, ha conversado mucho con la industria, ha conversado bastante con la crítica y con el periodismo, pero no ha conversado con la universidad. Y para mí es fundamental que eso cambie y pegue un giro y cambie. Entonces, estas conversaciones son todas difíciles, claro, pero es que hay un déficit. El déficit es con la Universidad y como yo vengo de la Universidad, creo que no sabemos quién puede venir después de que yo ya no esté aquí y creo que es mi obligación dejar ese camino andado. Digamos que yo tengo claves con las que trabajar eso, así pues, debo intentar ponerlo en marcha. Sí, para mí, para mí eso es importante. Y yo espero que este curso concretamente podamos avanzar en ese lado por este lado, algo que yo he tenido en la cabeza desde el inicio, pero claro, hemos tenido otras cosas y no lo he podido desarrollar del todo todavía. Espero que por fin este año podamos avanzar algo.

00:50:57 Entrevistador

En cuanto a vuestra difusión, por lo que he estudiado en mi artículo ya me ha quedado claro que tiene un discurso coherente con una filosofía identificable, pero tú ¿cómo definirías en general, los bloques discursivos de la programación de ciclos de Filmoteca española? ¿Cuáles serían esos puntos o esas reglas de vuestra competencia para Filmoteca española? ¿En relación a la difusión programación cinematográfica de ciclos?

00:51:44 Josetxo Cerdán

¿De cuándo es tu texto perdona de investigación de cuando la hiciste?

00:51:48 Entrevistador

En el 2018.

00:51:59 Josetxo Cerdán

Sí mándamelo si no te importa yo no sé. No conozco lo que decías en ese momento ni lo que es, pero yo sí tengo claro que es una cosa que para mí es lo primero que le dije al responsable de programación cuando llegué el primer día al director de programación. Para mí es fundamental dos cosas, somos el archivo fílmico nacional escribir nuestro nombre nos define como Filmoteca española, por lo tanto, si el Doré es nuestra forma de presentarnos, tiene que responder a eso. Y responder a eso quiere decir que por un lado tiene que trabajar la cuestión del archivo, y por otro lado, tiene que trabajar la cuestión del cine español. Salas culturales, hay muchas en Madrid hay muchas o por lo menos hay media docena que se me ocurra desde la sala Berlanga hasta el círculo de Bellas Artes del cine que pueden tener, también el Reina Sofía, hay muchas. Pero sala de Filmoteca española solo hay una y, por lo tanto, esta es nuestra misión y esta es nuestra forma de diferenciarnos. ¿Está bien hacer un ciclo de bloques de un director? Como Nicholas Ray, porque está muy bien, nos sale también hacer un ciclo de otro director como Satyajit Ray por decir algo y por ahí añadimos al director de cine indio, pues también está muy bien, pero igual es más importante hacer un ciclo de Florián rey que no es Ray, pero, reitero que para eso somos Filmoteca española.

00:53:47 Entrevistador

Eso queda claro

00:53:52 Josetxo Cerdán

Entonces, para mí eso es importante y por lo tanto es importante también. No sólo llegamos a poner el acento en la cuestión del adjetivo, española, sino también en la cuestión del nombre filmoteca y, por lo tanto, todo lo que tiene que ver con el archivo filmico con todo eso es fundamental. Restauraciones de películas de compilación, todo lo que tenga que ver con técnicas de uso y de reúso de archivo, todo eso para nosotros tiene que estar ahí, pero no sólo. Nuestra biblioteca debería centrarse. Hay muchas bibliotecas de cine y muchos libros de cine, pero deberíamos claramente ceñirnos

00:54:55 Entrevistador

Hablas de aspectos integradores en esas funciones de la filmoteca

00:54:56 Josetxo Cerdán

La biblioteca especializada del mundo sobre cine español, si aparece un libro en Estados Unidos sobre el cine español, nosotros lo tenemos que tener, ¿que aparece en la India?, nosotros lo tenemos que tener y ¿si lo publican en el pueblo donde nació Florián rey?, nosotros lo tenemos que tener. Y lo mismo con los archivos fílmicos, todas las publicaciones que tengan que ver con los archivos fílmicos con la documentación, con la catalogación, pero también con los festivales de cine restaurado que están apareciendo por todos los rincones del mundo, como en todos esos catálogos, todo eso lo tendríamos que tener. ¿Alguien quiere trabajar sobre eso en este país? nosotros deberíamos ser un lugar de referencia. ¿Lo estoy respondiendo o me estoy yendo?

00:55:42 Entrevistador

No, estás respondiendo, estás respondiendo muy bien, porque también eso engloba más cosas que el tema de documentación también es una filosofía en compacto.

00:55:55 Josetxo Cerdán

Las bases es lo que hace nuestra carta de naturaleza.

00:55:59 Entrevistador

Y con respecto a la educación que ahora mismo ya es ya es una x fija en todas las filmotecas. ¿Cómo consideras esa educación para el futuro de las Filmotecas?

00:56:14 Josetxo Cerdán

Bueno, ese es un proyecto que también nosotros estamos como intentando levantar. A principios del 17 se puso en marcha un programa que ahora es como nuestra bandera. Es el programa de “educa filmoteca” me imagino que lo conoces, estamos

intentando construir poco a poco un segundo programa de educación que sea “Filmoteca en familia”, basado en talleres y vamos a ir poco a poco con una estrategia, digamos, de crecer modularmente en vez de tener un gran proyecto. Claro. Porque además creemos que nosotros. Digamos que la cuestión educativa como subdirección general del ICAA, la compartimos con la Dirección General de promoción, con la Subdirección General de promoción y es algo dónde vamos un poco articulándonos con ellos y es algo que antes o después tendremos que sentarnos a pensarlo globalmente, pero que hoy por hoy estamos intentando poner en marcha algunas iniciativas que nos ayuden a poder pensarlo, teniendo también herramientas, algo que no siempre ocurre. Siempre decía, Béla Balázs “nosotros los teóricos del cine somos teóricos con manos no, o sea también tenemos que hacer cosas”, por eso es un poco los dedos ante nuestra falta de experiencia estamos intentando generar esa experiencia. Luego, a partir de ahí poder pensar con ella.

00:57:50 Entrevistador

Para ir ya casi concluyendo, he visto el organigrama que presentaste, que supongo que todavía estarás dándole vueltas sobre las personas que tienen que estar al frente de esos 5 grandes bloques. Pero veo que una de las grandes novedades, es el I +D más la comunicación. Veo que la comunicación es importante en tu proyecto. ¿Qué estrategias se deben de establecer entre el público, el estamento político para que la Filmoteca encaje cómo se implementa esa función que normalmente estaba más encuadrada en conservación, difusión, documentación? Pero parece que la comunicación va a cobrar un protagonismo importante. ¿Cómo ves tú la comunicación de Filmoteca española?

00:58:45 Josetxo Cerdán

Bueno, yo creo que la documentación y el I+D prácticamente es lo que señalan las líneas estratégicas

00:58:57 Entrevistador

Las líneas estratégicas también ejercen en su conjunto una comunicación de la filmoteca ¿no crees?

00:59:02 Josetxo Cerdán

Claro, ¿sabes? funcionan como la quilla del barco. Nos abren el camino, nos ubican hacia dónde queremos llevar a la Filmoteca Española. Evidentemente dentro de lo que son las funciones que tiene Filmoteca Española, no nos olvidemos que todo eso tiene que quedar enmarcado en un contexto legal que es lo que la Filmoteca Española que es según la definición del Boletín Oficial del Estado. Cuáles son sus funciones y cuáles son sus deberes y por lo tanto, decir a partir de ahí nosotros estamos vale, pues esto vamos a ver cómo lo traducimos en una serie de áreas, que son esas cinco y en las cuales evidentemente no aparece esa especie de ese área de I+D comunicación que dialogan directamente con la dirección y que de alguna forma son las que van a crear unas estrategias específicas de avance del trabajo. El I+D ya te he comentado que guarda relación con el tema universitario y eso creo que es muy importante recuperarlo. Por otra parte, las líneas estratégicas deben responder a lo que la Filmoteca Española tiene reconocido y que tiene que generar. Somos un Centro de Investigación reconocidos por la ley y por eso debemos tener

una estrategia que esté reflejada en esas líneas maestras como prioritario. Es bastante obvio, no estamos descubriendo el petróleo, simplemente estamos intentando reproducir en un esquema cuales son nuestras obligaciones y cómo podemos llevarlas a cabo

01:01:03 Entrevistador

Y digamos que en ese volumen tan grande como es además una filmoteca como Filmoteca española, con un centro de conservación y restauración, con un cine como el Doré, y un centro de documentación y administración, todo tan extenso ¿Cómo haces como director para que fluya la comunicación y para que todos esos departamentos especializados no se conviertan en compartimentos estancos ¿cómo se ejerce esa comunicación interna con todos estos bloques?

01:01:36 Josetxo Cerdán

Bueno, esto casi es una cuestión más, digamos, de gestión de recursos humanos, ¿no? cómo tú trabajas. Esas cuestiones, yo creo que es una cuestión de recursos Humanos y ahí sabes, te voy a responder de una manera poco concreta, porque es muy difícil.

01:01:59 Entrevistador

Lo entiendo

01:02:01 Josetxo Cerdán

Diría que es evidente que una dirección de un centro como este que actualmente tiene en torno a 60 trabajadores entre personal funcionario y personal laboral y digamos, una plantilla flotante de trabajadores temporales de unas 30 a 40 personas. Lo que necesitas es tener muy buenos jefes de equipo y gente que sepa trabajar bien en equipo y que sepa, no sólo transmitir a sus propios equipos sino generar sinergias entre los diferentes departamentos. Que además son compartimentos muy diferentes. Entonces debe de ser gente que sea capaz de generar espacios de conexión entre unos y otros. Eso no es tan sencillo y a mí me ha quitado muchas horas de sueño, a mí y a la gente, digamos, más cercana todas las semanas. Tengo reuniones con un grupo de personas. Dónde se discute cada movimiento que vamos a hacer. Ahí todo el mundo explica dónde está, dónde deja de estar, y los problemas que está encontrando, ahí buscamos un vial de coordinación y de cooperación para entre todos intentar sacar los problemas y deshacer los nudos.

01:03:40 Entrevistador

¿Ya tienes configurado ese organigrama que presentaste en el encuentro de Filmotecas, Josetxo?

01:03:48 Josetxo Cerdán

Por ahora está, lo que todavía no tengo son personas para poner. Claro, o sea, los organigramas ya están, estuvimos un año dándole vueltas. ¿No? un wishful thinking, claro, eso es lo que nosotros queremos. Y ahí necesito mucha gente, yo te digo ahora mismo que el plan de recursos humanos que nosotros hemos presentado sólo está cubierto la mitad de las plazas. Y es un organigrama que responde a lo que es hoy la filmoteca, si realmente vamos a hacer cosas que queremos hacer, pues como abrir un espacio de presentación como te decía antes etc. eso requeriría otra nueva pata mínimo sobre todo con el tema de las imágenes digitales. Este organigrama se circunscribe a lo que estamos haciendo y a lo que tenemos actualmente en la mente

01:04:47 Entrevistador

¿Cómo ves el futuro? De la filmoteca o ya incluso en general de las Filmotecas y su referencialidad futura.

01:04:58 Josetxo Cerdán

Es que es muy difícil responderte a eso yo te diría que la situación de hacer esa pregunta hoy en día es muy difícil porque no es solamente de las filmotecas sino de qué es lo que va a pasar.

01:05:16 Entrevistador

Claro, en este contexto es complicado

01:05:22 Josetxo Cerdán

De todas formas, ahora realmente es muy difícil decirte.

01:05:33 Entrevistador

Sí. En todo caso, Josetxo ¿qué consideras más amenazante los cambios tecnológicos o la falta de políticas adecuadas?

01:05:49 Josetxo Cerdán

Hombre. Yo creo que es más amenazante la falta de política, porque es evidente que los cambios tecnológicos nos van a afectar a todos igual. Y la respuesta política va a depender del país.

01:06:19 Entrevistador

Por último, una hipótesis planteada, digamos que el centro de conservación y restauración de la Filmoteca Española ya es también es común un ente corpóreo y una realidad. El proyecto es muy fuerte dentro de Filmoteca Española, pero podríamos encontrarnos con que pase como en el modelo francés que digamos que quede una Cinémathèque Française por un lado, y por otro un Centro Nacional de

cinematografía que esté nada más que centrado en exclusivamente en conservación y restauración, como una división. Más enfocada a documentación y a la difusión ¿podría ser ese es un escenario plausible?

01:07:10 Josetxo Cerdán

Pero ahí sí que... la incertidumbre es tan grande. Que es que hoy por hoy mi opción no esa. Tú me preguntas a mí si se quiere algo así y mi respuesta sería, yo no

01:07:26 Entrevistador

Lo ves como está ahora, integrado todo

01:07:31 Josetxo Cerdán

No, es más, yo siempre he sido un gran defensor de que la Filmoteca tiene que estar no solo es que forme parte del ICAA, sino ser la columna vertebral que justifica su misma existencia, es decir, ¿por qué defendemos el cine? Porque es una industria cultural, pero no porque sea una industria sino porque es cultural ¿Qué supone la cultura del cine? supone, digamos sobre esta cuestión ¿en qué se sujeta esa idea de cultural? Evidentemente en la historia del cine ¿Dónde está la historia? en la filmoteca. Una pregunta te lleva a la otra, es interesante el modelo donde todo está en su sitio. No sé cómo decirlo, encaja más con lo que a mí me gustaría hacer o con lo que yo entiendo qué es esto. Un modelo como el del BF Eye que asume todo que no uno que esté separado.

01:08:35 Entrevistador

Claro, bueno, además, Francia es un modelo que tomó esa decisión por otras características y otra otros contextos personales y políticos históricos de su momento. Creo que está todo prácticamente respondido y he ahorrado algunas preguntas que ya con tu propio discurso ya digamos que las habías respondido, solo algunos matices que hacer

01:09:03 Josetxo Cerdán

Bueno pues nada oye un placer.

01:09:06 Entrevistador

Bueno, un placer y enhorabuena veo que la Filmoteca está en buenas manos, creo que tus ideas son muy razonables Filmoteca tiene que dar ese paso adelante con la comunidad investigadora, con las universidades. Creo que hay un buen contexto, también hay que ir con el tema de los historiadores. Pero también me gustaría recordar que también se han hecho cosas muy bien, ha habido un buen diálogo con la industria y ha habido cosas muy interesantes como esos talleres de Filmoteca. Sus relaciones con el cine y el resto de filmotecas, creo que ha habido muchas cosas, que has heredado muchas cosas buenas también. Creo que hay una buena base de trabajo,

pero es verdad que hay que actualizarlo y hay que ponerlo con la administración.

01:10:30 Josetxo Cerdán

Algo, evidentemente, que está claro cuando uno llega aquí lo primero es con respeto por todo lo que se ha hecho, en eso estamos

10.4. TRANSCRIPCIÓN CON EL FOCUS GROUP, FILMOTECAS ESTADO DE LA CUESTIÓN.

(10/06/1919)

Entrevistador: Esta ya funciona ¿verdad?

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Vale, mi currículum, pues, he dirigido cine, me dedico al cine, pero dentro de este campo me dedico a su restauración, especialista, sobre todo, en cine mudo y también en restauraciones de acompañamientos musicales para el cine...

A partir de aquí, a mí lo que sí me interesa es saber cuánto tiempo tenemos que dedicar a esto, porque yo estoy muy mal de tiempo, entonces. Entonces, hoy, por ejemplo, ¿qué vamos a estar, un par de horas? ¿Va a haber más reuniones como esta?

Entrevistador: No. Solamente vamos a tener, vamos a ver...

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Luego habrá entrevistas más.

Entrevistador: ... en lo que es este modelo, solamente son dos horas, dos horas y media, claro, pero sí te tienes que ir antes, te vas antes, no hay ningún problema.

Entrevistado_2_Alfonso_López: Yo también me tengo que ir antes pero bueno.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Vale, perfecto, sí quieres, yo lo que expongo, desde mi punto de vista...

Entrevistador: Espera un momentito.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Sí.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: Nos presentamos, ¿no?

Entrevistador: Sí, primero os presentáis y luego hablamos un poco más.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: Yo soy director de una Filmoteca autonómica, la de Cantabria, y durante diez años he estado en el departamento

técnico de otra, la Filmoteca de Andalucía, en funciones, sobre todo, de programación.

Entrevistado_5_María_José_López: Yo fui fundadora y directora de la Filmoteca de Extremadura, y soy abogada.

Entrevistado_2_Alfonso_López: Bueno, yo dirijo en la Facultad de Ciencias de la información de la Complutense de Madrid, un servicio de documentación multimedia.... Por lo tanto, no es una Filmoteca, es un servicio de documentación. Mi tema es la documentación cinematográfica desde hace muchos años y me preocupa mucho la difusión de la información, me parece que es fundamental porque creo que no se conoce muy bien lo que se hace en las filmotecas en España.

Entrevistador: Bueno, ya has empezado tú, perdonad que seamos tan estrictos en esta parte, ya se ha empezado.

Entrevistado_2_Alfonso_López: ¿Y quieres que siga?

Entrevistador: Hombre, claro.

Entrevistado_2_Alfonso_López: Yo tomo la palabra.

Entrevistador: Y os quitáis la palabra, es igual no hay ningún problema.

Entrevistado_2_Alfonso_López: Es un coloquio, es un debate amistoso, nada político.

Entrevistador: Político, da lo mismo.

Entrevistado_2_Alfonso_López: ¿Ah, también?

Entrevistador: También va a ser.

Entrevistado_2_Alfonso_López: Bueno, yo hago un pequeño resumen, yo escribí un artículo en el año dos mil ocho, han pasado diez años, que se llamaba y se llama Filmotecas y Archivos Fílmicos en Línea, porque en mi departamento de documentación en la facultad, siempre hemos velado y nos ha preocupado la evolución de las tecnologías. Entonces, me parece fundamental, ya hace diez años y más, que el acceso abierto, sobre todo ahora, porque ahora estamos en un acceso abierto facilísimo, sin límite de almacenamiento, con velocidad, impresionante, y yo ya hacía muchos años y sigo echando de menos, que las filmotecas tengan una presencia interconectada, ¿eh?, y no la hay todavía... Y yo voy a congresos, escribo cosas, artículos y siempre abogo por esto. Mi vida es el cine, de toda la vida, a nivel sentimental también. Entonces, yo estoy muy admirado de por qué en los foros

profesionales de comunicación no se habla de esto, ni se defiende, ni se escribe, estoy muy impresionado porque soy defensor de lo audiovisual, sobre todo, del cine, pero...

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Se habla.

Entrevistado_2_Alfonso_López: Se habla, no se conoce mucho.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Sí, y existe la FIAF, la Federación Internacional de Archivos Fílmicos. Es que yo pienso que, para todo esto debemos empezar desde un punto, que es el siguiente, esto es un negocio, hay que empezar por ahí...

Entrevistado_2_Alfonso_López: ¿La Filmoteca también es un negocio?

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: ... Y verlo muy claro, esto es un negocio, el cine es un negocio.

Entrevistado_4_María_José_López: No, pero el cine es una cosa...

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: No, el cine es un negocio y, por lo tanto, significa que ahora mismo se restauran las películas que se venden y se restauran siete veces la misma película porque se vende una y otra vez. Las restauraciones digitales, en su mayor parte, son falsificaciones. Habría que pensar en dos tipos de restauraciones: que es, la restauración patrimonial, que es aquella que lo que busca es restaurar la película como era en su día originalmente; y la comercial, que lo que busca es hacerla toda limpiita, modernizada y para eso, el digital hace estragos.

Entrevistado_5_María_José_López: Que yo eso no lo tengo claro. Mire, cuando nosotros hicimos la Filmoteca, claro, es que, hacer una Filmoteca en una comunidad tan pequeña...me acuerdo que había unas grandes reservas sobre qué capacidad teníamos o la idea que teníamos, alguna, que era recuperar ese patrimonio visual, pues, igual que nadie duda el Prado hay que restaurar un cuadro que cuesta una pasta, que no sé qué rentabilidad tiene a la sociedad, pero bueno, se restaura...

Entonces, yo tengo ese mismo concepto, si yo restauro un cuadro, pues, con que supone, también restauro una película, para mí tiene el mismo valor cultural, como hecho...Entonces, ahora, por ejemplo, estamos en una polémica, yo soy la abogada de Basilio Martín Patino y nosotros hemos cedido todo su patrimonio a la Filmoteca Española porque es una forma de mantener el patrimonio en su conjunto. Hay un problema de que no tenemos dinero y demás, pero resulta que hay una

financiación pública de los fondos del Estado, hay un dinero que yo pago como ciudadana, entonces, eso yo creo que tiene una parte cultural muy importante...

La parte económica yo la entiendo, pero la parte cultural también y a veces, en la cultura tenemos que justificar que sirve pagar un dinero. Nadie pone en duda que al fútbol se le está dando mucho dinero público, mucho dinero público, nadie lo pone en duda ni lo cuestiona. ¿Vale? Sí, sí, mucho dinero público...

Entrevistador: Bueno, yo lo cuestiono.

Entrevistado_5_María_José_López: ... Por eso le digo, pero yo que trabajo ahora en el fútbol se lo digo y nadie lo cuestiona. Entonces, ¿por qué tenemos que cuestionar el tema de la cultura? Porque en eso de patrimonio, con el tema de Basilio, por ejemplo, si no lo hace la administración pública, no hay ninguna empresa privada que pueda restaurar esas películas porque no tiene interés..... pero sí es verdad que representan una parte muy concreta, muy específica de la historia de este país o de la cinematografía de este país. Entonces, yo creo que ahí hay un elemento político, pero un elemento también de dirección política de a dónde vamos. Y otra cosa es restaurar películas de estas comerciales, son dos cosas distintas. Yo hablo de la parte de lo que significa...

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Es que no, no son de estas comerciales. Vamos a partir del hecho de que todas las películas son arte, igual que todos los cuadros lo son. Entonces, no son de estas comerciales que se restauran.

Entrevistado_5_María_José_López: correcto. No, pero quiero decir, cuando se clasifican, pero yo parto de esa...

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: No, yo no lo clasifico, yo lo que digo es que las películas más importantes a nivel artístico, se están absolutamente falsificando para poderlas vender mejor. Eso lo que estoy diciendo y lo conozco muy bien porque me dedico a eso.. Entonces, la cuestión es lo siguiente, cuando sabes que las películas españolas, por ejemplo, bueno, las restaurarían las filmotecas estuvieran en España, pero hay una persona que se llama Cerezo, que hace las restauraciones...

Entrevistado_5_María_José_López: Que tiene el derecho del noventa por ciento.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: ... Porque se ha hecho con el derecho de todas.

Entrevistado_5_María_José_López: Menos la de Basilio

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Pero se ha hecho con el derecho de todas y eso cree que le da derecho a restaurar las películas como le dé la gana.

Entrevistado_5_María_José_López: Correcto, ahí estamos de acuerdo.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Y entonces, lo que está haciendo son restauraciones chapuceras, comerciales, rápidas, que no sirven para nada, porque, ¿para qué tiene que servir una restauración? ¿Solamente para la difusión? No. Lo primero de todo es la preservación, antes que la difusión, porque si no preservas, no tienes nada que difundir...

Entonces, lo que es esencial del trabajo de Filmoteca es que es un archivo donde se guardan las películas, se buscan las películas, ahora con el digital es horrible, a ver dónde diablos están las películas rodadas en digital, por ejemplo, antes estaban las latas bajo la cama del productor, ahora las tienes en un pendrive, ¿y qué va a pasar dentro de setenta años, cuando busques toda la producción de seiscientas películas al año?...

Entonces, ahora mismo, el problema que tiene una Filmoteca es que se enfrenta con el digital, que tiene que hacerse con todas esas películas, por ejemplo. Entonces, lo importante es ver cómo se eso se preserva. ¿En Estados Unidos qué es lo que ocurre?, que en Estados Unidos, las Majors, todas las películas que están rodando en digital.... posteriormente, lo pasan a analógico y se está guardando digital en analógico.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Les está ocurriendo al revés, ¿no?

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: No, porque es lo único que sabemos, seguro que, dentro de cien años o doscientos años, va a estar la película.

Entrevistado_5_María_José_López: Hay una cierta certidumbre, podemos decir,

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Con lo cual, el dinero principal va a ir a eso, va a ir a preservar los materiales. En la pintura pasa lo mismo, si tú tienes un cuadro que está muy delicado, no lo vas a difundir muchísimo, metes una copia, lo que te dé la gana, pero cuidado, ante todo, tienes que cuidar el cuadro y la película, ante todo, tienes que cuidarla.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Sí, Bueno, yo ante el tema digital, lo que pasa es que eso suscita ya, un debate que se ha anticipado al índice que has comentado, que es el...

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Pero no quería tanto.

Entrevistador: Ha dicho muchas cosas favorables.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Es que ha dicho muchas cosas, sí.

Entrevistador: Nos tocó anotar todo.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: No, que has comentado en el perfil profesional de las Filmotecas y también ha apuntado que ya casi, en lo que él decías, ya casi se requiere más informáticos porque todos los procesos del cine han cambiado, o por desgracia, han cambiado, incluso para la restauración de películas...que él apuntaba, en realidad son lavados de cara lo que se hacen, porque, obviamente, ya al hablar de digital, ya no hay etalonaje, hay corrección de color, bueno, sí, también hay un etalonaje previo para darle la pátina esa, pero, sobre todo, lo que hay después es la corrección de color, ya no hay baños, ni hay nada...

Entrevistador: Se incorpora nuestro experto en investigación. Hemos empezado sin ti...

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Habéis hecho bien.

Entrevistador: No, pero ahora ya recuperado, es fantástico. Simplemente, como sabes, vamos a hablar sobre las Filmotecas, los aspectos, más de datos, al menos aquí los podéis decir, datos, podéis decir lo que queráis, os encontráis libre. Y los cuatro grandes temas son: Cuál es el concepto de la Filmoteca, como patrimonio, como preservación, como ya se ha dicho aquí... ...También, como documentación, actividades propias para explotar todos los aspectos educativos, los comunicativos y el propio uso del cine que podemos extendernos, entre otras cosas. En fin, y cómo ves tú el futuro, hemos hablado de digitalización y es lo primero que ha captado la atención. En este, sí quieres vamos a seguir hablando un poquito y tú cuando quieras, intervienes... ... Te hemos dejado con la palabra en la boca.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: No, nada, simplemente...

Entrevistador: Ya habías terminado.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Sí, ya había terminado.

Entrevistador: Se puede interrumpir debidamente...

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Educadamente, pegar esta feo.

Entrevistador: Exactamente.

Entrevistado_3_Alfonso López ¿Puedo decir ya algo?

Entrevistador: Sí, sí, claro.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Entonces, el planteamiento, parece ser que ahora, lo más importante de las filmotecas, parece ser, es la preservación, independientemente de la educación, de la formación, de la comunicación, de la difusión, que es mi idea de siempre, de lo que deben ser las filmotecas. Entonces, ahora...

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: sí no tienes los materiales, no puedes hacer nada.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Claro...

Entrevistado_5_María_José_López: Eso es lo más importante, vamos, lo otro es fundamental, difundir.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Voy un poco al tema de la industria en el negocio ¿no? Yo estoy yendo mucho a la Filmoteca Española y al cine Doré, voy grabando, voy haciendo muchas cosas, he hablado con el director de la Filmoteca, con Josetxo.... Hay muchos problemas, me dice, de derechos de imagen, en cuanto a la difusión, en cuanto a grabar, en cuanto a dar a conocer y no sé, yo creo que, no solamente es la preservación.... Yo creo que los derechos de imagen, no es solamente la preservación, porque ahí se han presentado películas, las películas de Almodóvar y yo ahí tengo muchas grabaciones que están en internet, yo las subo todas a YouTube...con una ficha de documentación, con mucha discreción a la hora de meter músicas y tal, para que no atente con los derechos de autor de las bandas sonoras...

Y yo creo que se puede, que independientemente... se han presentado películas que no son tampoco para venderlas, son películas muy antiguas del cine español de Antonio del Amo y no son películas que sean comerciales ni que se pongan en las salas. No creo que sea la preservación sólo un tema de negocio, ¿no?

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: No, a ver, y ¿cómo se comercializa? De pronto un Enrique Cerezo que ha estado vendiendo todas las semanas una antigua de esas películas que no se comercializan, perdona, se ha pasado toda una especie

de historia del cine español con esas películas que según tú no se comercializan, se le está sacando dinero a eso.

Entrevistado_5_María_José_López: Bueno, eso sí con su canal, con su canal sí que...

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Yo no digo que lo único que existe es la preservación, digo que hay prioridades y parte de ella, es que las cosas existan, sí las cosas no existen no hay nada que hacer.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Está perfectamente expresado en definitiva en los estatutos de la FIAF. Las filmotecas tienen dos funciones preservar y difundir. En la FIAF puede haber filmotecas que no difundan, que son solo archivos, hay varios. Todos conocemos casos de filmotecas que no tienen una difusión en el sentido de tener una sala de cine y estas cosas. Difusiones por otra forma tendrán...

... lo que no puede haber es organizaciones, incluso algunas importantísimas, no me acuerdo cuál con todo dolor, en los años en que yo era el jefe de la comisión técnica, se le retiró la acreditación de la FIAF a una importantísima Escuela, no me acuerdo cuál era, porque había abandonado las actividades de preservación y sin hacer preservación, no puedes estar en la FIAF.

Entonces dicho esto, el cine hay que enfocarlo como una cosa muy rara que es como enfocarse en la industria editorial, pero de libros vivos. La industria cinematográfica tiene una particularidad, y es que funciona a través de reproducciones. Como funciona a través de reproducciones, pues la explotación de esos bienes es muy distinta, es decir, habría que hacer una analogía con los derechos de edición de las ediciones modernas, para poderlo comparar con algo... ... o sea, al editor no le molesta que tú vendas un libro suyo de segunda mano; una vez que se lo has comprado de primera. Lo que lo que te reserva es el derecho de edición. Entonces pues esa es la variante del cine, pero vamos, los archivos son archivos y centros de difusión. sí no tienes el centro de difusión no lo son, pero de alguna forma lo serán, es decir, podrán no tener un cine Doré...

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Tienes razón.

Entrevistado_5_María_José_López: Pero tiene otra sala.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Sí, ahora, por ejemplo, el Brithish, muchos lo que hacen son DVDs, Blu Ray, que es otra forma de difundir sobre todo trabajos que ellos han hecho de restauraciones.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Pero difundirá, pero lo esencial evidentemente es la preservación.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Sí, es lo que le comentaba, por supuesto, claro, la preservación, sí no se preserva un producto no se puede difundir porque no se ve bien.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Claro, el problema es que la función principal de la Filmoteca es tener la colección, o sea, hacerse con las películas y preocuparse de, por ejemplo, es lo que digo de la digital...

Ahora mismo, por favor, las películas que estamos haciendo están en un pendrive. Dentro de cien años dónde diablos va a estar eso. A lo mejor una película que ha tenido mucho éxito, sí, pero hay otras que ni siquiera han tenido éxito. Entonces lo tienes todo en tu bolsillo y de pronto pues entonces...

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: No digo nada sí tiene bolsillos con agujeros, que es lo que tenemos todos.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Pues entonces, la cuestión es que ahora mismo el digital plantea ese problema adicional que es que... y te das cuenta de que el archivo tiene una responsabilidad mayor que nunca porque tiene que estar al día de conseguir todo aquello que se está produciendo, porque es lo que decía, los americanos en Estados Unidos se pasan a poliéster todas las grandes producciones actualmente,

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Pero como el costo de eso es muy brutal

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Pero eso de iniciativa de las propias productoras....

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Claro, porque quieren conservar su propiedad.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Quiere decir, por eso, eso es un concepto distinto empresarial, que el que tienen ellos,

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Porque van a volver a venderlo una y otra vez.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Es un concepto empresarial, pero no desde la propia Filmoteca, allí debe haber una conservación que...

Entrevistador: Según las filmotecas, sí hay preservación

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Vamos a ver, productora puede planificar su producción para decir, en el momento en el que, económica y procesalmente, eso es lo mejor y procesalmente es oportuno, yo hago los duplicados de separación en polyester y en blanco y negro para preservar esto. Pero ella se hace ese planteamiento. Pero, a una Filmoteca le llegan productos, a un archivo público o a cualquier archivo que no sea la Filmoteca de la Sony, por ejemplo. La Sony tiene su Filmoteca. Oye, y la hemos conocido en la FIAF... Hemos conocido algunos de sus conservadores que son tío súper competentes, pero ellos saben, ellos intervienen en un momento preciso de la producción para hacer las preservaciones de las películas de la firma de su propiedad de las películas de su productora...

Pero una Filmoteca no tiene ese momento preciso, una Filmoteca tiene que intervenir con lo que le viene. Tiene que intervenir con uno y desde luego, con uno que ha hecho una producción súper cuidada... como con uno que ha hecho una cosa que tal. Y sin embargo no puede tampoco tener mucho criterio la Filmoteca sobre qué es bueno, y qué es malo porque, quién eres tú para decir esto es bueno, y lo conservo esto es malo, y lo tiró...

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Y sobre todo además que dependemos de la industria cuando estamos hablando de los americanos es que para ellos sí se han gastado trescientos millones en una película, cincuenta mil euros hacen un... polyester.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: No, o un millón más, un millón más, si puede ser muy caro.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Se lo gastan en una fiesta. Entonces lo que pasa es que aquí no hay ni siquiera dinero para hacer un cartel para el estreno muchas veces.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Yo me acuerdo y esto creo que es fundamental, una vez una conversación hace muchos años, muchos con uno de una productora que lo que quería depositar para el depósito obligatorio de preservación, era un Betacamp y entonces yo le dije al final, desesperado de no hacerle comprender que el Betacamp no se conservaba...le dije, "vale, de acuerdo, pues se te dará hasta el cincuenta por ciento del costo del Betacamp. Eso es lo que se te puede dar, con ese tipo de preservación, lo que se le puede dar es hasta, según la ley, es hasta el cincuenta por ciento del costo del Betacamp"... "si eso lo quieres para algo". Se levantó muy enfadado y se fue. quiere decir, que lo que era evidente es que él no estaba dispuesto a gastar dinero en conservar su película.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: O que directamente no tenía dinero ni para conservar.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Y cómo veis como ves el tema de que estén en línea en acceso abierto las películas, independientemente de los derechos de autor, de los derechos de imagen, estamos hablando de digitalización y puede tener también otra salida, ¿no?

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Ojalá que tú lo pudieras tener accesible, pero es un negocio, te vuelvo a decir eso, con lo cual hay unos derechos, entonces no es tan fácil que esté todo allí.

Entrevistado_5_María_José_López: El tema son los derechos.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Pero cada vez hay más personas que empiezan a ver películas a través de Internet.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Aquí hay dos lados, por un lado, está el que los americanos que son los que conservan bien, porque son los ricos, las grandes americanas, porque me supongo que en América habrá cantidad de productoras como las de aquí... entonces las productoras americanas que conservan bien sus películas es porque se han planteado la conservación y tienen que hacer inversiones económicas. Sí tú les boicoteas el rendimiento económico, y esto es verdad, esto es lo que dice es una reflexión capitalista pero cierta, sí tú les boicoteas el rendimiento económico quitándoles un tanto por ciento importante de los ingresos porque pirateas el asunto y tal...

Entrevistado_5_María_José_López: Ya, pero eso es otra cosa

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: ... sí, bueno, pero es lo mismo. Entonces, a continuación, dicen "bueno, pues, en la preservación voy a invertir mucho menos porque, lo que es seguro es que, de aquí a cincuenta años la película está en cincuenta sitios". Entonces, ¿para qué voy a invertir yo en preservación, si no le voy a sacar un duro?

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: No yo creo que hoy en día se preservan mucho incluso en polyester porque se tiene una duda muy grave de que dentro de diez años qué va a pasar. O sea, si fueran sesenta años, vale, pero es que están pensando que va a pasar dentro de nada.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Hace muchos años

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: A copias digitales se refiere.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Sí, porque...

Entrevistado_3_Alfonso_López: Va a estar todo en servidores, accesibles a través de la nube, eso es lo que va a pasar.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Y qué digital va a existir, y va a ser cuatro K dieciséis K, con qué se va a ver eso,

Entrevistado_3_Alfonso_López: Van a ser todos.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: No, todos no, porque van desapareciendo, se van quedando cerca y ahí tienes tu película preservada.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: El asunto ese de digital está claro, el problema es que, ni hay un estándar ni se ve. Yo me acabo de salir de una Comisión Europea, me acabo de salir la semana pasada. Cuando te vi te dije la semana que viene me salgo, pues la semana pasada me salí; de una comisión de la Unión Europea para hacer un estándar de digital de conservación... Y es que después de darle muchas vueltas no tiene salida. Es decir, no tiene salida, un estándar tú te lo puedes plantear desde dos puntos de vista. Yo esto lo sé muy bien porque hace muchísimos años yo tenía con otros amigos un estudio de diseño y uno de los trabajos bien pagados que tuvimos, inútiles completamente, pero bien pagados que tuvimos, fue hacer estándares de elementos de construcción.... por ejemplo, las grapas para sujetar los tubos de las bajantes, sistemas para sujetar el emplacado de fachadas, cosas así, hacer estándares. Hicimos algunos preciosos, yo del de emplacado de fachadas, de verdad que... .. Además, me han jodido mucho porque ahora se hacen como yo diseñé, ahora ya lo he visto en algunos sitios, allí en la gran vía, estaban el otro día y están poniendo unas piezas como las que yo diseñé, porque era un análisis lógico perfecto...

Y lo digo sin rubor. Pero no valía para nada porque, sí éramos la autoridad hablábamos en nombre del Ministerio de la vivienda, pero eso es una de las partes. La otra parte, la industria decía, yo hago lo que me dé la gana que me sale más barato. Y ya está. Entonces al final ¿qué importaba que la solución fuera buena? El otro que os he dicho las grapas para sujeción de los tubos de bajante, ese en efecto son así. ¿Por qué? Porque lo que hicimos fue ir a Roca y decirles ¿a ustedes qué les viene bien? Y como Roca tenía el setenta por ciento del negocio de las bajantes pues hicimos lo que a ellos les venía bien y ya está. Porque en definitiva lo que pretende un estándar es que lo que se hace aquí se pueda utilizar allí... No pretende lo mejor,

pretende la universalidad, es decir tú coges un enchufe de los que hay ahí y ves la cantidad de sellitos que tiene grabados. Eso es lo que pretende.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Pero, es que, aparte, las filmotecas no pintan nada en los estándares, es la industria la que crea los estándares. Igual que el cine, la Filmoteca va a remolque del cine, de la industria, es la industria la que, año tras año lo va a modificar todo... A ver, si tú has trabajado en la industria, de lo que es ser director de fotografía y tal, te tienes que reciclar todos los años, te lo tienes que ir reciclando porque dentro de dos años yo lo que sepa dirección de fotografía, la cámara que sale nueva no la conozco. Es un tipo de trabajo el del cine, que toda la vida ha sido así, eso existió en el mudo, que año tras va avanzando, y va modificándose.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: En las emulsiones tú ves la propaganda de la AGFA de los años cincuenta, de AGFA Color de los años cincuenta y te dicen, la verdaderamente rápida, instantánea, veinticinco ASA, veinticinco ASA y era lo más y era lo más, por cierto. Hoy en día lo más lento que puedes conseguir en fotografías es cincuenta ASA, lo más lento.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Por eso mismo, eso es una tontería hablar de digital o analógico. Simplemente, va a haber digital, el analógico sigue existiendo, pero en digital y si tú eres un restaurador, no puedes seguir haciendo analógico.... Yo trabajo en digital lo primero que tengo que hacer es aprenderme y ahora mismo estoy haciendo restauraciones digitales, porque simplemente te vas poniendo al día porque es una industria que te está marcando todas las pautas y el restaurador es la gente los archivos, simplemente son una pieza más, final de esa industria y ya está.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Y que facilita la difusión, se difunde mejor lo digital que lo analógico. Está en consonancia todo.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Y que preserva los materiales. eso es lo esencial también.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Se pueden hacer copias, claro.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: O marcas parámetros importantes para cómo se tiene que hacer una restauración y esa es una de las funciones que tendrían que tener los archivos porque existe la restauración del patrimonio y la comercial. Y eso hay que llevarlo a rajatabla. Un archivo nunca puede hacer una restauración comercial, sí no que tiene que hacerla de patrimonio

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Un archivo no puede hacer una restauración atendiendo a criterios comerciales, que la restauración resulta comercial es otra cosa.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: No, lo que yo llamo restauración comercial es aquella que los criterios son absolutamente comerciales y punto.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Esto está muy claro en una película espantosa, pero buen. que tenía una gracia, una película a tener en cuenta, se llamaba "Una isla con tomate", hicimos una digitalización...el negativo está conservado, pero para acceso hicimos una digitalización... buena, bien, se acabó. Y entonces voy a verla a... ¿cómo se llamaba este laboratorio que acabó en digital en la ciudad la imagen? ¿Cuál era? TécnicoColor...Voy a Tecnicolor y me enseñan, dicen mira esta mancha es que se quita perfectamente. ¿Qué era la mancha? Iban en una barca no sé si os acordáis de la película, no sé la habéis visto. Iban en una barca de remos y a la cámara que llevaba un cristal de protección le había salpicado agua y ahí se veían las gotas de agua...

Entonces, es una mancha que hay un programa para quitarla, hay una rutina para quitarla. Y dije, sí, perfecto, ay que bien, que bonito y tal, pero no la quitéis. ¿Cómo que no la quitemos? Sí, que no la quitéis, que ya le hubiera gustado al cámara que hizo esta película, cuando vio aquello y seguro que le dijeron, pero macho ¿cómo has consentido que te pase esto?.. Pero es que la imagen ya no se podía repetir. Ya le hubiera gustado poderlo quitar y hubiera salido la película sin la mancha, pero salió con la mancha, pues con la mancha se queda. Para una Filmoteca con la mancha se queda. sí la restauración la hace Enrique Cerezo, Cerezo lo primero que quita es la mancha.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Bueno, tampoco sabemos sí fue decisión de... idea del director dejar esa mancha.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: ¿Qué?

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Que intuimos que puede ser, pero que no hay porque ya contemplar que sí era la decisión, o sí que le hubiera gustado al director quitarla, a lo mejor la quiso de otra forma.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Intuimos como dices, pero...

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Hay una frase que genial, cuando te dicen que, en esta restauración vas a ver la película, oírla como nunca la has visto ni oído,

ya sabes que es una falsificación, porque sí nunca se ha visto ni oído así, es que no era así, es así de sencillo. Esa publicidad lo hace muchísimo.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Y la gente se lo traga eso claro.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: La vas a ver como nunca la has visto.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Claro, es que ¿cómo no vas a vender eso? sí dices, está mejor que nunca, ¿cómo no se va a vender eso?

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: O también hay otra hay otra cuestión igual que es que dicen, si han estado siguiendo las intenciones de su director. O incluso cubriendo las expectativas que tenían y de pronto han visto ha salido un error, pero es que no he querido hacerlo. Digo vale lo siento mucho.

Os pongo un ejemplo mío, casero. Yo rodé un largometraje que era “El Buscón” de Quevedo hace muchos años en los años setenta, que no tenía dinero para terminar el rodaje, paramos unos meses y entonces había un señor que se llamaba Kubrick, no sé si os acordáis de él, que se le ocurrió hacer una película en la cual había muchas velas...

Entrevistado_3_Alfonso_López: Sí, la de Barry Lyndon.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Barry Lyndon, y entonces pidió a la Kodak que hiciese una emulsión especial para poder iluminar solamente con velas y etalonaje, y le hicieron la emulsión especial al señor Kubrick, pero claro, los de Kodak no son tontos no se la hicieron a Kubrick, se la hicieron para todo el mundo y esa emulsión especial la vendieron en todas partes. Y yo terminé mi película con esa emulsión sin saberlo y me encontré con que los cielos en vez de azules eran rosas.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Es que eres muy original.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Me encontré con que todas las luces ludas que estaba imitando la pintura de la época, era todo suavecito y todo nítido y tal. Entonces ¿cuál era la intención del director? ¿Cuál era la mía? Pues desde luego que no hubiera venido ese cabrón de Kubrick a cambiarme al otro día, y a ponerme la película. Y entonces, sí a mí me dicen hoy que restaure la película, a escondidas, lo hago, entonces la cuestión es que yo, por ejemplo, soy un esquizofrénico en ese sentido. Como director de cine sí yo restauro en mis películas las mejoro todas, porque todas tienen errores mejorables y esa es mi voluntad y fue la voluntad ese día.

Entrevistador: Yo no debo hablar, ¿eh...?

Entrevistado_7_Julio: Cosas que se me ocurren.

Entrevistador: Bueno, tu entra cuando quieras.

Entrevistado_7_Julio: Bueno... dos o tres cosas. Primero, a mí me pone absolutamente del hígado, que so pretexto de restaurar una película, se mejore, eso me parece absolutamente escandaloso, en fin.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Da igual.

Entrevistado_7_Julio: No da igual, siempre lo ha hecho Filmoteca.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Que sí, ya lo sé.

Entrevistado_7_Julio: Eso en primer lugar, en segundo lugar ¿cuál es el lugar que ocupan las filmotecas todo el conjunto industrial, etcétera, etcétera? Pues un lugar bastante fastidioso, pero claro hay una cuestión que se plantea, ¿quién decide qué es Bueno, para restaurar o no? Hay que restar “Una isla con tomate”, ignoraba que se había restaurado.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: No se ha restaurado, lo que he dicho es que se hizo una digitalización porque la tenemos bien conservada en soporte cine, quiere decir. Pero para acceder a ella, pues había dos vías, tirar una copia, que es bastante más caro y, además, dificultoso.... es decir o digitalizar y tener algo que puedes proyectar directamente. Pero no, lo único que sí controlas es que el color sea aproximadamente el mismo es imposible que sea el mismo porque el espectro de color es distinto, pero bueno, que sea aproximadamente el mismo, y que la estabilidad no te la mejoren y estas cosas.

Entrevistado_7_Julio: Bien, es evidente, además, que, aparte de otras circunstancias “Una isla con Tomates”, es una tercera categoría. Esto nos lleva a que el Toni Leblanc... es de tercera categoría..... es decir, si nos estamos planteando la preservación y la restauración en función de criterios de autor, pues habrá alguna gente con la que no estaremos de acuerdo, me parece que es preservable todo y todo debe ser preservado, pero esto nos lleva a otra cuestión que es... Bueno, aquí comentar, ¿quién decide qué es bueno, y qué es malo? Bueno, claro, quien lo decide, pues hay una gente que tiene cierta capacidad para decidir o que somos los historiadores, y las relaciones de las filmotecas, fundamentalmente la Filmoteca española, con los historiadores deja bastante que desear, pero esto sería otro capítulo...

Otro el capítulo que, además, ya que aquí se dice esto no tengo al hablar de preservar ni a saber sí... Yo no vengo aquí a meterle el dedo a nadie. Aparte de que como es público y notorio, yo siempre en cuanto he tenido ocasión de hablar bien de Filmoteca Española hablo, tengo numerosos testigos. Eso sí tengo también muchas cosas que objetar de Filmoteca Española...

. Bueno, la cuestión es que Filmoteca Española es un gallo sin espolones, pero la asociación de historiadores es otro gallo sin espolones y con menos espolones aún que Filmoteca Española. Entonces, muchas veces nosotros vamos a un sitio molestos, a decir "ah, pero, ¿quién es más competente?" Entonces, así no se puede ir a ningún lado...

Entrevistador: ¿Julio, pero eso, habría que hablar sólo de la Filmoteca Española o en general, de todas las Filmotecas, las que hay en España o en el Mundo?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Ahí hay un problema...

Entrevistado_7_Julio: No creas no nos vino a la Filmoteca Española que depende del ministro que toque y tiene un presupuesto de la hostia, por lo menos en comparación con otras filmotecas más modestas.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Sí, Bueno, en comparación con qué, claro probablemente.

Entrevistado_7_Julio: Con la española.

Entrevistado_5_María_José_López: Pero la española siempre tiene problemas económicos. Será, un gran edificio, pero siempre tiene problemas económicos.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Esto es normal, pero el problema de la Filmoteca es el encaje institucional, más que el problema económico que es. El problema económico es absoluto, pero el problema del encaje institucional, es fundamental... por ejemplo, Luciano Berriatua ha tenido que soportar, vamos a decirlo así, filosóficamente, un sistema contratación para sus colaboraciones con la Filmoteca que era de a ver cuánto podemos sacar este año dentro del contrato menor, porque era esta, el otro día leía.

Entrevistado_5_María_José_López: Que ya ha bajado la cuantía, por cierto.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: ... Claro que ha bajado la cuantía, pero es que el otro día leía que no sé qué supra organismo, no un Filmoteca sino un

Gobierno de Andalucía o algo así, un supra organismo institucional tenía como cincuenta mil contratos menores. Esto lo que quiere decir es que para un organismo como Filmoteca, o tiene el encaje institucional adecuado, o no tiene ninguna posibilidad...quiere decir, dependiendo de la Dirección General de Cine, bueno, como se llame, Instituto de la Cinematografía, me he acordado de que yo soy responsable de que, en un sitio, en vez de hablar de obras de arte cinematográficas..... se hablase de registros cinematográficos, y le llegó a la Filmoteca una durísima crítica diciendo que por qué se hablaba de arte y no se hablaba de arte en relación al cine. Dices, ¿es que estamos hablando en serio? Entonces les dije, ¿no os habéis dado cuenta que se llama Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales? O sea, ¿que vosotros no decís que la cinematografía no es un arte audiovisual? Digo yo, que lo dirá esto. Bueno, pues entonces, si no tiene el encaje institucional adecuado, va de culo.... porque tiene que poderse mover en un ambiente donde... en un ámbito perdón, donde las cosas no son A y B, sino que hay que tener en cuenta cosas como las que dice este señor, ¿quién determina qué película va primero?, porque yo puedo tener una opinión sobre qué película va primero y otro puede tener otra.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: De todas formas, hay que tener en cuenta cuáles son las razones por las que se restauran las películas, que esa es otra, si la película está en muy mal estado y se está pudriendo, etcétera, etcétera, es lógico que eso tenga una prioridad... Pero muchas veces, simplemente resulta que viene rápidamente del ministerio, que se hace un ciclo Saura y hay que restaurar todas las películas de Saura, vale.... El único criterio es que, por alguna razón han seleccionado a Saura y entonces, a lo loco porque no se puede restaurar diez películas de Saura en un año, haciéndolo bien, de pronto pumba, pumba, pumba, pumba, hay dinero para eso, fuera, a otra cosa.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Sí, es que aquí no es criterios de la Filmoteca sino de dirección, del ministerio, de tal.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Claro, de los que están por encima, y que están marcando, por ejemplo, los ministerios. Luego hay otra cosa las formas de contratación que él decía, ahora. Hay una cosa delirante, imaginaos, por ejemplo, que, yo hablo de restauración porque lo que me dedicado yo, yo he venido de la industria y al venir de la industria, pues he sido montador, y he estado en fotografía, he hecho prácticamente de todo.... Entonces, yo lo que echo en falta son técnicos que vengan de la industria porque, al fin y al cabo, sigues haciendo ese tipo de

trabajos en una restauración y tienes que tener esa preparación...que es una preparación de muchos años. Pero resulta que no solamente... que, a diferencia, por ejemplo, imaginaos, por ejemplo, que los pintores de, los que restauran las pinturas del Prado, vinieran uno que le contratasen y que se ha dedicado a no se sabe qué, le dicen "mira, esto es un pincel, eso tal, ahora píntate la "Meninas". Eso es lo que se hace en cine. Eso es lo que se hace en cine. La falta de respeto hacia la obra, hacia los restauradores es increíble en los archivos y no en el español, en general en los archivos.

Entrevistado_7_Julio: Falta de respeto a quienes hacen el cine que, como es notorio, somos bohemios, todos sabéis de lo que va a todo esto, es un auténtico desprecio por quien hace las cosas.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Claro, entonces al final acabas con un contrato de mierda que te pagan, que ya sí te pagan mil euros al mes dices, que bien ya tengo para comer.

Entrevistado_5_María_José_López: A ver, la Filмотeca es una administración pública y como administración pública tiene la ley de contratos del Estado, entonces ello supone que aunque no nos guste, la ley de contratos del estado debe cumplirse, pero la diferencia por ejemplo lo pone el Prado, tenemos el museo a través de una fundación, donde hay mucho dinero privado y donde ese tipo de acciones son diferentes.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: A ver, durante cuantos años no se han buscado ese tipo de soluciones o no han conseguido.

Entrevistado_5_María_José_López: Por eso, pero, por ejemplo, en el mundo del cine, siempre les ha dicho que faltaba toda una política seria, estatal, de Estado, sobre el tema este que en otros ámbitos sí se ha hecho..... otro consideramos que forma parte del patrimonio del Estado, a lo mejor hay que acometer las mismas fierezas haciendo con otros, como el caso, por ejemplo, el Museo del Prado, el Prado ahí hay un patronato donde hay mucho dinero privado metido a ese patronato con una desgravaciones fiscales bestiales, aquí no lo hay.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Me parece muy bonito, pero yo desde el año setenta y siete he estado en Filмотeca haciendo cosas de estas y ya se decía eso y querían hacer no sé qué organismo, de no sé qué...

Entrevistado_5_María_José_López: Pero porque no ha cambiado nada de nada.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: No ha cambiado nada y porque sobre todo el cine es una especie de entretenimiento tonto y nadie lo ve como una obra de arte y no lo ve como la divina verdad.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Aquí hay un problema...

Entrevistado_5_María_José_López: Más que obra de arte es un patrimonio del país, de su cultura.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: No, es que es obra de arte, perdona, es que no es más que obra de arte, eso es lo que no funciona, es decir, más que obra de arte. Es que es una obra de arte, es un arte, el teatro es arte, el cine es arte así hagas porquerías, igual que hay pintores que no saben pintar y pintan porquerías.

Entrevistado_5_María_José_López: Pero sí digo que, si eso está circunscrito al ámbito de administración pública, como directora de Filmoteca que yo he sido, yo no me puedo saltar lo que dice la legislación sobre esos temas, no me la puedo saltar.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Bueno, pues habrá que cambiar la legislación.

Entrevistado_5_María_José_López: Ah bueno, no, puede venir alguien que diga, oye yo financio esta restauración, y le pongo una pasta y tengo una desgravación ahí. Cuántas empresas del Estado están teniendo desgravaciones públicas. Mira por el tema del deporte, porque es un tema que conozco, el noventa por ciento...

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Pero para mí, si la ley está mal, que le den por saco a la ley, la cuestión no es esa. Yo me tengo que buscar la vida para hacer restauraciones con dinero miserable.

Entrevistado_5_María_José_López: Quiero decir, con dinero público nosotros no mantenemos el patrimonio audiovisual, no lo mantenemos, y tenemos a un señor privado que tiene el 90 por ciento del patrimonio de este país, del cine.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Y con privado menos, con privado entonces van a financiarte la película que sea absolutamente espectacular donde sea.

Entrevistado_5_María_José_López: Yo te voy a decir lo que hay en el ámbito del deporte, que lo conozco bien. En el ámbito del deporte tiene la administración pública, la dirección de deporte, que dice "quiero financiar esas acciones del deporte". Y viene una empresa como Iberdrola, mete cinco millones..... y el Estado hace con Hacienda que le desgraven el noventa por ciento de esos cinco millones, Eso lo puede hacer también el mundo del cine. De hecho, sé que estaban haciendo la gestión antes...

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Pero perdona, el Ministerio de Cultura, del cual también depende el deporte, pero esa es otra historia,

Entrevistado_5_María_José_López: Exacto. Pero en el deporte lo hace y no lo hace en la cultura.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: El Ministerio de Cultura tiene una gaita, y es una determinada intervención del Estado. El año pasado... por eso digo que es el encaje institucional lo que hay que variar, y sí no varias como están planteando qué es una Filmoteca, cómo tiene que ser, pues es el encaje institucional el que lo define. Quería decir anteriormente, el año pasado yo estaba también, que también he dimitido esta semana pasada, en la comisión de seguimiento del plan de preservación cultural del siglo XX que era una de estas cosas del Instituto del patrimonio, pero bueno, pues algo se ha hecho, pero, bueno, da igual.... entonces el año pasado en la primera reunión del año de la Comisión viene como todos los años el subdirector general que es el director del Instituto del Patrimonio a presentarnos cómo hay que hacer los proyectos y tal y cual y mucho así mucha asa, y le digo, vamos a ver, según lo que nos están diciendo tenemos que esperar a que esté aprobado el presupuesto en el boletín para presentar los proyectos...

... y hasta que no esté aprobado el proyecto que se tiene que reunir la comisión de la comisión de tal, la comisión de cual, la madre que lo parió, etcétera, etcétera, no se puede poner en marcha el proyecto. Esto quiere decir que el proyecto hay que ponerlo en marcha en septiembre. Pero después, en noviembre, la Intervención General del Estado decide que, como ellos se quieren ir de vacaciones, pues en noviembre tiene que estar todo ya intervenido.... por lo cual tenemos de septiembre a noviembre a mediados de noviembre, o sea, de mediados de septiembre a mediados de noviembre para hacer los proyectos. Dice, sí. Y digo, y esto no lo vais a cambiar, dice no, y digo, entonces nos van a dar morcillas...

Entrevistador: Vamos a pasar a un tema que yo creo que todos son importantes, realmente trascendentales; de las actividades de, a ver creo que tú tienes que salir un poquito antes...

Entrevistado_5_María_José_López: Sí.

Entrevistador: ... y tenemos especialmente interés de cuál es la visión de los documentos de las filmotecas en cuanto a las actividades que se llevan a cabo dentro de una Filmoteca, con cualquiera de los sentidos que se hiciera de difusión. Sea de exhibición, o que sean también educativas o sea en la forma en que vosotros queráis, por supuesto interviniendo todos.

Entrevistado_5_María_José_López: Disculpa, que me tengo que marchar, pero vamos, yo creo. en el tiempo cuando yo estuve, me parecía que era muy importante la difusión. Bueno, primero es saber qué era lo que teníamos, en este caso era una Filmoteca pequeñita que es parte de ese patrimonio..... era interesante conocer del pasado y proyectar su futuro y había una parte muy importante en la difusión. Yo creo, cuando hubo aquel debate, decir, bueno, a qué te vas a dedicar, solo a exhibir, a hacer tu salita aquí de cine y con eso ya, con la versión original, con eso te justificas ya en esta pequeña comunidad...

Es verdad que no solo eso, que mi planteamiento y mi idea era ser capaz de intentar introducir ese elemento de recuperación del patrimonio y también, muy importante, acuerdos con los colegios... también llamada a investigadores y demás, esa era una parte fundamental porque sí que es verdad que hay un concepto que todavía falta mucho en este país de conocimiento del cine, pero como elemento de identidad, más que otra cosa...que me da igual de que región venga o donde esté, pero eso sí que es algo fundamental de desarrollar. Había esa parte de difusión que yo creo que es muy necesario, incluso acuerdos con la propia universidad o con centro educativo, y demás.

Entrevistador: Cursos también.

Entrevistado_5_María_José_López: Cursos, exacto. Mantener abierta la proyección era una cosa que también, para la ciudadanía, estaba bien. Nosotros lo hicimos en la parte antigua de la ciudad, parte que estaba muerta y nadie daba un duro por aquello. Entonces sí que es verdad, incluso sirvió para revitalizar la parte antigua, que estaba muy olvidada. Entonces, bueno pues, iban los jueves y los viernes y veían cine.

Pero para nosotros creo que era muy importante la parte de difusión también, de trabajo con la propia universidad. Eso es fundamental, porque faltaba mucha cultura, había ese concepto de las españoladas, que ya hacía un prejuicio hacia el cine y como aquí se ha dicho el cine pues que nadie prejuzgue, porque te puede gustar o no te puede gustar, pero esa parte es importante.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Es que fíjate una cosa, en los colegios desde cuando iban a dar clases de cine a los niños, igual que les meten literatura ¿por qué no le meten cine?,

Entrevistado_5_María_José_López: Pues eso es muy importante.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Eso, porque luego al final han sido profesores de literatura los que daban clases de cine, que no eran los adecuados para nada. Es como si los de cine dieran literatura, no es lo mismo.

Entrevistado_5_María_José_López: Esa parte es muy importante, sobre todo para los pequeños.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Sí, eso ya está presente en programa docente de los colegios, realmente sí hay una obra literaria que los niños han de conocer, pero no obras cinematográficas que los niños han de conocer.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Esto es muy comprensible, es decir, un amigo muy amigo mío, es nieto de uno de los fundadores de la aviación española, en casi su totalidad, los fundadores de la aviación militar española, perdón, mal expresado, eran ingenieros, ¿por qué?, porque, al fin y al cabo, tenía algo que ver con las máquinas...

Entonces, es normal que cojan profesor de Literatura, es decir, que han aprendido a leer novelas para películas que igual, es muy normal. Otra cosa es que después esto siga así, y sigue así, esto es lo malo. Una cosa es el principio, al principio bueno, pues los principios son como son, pero otra cosa es que siga así.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Y abundando un poco en lo que ella decía, yo sí creo que ahora mismo sí hay urgencia y es fundamental la difusión en las Filmoteca, equiparándolo yo creo, incluso con el que comentaba de la restauración..... y lo comento porque a lo mejor aquí en Madrid se nota menos. No lo sé, pero en las capitales medianas es un hecho que la geografía urbana ha cambiado

en relación a los cines. No hay cines en el centro, por ejemplo, Eso es algo que ha desaparecido de cualquier ciudad mediana de España.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Y de las grandes va en camino.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: También, están desapareciendo ya quedan aquellas habitualmente multiplex, unas multisalas de las afueras donde, en realidad hay muchas películas, pero poca oferta. Además, un poco más o menos lo mismo, pero hay, y en todas las salas hay, sí deben haber ido, hay poquísima oferta... Entonces, yo creo que ahí es donde, también ahora, en las Filmotecas deben hacer un esfuerzo por preservar, ya no algo tangible como la película, obviamente eso no... la película no se puede defender...

.. Ahí está, está el deterioro sino un deterioro que es en cuanto a la ausencia de las personas en las salas de cine, hay algo, algún fenómeno, que es la presencia de público de un hecho cultural colectivo como es ver una película en un cine, está desapareciendo.

Y entonces yo sí creo que en ese sentido la Filmoteca debe hacer un esfuerzo ahora por recuperar eso por, mantenerlo y por explicar un poco lo que eso había sido.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Y para hablar sobre el cine. No solamente ver la película, sino que haya un cine fórum, o haya un debate, o unas charlas.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Sí, pero eso es, básicamente, por lo menos ahora mismo, para llevar aparejado una cosa, que es que, para llevar a la gente a la sala de cine es muy complicado. sí no le das ese plus, ahora podemos discutirlo o que nos guste más o menos.... pero se quedan en su casa, eso está más que claro, se quedan en su casa haciendo Scroll, que al final uno ve, porque es una falta de atención obvia y evidente en el Scroll este que hacen, que al final no ven nada, en plataformas y demás y ya no van.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: A ver, yo no voy a las salas de cines y me veo todo en mi casita. Te lo digo...

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Bueno, es que tú eres un enfermo mental jajaja, sale más barato.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Es que es una experiencia distinta, yo no lo critico. Ojo yo no he criticado jamás eso y yo también tengo plataformas en mi casa y veo.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Fuera bromas, te digo que esa es la línea hacia la que vas. Igual que no vas a ver a una orquesta, y tienes tu música y te la oyes como tú quieres y ves tu película cuando tú quieres no cuando te la programan, que esa es otra.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Pero ves otra cosa, otra experiencia, por muy grande que sea...

Entrevistado_3_Alfonso_López: No, otra experiencia no.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Sí, yo creo que sí.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Ahí hay un hecho que es fundamental, y es donde las filmotecas, como archivos y entes tienen un papel, y es que lo que está cambiando es el medio, es decir, lo que está cambiando es una forma de hablar absolutamente antigua. Lo que está cambiando es el medio y sí cambia el medio tú puedes tener todo lo que te dé la gana en los almacenes, pero sí eso no se ve.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Antes, por ejemplo, a mí también me gusta ver también en grande y con gente y todo eso, lo que pasa es que ahora mismo sí te vas a unas salas, primero la gente de ahora, es horrible, los espectadores están hablando...

Entrevistado_3_Alfonso_López: Las cabezas te molestan, las palomitas.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Es como un cine de barrio de los peores del mundo, no tiene sentido ya.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Por eso, allí es donde...

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: A las cuatro de la mañana, tú solito en tu casita, solo, en silencio...

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Pero también puedes ver, por ejemplo, en tu casa puedes ver también el Museo de Prado, no tienes por qué ir, pero es otra experiencia estética, los cuadros los puedes ver, dices "e ha, lo he visto", pero es una experiencia distinta.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: El cambio de medios tiene sus problemas, el cambio de medio deja afuera lo que no está en el sentido. El otro día le han montado un cirio espantoso al productor, por lo de Francisquita, y bueno, a mí me da igual. Doña Francisquita no tengo la más mínima intención de acercarme a verla...

Entrevistado_3_Alfonso_López: ¿Tú tienes esa película?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Pero el problema, no a la Zarzuela.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: El primer acto, que lo ha cambiado totalmente, mete mofe, mofe y demás.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Entonces le han montado un cirio a Pascual, diciendo que eso no era la Zarzuela. Estoy seguro que tenían razón. Y seguramente a mí me interesaría mucho más esa Doña Francisquita que la que cierra Zarzuela. Pero Luís Pascual no está atentando contra la Zarzuela, porque la Zarzuela está muerta y está muerta porque la mató Tamayo y otros similares, con las antologías de la Zarzuela y estas cosas.... El problema está con las películas. Es que hay películas que no se ven, sí no es en una sala de cine, te puedes poner como te dé la gana, pero no se ven sí no es en una sala. Ves otra cosa. Entonces esto tienen que preservarlo las filmotecas, el que se vean las películas en las salas de cine, que es como se ven. Pues qué película el otro día, a mi nieta que es una usuaria feroz, mi nieta esta que ya cumplió diecisiete años.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Lo lleva en la sangre, los genes.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Es una usuaria feroz de la Filmoteca, de hecho, se ríen de ella un poco, porque dicen, esta porque es mi nieta. Pero entonces, está, el otro día hablábamos de una película que ella ha visto en televisión... ... en una televisión muy grande que tiene mi hermana y ahí la ha visto en vídeo y no la cogió. ¿Por qué? Porque eso se ve en las condiciones específicas de una sala del cine. Es decir, a oscuras y rodeado de desconocidos. Y sí no es así, no la ves.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Entonces las filmotecas son industria, es que antes se ha dicho.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: No he dicho eso, digo que, vamos a ver... la industria es muy amplia y uno de los servicios sí quieres llamarlo así, para la industria misma y debía entenderlo así la industria, porque no lo entiende, sería la Filmoteca porque es donde le van a guardar las películas, se las van a restaurar, etcétera, etcétera.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Es una institución dentro de la industria.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Claro. ¿Entiendes? Y lógicamente depende absolutamente de la industria y al nivel técnico estás trabajando como se trabaja en la industria, no te inventas una técnica diferente para trabajar en la Filmoteca. Simplemente...

Entrevistado_3_Alfonso_López: Pero lo que se ha dicho en la introducción antes... se ha dicho que la, parte de la preservación, que es fundamental, se hacen una cantidad de cosas en las filmotecas, como se contaban, como cuentas tú, y yo creo que es una institución. con distintos ámbitos de formación de conocimiento de comunicación, de investigación, ¡lo reúne todo! Otra cosa es que esté desprestigiada y no se financien para que se pueda hacer todo eso como se debe de hacer.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Probablemente porque políticamente se piensa, en industria precisamente, es decir, no lo mismo dar dinero a la Alhambra, por desgracia, que saben que va a vender un número de entradas, y tiene potencial económico en realidad y en ese sentido puede depender de cultura como puede depender del turismo.... alguna institución que también tenga que ver con el ámbito de la cultura, porque tampoco vamos a decir que la Alhambra no es cultura, obviamente claro que es cultura. Pero en el cine yo creo que los rendimientos se miden en otro ámbito, que no es el económico y esto es lo que es imposible hacer entender, ¡eso es una utopía hacerlo entender!

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Claro que lo podemos medir en económico.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Ah bueno, claro, sí claro, lo podemos medir.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: El único problema es que mientras las filmotecas no sean instituciones autónomas como es la Biblioteca Nacional, no tienen auténtica chance.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Sí.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Nosotros, digo nosotros, perdonad por costumbre, yo ya no soy de la Filmoteca desde hace un año. Entonces, la Filmoteca depende...Yo me acuerdo en otros tiempos, cuando también ICAA tenía infinitamente más dinero del que tiene ahora..... podíamos decir que el ICAA en el dos mil siete tenía cien millones de euros. No sería exactamente eso sería un poco más, digamos

cien millones de euros de los cuales ochenta y ocho eran para producción no para. ¿Cómo se llamaba?

Entrevistado_3_Alfonso_López: Sí, ayudas a la producción.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Para Fomento. Ocho. eran para promoción, para festivales, etcétera, etcétera. tres para Filmoteca y uno para los gastos propios del director general. Evidentemente el director general tenía que dedicarle el tres por ciento de su atención a Filmoteca...

... y no podía ser de otra manera, porque el ochenta y ocho por ciento de su atención se lo tenía que dedicar a producción y como un día tiene veinticuatro horas y hay que dormir y estas cosas... pues el director general que le dedicaba algún tiempo a Filmoteca Española le dedicaba un rato al mes. Porque es así.

Entrevistador: Bueno, retoma la palabra.

Entrevistado_7_Julio: Total, que, primero, no es lo mismo la Filmoteca Española o la Filmoteca de Cataluña, o la Filmoteca Valenciana, que el resto de filmotecas que hay por ahí corriendo, no tienen el mismo presupuesto, el mismo ámbito de ejecución y de actividad, no se pueden comparar ni se pueden medir, primero...

... Segundo, la Sociedad Española de Historiadores de Cine, que el contrato de eso me lo ofrecieron, es una entidad que ha llegado siempre más cómodamente a acuerdos con Filmotecas de segundo orden. Segundo orden digo, económico, implantación, etcétera, etcétera, que en muchos aspectos a mí me parecen más de primer orden que otros..... Precisamente, porque, por ser lo que eran, teníamos capacidad de maniobra y de operatividad, más reducida, y el trabajar con nosotros hasta el Congreso, hasta el dinero, etcétera, etcétera, venía muy bien porque cumplían sus funciones.

Otro de los problemas de las filmotecas de segundo y tercer orden que se conviertan en centros de lujo. Yo he estado aquí hace un rato, oyendo con verdadero espanto, espanto dentro de lo que cabe, tampoco es para tanto. Hablar de las filmotecas, sobre todo, claro, las de lugares pequeños.... que trabajan con la universidad como si, en fin, decir la universidad sea, en fin, ¡Universidad oh! Cosa divina. No voy explicar el desprestigio que arrastra y sobre todo con el plan Bolonia, hoy por hoy las universidades de este país, ¡Oh la universidad, la universidad!.....

Pero, si es que, resulta que acaba funcionando como un centro de lujo, con una especie de centro de lujo que hace cursillos, no sé qué, nos hemos plantado en los años cincuenta y en la política cultural de los curas con respecto al cine...

Bueno, pues vale, muy bien, pero que sepamos dónde estamos, como estamos y que tengamos claro que sí hay que hacer algo y no puede hacer nada mejor, pues mejor es hacer eso que nada, pues no faltaría más. Pero eso tiene sus límites y que entiendes exactamente que no es el papel de una Filmoteca....

.. La Filmoteca, yo entiendo que tiene cuestiones medulares y vertebrales, y cosas de adorno. El problema es que una Filmoteca, en la Filmoteca, pongo por caso, de Pozuelo de Alarcón, por lo que hay aquí cerca..... que tiene algunas cosas que hacer que no tiene que ver con las funciones de una Filmoteca, entonces tendrá que inventarse algo porque la Filmoteca que está en Alarcón se va a dedicar a restaurar, rescatar etcétera, pero lo fundamental una Filmoteca es preservar restaurar y difundir lo que preserva y restaura...

... Y esa es la cuestión principal, si luego quieren irse al colegio Marianista de la esquina, a soltar un Mizoguchi de fórum, pues bienvenido sea, que lo hagan. Pueden ir a soltar un cinefórum de Alfonso del Amo y al empezar a hablar de emulsiones, y ahí todos huyen despavoridos..... diciendo, ¿de qué habla? En vez de hablarnos del culo Rita Hayworth, habla de emulsiones, ¿pero esto qué es? Bueno, claro, este es el problema.

Entonces claro, esto de las filmotecas acaba reduciéndose a un burdel, acaba reduciéndose a un burdel simplemente porque no hay una política estatal con respecto a las filmotecas.

No hay una política clara, pero no hay una política clara, pero debo decir que también muchas de las filmotecas, las grandes, tampoco se esfuerzan demasiado por reajustar la política y buscarse aliados, porque, por ejemplo, la perpetua ceguera de la Filmoteca Española a la hora de buscarse aliados, fundamentalmente sus aliados más naturales, los historiadores del cine, son como para correrles a porrazos...

...Otra cosa es, que yo nunca les haya corrido a porrazos y siempre haya hablado bien de Filmoteca española porque pensé que era mi obligación hacerlo. Eso no quiere decir que no estuviera mosqueado...

... Sobre esto seguiremos hablando, por ejemplo, se restaura Una Isla con Tomate, se piensa en ella, nada que objetar, pero en tiempos, creo recordar que

había una especie de programa no definido del todo, de restauraciones, que nunca llegó a existir, que parte de ella la propuso Fernando Alberino...

... Y allí se discutía, esta no, esta no, esta sí, esta sí, pero el criterio usado era el de siempre, por ejemplo, una película que debería estar restaurada o al menos, visibilizada, porque una cosa es restaurar una película y otra cosa que un investigador la pueda ver, son cosas distintas...

O sea, no es lo mismo que un investigador pueda ver una película en una moviola, a que la vayan a ver en el círculo de visión porque se hace el centenario de vaya usted a saber qué...

Es que no es lo mismo, toda esta mierda, ¿dónde va lo que se restaura? Porque en mi opinión hace siglos que debe estar restaurada, igual lo está, porque lo que caracteriza a algunas de las filmotecas españolas es que restauran muy bien un montón de cosas, pero no avisan a nadie que lo han restaurado. La cosa queda como si fuera mía.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Bueno, pero en el cine Doré, yo sí sigo bastantes presentaciones de cosas que, películas restauradas, incluso hasta lo he grabado y lo he metido en internet para dar a conocer que sí, eso se hace, quizá se hace poco, pero hay cosas que se hacen.

Entrevistado_7_Julio: Yo estaba hablando de otra cosa.

Entrevistado_3_Alfonso_López: ¿De qué?

Entrevistado_7_Julio: Bien preguntado. Eso está bien dicho. No estoy diciendo que no hay una película restaurada, y decir, ¿por qué no está restaurada?, puede estar restaurada y sigue diciendo un montón de cosas, desde hace un par de años que no tengo mucha relación con Filmoteca Española...

. Pero no porque yo no haya querido. Y entonces, durante mucho tiempo yo me entero de que hay una película de Molina que está restaurada porque le pasaba por ahí por el despacho de Alfonso, el despacho de Ramón y me enteraba, que saber esto, porque es genial. Y aquí los historiadores no nos enteramos.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Política de difusión.

Entrevistado_7_Julio: Pues sí, política de difusión. Bien, pregunto. Pero pregunto, yo no lo sé insisto. Pese a las protestas legítimas Pues no lo sé porque no asisto pese tus legítimas protestas de que ha visto miles de películas restauradas y presentadas en el Doré, pero será del último año porque...

Entrevistado_3_Alfonso_López: Lo mío no es una protesta, no es un...

Entrevistado_7_Julio: Es una forma retórica de hablar, como tú bien sabes.

En un momento dado yo daba la tabarra de que había que restaurar una película, bueno, restáurala, hacedla al menos visible, porque le decía que no es lo mismo una película hacerla visible para cuatro investigadores y tres curiosos que para ponerla en el cine, como dice uno, en el cine Doré, es una película que igual está restaurada, esta de, recién me enterado que es “La canción de la Malibrán”.

Más bien, es posible que la canción de la Malibrán ya se haya tirado a la basura, porque ahí no hay nada que hacer, porque el tiempo pasa y no en balde, y el problema de la canción de la Malibrán es que era una copia en dieciséis milímetros.... convertida en dieciséis, que se había hecho con problemas de música y se veía muy mal. Estas son cosas que hay que tenerlas en cuenta y ver que se hace. Ya sabemos lo que se hace, pues nada. Bueno, yo creo que muchas veces es improvisar.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Las filmotecas tenían que tener una política de difusión más clara, por lo menos las grandes, porque no se pueden poner en el mismo plano una Filmoteca que tiene un problema de archivo ingente..... que una Filmoteca que no tiene un problema de archivo ingente. Ni siquiera es su función. Entonces en ese sentido es por lo que una de las preguntas que planteaba José Enrique. El problema, unas de las cosas que planteaba era la interconexión, la relación en la Filmotecas, por ejemplo, del estado español, las filmotecas españolas. Bueno, este vuelve a ser un problema institucional para mí porque para mí el problema central de la Filmoteca Española y de otras filmotecas es que institucionalmente no han estado bien configuradas...

¿Qué ocurre?, nosotros hemos hecho, yo he participado en muchos convenios y en muchos acuerdos, y en muchas colaboraciones con la Filmoteca cántabra porque, honestamente, yo creo que es posterior a que yo me fuera, pero con filmotecas pequeñas como la Extremadura. o como otras pequeñas muchas veces, pero siempre bajo cuerda porque en nuestro planteamiento sin llevarlo al término del convenio de colaboración formal. ¿Por qué? Porque entonces había que someterlo, a no sé qué organismo del Estado que coordina la cooperación entre distintas instituciones y eso era como la muerte, en el sentido de que se moría ahí la cosa.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Pues yo no recuerdo, funcionaba medianamente bien, lo que sí desapareció durante un momento dado fue vuestro

Departamento de Cooperación, que estaba externalizado y desapareció, yo creo que sí, lo que dices está muy apropiado y nosotros compartimos acuerdas un viaje muy largo hacia San Sebastián.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Ah sí.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: ¿Recuerdas?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Sí, sí, sí, sí, sí.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Y ahí en una mesa redonda...

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Cuando he visto tu cara me sonaba.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: ... en una mesa redonda, participamos con... que a mí me hizo mucha gracia en cuanto se hablaba de programación en el nuevo ámbito de la digitalización, de la era digital que era ese congreso y recuerdo un poco las posturas de todos. Estaba también Antonio Santamarina, estaba Piti,

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: A me armaron una bronca por llamarle Piti, a Piti siempre le he llamado Piti, pero en público, no. Entonces después me llama de la Filmoteca y me dijeron, ¿por qué le has llamado Piti? Porque se llama Piti. Pues no, se llama José Antonio Hurtado. Ah, sí, vale.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Recuerdo, y además estaba también, el director del Festival de San Sebastián, Rebordinos. Obviamente ahí yo creo que quedó de manifiesto y se ve el vídeo, la diferencia de actuación y de poder entre lo que es una Filmoteca, incluso la española, y lo que es un festival de San Sebastián...

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Claro, es que son cosas distintas.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: y que tú lo has puesto antes, además de manifiesto con el presupuesto, de que se llevara el Festival de San Sebastián, su manera de actuación, pero también ahí está un poco además que se deja ver claro en las políticas culturales de dónde nace el Festival de San Sebastián y para qué sirve un festival de San Sebastián, y tampoco creo que nosotros debamos entrar en esa guerra por supuesto.... pero sí poner en valor el valor ese queda la Filmoteca que obviamente no va a ser el económico rendimiento, por hoteles, por otras cuestiones que se derivan o que atraen los festivales de cine que además es una política cultural totalmente distinta, si es cultura, de hecho, ya es otra cosa.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: No, pero insisto, la Filmoteca es puramente cultural.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Claro totalmente y nos equivocamos sí creemos que van buscando otro ámbito, uno más económico más de rendimiento económico. En ese sentido digo también por lo ha comentado, riesgos hay muchos. La Filmoteca se pueden convertir en lo que sea, incluso en cine club de lujo como has comentado, pero yo creo que la labor que hacen y que pueden hacer es fundamental.....Obviamente luego cada uno lo que haga en su sitio pues a saber, pero yo creo que es una política acertada en vista de la situación que antes he comentado y en vista de que no podemos hacer la política del AVE en lo que todo deba pasar por Madrid para acceder a la cultura.

Yo creo que hace una labor fundamental, que se puede criticar más menos o que con unos criterios más o menos acertados se pueden realizar.

Entrevistado_7_Julio: Yo no estoy criticando nada, estoy diciendo simplemente descripciones de cómo de las proporciones de cada Filmoteca le llevan a un tipo de prácticas u otras, sin traer ningún tipo de valoración ni negativa ni positiva. El problema es que tenga que lo que puedes hacer porque no tienes otra.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Abundando en lo formal y en lo cultural, aquí máster en preservación de archivos audiovisuales Filmoteca Española, universidad porque hay varias, la Complutense también tiene un máster en patrimonio visual y yo creo que eso también tiene que ver con lo cultural tiene que ver con la labor formativa. Esto es nuevo. Antes no había másteres de filmotecas por la Universidad, había cursos o cursillos...

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Además yo he visto que los chavales hacen muchas veces, prácticas en las propias filmotecas.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Entonces esto es importante, esto le da una difusión a nivel nacional e internacional y no sé qué opináis sobre ello porque...

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Yo estoy metido en máster, y me dan ganas de salir corriendo.

Entrevistador: Sí ¿por qué?

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Por una sencilla razón, porque en ese tiempo tú no puedes preparar a la gente, y entonces se mete gente que son profesores de literatura, se hacen el curso y salen de profesores de cine y no tienen ni idea, no han visto una película en su vida, es que es así, es de vergüenza lo que tenemos.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Yo creo que es un poco distinto.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Es meter... además, tiene público, es lo que tenían que hacer, porque yo, por ejemplo, cuando he trabajado en la Universidad del País, es gratis, no tienes que pagar porque tu papá es rico, cinco mil euros para hacerte eso, para que te den un título y con eso ya eres no sé qué, y con eso tú ocupas un cargo que no puedes ocupar, pues, no tienes ni idea.

Entrevistado_3_Alfonso_López: O a lo mejor, puede servir dentro de una Filmoteca local.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: El problema de la institucionalización, y permitidme que vuelva, pero este, creo es el meollo de la cuestión; el problema de la institucionalización es que, por ejemplo, se puede ver desde muchos lados.....

A través de un proceso que esperábamos que diera mucho de sí, que fue laborioso, largo, fastidioso, etcétera, se consiguió que en el dos mil... en la ley de la ciencia, no sé si es del dos mil diez, o dos mil once o de dos mil doce, no me acuerdo cuando es la ley de la ciencia que está en vigor...en el apéndice diecisiete, figura que son centros de investigación, en el ámbito específico del Ministerio de Cultura, la Biblioteca Nacional, el Centro de Restauración o de Investigación, no me acuerdo cómo se llama, del Prado.... y la Filmoteca Española.

Esto podía haber dado de sí para que aumentase importantemente el número de becas para lo que se espera de un centro de investigación. Pero no dio de sí para nada. Sí, aumentaron las becas, en vez de tener una beca Fondarte pasamos a tener dos. muy bien está, pero esto es todo.

Entrevistado_7_Julio: El cien por cien el cien por cien.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: El cien por cien, no está mal.

Entrevistador: Eso es lo malo de las medias y las estadísticas...

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Entonces, si cualquiera organiza una cosa de patrimonio fílmico, está bien, si todo está bien, o sea, la realidad es diversa y no se sabe por dónde va a venir porque, joder, yo después de todos los esfuerzos que hicimos...

me acuerdo que estaba contigo y con el de la Coruña, que es catedrático de Santiago, ¿cómo coño se llama?, son dos hermanos, Castro de Paz y con uno de tu facultad, con Rafael Tranche...

Estábamos en Santiago de Compostela, en un, no me acuerdo que leches. Y entonces, de pronto me llama por la mañana, Chema, además, en una circunstancia muy divertida que no voy a contar porque se perdería tiempo; me llama por la mañana Chema y me dice que me ponga en contacto con mi ayudante, con Encarni Rus... y que le dé instrucciones para entrar en mi ordenador y sacar todos los documentos, todos los textos que hemos publicado en revistas científicas, del departamento, promovidos por el Departamento para enviárselos inmediatamente a la ministra que lo va a llevar, era viernes, al Consejo de Ministros y no me dice para qué...

Vale, éste manda, y como manda, me puse al teléfono con Encarni, la fui guiando por mi ordenador, fue sacando las cosas, etcétera, etcétera, y los empaquetó y los mandó electrónicamente a la ministro. Pues, esto me parece una gilipollez soberana porque, supongo que los llevarían un pendrive y que nadie se molestaría allí en mirarlos, como es obvio...

Pero Bueno, da igual. ¿Para qué fue eso? Eso fue el empujón definitivo para lo de la ley de la Ciencia. Pero eso no tenía nada que ver. Lo importante fue que se habían hecho gestiones de todo tipo hasta que apareció ese apéndice diecisiete. Y se queda en nada porque institucionalmente la Filmoteca no era nada.

Entrevistador: Tienes la palabra que en cualquier momento bajo la perspectiva de lo que tú quieras o de lo que se ha dicho aquí, o hay un tema que antes o después también debemos de tratar, y es que han surgido diversas leyes, sobre todo una es la del patrocinio, que me parece a mí en general, que madre mía, pero yo no debo dar opiniones...

Entrevistado_8_Juan_José: ¿El tema es con la industria?

Entrevistador: Sí, con la industria, con el talento que existe, con las empresas. ¿Qué pasa con eso que no lo aprovechamos o lo aprovechamos?

Entrevistado_8_Juan_José: ¿El IAE dices tú? O los famosos préstamos. ¿Eso es?

Entrevistador: Sí todo, lo que tú quieras de cualquier respuesta.

Entrevistado_8_Juan_José: Eso es fundamental, estamos viendo el mercado cinematográfico porque ya ahora, el cine ya es pasado, pero no el cine de películas sino de cine digital porque hoy en día la industria...

Entrevistado_3_Alfonso_López: Sí claro, el audiovisual.

Entrevistado_8_Juan_José: Son, ¿Movistar? Netflix... Ahora cuando dijeron un par de hermanos gallegos me acordé de Pepe Coira y de su hermano que han hecho, entre paréntesis, una serie excelente. Fierro se llama. ¿La ha visto alguno?

Entrevistado_3_Alfonso_López: No. Todavía no

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Está ya anunciada.

Entrevistado_8_Juan_José: Excelente.

Entrevistado_3_Alfonso_López: ¿Esa la hecho los Coira?

Entrevistado_8_Juan_José: Los dos Coira, sí.

Entrevistado_8_Juan_José: ... uno la inventó y el otro lo dirige. Entonces, quiere decir que, uno de ellos que había hecho algo, después de veinte años de insistir, ahora vienen estos, los de aquí al frente y le dan como barra libre...

Quiere decir que, la industria ha cambiado, ya nunca más vamos a ver películas en pantallas grandes, le doy máximo de diez años. Porque a mí han tenido la locura de regalarme una de esas Tablet de llevar, que yo, odiando las pantallas pequeñas, odiándolas, porque yo soy de cine.

Entrevistador: De gran pantalla.

Entrevistado_8_Juan_José: No, de poner el rollito en el proyector. Es que en mi colegio había un solo proyector entonces habría que hacer el cambio no veas cómo.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Proyección cinematográfica.

Entrevistado_8_Juan_José: Total que, la industria, la mayoría de las películas hoy en día se hacen con los famosos y en espacios con ventajas económicas, que ya no sé bien en qué consisten, pero Canarias es un cuarenta por ciento de descuento de no sé qué.... Por eso esta se hizo allí porque esta podía ser una película gallega perfectamente, sí le quitas lo que tiene de hierro que tiene mucho, quiero decir que el problema que se nos viene con la imagen audiovisual es que desaparece el cine tal como lo consideramos nosotros. Yo creo que es una de las cosas más...

Entrevistador: ¿Y cómo afecta eso a las filmotecas?

Entrevistado_8_Juan_José: ¿Las filmotecas van a guardar los productos audiovisuales o no los van a guardar? Ese es el problema porque no sé quiénes son las productoras de esta serie, son como cuatro o cinco. Dos o tres francesas, el resto

española para, cómo le dices tú, dame todo el material lo guardamos allí. Lo primero que te pueden decir es ¿por qué? ¿Tú quién eres para pedirme eso?, por ejemplo.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Creo que seguramente es el momento para crear filmotecas nuevas, al margen de las activas, pero solamente para digital y...

Entrevistado_8_Juan_José: Para eso necesitas, tienes que tener una fuerza política tremebunda.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Y filmotecas en línea, en internet, porque sí va a ser todo digital.

Entrevistado_8_Juan_José: Y lo que está en internet en línea, ¿dónde lo guardas? El problema es que hay que guardar físicamente algo, hay que guardarlo.

Entrevistado_3_Alfonso_López: En grandes servidores.

Entrevistado_8_Juan_José: Pero si es que hay que guardarlas. Los servidores me los paso yo por...

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Esos servidores son de propiedad privada, el día que Google haga ¡puf! se extingue todo. Todo lo que tienes ahí.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Facebook y todas las redes.

Entrevistado_8_Juan_José: sí tú tienes fotos de una hija o nieta tuya, pásala a papel sí te gusta. Porque un día vas a perder el móvil otro día... pásala a papel.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Pero eso pasa también con las películas que te vienen en DCP que son subvencionadas. Yo no sé hasta qué punto va a aguantar un disco duro, porque eso nunca se sabe, un día lo abres y ha desaparecido.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Vamos a ver, ahí hay tres problemas. Uno, la desaparición de las salas de cine. Las salas de cine es poco probable que desaparezcan completamente como dice aquel catastrofista.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Yo no lo creo, el cine además es un medio muy melancólico y se habla de la muerte del cine hace muchísimos años.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: El problema de las salas de cine es que lo que es lo que desaparece totalmente es el uso tradicional de las salas de cine. Tú has dicho que hay poblaciones, grandes capitales de provincia que no hay ningún

cine. Bueno, el barrio de Salamanca tiene mucha más gente que la mayor parte de las capitales de provincia española...

Entrevistado_8_Juan_José: Y hay un cine que está por cerrar.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: ... Y está el cine el dúplex de la calle Goya que es el último cine que queda en el barrio Salamanca y que va a cerrar, es decir, en unos meses se acabó. No es que yo no he ido nunca a ese cine concretamente porque son unas salas que si las puedes esquivar pues las esquivas y a otra cosa mariposa. Pero bueno, es lo que hay quiero decir. Pero sí va a seguir habiendo cine, cine de salas yo ahora hablo de...

Entrevistado_8_Juan_José: Pero, ¿por qué? ¿Basado en qué razón?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Basado en que hay espectáculos públicos que se dan mejor y dan más rendimiento en la cinematografía de salas.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: De todas formas, hay una cosa, tú vas a París, y hay salas, porque el Estado las está protegiendo y aquí hace muchos años el Estado dijeron, no, ahí se puede hacer de todo, bingos lo que sea. Sí hay una protección del cine hay salas y esas salas. por ejemplo, tú vas a París y está llena de Salas. Entonces ahí está pasando algo.

Entrevistado_3_Alfonso_López: ¿Porque no se protege la cultura?

Entrevistado_3_Alfonso_López: ¿Por qué el universo no va a la par?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Hay un elemento central de toda restauración...

Entrevistado_8_Juan_José: Tú tienes nietos y tú ves cómo miran las cosas.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Sí, y tengo una nieta que va al Doré, pero con una frecuencia, como en aquella época no íbamos a la Filmoteca tanto porque había una, dos o tres sesiones a la semana, pero esta va cuatro días a la semana al Doré.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: El problema es que, si una restauración se hace para no ser usada, sin uso, se va la ruina, pero no una película. Hace poco venía en el periódico una noticia sobre un castillo...

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: ... Era la segunda vez que lo restauraban, en treinta años digamos, sí haberse llegado a usar, porque hicieron una restauración, pero no se molestaron en darle un uso y por lo tanto se fue a la ruina otra vez. Quiero

decir, las cosas o se usan o tienen una expectativa de uso o anda a le den, y es lo que les pasa a todos.

Entonces qué ocurre, por eso este era problema, un problema de los tres que señalaba al hilo de lo que tú has dicho, es que la cinematografía de salas va a seguir, va a seguir porque hay espectáculos que rinden más en sala. La guerra de las Galaxias, por decir una estupidez cualquiera o estas que hacen ahora de X-Men a todo trapo.

Entrevistado_8_Juan_José: A lo Boy Scout.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Es que yo no he visto ninguna.

Entrevistado_8_Juan_José: Yo tampoco.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: ¿Me permites que diga unas puntillas rápidas?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Sí.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Es que hay una cosa también, por ejemplo, con películas de acción y de esas películas que son muy espectaculares, la vez en grande. Ahí hubo también un problema psicológico, simplemente por la vista humana.... y es que a ese tamaño va todo más rápido, porque pasan mucho más rápido la imagen, recorre mucho más espacio, del mismo tipo que una pequeñita. Aparentemente es lo mismo, pero no, aquí va lento y allí va rápido. Entonces eso te da un componente más de emoción...

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Sí, y hay... no me acuerdo qué película de hace muy poco, no me acuerdo que yo tengo una memoria muy mala. Era impresionante porque por la planificación, porque tú mirabas al borde de la pantalla para ver qué es lo que venía por allí... Claro sí tú tienes la pantalla aquí tú tienes la pantalla aquí en este tamaño, no miras al borde de la pantalla porque lo tienes todo eso y yo lo veía yo estaba mirando al borde de la pantalla y veía a mi mujer que estaba a mi lado y a otros espectadores, es decir, mirando al borde de la pantalla...

Y es así porque y eso el director sí que ha tenido el talento para crear esa imagen, sabe que la ha creado para ahí. Pero estos son restos, residuos. Estoy de acuerdo contigo en ese sentido esta película, la mexicana está ¿cómo se llama?

Entrevistado_3_Alfonso_López: Roma.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Roma, esta película. Es una película residual, a mí me parece acojonante, pero es una película residual. De eso se va a hacer relativamente poco y cada vez menos y esa cinematografía de salas está condenada a desaparecer, pero las salas no van a desaparecer. Luego está porque hay otro tipo de películas, luego están las salas de las filmotecas. Pero las salas de las filmotecas tienen un nombre adecuado que es el Museo del Cine.... Aquí en Filmoteca, durante muchos años, por algún extraño disparate, se hablaba y se sigue hablando de museo del cine, para referirse a la colección de aparatos viejos que tiene Filmoteca... en la cual se da la paradoja de que hay una Cam Heckler dos mil, que fue con la que se rodó Campanadas a medianoche, que es una cámara que se utiliza en dos películas que pesaba doscientos kilos, y hacían falta cuatro tíos para moverla de sitio...

Entrevistado_8_Juan_José: Esa fue mía, trescientos, no dos mil sino trescientos.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Bueno, pues me da igual, Y es muy espectacular, siempre que te piden para una exposición te piden esa. Porque es muy espectacular como cámara. Y la cámara importante, la Parvo está que es un cajón, que no me acuerdo cuál es el número de esa Parvo, que es un cajón.

Entrevistado_8_Juan_José: Súper Parvo.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: ... con el cristal delantero, es un cajón. Es la cámara fundamental de Cine Español de los años cincuenta, sesenta y con ella se han rodado casi todas las películas importantes, las que tenían dinero para llegar a esa cámara, de los años cuarenta y cincuenta y sin embargo esa no la quiere nadie porque es un cajón.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Y también pesaba unos cuantos, la Súper Parvo, cuarenta kilos.

Entrevistado_8_Juan_José: Más, porque estaba muy blindada en plomo.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Pero es lo que digo, una sala de cine en una Filmoteca es un museo del cine y tiene que cumplir las funciones del museo. Las funciones del museo son muy amplias, es exhibir películas, pero también cuando se puede exhibir las películas como fueron, quiero decir, en fotoquímico no sólo con las características de imagen y sonido... Esto tenía que ser siempre así, exhibir las películas con las características de imagen y sonido que tenían, porque lo otro es falsificar. Exhibirlas como fueron cuando es posible y cada vez va a ser menos

posible. Pensar que dentro de cincuenta años pasar una copia fotoquímica será una cosa que se haga...

Entrevistado_8_Juan_José: ¿En esas salas que tú dices que van a quedar?

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: No, sí realmente está en polyester dentro de cincuenta años habrá copias y mecánicamente lo más tonto del mundo es hacer un proyector o poner en marcha un proyector, con lo cual sí se puede tener acceso...

Entrevistado_8_Juan_José: Y hay miles todavía guardados.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Por eso, eso es seguro que hay proyección de esa antigua que era el cine. Ese es un tema, el tema exhibición. Pero está el tema financiación.

Entrevistado_8_Juan_José: Te sugiero mirar al Prado. Fíjate como lo están convirtiendo, ¿en qué lo están convirtiendo?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Perdona un momento, un día estaba yo en el despacho de Miguel Valle Inclán y llegaron dos mojarrones altos, fuertes, con mono de estos de lujo, de estos monos de las empresas de transporte que son de lujo y yo estaba allí sentado y el mojarrón de la derecha estaba a mi lado, así.... y traían una cajita de madera preciosa. Me encantaría tener esa caja en mi casa, a mí que me gustan este tipo de objetos, me encantaría. Una cajita de madera con dos asas cada uno cogido un asa, abrieron con tornillos, no una cerradura, con tornillos. Abrieron la caja, Miguel miró lo que venía dentro de la caja, lo miró bien, etcétera, etcétera, y firmó que lo recibía en perfecto estado y se fueron...

Era la famosísima carta, un documento importantísimo, carta de Dalí a Buñuel sobre El Perro Andaluz. Entonces cada vez que sale o vuelve hay este despliegue pagado por el que lo ha pedido, pero eso vale un pastón, bueno, pues eso se hace con los cuadros. ¿A ti cómo te trasladan una película?

Entrevistado_8_Juan_José: ¿A mí?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: La empresa de mudanzas que tengas contratada...

Entrevistado_8_Juan_José: No oye, la llevo aquí.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Entonces, éste es el asunto. Entonces ese es el asunto

Entrevistado_3_Alfonso_López: La llevas puesta.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Financiación. La fórmula que tú dices que...

Entrevistado_8_Juan_José: No, es que están cambiando el Prado, porque le están convirtiendo en un pequeño circo.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: El Prado en este momento funciona al treinta y cinco por ciento financiación pública, sesenta y cinco por ciento financiación privada. Esto qué ocurre. Yo quiero ir a ver; quiero, no sé si voy a poder porque llevamos en esto ya mes y medio. Quiero ir a ver otra vez el cuadro de Torrijos, El fusilamiento de Torrijos. No me acuerdo ahora quién es el pintor. Porque lo vi hace muchísimos años en el Casón, y no lo he vuelto a ver.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Y creo que no lo voy a ir ver. Porque yo paso precisamente todos los días, por al lado del Museo del Prado, y hay unas colas..... Yo no me chupo una cola así ni por el fusilamiento de Torrijos ni por la madre que lo parió.

Entrevistado_8_Juan_José: Tú te haces socio de Amigos del Museo del Prado y no haces cola.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Sí, pero yo de eso tampoco lo hago.

Entrevistador: ¿No te puedes colar, no te sabes colar de esas colas?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Y también podría, seguramente podría sacar una entrada por internet, pero eso tampoco lo hago. Por eso me voy a quedar sin verlo, pero es así. Eso te lo juro. El mejor ejemplo que he dicho de la cajita. Eso vale para el Prado, para nosotros no vale. sí Filмотeca española...

Entrevistado_8_Juan_José: Yo estoy hablando de cómo el Prado se está convirtiendo en un fenómeno de masas, y cómo está tratando de aligerarlo todo por todas partes, y ese museo que era languideciente, ya no lo es.

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Entonces mira al Louvre como está. La gente no cabe.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Imposible ir al Louvre.

Entrevistado_8_Juan_José: Y aquí tampoco.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Con un respaldo virtual se puede entrar, y ahí hay cuadros tridimensionales, hay en los sistemas, el Louvre, el Prado.

Entrevistado_8_Juan_José: A eso voy yo, a toda la farfolla que se está inventando....

Entrevistado_3_Alfonso_López: Puedes ver el Torrijos, seguramente.

Entrevistado_8_Juan_José: Para sustituir ese museo. ¿Y qué se puede hacer con Filmoteca española?

Entrevistador: ¿Seguimos?

Entrevistado_1_Luciano_Berriatúa: Sí, seguimos.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Yo quería, y perdón por hablar tanto y no lo hago más. Yo quería centrar el tercer tema para mí, que vuelve a ser el de la institucionalidad. El tema económico está claro, sí un organismo cultural no puede regir económicamente su funcionamiento, dentro de los límites que tenga, nadie dice que tenga un dinero indefinido, sino el dinero que tenga, no puede controlar el gasto, pues no hay nada que hacer...

Lo que ha pasado con Luciano Berriatua, por muchos años. Luciano venía y me decía, ¿qué hay de lo mío? Utilizando la frase en cachondeo la frase de ésta y yo le decía, pues ya me gustaría a mí saberlo. Porque ¿nos van a abrir el presupuesto para contratos menores? ¿No nos van a abrir el presupuesto? ¿Qué pasa? ¿Entiendes? Y esto es así.

Este señor durante unos años tuvo su empresa, tenía un contrato programa.

Entrevistado_8_Juan_José: ¿Sabes que a los contratos menores les han sacado cinco mil euros? ¿Que ahora son de catorce mil euros?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Sí, sí no me extraña nada. Este señor tuvo durante su empresa tuvo durante un tiempo un contrato programa en el cual teníamos tanto dinero y ese dinero había que irlo gastando y justificando a lo largo del año.

Entrevistador: Que antes eran de veinticuatro mil.

Entrevistado_8_Juan_José: Ese no lo llegue a conocer. Yo me he quedado en dieciocho mil.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: No, ese es el contrato menor. Pero antes se movía por un contrato programa. Esto a la intervención de Hacienda no le gustaba, era al Ministerio al que no le gustaba y se quitó. Pero Bueno, este es el tema del dinero sí no hay autonomía económica no hay un organismo cultural, no nos engañemos. Una Filmoteca tiene que tener el objeto muy claro y la autonomía económica...

.. Y el tercer tema es el del ámbito, el de la relación con el medio. Si el medio cambia, tú tienes que cambiar. Está muy claro criticar a lo digital, pero yo cuando hice...el proyecto más querido mío que se ha ido a la mierda, fue el de una base de datos de emulsiones fabricadas para la cinematografía. Se fue a la ruina porque nadie más quiso participar en él, había, otros extranjeros que también querían hacer cosas así, y dijeron no vamos a participar en el tuyo....

Tajantemente, yo reuní toda la información que pude, tú me diste. Al final tenía cerca de diez mil documentos, pero eso no es nada, a nivel de información sobre películas fabricadas para cinematografía, eso no es nada...

La base tendría que haber llegado a tener del orden de los setenta ochenta mil documentos para ser realmente importante, es decir, para hacer algo que tú, por ejemplo, has hecho alguna vez, me has dicho, "oye, ¿qué hay de tal emulsión?"

Entrevistado_8_Juan_José: Al Novel, por ejemplo.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Y yo le he dicho, pues mira sé que existió.

Entrevistador: Yo creo que hay algún tema que se ha quedado en una posición menor y creo sobre todo el tema de la comunicación en sí,

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Ha salido.

Entrevistador: Ha salido, pero ha salido poco. O sea, cómo comunican las filmotecas. Hay otra cuestión que ya se ha dicho del museo, que me parece súper interesante, pero Comunicación y Educación e Investigación. La investigación ha surgido más bajo el aspecto de la restauración.... pero yo creo que son muchos más aspectos, pues de la historiografía, creo que y en parte también desde luego tienen su punto de espectáculos. Que es el último reducto del espectáculo del cine. Pero Bueno, yo no debo de intervenir más de lo que debo, entonces, educación comunicación y espectáculo. Adelante.

Entrevistado_7_Julio: Vamos a ver, hay una cosa que he dicho antes, que uno de los problemas, no es en las filmotecas, insisto. No es lo mismo, ni sirve para

embonar ni en política ni perspectivas, la Filmoteca Española con la Filmoteca de Cantabria...

Cantabria es poco, tiene los límites que tiene. Podría también aludir, que tiene un toda su todo su archivo lo tiene en un DVD de cuatro cajas, La Filmoteca de Andorra, pero esto sería casi ir un poco ya a la caricatura...

Pero el problema es que ya he señalado antes y debo insistir en ello que es que la Filmoteca Española, creo que no solo no ha hecho un aporte a la comunicación, sino que ha sido incapaz de establecer alianzas con sus aliados naturales. Que la Filmoteca Española se ha dejado de ir por su cuenta haciendo lo que le parece, como le parece sin contar con nadie.... Es lo que sigue, lo que hicieron esa vez, fueron disparates, es bien entendido. Pero vamos, si los cuerpos no cuentan y bueno, pues, ¿quién podría decirles algo? Pues, prácticamente nadie, salvo los historiadores...

Pero el desdén de la Filmoteca Española hacia los historiadores tanto corporativamente hablando, la asociación de historiadores como historiadores sueltos, generalmente ha sido bastante lamentable por no hablar de ciertos casos que todos tenemos en mente que bordeaban de ilegalidad por no decir que el delito y cuyo nombre es responsable no voy a mencionar, pero todos saben muy bien de quien hablo....

Entonces, esto es un problema y todo esto lleva a un lugar que a mí me parece y que se asume a la impresión errónea... por tanto injusta, que los momentos en que podía haber una situación más favorable la propia Filmoteca no ha dado la pelea institucional y política, porque ciertas cosas vayan mejorando. Como de esto no se habla porque evidentemente a la Filmoteca Española como todas instituciones parece que el hecho de dimitir o hacer autocrítica les viene grande...

Yo no creo que en Filmoteca Española tenga que dimitir y por el momento. Es más hay alguna gente que se han ido que debería volver, pero esto es casi tanto como echar para atrás el camino de la historia. Hoy lo que quiero es alguna cierta exterioridad de todo lo que hace Filmoteca, porque dice, no hay comunicación...

Durante un tiempo yo he estado dentro de la matraca como presidente de la Asociación de Historiadores; antes no era presidente, antes era sólo el vicepresidente, para que, película que estaba en condiciones de ser examinada... bien restaurada, para poner en el cine Rialto, o bien para poder mirarla en una moviola, que, si va así el material y se iba sacando material, no mucho pero

bastante.... que nos pusieron al tanto a los historiadores porque, lo que no pueden ser es que, si un historiador quiere ver porque quiere hacer un análisis y ver exactamente por dónde tirar...

Pedirle a la Filmoteca, darle a la Filmoteca una relación de seis mil cuatrocientos títulos, a ver qué tienen. Entonces, claro, Filmoteca tiene muchos problemas y la Filmoteca, parece que le pasa lo que Alfonso del Amo dice que me pasa a mí, que el peor enemigo de Filmoteca es Filmoteca, y mi peor enemigo soy yo.

Entrevistado_3_Alfonso_López: Eso es cierto.

Entrevistador: ¿Tendría que haber un control de títulos?

Entrevistado_7_Julio: Lo hay, pero al mismo tiempo no lo comunican.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Ha costado mucho trabajo, pero poco a poco se ha ido haciendo el que, la base de datos Filmoteca a nivel de los títulos de los que tiene materiales ya está bastante accesible.

Entrevistado_8_Juan_José: Es excelente, digan lo que digan. Lo que pasa es que nadie puede meterse.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Ya está bastante accesible, pero es a nivel de datos. Luego hicimos un esfuerzo enorme, que no sé qué habrá sido de el a mí me tiene muy jodido esta historia, para crear una base de datos de materiales. Una base de datos de materiales cinematográficos no es la base de datos de las bibliotecas. En absoluto... Entre otras cosas porque, aunque en una biblioteca también estamos hablando de reproducciones, es decir, cada hecho en sí es un libro, quiere decir, tú fichas el libro es el libro tal, edición tal, tal, tal, ya está. Y puedes poner una apostilla historial sobre el estado, se acabó...

Pero en una restauración que hizo Luciano, Campanadas a Medianoche, en un momento determinado, teníamos en un almacén de la Filmoteca, algo así como cuarenta materiales..... cuarenta copias, duplicados, etcétera, etcétera, que había que consultar para ir estableciendo las cinco versiones, tres versiones principales que hubo de esa película. Cinco versiones totales. Para establecer qué tipo de restauración hacías, sí seguías este etalonaje, este otro etalonaje, este montaje, este otro montaje, etcétera, etcétera. Esto es así.

Entrevistado_8_Juan_José: Déjame contar una pequeña anécdota de Foto film, que era donde estaba la película. Tú ibas a Foto film y decías, "dame la lata no

sé qué, mía, que se llama así", te la daban.... Hasta que llegó Orson Welles y en un domingo se quiso llevar todas las Campanada a Medianoche. A partir de ese momento, tontería que te llevarás, se llevaba una hoja de entrega, porque el tío consiguió llevarse algo. Por eso, por las veintiocho versiones, por los veintiocho duplicados y la película no era de él.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Entonces, intentamos hacer una base de datos y se hizo. Arcadia, es una base de datos que sigue funcionando, no sé cómo funciona, pero sigue funcionando, de materiales... para lo cual fue muy duro porque todas las bases de datos funcionaban sobre el sistema que había desarrollado la Librería del Congreso de los Estados Unidos, la Biblioteca del Congreso para libros, para documentos gráficos y a nosotros eso no nos valía para nada...

Yo me acuerdo un día, la Biblioteca Nacional publicó hacia los años ochenta, una cosa que se llamaba normas españolas de catalogación y en el tomo dos, documentos especiales, metía las películas... y entonces nos convocó la Hemeroteca Nacional a una cosa para presentar esto yo a muy mala leche y además fue muy duro, cogí aquello y le dije, vamos a ver, tengo esta característica en la película cómo la meto con esto que me ponéis. Y esto otro fue un encuentro a boca perro...

.. pero es que estaba muy claro, el sistema del no me acuerdo cómo se llama el sistema que se utiliza en general para la clasificación de libros.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: ¿SDN?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Ese es ese es un sistema de depósito legal. En definitiva, que se utiliza para el depósito legal, significa para ese sirve para está basado en lo mismo, pero sirve para establecer una edición determinada, incluso una impresión determinada. Entonces ese no nos valía, entonces tuvimos que desarrollar uno basado en otro sistema que es el, VRBS o algo así. Es algo así como un sistema que está basado en cuatro niveles.

Entonces ese sistema nos valía, pero eso tardamos años, como tú dices no se informaba y claro, tardábamos años en hacerlo.

Entrevistador: FRBR

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: FRBR, eso es. Y entonces Bueno, pues es cierto había problemas de comunicación claro, es verdad. Lo intentábamos resolver a nivel de persona. Tú ibas y contábamos lo que había, sí lo sabíamos y sí no lo

sabíamos no te lo contábamos. Pero esto no es así. Claro es que éramos un organismo que no funcionaba bien, está muy claro y nunca intentamos disimularlo.

Entrevistado_7_Julio: ¿O sí? jajaja

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Bueno, yo no.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Tu además hablaste.

Entrevistado_8_Juan_José: Como sala de proyecciones, funcionaba muy bien.

Entrevistado_8_Juan_José: Claro, no como Filmoteca, pero sí como...jaja

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: No te doy una patada en. porque...

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Tu antes también comentabas que la restauración y eso tampoco, ha comentado antes. Lo digo por la labor de difusión más bien, porque eso es lo que une el archivo con la sala. Ahí no sé cómo funcionaba tampoco.

Entrevistado_8_Juan_José: No le gustaba estrenar lo que se recuperaba.

Entrevistador: ¿No le gustaba acceder a lo que se recuperaba?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Está es una queja justificada y valiente.

Entrevistado_8_Juan_José: ¿A quién? ¿A la Filmoteca?

Entrevistado_7_Julio: No, está es una queja. Nos costaba tanto trabajo hacer cada cosa de cuando están usando restauraciones y cosas de estas, que muchas veces lo que se nos olvidaba totalmente era comunicar que ya estaba hecha.

Entrevistador: Y que se podía ver.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Comunicación.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: ¿Eh? Claro comunicación sin lugar a dudas, o sea, ahora Filmotecas tienen, cualquier institución tiene que tener un órgano de comunicación, pero esto es muy relativo quiere decir, o sea, Filmotecas había un gabinete de prensa. Lo había.

Entrevistado_8_Juan_José: Es decir, propaganda.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: No sé si propaganda.

Entrevistador: ¿Propaganda?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: ¿Era el que pagaba la suscripción a tres periódicos. Otra cosa que hiciera al gabinete de prensa yo no lo sé, es decir, pero lo había.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: ¿Había?

Entrevistado_8_Juan_José: El programa básicamente, es un problema de estructura de Estado. El Estado, es el máximo enemigo de Filmoteca Española.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: De Filmoteca española no sé.

Entrevistado_8_Juan_José: Si porque la tiene tan corta, porque fíjate, ¿cuál es el presupuesto de Filmoteca más o menos?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Ahora no tengo ni idea, cuatro perras, ahora cuatro perras, siempre ha sido poco.

Entrevistador: Buenos esas cuatro perras, ¿cuántos son más o menos?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: No lo sé, en la época.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: A ver, pero eso si ya lo hemos hablado alguna vez en esto, que es verdad que algunas cosas salen por puro voluntarismo a veces.

Entrevistado_7_Julio: Claro.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Es decir, que es verdad que tú y yo no sé hasta qué punto hacen bien hacen mal, porque ese debate siempre lo tienes, es que se jode, sí sigo pegándome y haciéndola bajo el voluntarismo las cosas, ya se da como que este presupuesto es el que vale. Al año siguiente habitualmente lo que te hacen es dar menos.

Y tú vuelves a caer y dices, "bueno, pues con menos sigo haciendo esto". Y es verdad que hay un momento en el que bueno, estaba plegando y vas asumiendo que, pero no te ponen en tu sitio y dices, "pues mira ya no lo llevo bajo estas condiciones".

Entrevistado_8_Juan_José: Pero el ministro de Cultura para el cine, en general para los productores.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Y para los festivales si quieres también.

Entrevistado_8_Juan_José: Acaba de aumentar, no los buenos festivales, a pesar de todo son poco dinero, todos los festivales juntos son, no creo que llegue a dos millones de euros, no.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Eran como seis, siete millones o según recuerdo eran otros tiempos ahora ya no lo sé, es decir, ahora renuncio.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Sí, más.

Entrevistado_8_Juan_José: ¿Tú hablas del presupuesto de Filmoteca?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: No hablo del presupuesto del ICAA.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: El ICAA, exacto.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: En festivales. El presupuesto de la Filmoteca en el momento álgido de más presupuesto de Filmoteca fue, como dos millones y pico de presupuesto propio, y aquí hay que incluir muchísimas cosas, a pesar que entonces Filmoteca tenía cinco edificios, cinco edificios.

Dos millones y pico de presupuesto propio y, como otros dos millones y pico en un momento determinado de presupuesto, que se chupaba de aquí allá en el último de año, porque los organismos de fomento o de promoción habían sido incapaces de gastarlo.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Sí, había que estar rápido, ahí. Había que estar rápido.

Entrevistado_8_Juan_José: Pero el presupuesto para la protección del cine, aproximadamente son cien millones.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Fue, eran no sé qué sí.

Entrevistado_8_Juan_José: No, no ahora este año, porque le han dado veinte millones más.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Puede ser.

Entrevistado_8_Juan_José: Sí, ¿por qué? Por qué los productores están todo el día ahí dando el coñazo, para sacar dinero y lo sacan, ¿eh? Y cien millones no es, quiere decir en Francia le dan seiscientos, pero bueno. Pero un buen dinero, lo que pasa es que Filmoteca como es, "residual" como es, "cultural"

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Sí, ya.

Entrevistado_8_Juan_José: Cómo es díscola.

Entrevistador_2_: ¿Y qué pueden hacer las Filmotecas para maniobrar?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Institucionalizarse. Ahí hay otro de los elementos importantes, es que, se hablaba a veces, pero no se hablaba que es la formación básica. Vamos a ver, nosotros lo que la Filmoteca como otros organismos similares, lo que puede recibir es, posgraduados, ¿no?

¿Qué hacen? Bueno en líneas generales, pues las becas por Martel o por las becas Endesa, becas de la cosa iberoamericana como se llame que no me acuerdo como se llama etcétera, ¿no? Estos son las cosas que puedes recibir, nosotros de estos becarios hemos tenido mucho.

He estado la semana pasada con, uno con la uruguay está, Julieta. Bueno es una uruguay que lo digo porque el compañero es uruguayo, y estoy seguro que la conoce, pero no te acuerdas de ella, pero seguro que te la hice conocer.

Entonces son gente que viene a hacer una estancia en Filmoteca, o tiene una beca, pues a formarte que eran excelentes, porque además tenían de verdad, o tienen de verdad cierto sueldos, ¿no?

Pues es una beca que, se puede tener tres años seguidos ¿no? Entonces si te da tiempo de formarte. El único problema es que, una vez que te has formado tienes que colocarte. Claro, en Filmoteca no trabaja actualmente nadie que se haya formado en Filmoteca.

Entrevistado_8_Juan_José: Ese es el gran problema.

Entrevistador_2_: Encarni Rus, por ejemplo.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Si, Encarni Rus no trabaja en Filmoteca.

Trabaja en el edificio del archivo, en muchas ocasiones contratada por Iberdrola, contratada por la Filmoteca de Cataluña, contratada por la Filmoteca Suiza, ¿entiendes? Porque es una profesional de primer orden, ¿entiendes?

Lo que no es, es una trabajadora de Filmoteca española.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Una pena.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Hombre, claro que sí.

Entrevistado_8_Juan_José: Claro, pero ¿y?

Entrevistador: No se retiene el talento.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Pero esto es un problema que en Filmoteca ha sido muy grave porque había gente como yo. Y esto.

Entrevistado_8_Juan_José: Pues mira lo que me acaba de decir, y es que la que te ha sustituido le falta no sé qué.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: No, no me han sustituido a mí, eso no es verdad. Que a mí no me sustituyó, nadie porque yo no era sustituido.

Entrevistado_8_Juan_José: Bueno, ya sabemos qué tú eres.

Entrevistado_7_Julio: Exactamente eres insustituible.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Pero literalmente ya eso es lo que iba hablar ahora. Exacto eso es lo que he querido decir.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Es decir, hay gente como yo que le han hecho mucho daño a Filmoteca haciendo, por unas palabras que habéis utilizado, "voluntarismo". Quiero decir, yo era un administrativo. Nunca fui un administrativo, quería decir esto, está claro de administrativo no he trabajado jamás, he administrado mucho, ¿eh? Por cierto, pero no he trabajado nunca.

Pero yo como lo que me gustaba era la Filmoteca, quiero decir, pues desde siempre con Ramón, éramos de la misma cuadra, es decir, lo sabes bien, pues desde siempre en la Filmoteca, ¿no? Pero cuando yo me fui era insustituible, ¿por qué? Porque, ¿cómo pones? ¿Dónde encuentras tú un administrativo que, por el sueldo de administrativo sin ningún tipo de complemento, haga lo que yo hacía? En ningún lado, por lo tanto, la plaza quedó vacante para siempre. ¿Entiendes? Es decir, lo que sustituyó al que sustituyó, Mercedes, o a Fermín que era el jefe de archivo.

Entonces vino una jefa de archivo que fue un fracaso, en mi opinión, esa es mi opinión, quiero decir, por qué no, no lo llevaba en la sangre. Una institución cultural es para gente que lleva eso en la sangre, ¿entiendes? Y es así.

Entrevistado_8_Juan_José: Pero, ¿cómo buscas?

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Claro, cómo buscas...

Entrevistado_8_Juan_José: Al torero ese.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: por eso digo, que el problema central de la Filmoteca, es su estatus. No pueden ser organismos, no pueden ser un servicio de

una subdirección general, ¿qué es esto? En una dirección general, no puede ser esto. Es decir, ¿por qué no pueden serlo? Porque donde buscas tú alguien, por los caminos que se buscan los funcionarios. ¿Entiendes?

Entrevistado_8_Juan_José: Ya, claro porque realmente.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: ¿Dónde buscas a alguien que tenga cualificaciones?

Entrevistado_8_Juan_José: Encarnita Rus es eso.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Ya, puedes tener...

Entrevistado_8_Juan_José: Podía haber sido perfectamente.

Entrevistado_6_Alfonso_del_Amo: Camille Blot, que fue una de las becarias de Luciano y mía más queridas, se fue de Filmoteca como directora del Archivo de la Cinemateca Francesa. Se fue de la sede del Archivo de la Cinemateca Francesa, porque dijo, "le dedico más tiempo a las goteras, que a lo que a mí me gusta, y como a mí me gusta esto yo quiero dedicarme a esto no a las goteras", ¿no?

Caroline en este momento ya es la segunda de abordó, porque es otra de mis becarias y de Luciano también, es la segunda de abordó de la Cinemateca Suiza, y en la práctica, es el soporte sobre el que gira la Filmoteca la Cinemateca Suiza.

Entrevistado_8_Juan_José: Aclara que también, está en Suecia.

Entrevistador_: Una pregunta.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Ahora está haciendo el doctorado.

Entrevistador_: Nos interesa mucho que hablemos de los instrumentos de formación, o sea, cuando estamos hablando de educación, tenemos que hablar, o sea, la Filmoteca como un medio de educación, para los niños, para las personas que no son niños, para todos. Profesionales.

O sea, educa simplemente con tener un programa. No hemos hablado de programas, prácticamente en todo el tiempo que hemos estado aquí, no hemos hablado del programa, que tienen las distintas Filmotecas, ¿y qué se hace en ese programa? ¿Y cómo se ha cambiado?

Dicho de una manera más o menos general. Y la comunicación, bueno, pues hemos ido volviendo, hemos plantado pequeños fragmentitos, probablemente es que no hay una política de comunicación en sí.

Entrevistado_6_Julio: Sí, sí.

Entrevistador_: Porque lo que yo he visto hasta aquí era, que se utilizó en los medios de vez en cuando. Entonces, aquí se decía, "que no se enteraba de las películas que habían sido restauradas", entonces necesita un sistema, hasta ahora también hemos dicho lo que hay, pero sobre todo lo que más nos interesa.

Es saber, ¿qué es lo que puede haber? O sea, ¿cómo se puede organizar? ¿Cómo debe ser la comunicación? Así que programas, educación, comunicación, nos interesa ver esos porque es, porque yo creo que una vez que se ha hablado y muy en profundidad de la restauración, también del patrimonio, creo que estas tres cosas son trascendentales.

Entrevistado_6_Julio: Dos cosas, primero, los viajes de Chema Prado. No lo digo, porque me parezca muy bien o muy mal, que viajar, no viajar, es más, me parece envidiable que Prado, llevará nuestra imagen, por aquí y por allá. Pero faltaría más.

Entrevistador_: Eso genera imagen.

Entrevistado_6_Julio: Esto a lo que conducía, es que muchas veces, cuando querías hablar con Chema, no estaba. Y esto es que era un problema. Un problema que yo y otros investigadores hemos padecido, pero a menor, pero que según padecía, porque yo estaba allí me pasaba media vida en Filmoteca, como ustedes bien saben.

O sea, los primeros que estaban negros eran los trabajados de Filmoteca, porque muchas veces había algún problema que resolver, y Chema no estaba. Y no era cosa que se pueda resolver por teléfono o correo electrónico había que discutirlos, pero esto a lo que lleva es a un modus operandi de funcionamiento de Filmoteca que arrastra de lejos, o sea, que nunca se sabe muy bien, qué criterios utiliza. Por ejemplo, había una cosa que era donde estaban las moviolas, llevado por una gente muy notable, como una tal Marga Lobo que no estaba, porque ya se jubiló, me atiende una tal chica, que no sé si sigue ahí también.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Sí,

Entrevistado_6_Julio: Trini, decía, bueno, llega un momento, esto me ha pasado a mí, voy a hacer una pesquisa, investigación, cotilleo, lo que querías, pido tal película, que estaba averiguando y no está, y digo, bueno no está, pero creía que estaba. Digamos que dos días más tarde, porque al día siguiente vuelvo, habló con

Ramón Rubio, y me dice, "claro aquí está", y me dice, "donde está", pero bueno esto como puede ser. Eso en primer lugar. Segundo lugar ¿y cómo está esto?, pido la película y me saca una copia vídeo.

Y bueno me puede dar igual que es una copia de vídeo, no pasa nada, pero resulta que yo cuando he hecho investigaciones, y he hecho trabajos, quiero saber cómo está el material, me da una copia vídeo, que de repente está cambiado el formato, porque eso lo copia el video, es decir, bueno no.

Yo quiero saber exactamente cómo se ve la copia, que hay, en fin, los límites de lo encuadres, etcétera, etcétera. Y por supuesto si me dan, porque estoy haciendo un trabajo sobre ello, una copia de "la trastienda", lo que parece una tomadura de pelo, ¿eh?

Es que esté cortado por aquí y cortada por allá y el plano escandaloso, para ver los bajos de la Cantudo, no se les ve, ¿eh? Porque está cortado, me importa un bledo que se le vea o no, ¿no?

Bueno esto es la copia, que vino de Cerezo o no sé quién, que eso era una copia. para que el cine sea más barato. Entonces, son formas de funcionamiento absolutamente perniciosas, porque hay gente que le mosquea y que dice, "bueno oiga", muchas veces se ha tratado a los investigadores, muchas veces, no siempre, ni regularmente, y depende de las fases de la luna, debo decir, como menores de edad. Vamos a ver, como estudiantes de bachillerato que van aquí a Filmoteca a molestar a pedir cosas en moviola. Aquí no hay ningún ciudadano, que vaya a Filmotecas a las moviolas a molestar nada, porque es una institución pública, y su obligación es facilitar.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Bien, espera eso te lo relativizó inmediatamente.

Entrevistado_6_Julio: No, si ya lo sé, claro, sí al primero que me relativizó soy yo. Sí ya sé lo que pasaba.

Entrevistador_: Vuelvo, vuelvo, programas, educación y comunicación.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: Yo comunicación. Programa exacto. No, yo comunicación con investigadores de allí en Cantabria, obviamente no la verdad que no, no tengo, porque no vienen, en fin, lo que es Santander, y a lo que da y a la gente que hay. En cuanto publicar comunicación, o sea, si quieres que te hable completamente.

Entrevistador_: Sí. Es que te tenemos que hablar de ello, y luego ya cuando hablemos, porque nos quedaba parte del futuro, que es un epígrafe que hemos dicho al principio, la parte del futuro, y cómo cada uno de estos problemas, tienen un modo de solución, una idea de solución.

Porque claro no podemos decir, "va mal, esto no sé qué o va bien" En cualquiera de los sistemas, pero eso ya cuando hayas terminado de hablar de programa, programa, programa, educación y comunicación, cómo sistema.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: Vale.

Entrevistador_: Realmente que ha habido un fallo o que habido un éxito y tal, sino como sistema, luego ya hablamos del futuro, ¿qué cosas? ¿Cómo veis la Filmoteca en el futuro? Y respecto a los problemas que hemos tenido candentes, ¿qué tipo de solución podría haber?

Entrevistado_6_Julio: Yo debo insistir, eso como tal no son anécdotas.

Entrevistador_: No, no he dicho que.

Entrevistado_6_Julio: Lo cuento como si fueran anécdotas, pero responden a un modus operandi.

Entrevistador_: Claro, no he dicho que sean.

Entrevistado_6_Julio: ¿Origen de este modus operandi?

Entrevistador: Claro, sí.

Entrevistado_6_Julio: Es que parece que no nos queremos enterar, esto es lo que tiene que ver con cine, y el cine es una cosa de gente de poca confianza, estafadores etcétera, etcétera. Ya sabemos que eso es exagerado, pero...

general: jajajajajaa

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: No, en el caso concreto de Filmoteca hay un problema. Un soporte cinematográfico, un soporte fotoquímico, quiero decir, porque no le niego la categoría, soporte cinematográfico, ni a los videos, ni al lápiz este que exhibe continuamente. Eso también lo son, pero me refiero a los soportes fotoquímicos, ¿no?

Entrevistado_7_Juan_José: Total.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Entonces, el acceso tiene que ser naturalmente restringido.

Entrevistado_7_Julio: Claro, entonces puede ser cualquiera.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Claro, Perucha no debería tener acceso restringido, y evidentemente lo ha tenido ¿no? Lo ha tenido por bueno, pues porque la política de comunicación en Filmoteca era muy deficiente, por decirlo de una forma suave, es decir, teníamos un jefe de prensa, que es uno de los elementos de comunicación.

Pasemos de eso, quiero decir, o sea, porque era absurdo, lo que quiero decir era, es insultante la repercusión que consigue Filmoteca española en eso, hay que tener una buena comunicación, de arriba abajo, esto significa planificar no sólo el acceso a las películas, sino también, por ejemplo, hablar de educación.

Hay que tener una relación, con los colegios, con las universidades, jerarquizadas en los distintos niveles, con los post graduados como nivel ya externo casi a la universidad ¿no? Hay que tener distintos niveles de red de comunicación segura, para todos estos niveles, para que sepan, lo que hay ahí.

Quiere decir, pero todo esto si no está estructurado en la capacidad funcional de la Filmoteca, coño yo nunca conseguí, que corrigieran para las becas Fundarte, las licenciaturas universitarias que abrían a esa beca para Filmoteca, ¿entiendes? Alguien decidió que eran Bellas Artes, Historia del Arte, y...

Entrevistador: Comunicación.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: comunicación y se acabó, nunca conseguí modificar esa vista, ¿entiendes? Bueno que se le va hacer, los que han estudiado otras cosas pierden los duros, si alguien ha estudiado filosofía, pues no puede meterse aquí, que le den por saco ya está, ¿entiendes? Esto es así.

Entrevistador: O economía o Derecho.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Por ejemplo, he dicho filosofía, porque es extremadamente, aproximado a plantearte esto. Pero no, quiero decir, sí nosotros no tenemos, no nos permiten comunicar la comunicación elemental, es decir, sí a una institución, tiene unas cortapisas que no le permiten la comunicación elemental, ¿cómo te vas a poner con Comunicaciones Avanzadas?

¿Entiendes? No, es esto. Ciertamente enseñanza, pues está claro a los niños de vez en cuando se les hace una sesión en Filmoteca, no sé si esto sirve para algo

o no. A mí cuando voy a un museo, por supuesto yo nunca he ido a una sesión infantil en Filmoteca.

Pero si voy a un museo y me encuentro con un grupo de niños, le digo, "vámonos por otras salas" ¿entiendes? Porque yo no entiendo mucho, pero a mí particularmente, no me dice nada, y aparte me he perdido, lo he dicho, lo entiendo mucho, y miento.

No lo entiendo nada, para que ponen a unos niños sentados en el suelo con papelitos delante de un cuadro de Goya.

Entrevistado_6_Julio: O "El fusilamiento de Torrijos"

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: El fusilamiento de Torrijos, si, de Gisbert.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: O sea, yo tampoco entiendo si eso sirve de mucho y yo en lo que la Filmoteca Andalucía ya lo hacía, los programas educativos, nunca conseguí que, por cierto, que me lo pagara la propia Filmoteca, es un programa que lo cantaba voluntarista que yo le vendía a CajaSur. CajaSur, pagaba los dos programas educativos.

Pero esto es lo que hay que decir. Entonces el problema de la institucionalización, es ese, quiero decir, si tú tienes, o sea, ¿por qué está funcionando mejor la Filmoteca de Catalunya que la Filmoteca española últimamente? Porque institucionalmente está mejor asentada, ¿entiendes? Mientras, no depende del organismo de producción de la cinematografía catalana, ¿entiendes? Entonces, pues bueno.

Entrevistado_7_Juan_José: Ya, pero la gran ambición que tenían, que era poder tener su laboratorio.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Ese es otro tema.

Entrevistado_7_Juan_José: No, no, no

Entrevistador_: Sácalo.

Entrevistado_7_Juan_José: Eso los partieron porque les dijeron, "que si durante dos años", y ya cuando estaba todo a punto de caramelo dijeron, "no", y se ha perdido un laboratorio maravilloso que podríamos tener.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Pero eso es otro tema, que no tiene nada que ver con esto, es decir, eso simplemente depende de que dependían de una autoridad política que, honestamente el cine les importaba un bledo.

Entrevistado_7_Juan_José: Vale, pero el laboratorio.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: No el audiovisual, ¿eh? El audiovisual sí les importa, porque ahí está TV3, ahora para como organismo audiovisual, ¿dónde? ¿Qué es lo que realmente necesita? Pero el cine, el cine no les importa.

Entrevistado_7_Juan_José: No creas, ¿eh? En ESCAC, para ellos es muy importante.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Bueno.

Entrevistador_: Encarni conoce esa historia.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Sí.

Entrevistador_: Porque ella sí vio que lo intentaron de veras, y además lo tenían, pero no sé qué falló jurídicamente, por lo que dices de la falta de apoyo"

Entrevistado_7_Juan_José: Les faltó voluntad. Y se perdió.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Hace falta voluntad, o sea, es un hecho evidente, el laboratorio que lo tenían a mano totalmente, quiere decir, si hubiera sido.

Entrevistado_7_Juan_José: Cierre, tome las llaves y entra. Convencieron a los trabajadores de que trabajaran con sueldo mucho más bajo.

Entrevistador_: Con sueldos más bajos, exactamente ahí está la clave.

Entrevistado_7_Juan_José: Mucho más bajo. Y estaban convencidos, pero lamentablemente.

Entrevistador: Bueno

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: Yo bueno si volvemos a la educación, pues si me gusta cubrir lo que se ha comentado de si servía, no servía, desde luego yo creo que como se hace no sirve porque es muy insuficiente, tanto, porque no te dejan con los niños, es muy difícil si quieres tener algo que pájaros desde pequeñitos.

Desde aquellas edades en la que le puede despertar un interés, y acompañarlos, eso sería el ideal y poder acompañar, aunque sea un año o algo, eso es una parte. Y luego otra parte, sí la visita a Filmoteca no sirviera para profesores como aparta niños, que eso es otra.

Que es el desinterés, que tienen desde muchos profesores, hay algunos, pero son muy escasos que, si muestran un verdadero interés, ¿sabes? Que esto no es el

Jardín Botánico, vamos que luego, no tenemos conocimiento del medio y vais a tratarlo, pero el cine ya lo vais a tratar.

Entonces bueno algunos son, como dos horas que tienen hay un descanso y lo tratan así y luego, pues en realidad, pues he estado motivada luego por en realidad claro si se queda solo hay una visita a lo largo de diez años de la época escolar, pues te va a servir.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Para nada. Pero eso es lo mismo que lo que yo digo de los niños en los museos, es decir, lo mismo si se lleva a los niños a una Filmoteca, igual que se llevan los niños a un museo, a joder a los que van al museo, ¿por qué? Porque a los niños no les va a servir para nada.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: Pero la Filmoteca, por lo menos lo hacen por la mañana.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Tú si quieres educar a los niños, en pintura, en cine, programa una programación para niños y pónsela en su escuela. Hoy en día esto no es ningún problema, estábamos hablando de hoy en día, no de hace 30 años donde no se llevaba nunca a los niños a la Filmoteca.

Pero el programa y llévaselo a su escuela, si quieres educarles en arte, en pintura, por ejemplo, pues programa. Vamos, hoy en día hay medios de reproducción, para que en las escuelas se vean cómo te dé la gana perfectamente y llevárselo a su escuela.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: Yo creo que hay que llevarlos a la Filmoteca, pero hay que hacer luego un trabajo en la escuela, seguro, porque si no, no hacen nada.

Entrevistador: Bien.

Entrevistado_6_Julio: Otra parte para la educación, hay un problema que tiene me parece relativa, me parece gravísimo o trivial. Que es a la hora de explicar las películas e ilustrar y educar, a través, de unas películas, sentir que la película es una especie de cosa subsidiaria de una novela de esto es algo literario. Con lo cual yo creo que eso es no enterarse de nada de lo que se hace.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: Sí a veces tienes que ponerte ese cebo, de todas formas, es decir, vamos a poner la película porque dentro del programa curricular tuyo puedes utilizarlo para tal, pero son cosas de la que tendrá que plegar, yo hoy en la Filmoteca de Cantabria tengo al menos de aliado alguno, de hecho da

Paulino Viota, da a los niños. Una doctrina extra a todos los colegios que vienen y ese sí es puramente cinematográfico, además, hay que ampliarlo hay que hacer.

Entrevistado_6_Julio: ¿Cuántos Paulinos corren ahí?

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: Allí solo uno.

Entrevistado_6_Julio: En todo el mundo o al menos en España. Paulino es un caso irrepetible tanto por su actitud su compromiso y su ética y su talento., sí claro, magníficos que lo tienes, ¿no?

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: Sí, claro. Para luego también otras cosas que hacemos por la tarde, pero eso sí algunas veces te tienes que plegar, eso sí es cierto, y utilizar algún cebo para atraerlos, no sé si es lo más correcto o lo menos correcto, pero para no hacer nada, haces algo.

Entrevistado_6_Julio: Y le pones “cuerpo a cuerpo”.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: No este año ha dado “el río”.

Entrevistador: Bueno yo creo debemos de pensar, dos cosas ya, ultimadamente una. ¿Cuál es el porvenir de las Filmotecas? Por tanto, hemos cerrado todo lo que es el pasado incluso el presente.

¿Cuál el porvenir de las Filmotecas, bajo los aspectos que se han tratado aquí o bajo los que vosotros queráis? ¿A ver quién rompe?

Entrevistado_6_Julio: Crudo.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: ¿Futuro de la Filmotecas?

Entrevistador: Bueno. Yo considero que, una parte, desde este punto de vista tenemos dos. Uno, ¿cuál es el futuro real? ¿Y cuál es el posibilismo, futuro? ¿Puede ser muy duro y el posibilismo? Futuro y posibilismo.

Entrevistado_6_Julio: Explico por qué digo crudo, en primer lugar, hay problemas institucionales que ya se ha desgranado perfectamente, o sea, que por ahí hay poco que hacer, hay otra cuestión que, es más. Están de acuerdo con esto, ¿no? Que son problemas de funcionamiento interno en las Filmotecas, pero no se puede homogenizar, no es lo mismo a Filmoteca de Madrid que, la Filmoteca de la región de Extremadura.

Es lo mismo, todo, proporciones diferentes, modos de actuación diferentes, presupuestos distintos. Y luego, ¿quién legitima la existencia de Filmoteca? La existencia de las películas, la existencia que se restauren, según se puede.

La existencia que se guarden, la existencia que se conserven, solo legitima los que se llaman entre comillas y para abreviar, críticos. Críticos historiadores, líderes de opinión etcétera, etcétera. Este campo y aquí sí sé muy bien de que hablo, está totalmente desmantelado, solo unos cuantos listos que se refugian en la universidad, y luego salvo excepciones como Paulino que, que yo sepa, no ha estado en la universidad nunca, y por supuesto libre de la contaminación universitaria. Esta que parece, tanto molesta que se diga, por ejemplo, al catedrático López Yepes, ¿eh? Poder negro, cuando me ha oído. La de Florencia, etcétera, etcétera. Pues salvo, objetivamente a Paulino Viota que no está contaminado.

Pues hay, eso sí, departamentos de Ciencias de la información, o sea, esto no se mueven, pero son los historiadores, es que hay departamentos, salas de conocimiento, ciencias de la información, historia del arte, literatura.

Ahí hay un camino, pero el camino es que la gente que hace esas carreras que sacan su licencia, no están pensando en Filmotecas, está pensando en ver películas y bueno y se acabó, la Filmoteca es una especie de cosas rara.

Sobre todo si vas a ver una película y de repente aparece alguien que le dice, "usted por aquí no entra, porque usted no sabe quién es" y la alfombra roja sólo se la pongo a los Perucha y Román Gubern, ¿saben de quien hablamos verdad?

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: A mí el futuro de las Filmotecas lo veo como el presente, es decir, la diferencia no es excesiva, las Filmotecas van a seguir existiendo, las Filmotecas públicas, me refiero, es decir, no me refiero a las Filmotecas a Sony de las Sony Pictures, esto es una empresa, es una parte de la pesca ¿No?

Las Filmotecas van a seguir existiendo, el problema es que hay dos, lo que está cambiando es el medio, por un lado, están las Filmotecas que conservan el patrimonio fotoquímico, y por otro lado están las Filmotecas que conservan el patrimonio actual.

Actual con el actual este del presente continuo ¿no? Las Filmotecas que conservan el patrimonio fotoquímico, tienen un problema, ahora han recibido están recibiendo en todo el mundo una unión de depósitos, es decir, que hay que cortar.

Pero esto la Filmoteca Española no ha habido visión suficiente actualmente, para saber que esa alusión de depósitos debe acortarlo, que te depositen treinta copias inútiles de tal película, que no aportan nada a la conservación, es decir, ¿por qué?

Porque ya nadie las quiere, los propietarios no lo quieren. Sus propietarios no las quieren y, por lo tanto, te la suelta y encima quedo como dios. Es como el que le da la chaqueta a un pobre ¿no? Porque ya no quiere esa chaqueta.

Entonces este es un problema, que la Filmoteca resolverá, no hay lugar a dudas en otras partes del mundo ya se está resolviendo ese problema ¿no? Pero tendrán que seguir conservando el material fotoquímico, porque el material digital solo tiene un problema.

Y es que nadie tiene ni puta idea de cómo va a ser la conservación digital, por qué es incluso un concepto que es contradictorio en sus términos vosotros no conocéis esto, vamos a ponernos ahora a ello, pero hay tres escalones.

Tú tienes un registro, con un formato y unas características etcétera, etcétera, y tienes que tener el aparato, que te permite leer ese registro y trasladarlo a un soporte lineal de conservación. El soporte lineal de conservación también existe solo ocurre que te dicen, por ejemplo, las cintas el LPO.

Te dicen, "hay un estándar" el estándar aceptado por la industria no por los gobiernos, pero da igual es un estándar, ¿no? Te dicen cada tres años, tienen que duplicar o pueden duplicar, puede aparecer una nueva generación que duplique la capacidad de la anterior.

Que sea compatible, escritura y lectura con la anterior, y que sea compatible lectura con la anterior, o sea, tres generaciones en total. Y a los nueve años las cintas que tú tienes, si no conservas esos equipos, tíralas porque ya además nadie va a producir repuestos para esos equipos, ¿me entiendes?

Entonces, pues reproducéla rápidamente en otro sistema y ya está, y después tienes que tener mecanismos de lectura porque la cinta LPO sin formato, igual la cinta recaudó otros sistemas de almacenamiento lineal, ¿no? Es un formato.

La cinta LTO sin formato no se puede hacer nada por ella, tienes que transformarla en algo ¿no?

Entrevistado_7_Juan_José: Las películas con que tuvieras por lo menos una habitación, unas estanterías, tú las colocaba allí y las dejabas y ahí estaba todo. Todos estos sistemas el problema.

Entrevistador: Yo iría otra vez a los sistemas vamos a fijarnos en las políticas.

Entrevistado_7_Juan_José: No, no, si la política es tener esos sistemas si no, no tienes nada porque mientras antes tenías películas positivas o negativas.

Entrevistador: ¿Ahora que tendremos?

Entrevistado_7_Juan_José: No tenemos nada.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: El futuro de las filmotecas en relación a los puestos de trabajo, si veo claro que de restauración solo se podría hablar en principio de fotoquímico, es decir, porque si es porque la copia digital.

Porque la copia digital, es lo que nazca digital lo que tú puedas tener una custodia, pero quiero decir la conservación en tanto en cuanto que no se deteriora con el uso como pasa con el celuloide, y lo que se necesita es una figura bastante extraña, pero bueno yo creo que será así... que, aunque puede ser un poco polémico que lo diga qué será casi de informático, los archivos digitales ya son ceros y unos.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Es el patrimonio digital.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: A lo mejor es un informático, para la RPT la relación de puestos de trabajo, ya lo que se necesita para ese nuevo archivo digital que has comentado.

Entrevistado_7_Juan_José: Mira una cosa sobre lo digital.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: Y de custodia...

Entrevistado_7_Juan_José: Ni que dure más lo informático que la película analógica, lo dudo ampliamente.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: Nadie lo sabe. Si, si, lo dijeron que los discos duros desaparecen, que duran 10 años.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: No claro que se sabe, se sabe que no, se ha estudiado científicamente que los discos desaparecen.

Pero perdón es que, Paco señala la necesidad tú sabrás la necesidad que tienes que señalar, de salir del aspecto concreto de sistemas, hay que marcar al hilo

de lo que se está haciendo con los sistemas digitales, en este momento no se está, nadie sabe, nadie en las Filmotecas, nadie en la industria.

Quiere decir, y es un problema gravísimo porque, hacienda está digitalizada, es decir, totalmente el administrador de mi casa el otro día en la reunión de vecinos nos dijo, "que teníamos que autorizarle a no sé qué, para que Hacienda le envié a él, porque ya no envía papeles.

¿Entiendes? Allá no había papeles ¿no? Bien, pues eso se sabe cómo se conserva.

Entrevistador: Hay un patrimonio digital. El patrimonio digital, es como la Biblioteca Nacional por decirlo así, o sea, todo eso se mantiene se mantiene bajo bueno, ya, ya esto es lo que hay hace ya lo menos quince años que sí se habló del patrimonio digital. Está basado en una seguridad y hay una seguridad sobre eso

Entrevistado_7_Juan_José: Ninguna

Entrevistador: Ya lo sé, que es relativa, yo podría contar algunas de las anécdotas muy notables al respecto, pero....

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: El problema, es lo que he dicho esas tres etapas, es decir, implica que tienes que tener y esto da igual que lo que tengas guardados sean películas, que sean papeles digitalizados, y que sea cosas que han salido de los ordenadores directamente, ese carece de importancia.

Es decir, los sistemas son los mismos, incluso exactamente los mismos, ¿no? Que esas tres patas, es decir, tienes que conservar las tres todo el rato, como eso no es posible tienes que ir migrando, los soportes de uno a otro, la Academia de Hollywood en un informe que no sé si conoces, pero si conoces para esta tesis tienes que conocerla.

Hizo un estudio, el primer estudio serio sobre los costos, porque la Academia es un organismo comercial, es decir, ¿no? O sea, es un organismo de la industria, hizo un estudio serio sobre los costos y las posibilidades de conservación digital de las películas.

El primero que se hizo ¿no? Y llegó a una conclusión aterradora, conservar digitalmente es inseguro y once veces más caro, que conservar fotoquímica, es aterrador, y aquí decía, el presidente del comité de que hizo el estudio decía, "cuando te aboradas a la conservación digital", "la sensación que tienes, es como la que puede tener el que se tira por una ventana sabiendo que le va a acoger la acera

amorosamente", es decir esto es así, ¿no? Y todo está más que razonado, ¿entiendes?

¿Cómo conservan los archivos nacionales de los Estados Unidos? ¿Cómo conservan su documentación? Teniendo de vez en cuando, tienen una pérdida gordísima, ¿no? ¿Cómo la conservan? Pues tienen repositorios, una de alta seguridad en Estados Unidos, de menos seguridad y de alta seguridad en otros países, hasta en Egipto tienen repositorio.

Entrevistador: Multiplicando ad infinitum para qué.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Claro, ¿cómo conserva televisión española sus cosas? En tres sitios, de vez en cuando pierden cosas han perdido esto han perdido lo otro etcétera, pero lo tienen en Madrid en Barcelona y en Bilbao, y es así.

Entrevistador: Pero eso corresponde a la historia de los soportes.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: ¿Y de la comunicación que hablabas?

Entrevistador: Yo quiero hablar de verdad, hablar de comunicación, de educación, de programas y de futuro porque si no esta criatura no tiene materia porque en eso va su tesis fundamentalmente.

Entonces vamos a hablar algo de aquí porque si no voy a poder hacer ver utilizar el programa siquiera que tenemos que pensar.

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: El archivo de comunicación bueno yo lo que puedo hablar del ejemplo que hacemos en mi filmoteca tenemos una persona responsable.

Entrevistador: Y también de futuro ya el pasado está y ya está prácticamente liquidado, vamos también al futuro, ¿cómo será? ¿Cómo pueden ser las cosas? ¿Y cómo se pueden explotar esos aspectos tan importantes?, ¿no?

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: Del medio ya casi ni lo discuto me adapto al intento de hacer bloque lo que se puede, lo que pasa es yo creo que el caso de mi filmoteca es muy distinto de como dice por diferencias de tamaño, historia y presupuesto.

Entrevistador: No te preocupes tenemos que saber nosotros cuando hagamos el análisis, extraeremos las conclusiones

Entrevistado_3_Antonio_Navarro: Nosotros lo que hacemos sobre todo convertir en una institución cultural muy permeable con todo el tejido no sólo cultural

sino asociativo de la región, es decir, nosotros yo que he estado pues tanto con librerías con universidad, departamentos afines que puedan ser asociaciones de todo tipo y demás.

Pues tejer una alianza de, bueno, de gente que está interesada en la cultura y que tira para el mismo sitio, en ese sentido ya no sólo con eso que he dicho con librerías, con Paulino Viota, es decir, con aquellos personajes que en la ciudad son fundamentales y centrales ¿no?

Con otros estudiosos, lo que pasa es que, en este caso, está complicado porque hay poco, no hay estudios de hecho de cinematografías, reglados, por lo tanto, es muy complicado, pero también bueno hay asociaciones que hacen que se dedican más al videoarte, a la video creación entonces bueno trata...

.. de tenerlos a todos comunicados, de crear una red no sólo, bueno con la tecnología no lo permiten y que también en ello puedan expresar sus... aquello que hacen su trabajo en la Filmoteca por eso bueno la Filmoteca tiene que ser, muy permeable, muy porosa hacia todos los aspectos de la cultura y que se empape de todos modos, sino aislada es imposible que sobreviva por eso yo creo que le pasa a cualquier institución cultural en una ciudad o en una sociedad.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Bueno yo el futuro lo veo claro, es decir, se haya dicho no lo veo especialmente diferente de ahora, porque lo que tiene que hacer la Filmoteca es, pensar que yo soy de archivo, es potenciar su función de archivo que es muy amplia. Archivar como todo el mundo sabe es conservar las cosas de forma que sean accesibles y utilizables, ésta por respecto al material fotoquímico está claro cómo se tiene que ir desarrollando y está el tema del accesible que está regulado por el acceso, el acceso a la cinematografía de salas, será en las salas. Yo señalaba en el catálogo del cine la guerra civil que el enorme error de Cuenca, cuando dice que los noticiarios de la Laya Film eran como están ,en filmoteca como estaban en filmoteca...es decir, es inconcebible ese error, pero es porque lo vio en proyección de cine universal el único sitio donde los podía ver, ¿entiendes? porque no tenía realmente otro acceso a la moviola de los años de finales de los 40 pues eran bueno no eran no sé si había moviolas a finales de los 40 cableros, eran para montadores muy avanzados con material nuevo..... y con cosas en los dedos para no cortárselos, pero bueno, evidentemente no lo vio, lo vio en proyección y entonces es un error de proyección porque solamente había un acceso

Ahora lo que no hay es un límite a los accesos posibles, las películas se ven en sala, incluso aunque sean digitales en salas buenas en salas malas, en tu casa...

... en el proyector en tu casa en el móvil, o sea, en infinitad de sitios, es decir, todos esos son accesos distintos, con anuncios intercalados etc. Todos esos son accesos distintos y las productoras se preparan para esos accesos en el momento de campanadas a medianoche se hacen cinco versiones, tres versiones ¿no?

En realidad no podemos considerar que hay dos cachitos ¿no?, son para accesos distintos. Ahora la película se prepara para que se pueda reproducir en el acceso que tú pongas ¿qué hacen las filmotecas? Pues las filmotecas tienen que seguir dejando constancia de, ¿cómo fue la película? Digámoslo así en su acceso principal ¿entiendes?..... ahí se acaba.

Podrán seguir siendo los responsables de la conservación fotoquímica, podrán ir teniendo cada vez más, yo compré el primer equipo de conservación digital que tenía filmoteca que ya debe haberse ampliado, es decir, que era una era LPO 4, es decir, con todos los complementos de entrada y de salida, ese, el concurso lo proyecté yo, además fue muy dramático...

... pero entonces, eso es una anécdota, el hecho es que las filmotecas tendrán que estar atentas, como están, tienen que estar atentas a todas las posibilidades de acceso, pero no pueden intentar cubrirlas todas. Lo que tienen que cubrir es conocer las características.... de la versión principal y ese es el futuro.

Me doy cuenta que es igual que en el pasado porque, ¿cuál es la función principal de un organismo cultural?, como la biblioteca, como la filmoteca, debe conservar el conocimiento, no tenemos otra función, es decir, esa es la función conservar el conocimiento, el resto son comentarios a la guerra de las Galias, es decir, y cada vez es una batalla, quiero decir no, yo no puedo programar las batallas del futuro pero puedo decir yo voy a conservar el conocimiento.

Entrevistador: ¿Cómo ves el futuro?

Entrevistado_6_Julio: Ya lo he dicho, negro

Entrevistador: Pero no me vale negro solo.

Entrevistado_6_Julio: Bueno a veces tras la oscuridad llega al amanecer.

Entrevistador: Que bueno y ¿cómo será ese amanecer? ¿Y cómo será esa solución?

Entrevistado_6_Julio: Está clarísimo que las filmotecas, las filmotecas tienen que conservar el material tal cual circuló y se conoció su acción interna. Lo cual generalmente se habla poco se habla poco de recepción, se habla poco de la

sociología del espectador, el espectador ha visto “La isla con tomate” y la ha visto de una manera y en un contexto.

Entrevistador: ¿Cómo será la accesibilidad?

Entrevistado_6_Julio: ¿La accesibilidad?

Entrevistador: Decían aquí diversas formas de accesibilidad ¿Cómo ves tú la accesibilidad?

Entrevistado_6_Julio: La accesibilidad ¿Aquí estamos hablando de conservación o de accesibilidad?

Entrevistador: No, de todo.

Entrevistado_6_Julio: Otra clave, claro evidentemente la accesibilidad, muy sencillo que alguien que quiera ver una película, que la pueda ver. Es decir, que vaya a Moviola, si quedan en Filmoteca o a un sitio, o que nos den un procedimiento que creo que ya existe, que no sé muy bien cómo funciona para que se la pueda descargar. Que trate los problemas de derechos que son más complicados de lo que parece y por supuesto que llegue hasta la sala, es decir, en Filmoteca Española hay dos cines, Doré 1 uno, Doré 2. ¿Cómo se programa eso?, pues teóricamente bien porque va mucha gente ¿que vaya mucha gente quiere decir que se programa bien? o ¿en función de lo que debían ser los intereses de la Filmoteca? no sé, pero lo que sí sé es que la Filmoteca tiene que estar continuamente programando cine español, igual que pienso que el Festival de San Sebastián tenía que estar continuamente haciendo ciclos de cine español y no solo el yanke y el otro yankee, bueno eso es un plan de política.

Entrevistador: Va a depender de las políticas.

Entrevistado_6_Julio: Claro, pero política cultural... últimamente hemos disfrutado como ciudadanos conscientes de unas elecciones democráticas, ¿te has mirado los programas que hablan de cultura?, ¡nada!, quien decía alguna cosa por encima en la campaña me acuerdo de que era Ciudadanos, para los demás la cultura no existe. Estamos en una sociedad en la cual todo lo que funciona son las aventuras pragmáticas, con suerte por no hablar de la falta de decencia, honestidad, etc....entonces como no hay ninguna política cultural.... entonces que de repente caiga un buen chico o una buena chica y no se sabe de qué organismo... que se ocupa de... cómo se conserva el canario flauta en la Isla de Tenerife, pues mira ¿qué suerte no?, pero eso no es política, eso es coyunturas, eso es suerte.

Bueno cabe pensar que quien dirija, por ejemplo la Filmoteca de Cantabria sea una persona con talento, pero también podría ser un asno, claro que si es que esto es una cosa, que terminas diciendo ¿pero esto cómo funciona?, ¿hay oposiciones o es amasadora con sus discípulos? porque puede haber una persona que sea responsable de una filmoteca, que suelta un rollo a favor de no sé qué, diciendo nada y hay que dejar de hacer publicidad de cuestiones que no has tenido claro en términos políticos, porque aquí todo se termina reduciendo nos guste o no nos guste a política eso no es normal, qué te voy a contar a ti, porque claro.....

Entrevistador: Bueno no creas que eso habría que hablar mucho.

Entrevistado_7_Juan_José: El futuro lo veo bastante negro porque se exige, vamos, el futuro nos exige muchísimo mayores medios, muchísimo mayores especialistas y yo no creo que el Estado en sus autonomías tengan ninguno, ni las más mínimas ganas de poner los medios, porque como efectivamente no le interesa la cultura, la cultura es una cuestión....

Entrevistado_6_Julio: La cultura te lleva a pensar “vade retro”, digamos.

Entrevistado_7_Juan_José: Pero a pesar de que te obliga a pensar, la cultura hoy desgraciadamente, en España está en manos de Walt Disney, Walt Disney es la cultura de España.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Ahora eso no es en España, es en todo el mundo.

Entrevistado_7_Juan_José: Yo lo puedo juzgar por mis nietos y por lo que yo veo, si, efectivamente en todo el mundo, o sea, que menuda cultura nos espera.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: ¿El futuro?

Entrevistador: Sí el futuro.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Bueno, yo no soy tan catastrofista yo creo que las filmotecas.

Entrevistado_7_Juan_José: No es ser catastrofista, es sencillamente es la tendencia.

Entrevistado_6_Julio: Bueno es que eso es normal eres más joven que nosotros, pues faltaría más.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: No, lo que pasa es que en el sentido global la muerte el cine siempre ha estado ahí presente, yo recuerdo la película está de Win

Wenders, esta de "Habitación 66", donde ponía en frente un televisor y preguntaba bueno que si era el fin del cine a diferentes directores que por ahí pasaban como Steven Spielberg.

Entrevistado_6_Julio: En el año 74 un tal Gerald Lenne hizo un libro llamado "La muerte del cine"

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Yo creo que las filmotecas al menos si tienen horizonte porque tienen y hay interés, hay que pelearlo, eso también es verdad.

Yo creo que tienen usuarios las salas, parece que no se va renovando, pero yo creo que sí, que poco a poco va habiendo algunas sesiones y va renovando lo que pasa es que ya no va a ser como antes. Si ha cambiado el digital el público también ha cambiado y eso tenemos que admitirlo.

Entrevistado_7_Juan_José: Pero de todas maneras tienes un ámbito digamos más humano.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Más cercano, sí.

Entrevistado_7_Juan_José: Y en cambio, yo te rogaría que fueras a un ministerio ahí a la Plaza de Rey, acompañado de un guía maravilloso como es Alfonso del Amo y te paseara por lo que es la estructura de cine.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Ya estuve en su momento.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Pero es una pesadilla.

Entrevistado_7_Julio: Para, digamos en función de filmoteca nada más que en esa función, porque el INAEM va mucho mejor, yo creo que la Cinemateca es la cenicienta, porque vamos el resto.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Absolutamente, tuvimos un buen momento que esto es importante de cara al futuro en la Filmoteca, que hizo una cosa de cara al futuro que es el archivo.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Ahí está.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: El problema de gestión bueno realmente yo todavía no acababa de creerme que aquello se acabara de construir. Duré dos años más para jubilarme, para llegar hasta el final hasta el momento de la inauguración y bueno pues ahí teóricamente se dan las condiciones para que el cine fotoquímico se conserve, eso no es un problema, teóricamente.

Tú dices y no estoy en absoluto de acuerdo que el cine se acaba, no, no se puede decir que el cine se acaba, salvo que tengas un tablón así hincado, es decir, eso es el problema de la filmotecas, porque nunca jamás se han producido la centésima parte de las imágenes del audiovisual que se produce ahora. Ya el cine es audiovisual, es decir, hay...

Entrevistado_7_Juan_José: Bueno entonces le cambiamos la palabra no pongamos cine, porque para ti y para mi tenía ser fotoquímico.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Esto es así, ya, ya, quiero decir, pero la realidad es que el cine, bueno y ahí es por eso digo que las filmotecas seguirán, no sé cómo, pero esto no es la cuestión, es decir, es una de las ideas que hay que pensar ¿cómo pueden seguir las filmotecas?

Entrevistador_: Eso es lo que os preguntaba.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Pero ¿cómo pueden seguir? pues hay que tener en cuenta “a” los problemas que han salido aquí, las películas tienen propietarios, propietarios que no están dispuestos a soltarlas ¿eh?

Entrevistado_7_Juan_José: Sin embargo, reciben mucho dinero del Estado

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: El Estado subvenciona una anomalía tan gorda como el Estado las subvenciones para la construcción de barcos, la verdad el Ministerio de Industrias si esta es la verdad no sé nada pero o se hacen películas o se hacen barcos en España y entonces ¿por qué no está el ICAA en industria? esta es una cosa que ha obtenido respuestas tan paradójicas como una del año pasado, yo no voy a decir quien la dijo, pero dijeron, no es que es que la filmoteca esté en el ICAA es una forma de hacer que el ICAA siga en cultura, porque si no, pues sería un organismo industrial y se ha acabado.

Entonces. ¿las filmotecas tienen futuro? sí, ¿cómo? tendrán que averiguarlo.... por ejemplo sabiendo cómo se van a relacionar con la industria, cómo van a convencer a los productores de que conservar las películas digitalmente, o sea, que ellos no pueden hacer, pero pueden ir conservando los soportes intermedios en los cuales se ponen las películas. Ahí hay un papel, es decir, ¿cómo se hace esto? no lo sé porque a mí el cine digital no me interesa. Y la difusión y los espectadores....

Entrevistado_7_Julio: Una nota a pie de página, sin ir más lejos, el problema de la recepción y el consumo, no es lo mismo ver una película en el Doré, digo el viejo cine Doré etcétera, igual no es lo mismo ver una película en el Center de Nueva

York que verla en una pantalla más pequeña y más o menos acogedora de una Filmoteca. Esto es lo que tendrían que hacer las filmotecas, una operación similar a la del Doré, o sea, que sus salas de proyección sean una zona genuina de filmoteca y que de alguna manera reproduzcan el tipo de santuario del cine en el cual se consumían desde el año 1903 hasta hace quince años las películas.

Entonces, también se promueven en función de qué estas programando, cuando estás programando una película con Cary Grant va a una sala del Doré, sala grande, y al mismo tiempo si estás programando una película de Win Wenders totalmente marciana va a otra sala proyectada porque son dos obras distintas para dos tipos de cines distintos y por tanto para dos tipos de consumo distintos, esto es una nota a pie de página, simplemente.

Entrevistador: Pues es una nota maravillosa. No en serio, este tipo de cosas es lo que yo estaba buscando desde el principio.

Esta aportación, que sea presente, que sea futuro, que sea lo que sea es fantástico, porque claro, ¿qué tipo de usuarios, qué tipo de recepción, qué tipo de pragmática hay? y eso es un modo de accesibilidad también. Si se combinan las cosas que habéis dicho todos ahí y eso es lo que nosotros tenemos que hacer a través de un análisis automático del discurso, que nosotros no podemos intervenir, metemos los datos y tienen que salir, entonces bueno, hay cosas que son muy interesantes... porque, o sea, hemos hecho un análisis del pasado tan extenso que se nos ha llevado prácticamente todas las horas. Cuando realmente lo que más nos importa es cómo pueden cambiar, si es que pueden cambiar. Eso evidentemente puede ser nuestro concepto, pero pueden cambiar porque pueden cambiar, pero el futuro es también importante.

Entrevistado_7_Juan_José: Y seguro que van a cambiar de eso no hay duda.

Entrevistado_6_Julio: Si, pero es una institución cultural como una Filmoteca hay que intentar reproducir en lo más posible los modus operandi de consumo a lo largo de la historia del cine, de un cine que estás archivando restaurando y guardando.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Si nos ponemos en las palabras mayores, el modo de ver el cuadro que te dé la gana del Museo del Prado el que te dé la gana, no es el modo en el que se está viendo en el museo del Prado, habrá alguno, no ahora estoy corrigiéndolo yo, habrá algunos que fueron en efecto planteados para verlos en un museo junto con otros muchos pero la mayor parte de los cuadros han

sido planteados para verlos de otra manera, en otro ámbito, entonces bueno pues esto el arte moderno no sé cómo lo está asumiendo y es un problema gravísimo... porque tú ves cuadros en exposiciones, supongo que iréis a galerías con relativa frecuencia veis cuadros que dices y esto, salvo que lo compre el Banco de Bilbao o digo por decir que cualquier cosa así, es decir, ¿quién va a poner esto en su casa? Porque esto no es un tema económico, es decir, ya, evidentemente yo no puedo comprar una galería, es decir, pero no es un tema económico quién va a poner esto en su casa.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: No, yo creo que hemos acertado lo que plantea, el contexto de la filmotecas siempre va a estar ahí y siempre va a ser o yo creo que sobrevivirán reproduciendo la imagen lo más fielmente la experiencia cinematográfica yo creo que eso es lo que hay como comenté antes, creo que es lo que hay que mantener y hay que preservar la urgencia que está ahora por lo tanto, es lo que comenté antes un poco dar contexto a las películas será fundamental y crear entre comillas ese evento que sea ir al cine es verdad que ahora ya no irán como antiguamente, pero sí crear ese evento y ese contexto que le dé un plus a qué va a ir a ver algo que no es comer palomitas, sino que va a ir a ver algo.

Entrevistador: Yo tengo un amigo que trabajaba en eso, decía él trabaja en el cine decía si bombones caramelos. En eso había trabajo.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Pues eso crear ese contexto que haga que la gente disfrute y que vaya al cine y le aporte pues eso, algo más que la película no, un plus o experiencia que sólo se da en la sala esas experiencias casi uterina.

Entrevistado_10: Tú que tienes programas, programa, programa y cómo cambian los programas si sigue, si piensas que siguen un poco haciendo siguiendo la misma dinámica, etcétera ya es una cosa que prácticamente habéis dicho todos y ese es ese aspecto de espectáculo que tiene el ir al cine y el ir al cine, en una filmoteca yo creo que todavía más no solamente es una rutina que lo es maravillosa rutina, sino que es una liturgia.

Entrevistado_7_Julio: Esa liturgia cierto grupo de espectadores la mantiene hoy en España en el cine Doré.

Entrevistador: Claro. ¿Cuál sería la programación ideal?

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: En la Filmoteca de Cantabria el cine español por lo menos siempre lo tengo siempre hay un ciclo que lo que lo cubre siempre hay un ciclo que tiene que ver con el cine español, esta ocasión ahora

mismo hay dos el de la obra de Almodóvar y también llevo uno en colaboración con la Filmoteca que es bueno de las últimas restauraciones que ha hecho en la último año eso obedece simplemente a que en la Filmoteca de Cantabria no se había hecho ese trabajo antes, entonces bueno tengo hay muchísimas películas que voy poniendo y que voy enseñando con el contexto, de hecho pido, solicito a la Filmoteca que me envíen un contexto algo donde esté escrito para que se utilice como hoja de sala y se vea ese trabajo esa función que tienen las filmotecas así que...

... no tenemos tan presente o no se ha visto. Luego hay programas pues ya en cuanto a programación pues eso pero bueno eso ya es hablar por el ideal recoger todas las andarlo del día lo que el cine ha sido ¿no? es y los caminos que también se abren porque en una ciudad pequeña como esa por los caminos que se abren no están recogidos no, es decir, el cine no asimila muchas películas de las que hablaba antes de la producción que hablaba antes Alfonso la ingente producción de películas que hay la ingente que películas de producciones de difusión de películas que hay pero que no se distribuyen en las ciudades de este tipo...

... entonces también lo tienes que recoger porque es una es una necesidad y es verdad que son las que más pueblan el cine y luego de nivel más bajo desde el barro nosotros ponemos en práctica algunas cosas que sí creo fundamentales ahora tratar también y por dar facilidades que es, por ejemplo, nosotros tenemos un programa también subvencionado para que los padres vayan, a padres con niños pequeños y hay ludoteca también estamos en un espacio muy amplio para darlo, entonces tienes ese espacio para facilitar la inserción a personas que pues de verdad que no pueden ir con toda la periodicidad...

... que pueden también, en la medida que hay copias también intento dar, por ejemplo, pues a otros colectivos y cosas así porque creo que es necesario así que parece un poco películas españolas subtituladas ¿no? Para que también puedan tener acceso a ellas personas sordas y todo este tipo de iniciativas que yo creo que hacen y acercan la filmoteca pues un poco más la hagan un poquito más humana y más accesible para otros otro tipo de personas que tienen difícil acceso. a las proyecciones.

Entrevistador: También el tema, cuando nos digas que en tres minutos cerramos, una pregunta muy concreta, en una programación. en definitiva las programaciones se hacen por temáticas, uno de los objetivos que podría tener una filmoteca es, por ejemplo, la historia del cine en Cantabria sea por temática, sea por producción, en Andalucía, en España con el cine español.

Entrevistado_7_Julio: ¿Qué se entiende por historia del cine en Cantabria, o en Andalucía?, ¿la exhibición o la producción, la difusión o los autores de origen?

Entrevistador_: El que se quiera poner. Claro ya sé que es peliagudo.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: Yo no creo que hay por ejemplo un cine hecho en Cantabria, no creo que se pueda agrupar nada.

Entrevistado_7_Julio: Géminis de Revuelta.

Entrevistador: Puede de haber muchos criterios, muchos criterios por ejemplo localizaciones, documentales, documentales o lo que sea. Está va dirigida exclusivamente para ti Julio. La Filmoteca Nacional...

Entrevistado_6_Julio: Que no existe, es Filmoteca española.

Entrevistador: Filmoteca española a lo largo del tiempo, por ejemplo pongamos cinco años. ¿No podría hacer en continuos ciclos una historia del cine español quizás?

Entrevistado_7_Julio: Debería hacerlo, no lo hace.

Entrevistador: Bueno, entonces puede ser una cosa de futuro, ideas para el futuro.

Entrevistado_7_Julio: Al observar sin ir muy lejos con un librote llamado Antología Crítica de Cine Español, que quizás hayáis visto algún día, es una coproducción de Filmoteca Española y que las 340 películas de antología que hay en ese libro jamás se han programado en Filmoteca Española.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Se han puesto, pero no sistemáticamente.

Entrevistado_7_Juan_José: Habría que empezar todos los años dando un programa.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Eso es una cosa que se ha planteado muchas veces, ¿por qué no se ha hecho?, yo no he estado nunca en programación.

Entrevistador: Vamos a ver, aunque no estemos uno sabe que las cosas se programan entonces, cuéntanos como verías tú esa programación del cine español, en programación.

Entrevistado_6_Julio: Programación pues simplemente, se cogen periodos o se cogen directores. Yo soy más partidario de periodos, no temas, en los temas te puedes llevar grandes sorpresas, para los que no les guste el cine español,

desagradables, pero a los que nos gusta es agradable. En fin, así después de visionar una película tan “fascista” y “lamentable” como Alhucemas, la programas, la ves, y es todo lo contrario de lo que se dice y así empiezas uno tras otro y puedes ir analizando y expurgando.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: López Rubio, es que López Rubio me he quedado con las ganas de programarlo.

Entrevistador: Vamos a darte primero muchísimas gracias nos habéis llenado de contenido de ideas de todo las áreas no simplemente para que tengan la última palabra a cada que vayan diciendo lo que les parezca bien lo humano y lo divino pero, yo antes de eso os quiero dar las gracias, o sea, que hay una gran cantidad de información en forma de opinión, en forma de crítica, en forma de posibilidad pero muy rico todo, o sea, la combinación de todo esto no nos podemos ni imaginar lo que luego hace el programa de interrelaciones, o sea, tú dices una cosa la asocias con otra y eso es realmente muy interesante, por tanto muchas gracias, muchas gracias de verdad, luego bueno que ha sido mucho tiempo dedicado y el tiempo solo por tanto no os lo podemos pagar como es obvio pero sí agradecer.

Entrevistado_6_Julio: Al menos, que he hecho antes cosas que ni agradecido y pagado.

Entrevistador: Bueno pues al menos aquí agradecidos y muy agradecidos y bueno ya tendréis noticias de la obra. La tercera cuestión es que si José Enrique necesita dos preguntas concretas porque esto no se trataba de una entrevista cuando es visto sino de interacción entre vosotros, pues si lo podéis atender se lo agradeceríamos muchísimo.

Entrevistado_6_Julio: En todo caso lo que convenga.

Entrevistador: Bueno pues te lo agradezco muchísimo es una es una cosa con mucho sentido común y bueno pues por muy bien que siga.

Entonces ya las últimas palabras son las últimas palabras, a ver grabamos las últimas palabras, lo hacemos una forma ordenada empezamos esto cuatro o cinco minutos ahora que empezamos, empezamos con Alfonso.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Bueno sencillamente el futuro de las filmotecas es seguir conservando el cine, pero, si las filmotecas se aíslan al cine fotoquímico, desaparecerán, no hay tu tía, es decir, porque perderán la función, las filmotecas tienen que seguir conservando el cine, transformado en audiovisual,

etcétera, etcétera, etcétera... Es decir, ellos siguen a la industria, la filmoteca nunca ha creado películas, nunca, se habrá hecho alguna, no tiene importancia. Pero el asunto es seguir desarrollando su relación con la conservación audiovisual.

Entrevistador: A ver Julio.

Entrevistado_6_Julio: No es frecuente que haya ocasión para que unos cuantos señores y señoras nos reunamos a reflexionar sobre que son las filmotecas. Todo lo que digamos del futuro proyecto de la filmoteca, a las filmotecas solo hace falta una reflexión general estructurada tanto como le hace falta una financiación etcétera y por último concluyo con un chiste ¿qué hacemos con el cine Nic?

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Pues conservarlo

Entrevistado_7_Juan_José: Tú dámelo que yo te lo fotografío, yo estaba haciendo 9 y medio de Quinito torero, tres versiones por lo menos. Yo estoy con Alfonso en que las filmotecas deben seguir conservando lo audiovisual como él lo llama... o al cine, llámalo visual pero, insisto la Filmoteca si antes gastaba poco en mantener sus posibilidades de conservar materiales ahora debe conseguir muchísimo más dinero para informáticos y maquinaria, porque el LT4 que compraste ya está en el 8. No, no, pero es terrible porque ellos te garantizan que leen y graban 8, leen 7 pero el 6 ya no.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Creo que no pueden comprarlos, pero quieren comprar 6 o 7, o sea, muy barato.

Entrevistado_7_Juan_José: Y luego lo más importante de la Filmoteca es que la gente vaya. Cosa que yo no sé cómo. consigue la de Madrid, algún truco tiene que tener.

Entrevistado_6_Julio: Cine de barrio.

Entrevistado_4_Antonio_Navarro: No bueno yo en la línea de Alfonso, el cine debe seguir conservándose tiene que tener su relación con el fotoquímico con el cine español y también con el público. Mantener la conexión con el público ensancharla todo lo posible para que se mantenga como centro vivo en la sociedad, aunque es verdad que es la tara de que es lo que más se ve de una filmoteca. Quizás como dice que va mucho público a El Dore es la que más se ve, parece que desgraciadamente es la que más luce, pero bueno, yo creo que también es una tarjeta de visita para que el resto se beneficie, las cosas son así a lo mejor no son ideales pero eso es otra cuestión.

Entrevistado_7_Juan_José: Aunque lo importante de una filmoteca no es exhibir, es que eso está totalmente metido en la gente, para ellos la filmoteca es, yo voy a ver algo.

Entrevistado_7_Julio: Lo de exhibir llevar otros problemas que tiene la institución con su público que no vamos a hablar ahora. ¿Por qué va tanta gente al Dore?, porque es muy barato.

Entrevistado_5_Alfonso_del_Amo: Hay cosas que son baratas y la gente no va, estoy un poco sorprendido con mi nieta que va muchísimo y ha descubierto grandes clásicos que no es lo mismo que verlos en la televisión.