

La agonía de las filmotecas

Una de las muertes más rodeadas de atención de las últimas décadas del siglo pasado fue la muerte del cine. "Murió muy joven, cuando todavía esperábamos mucho de él", dice en sustancia Jean-Luc Godard (cito de memoria) en *Lettre à Freddy Buache*. Este acaecer mortal se le atribuyó al cine al cabo de un siglo de existencia, una edad muy temprana para la muerte de un arte o muy avanzada para marcar la obsolescencia de una técnica o de una industria. Esta distinción me parece esencial. Las técnicas o las industrias se sustituyen las unas a las otras. No mueren, se transforman. En cuanto al arte, sea cual fuere, yo no veo que ninguno haya muerto. ¿No ha nacido, bajo todas sus formas, de nuestro deseo de inmortalidad, de nuestra lucha contra la muerte, de nuestro miedo a la muerte? "El arte se llama arte porque no es la vida", decía Goethe.

En 1955, cuando se conmemoraba el 60 aniversario de las proyecciones de los hermanos Lumière en París, Henri Langlois jugó a provocar con el sentido mismo de la fiesta titulando la exposición y el catálogo *300 años de cinematografía, 60 años de cine*. No era sólo su gusto por la paradoja. Era rigor histórico. Como él mismo explicó (pero pocos entendieron) las proyecciones de los hermanos Lumière en el Grand Café el 28 de diciembre de 1895 sólo señalaban el inicio de la *explotación comercial* (subrayo yo) del cine, del invento que data del principio de ese año, o de 1894, y que se conoció en seguida con el nombre de "cine". Pero "la escritura mediante imágenes en movimiento", el cinematógrafo, fue teorizado por primera vez en 1655 por el padre jesuita Athanasius Kircher en su obra *Ars magna lucis et umbrae*.

Poco da el corregir la fecha de Langlois, elegida probablemente para redondear las cifras de un tricentenario, señalando que la primera edición del jesuita es de 1646. Ni tampoco importa adelantar esa primera teoría del XVII al XVI, de su autor alemán al italiano Della Porta. Lo que interesa es señalar que en 1895 la cinematografía sólo experimentó un progreso técnico, y que sus fundamentos eran conocidos desde al menos la mitad del siglo XVI y que el origen y la investigación sobre las sombras animadas y la magia de las imágenes en movimiento se pierde en la noche de los tiempos. Langlois se equivocó únicamente en la fecha del comienzo, porque como no se puede datar la "muerte de un arte", tampoco su "nacimiento". El sueño del cine, la magia de la visión tiene la misma antigüedad que la edad del hombre. Y se puede legítimamente invertir la proposición de Langlois. Pues si entendemos por "cinematógrafo" (en otra acepción) el término con el que los hermanos Lumière bautizaron a su aparato, el cine, en tanto imagen en movimiento, antecede en varios siglos (o milenios) al cinematógrafo. "107 años de cinematografía, 4000 años de cine" podría ser el título de una exposición conmemorativa celebrada en 2002, con muchas posibilidades de que esa datación milenarista siga siendo una simplificación abusiva. (...)

Se podrá objetar que, durante esos tres o cuatro mil años, el cine no ha existido como arte, sino como mucho como una aspiración hacia el arte. El "arte del cine" o "el cine como arte" sólo fue posible tras la invención de los Lumière y está indisociablemente ligado a ellos. Eso nos dice la perspectiva histórica. Pero al confundir un arte con un proceso técnico, cometemos probablemente el mismo error que hacer fechar el origen de la pintura con la técnica de la pintura al óleo, o el del arte musical con la técnica del contrapunto, una perspectiva que ningún historiador de esas artes aceptaría hoy. De la misma forma que no es aceptable (...) que el fin de la pintura figurativa (si es que ha terminado) marque el fin de la pintura, o que el fin de la música tonal (¿ha terminado?) el fin de la música.

Lo que hoy sabemos, para volver al cine, es que es posible, e incluso probable, que ciertos elementos constitutivos que todos los que estamos hoy vivos asociamos al término cine, tengan sus días contados. Pero aún habría que recordarle a los más

radicales que la industria del cine continua floreciente en este primer año de este nuevo siglo en que los profetas habían predicho que el cine no vería amanecer. Más que posible, es probable que en las próximas décadas las salas de cine (los "cines", como llamamos a esos espacios de proyección para un público colectivo sentado en una sala oscura) dejen de existir o sólo sean espacios de museo. Más que posible, es probable que lo que entendemos por "film" (la película impresionable) deje de fabricarse o que se reemplace en su mayor parte por soportes electrónicos o digitales. Más que posible, es probable que la proyección sobre una pantalla (y la noción misma de pantalla) desaparezca en el mismo lapso de tiempo. Inútil dar más ejemplos.

Pero incluso si todo eso desaparece, la cinematografía, en el sentido que le daba Langlois, y el cine, en el sentido que yo le he dado, ¿desaparece? Eso no parece previsible, y todas las nuevas tecnologías, o las que se anuncian para un futuro imaginables, no lo prevén. (...)

En rigor, una de las dimensiones recurrentes propias de las visiones mágicas, el "visionado individual en la caja" (captadora de la imagen que se transmite de muchos modos) vencerá sobre "la proyección luminosa para un público numeroso", al contrario de lo que sucedió en 1895. Será un retorno irónico de la historia, como una revancha de Edison sobre los Lumière más de cien años después. El principio "caja óptica" triunfa sobre la "linterna mágica". El componente voyeurista sustituye al exhibicionista. Pero igual que se equivocaron a mediados del siglo pasado, en plena euforia de afirmación del "cine clásico" los que creyeron ver en él los principios de un "cine del futuro", es posible que se equivoquen los que hoy piensan que la imagen virtual se quedará hasta el final de los tiempos.

En el último congreso de la FIAF en Rabat, Peter Kubelka, cineasta y director del Österreichische Filmmuseum, despidiéndose del "mundo de los archivos", ofreció un notable testimonio. En su estilo inimitable, mientras tomaba la palabra, mostró una flauta de pico y se puso a tocar. Habló del lugar importante que esta *blockflöte* tenía en la música prebarroca y de los inicios del barroco y cómo en el siglo XVIII se la sustituyó por la flauta travesera, que tenía nuevas posibilidades sonoras y dejaba obsoleta la anterior. Durante dos siglos la flauta de pico se convirtió en un instrumento de museo. Hasta el día en el que revival de la ejecución de las músicas del XVI y XVII con instrumentos de época, con los Harnoncourt, Leonhardt y otros, exhumó el instrumento antiguo y le devolvió su lugar de honor. Porque, a pesar de las grandes potencialidades de la flauta travesera, el sonido de la flauta de pico es único e irremplazable.

Haciendo un paralelismo con la mutación de los soportes de la imagen en movimiento, Kubelka extrajo una conclusión similar. En los próximos años, por el mismo tipo de razones, económicas, sociales o culturales que determinaron el paso de una flauta a otra, la imagen virtual triunfará y la película tenderá a desaparecer. Pero 50 años después, y precisamente en virtud de la experiencia única que constituye la proyección de una película sobre una pantalla, la imagen química volverá si tenemos la precaución de conservarla (como se conservó la flauta de pico) y la experiencia cinematográfica, tal y como la hemos conocido en el siglo XX, volverá también. Porque lo que el cine ha aportado, lo que ha hecho posible, en tanto expresión artística, es irremplazable y volverá necesariamente. Kubelka añadió: "No hago una profecía. Garantizo un hecho". En un congreso dominado por la preocupación de adaptarse a los nuevos soportes y por la desaparición anunciada de la película, cuando muchos de los archivos que pertenecen a la FIAF (sobre todos los más recientes y pobres) no emplean ya la película y no proyectan (ni conservan) más que vídeo, DVD o digital, Peter Kubelka fue escuchado con una cierta amabilidad irónica. Pero quien tenga la capacidad de percepción (de los

valores históricos, culturales y estéticos a los que Kubelka se refería) habrá percibido que marcaba a las filmotecas una responsabilidad mayor de la que sus dirigentes y conservadores sabían contemplar, una responsabilidad a largo y no a corto plazo: que no se dejaran llevar por el pánico, o peor, que no cedieran a las modas y dictados de la industria. En resumen: que crean, como he dicho, que el arte no está hecho para morir (...) y que el arte del cine sobrevivirá a todos los que deducen su efímera decadencia durante estos años de efímera globalización.

¿Acaso he olvidado que vivimos hoy una revolución colosal, que marca una nueva era para la humanidad, la de la informática? Pues no. Al principio de un siglo que sigue a otros tres marcados por otros tipos de revolución igualmente colosales (la revolución industrial, las revoluciones liberales, las revoluciones sociales) lo que hemos olvidado es dar a la noción de revolución su sentido etimológico que recordaba Hannah Arendt en sus luminosos ensayos: toda revolución no marca el inicio de una era nueva enterrando las que la preceden, sino que reconduce el nuevo movimiento y las nuevas trayectorias a su punto de partida. Es entonces, y solamente entonces, como nos enseña la astronomía que nos ha dado el término, cuando se completa la revolución y se riza el rizo.

No se me ha pedido un artículo sobre la muerte del cine ni sobre su futuro, sino sobre el futuro de las filmotecas. Pero no podía hablar de ello sin situarme en esta perspectiva. Las filmotecas no son el cine. Son instituciones, no un arte. En tanto tales pueden acabar y morir y su finalidad puede dejar de tener sentido.

Su nacimiento, a principios de los años treinta, con cuatro décadas de retraso sobre el nacimiento del cine es inseparable de una mutación técnica considerable: la llegada del cine sonoro. Cuando los padres fundadores se dieron cuenta de que el cine que amaban, es decir, el cine mudo, iba a ser masivamente destruido por los estudios, que no le daban ningún valor comercial futuro, crearon, para salvarlo, instituciones que bautizaron, por analogía con las bibliotecas, filmotecas, un término que Langlois rechazó más tarde prefiriendo el de Museo del Cine.

La idea central durante esos años que precedieron a la Segunda Guerra Mundial era coleccionar, reunir la mayor cantidad de copias existentes para evitar su destrucción.

(...)

En 1938 se creó la FIAF, donde el término filmoteca se reemplazó por "archivo fílmico", probablemente porque no se encontraba equivalente al término original en inglés. Esto, en la práctica, introdujo una cierta desviación con muchas consecuencias. La guerra impidió que el movimiento se expandiera y condujo a una destrucción masiva de películas, ya fuera deliberada (el nitrato de plata, soporte de la época, podía servir para fabricar explosivos), ya fuera a consecuencia de bombardeos, incendios y devastaciones diversas.

Hasta 1945, en Basilea, la FIAF no reúne su segundo congreso y, en 1946, en París, el movimiento, que al principio formaban cuatro filmotecas, se amplía a quince. Empezaba la edad de oro de las filmotecas (entre la segunda mitad de los cuarenta y los años sesenta), pero también la de los grandes debates y las grandes divisiones a los que, una vez más, la técnica y la industria no fueron ajenas. A principios de los años cincuenta, el soporte nitrato se abandonó en favor del triacetato, por, según dicen, la extrema inflamabilidad del primero (hicieron falta, curiosamente, sesenta años para percatarse de ello) y de la descomposición constatada, especialmente por los archivos. Curiosa esta influencia de los archivos sobre la industria. Es más plausible la hipótesis de que el nuevo soporte era más barato y permitía reducir los costes de producción, en el momento en el que el cine se enfrentaba a la competencia del primero otro gran

"medium" audiovisual, la televisión. En cualquier caso, en las filmotecas/archivos entra el pánico. Copiar las películas de su colección en el nuevo soporte se prevé costoso. Dejarlas en los nitratos originales es condenar las colecciones a una destrucción global a medio término. Entre los dos males se elige el primero, la copia acetato, que tuvo como consecuencia un sacrificio de la política de difusión, de la "proyección como arte" a lo Langlois. Todo o casi todo se invirtió en la conservación, se prohibió en la mayoría de archivos la proyección pública de títulos no salvaguardados, no tirados sobre acetato, o de los que no se habían hecho elementos de tiraje. En resumen: conservar todo, mostrar poco. Sabemos cuánto se opuso Langlois a esa política que, según él, cuestionaba el sentido de las filmotecas y cómo, vencido, abandona la FIAF en 1958 con otros miembros. Para él, con razón, la proyección de las películas era el primer paso para su conservación. Pero este conflicto (o pseudo conflicto, a nuestros ojos de ahora) se eterniza durante tres décadas y hay que esperar a 1989, en el congreso de Lisboa, para terminar con esa oposición absurda entre la conservación y la proyección. Sin embargo, tras varios incendios que tuvieron lugar en las filmotecas durante los años setenta, la consigna de la FIAF era "*nitrate can't wait*", lo que llevó a los archivos, bien a copiarlo todo (pocos tenían medios para esto) o a destruir. Aunque la orden de destrucción nunca se explicitó, muchos archivos, tras hacer copias, destruyeron, lo que condujo a la desaparición de miles de metros de nitrato. En los años noventa, cuando fue posible gracias a nuevas técnicas, restaurar los nitratos sin gran pérdida de su calidad original, los originales nitratos ya no existían en muchos casos, destruidos, no por la industria (que en esa misma época empezaba a tomar conciencia de su valor porque podía venderlos a las televisiones y a las productoras de vídeo) sino por las propias filmotecas.

De manera casi concomitante (no quiero hacer una historia de las filmotecas, sino de la interacción entre ellas y las grandes mutaciones técnicas) se descubre que el soporte acetato, irónicamente bautizado "*safety*" se descompone aún más rápido que el nitrato (el "síndrome del vinagre").

Pero durante los años noventa se hizo un esfuerzo sin precedentes para conservar y restaurar películas, esfuerzos que se explican una vez más por el interés que los estudios descubren en las colecciones de las filmotecas, en tanto única fuente de acceso a "productos" por los que el "mercado" desarrolla un nuevo apetito. (...)

Esa época hoy llega a su fin. A medida que los fondos de las filmotecas se digitalizan y circulan en nuevos soportes, todos los defectos de los originales corregidos; cuando una nueva generación de cinéfilos" (videófilos) prefiere ver las obras en soportes electrónicos y reconoce con dificultad la diferencia entre esta imagen y la imagen fílmica; en la medida en que se "democratiza" el acceso a obras poco vistas, o que sólo era posible ver en filmotecas; cuando el público de las sesiones de filmoteca empieza a escasear, con la desaparición de los "hijos de la filmoteca", como se autobautizaron con orgullo los cineastas de las nuevas olas y de los nuevos cines de los años sesenta y setenta; la agonía de las filmotecas no se puede ocultar, nubes oscuras se amontonan. Si la industria se desinteresa, ¿habrá laboratorios que sigan trabajando con película, únicamente para la satisfacción de tan pobres clientes? ¿Podemos aún creer que las filmotecas, cada vez más abandonadas por los poderes públicos tendrán los medios necesarios para fabricar la película necesaria para copiar los acetatos avinagrados o susceptibles de ello? En una entrevista reciente, Paolo Cherchi Usai, al que le preguntaban si las técnicas digitales eran el futuro de la conservación respondía: "Sí, no y también sí, por razones de fuerza mayor. Sí porque el digital puede contribuir al proceso de restauración. No, porque ningún sistema digital puede obtener la misma estabilidad física que una buena restauración fotográfica de la película. Sí, en último

lugar, porque no tendremos más remedio que mostrar en soportes alternativos. La proyección de cine se va a convertir en algo excepcional. Los archivos se convertirán en el último lugar en el que la gente tendrá el privilegio de ver imágenes de la misma forma que en el siglo XX, pero esos privilegios no durarán un siglo, que es poco en la vida de un museo".

En 2001 esas palabras parecían sensatas, tanto como las de los años cincuenta que sacrificaban la proyección por la conservación, o la campaña antinitrato de los setenta. (...) Finalmente, ¿qué sabemos? Nos hemos equivocado tanto... ¿No estaremos, una vez más, a punto de equivocarnos? (...)

En *Citizen Langlois*, Edgardo Cozarinsky escoge un extracto de una entrevista televisada de Langlois en la que le preguntan: "¿Por qué no hay aún solución para la conservación de las películas? Respuesta de Langlois, hace ya treinta años: "Es muy fácil. Porque la ciencia no ha invertido en ese dominio. Y no lo ha hecho porque a la industria no le interesa".

Lo que me hace suponer que Kubelka tiene razón. Porque el cine, no el que nosotros hemos conocido en el siglo XX, sino bajo nuevas formas (lo que no quiere decir nuevos soportes), continuación del cine del siglo XX, por esa fuerza única que tiene en tanto arte (como el teatro, la música, la pintura) empieza a focalizar la atención y atrae a nuevos espectadores saturados de "digital" y de "virtual", cuya durabilidad está por ver. ¿No sería posible que se reprodujera el fenómeno que se observó a finales del siglo XX, cuando la industria invirtió sumas colosales (e impensables el siglo anterior) para restaurar cuadros y estatuas, frescos y templos, para mostrar espectáculos de ópera y conciertos? Contaban por supuesto, tanto los que encargaban como los que ejecutaban, con los beneficios de esas restauraciones y con el flujo de visitantes y espectadores que habían desertado de esos espacios durante el siglo XIX. Por dar otro ejemplo: hoy vemos a miles de personas que navegan por internet para "ver" museos e iglesias en sus "sites" o "portales". ¿Han cerrado por ello los museos y las iglesias? Miles de personas escuchan en su casa impecables grabaciones de interpretaciones memorables y nunca han ido a una sala de conciertos. ¿Cierran las salas de conciertos?

Si las filmotecas nacieron para salvar un arte amenazado por una industria sólo pueden sobrevivir mientras esa misma voluntad les anime: salvar un arte, hoy mucho más amenazado que en los años treinta, contra una industria. Morirán si dejan de creer que lo que salvan es un arte, morirán si empiezan a mostrar películas de otra forma que en cine, convirtiéndose a prácticas transitoriamente dominantes que forzosamente les quitarán todo sentido.

Agonía, en griego, no quiere decir fin, ni proximidad del fin. Significa combate, es decir, creer que las revoluciones tecnológicas presentes o futuras no cambiarán el lugar del arte en la vida y en la lucha de los humanos contra la muerte. (...) Las filmotecas atraviesan hoy tiempos difíciles y atravesarán tiempos peores. Pero las que perseveren en la finalidad para la que fueron creadas, resistan a su metamorfosis en supermercados de lo audiovisual con fetiche asociado, en bazares del cine en el que el cine se hace accesorio, o las que sigan en agonía posibilitarán a los futuros hijos del cine (*cinéfilms*, según la hermosa expresión de Serge Daney) el conocimiento de su pasado y de su historia, sin la que ni los individuos ni los pueblos ni las civilizaciones pueden vivir. Es en el fondo la cuestión que planteó un día Oliveira: ¿quién hubiera pensado que la *Antígona* de Sófocles atravesaría 2500 años para seguir denunciando "los vanos esfuerzos de todos los que se esfuerzan en cambiar la sustancia inmutable de la naturaleza humana"? Y con algo de esfuerzo y dinero (pero no tanto) podemos seguir oyendo a Antígona, el rostro cubierto, en las gradas del mismo teatro donde la oyeron los griegos por primera vez, hace veinticinco siglos.

Esto no es futurología, es historia. Las filmotecas, museos del cine, deberían pensar en el futuro de su historia más que en el pasado de su futuro. Si lo hacen, no solamente sobrevivirán, sino que producirán nueva vida para el cine, o nuevas formas de cinematografía. Educarán a nuevas generaciones de hijos, los primeros del siglo XXI que, como Godard podrán, gracias a ellas, proclamarse herederos de Griffith y de Murnau.

João Benard da Costa, *Cinema 02*, 2001.