



Contratexto

ISSN: 1025-9945

ISSN: 1993-4904

contratexto@ulima.edu.pe

Universidad de Lima

Perú

Albornoz Fariña, Ignacio
ARCHIVOS FÍLMICOS EN LÍNEA: APUNTES EN TORNO AL ACERVO UNIVERSITARIO CHILENO

Contratexto, núm. 34, 2020, , pp. 177-204

Universidad de Lima

Surco, Perú

DOI: <https://doi.org/10.26439/contratexto2020.n034.4872>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=570664855009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

ARCHIVOS FÍLMICOS EN LÍNEA: APUNTES EN TORNO AL ACERVO UNIVERSITARIO CHILENO

IGNACIO ALBORNOZ FARIÑA*

Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, Francia

ignacio.n.albornoz@gmail.com

Recibido: 12/5/2020 Aceptado: 18/7/2020

DOI: <https://doi.org/10.26439/contratexto2020.n034.4872>

Resumen. El presente artículo busca generar una primera y tímida reflexión en torno a la reciente constitución de archivos cinematográficos en línea en Chile, otorgando especial atención a las iniciativas —ligadas a la promoción y difusión de sus acervos históricos particulares— nacidas en el seno de las tres principales universidades del país: la Universidad de Chile, la Universidad Católica y la Universidad Técnica del Estado (actual USACH). Estas iniciativas serán inscritas en el marco más global de una “deslocalización de los contenidos” y de una “pixelización de las colecciones”, consecuencias del viraje fundamental de las prácticas archivísticas acarreado por la irrupción de la tecnología digital. A medio camino entre el estudio de caso y la meditación teórica, este artículo intentará, pues, glosar y confrontar las arquitecturas y dispositivos de las distintas plataformas de consulta que estas tres instituciones han puesto a disposición de sus usuarios.

Palabras clave: archivos cinematográficos / digitalización / consulta / puesta en línea / cine chileno

* Doctorando en Estética, Ciencias y Tecnologías del Cine y del Audiovisual por la Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, Francia. Magíster en Teoría, Historia y Memoria del Cine y en Valoración de Patrimonios Audiovisuales por la misma universidad (véase: <https://orcid.org/0000-0003-3121-1428>).

ONLINE FILM ARCHIVES: NOTES ON THE CHILEAN UNIVERSITY CATALOGUE

Abstract. The present article seeks to provide an initial and subtle reflection on the recent constitution of online film archives in Chile, paying special attention to the initiatives—linked to the promotion and diffusion of their particular collections—developed within the three main universities of the country: the University of Chile, the Pontifical Catholic University of Chile and the State's Technical University (currently, University of Santiago de Chile – USACH). These initiatives will be conceived within a more global framework of a “delocalization of contents” and “pixelization of collections”, which are consequences of a fundamental turn in archive practices resulting from the incursion of digital technology. Combining empirical cases with theoretical reflections, this article will critically examine and compare the architecture and devices of the different platforms of consultation that these three institutions have made available to users.

Keywords: film archives / digitalization / consultation / diffusion / Chilean cinema

ARQUIVOS FÍLMICOS *ON-LINE*: NOTAS SOBRE O ACERVO UNIVERSITÁRIO CHILENO

Resumo. Este artigo busca suscitar uma primeira e tímida reflexão sobre a recente constituição de arquivos cinematográficos *on-line* no Chile, dando particular atenção às iniciativas, vinculadas com a promoção e disseminação de seu patrimônio histórico particular, nascidas nas três principais universidades do país: a Universidade do Chile, a Universidade Católica e a Universidade Técnica do Estado (atual USACH). Essas iniciativas serão inscritas no quadro mais global de uma “deslocalização dos conteúdos” e de uma “pixelização das coleções”, consequências da mudança fundamental nas práticas de arquivamento causada pela irrupção da tecnologia digital. Ao conjugar o estudo de caso e a meditação teórica, este artigo tentará, portanto, glosar e confrontar as arquiteturas e dispositivos das diferentes plataformas de consulta que as três instituições disponibilizaram para seus usuários.

Palavras-chave: arquivo cinematográfico / digitalização / pesquisa / colocação *on-line* / cinema chileno

PALABRAS PRELIMINARES

En su célebre libro *El carrete mágico* (1994), el académico británico John King reconocía que “los historiadores del cine en América Latina están enfrentados a la industriosa tarea de reconstruir datos que provienen de [...] fuentes [imperfectas]”¹ (p. 14). Aunque con una formulación un tanto más solemne, y ya en los tiempos del DVD, el crítico peruano Isaac León Frías (2013) se refería a la misma circunstancia cuando hablaba de las “insuficiencias del material fílmico” (p. 27) al que público e investigadores del continente pueden normalmente acceder. Su juicio, a este respecto, era terminante: “Lo que se tiene finalmente”, escribía, “es una visión muy pálida (literal y metafóricamente) de originales cuyos atributos audiovisuales ni siquiera se vislumbran [...]” (p. 31). Estos diagnósticos resultan todavía más críticos cuando, como en el ámbito chileno, una predilección institucional por la conservación del celuloide argumental ha relegado al abandono áreas enteras de la producción audiovisual, cuyas piezas —el caso del U-matic es aquí paradigmático— “se aproximan [año a año] a su deterioro definitivo” (Liñero, 2008, párr. 5).

Si bien la masificación de internet y los asombrosos avances en capacidad de almacenamiento han facilitado durante las últimas décadas el desarrollo y continuo perfeccionamiento de incontables redes *peer-to-peer*, foros especializados, servicios de alojamiento de videos como YouTube, Vimeo o Dailymotion y toda suerte de plataformas de *streaming* más o menos oficiales, aumentando exponencialmente el volumen de circulación de títulos y paliando en parte las insuficiencias evocadas, la situación en el contexto latinoamericano dista aún de ser ideal, tanto para los investigadores como para el público en general (Ramírez-Soto, 2019, pp. 6-7; Tadeo Fuica y Keldjian, 2016, p. 74). El acceso a las obras o a sus copias, en efecto, se encuentra sujeto todavía a la amabilidad y disposición de los propios cineastas o de sus herederos, desperdigados como los filmes mismos en distintos rincones del planeta. A pesar de su potencial visibilidad, además, las fuentes continúan siendo en el mejor de los casos —cuando no inexistentes— imperfectas². Con digitalizaciones azarosas realizadas a menudo por aficionados o entusiastas, y procedentes de todo tipo de soportes no especificados, cuya secuencia de “migración digital” es ignorada la mayor parte de las veces (VHS, U-matic o hasta proyecciones en celuloide refilmadas), académicos y espectadores deben enfrentarse generalmente a

1 Me veo aquí en la obligación de alterar la citación original, en razón de lo que parece ser a todas luces una imprecisión de la traducción castellana de Gilberto Bello. En efecto, en la versión inglesa, John King habla sin amagos de “imperfect sources”, fórmula que el traductor prefirió edulcorar, refiriéndose por su parte a “muy diversas fuentes”. La enmienda resulta significativa, desde luego, no solo a la luz del texto fundacional de Julio García Espinoza, sino también de las anotaciones de Janet Ceja Alcalá (2013), quien propone precisamente, inspirada por el cineasta, “encontrar los archivos fílmicos de las cinotecas latinoamericanas como *archivos imperfectos*” (p. 81; la traducción es nuestra).

2 A propósito de las fuentes y de sus posibles alteraciones, adendas o cambios de sentido, véase, en lo que concierne a los documentos escritos, Mestman (2016).

“copias digitales palimpsésticas” (*palimpsestic digital copies*), donde distintas capas de materialidad —fílmica, videográfica y digital— resultan visibles (Tadeo Fuica y Keldjian, 2016, p. 74). Así pues, las condiciones de visionado de los múltiples ficheros a los que podemos acceder en la red, tolerables en caso de apuro, pero del todo inadecuadas para la preservación tradicional, terminan inevitablemente por alterar y determinar nuestra comprensión de las obras que albergan, como se cuidaba de recalcar el mismo León Frías (2013):

[Se] requeriría de un cotejo bastante más prolijo, que parte de la propia textura de las imágenes, y si en esa textura priman la opacidad, la oscuridad, la débil resolución visual, el sonido deteriorado, se ve inevitablemente dañada una comprensión que no se puede limitar al vago registro de lo representado o lo narrado. (p. 30)

Con todo, algunos progresos claros son observables, por distintos flancos, en términos de accesibilidad, como lo demuestran, entre otros, el canal de YouTube de la Cineteca Nacional de México y la Cinemateca Popular Brasileira, alojada en la misma plataforma³. Luego de años de deriva, el panorama en Chile parece haber comenzado también a revertirse lentamente durante la última década, gracias al surgimiento de diversas iniciativas de índole tanto individual como institucional. En lo que respecta a estas últimas, desde luego, la Cineteca Nacional, creada en el 2006, ha tenido una cardinal importancia, promoviendo y ejecutando la restauración de obras y asegurando su difusión y consulta por medio de una plataforma de reproducción en línea. Aunque sujeta todavía a diversas restricciones presupuestarias y estatutarias (Villaruel, 2011, p. 165; Liñero, 2008) que limitan, por ejemplo, la cantidad de restauraciones que puede emprender cada año, su labor no deja de ser meritoria si se toma en cuenta la precaria situación de otros países del continente⁴.

Ahora bien, al referirse al estatus de los archivos fílmicos en Chile, es imposible ignorar el papel decisivo que han desempeñado históricamente —y siguen desempeñando— sus tres principales instituciones de educación superior: la Universidad de Chile (UCH), la Pontificia Universidad Católica (PUC) y la antigua Universidad Técnica del Estado (UTE, actual USACH). Al igual que la Cineteca, estas universidades han diseñado plataformas de consulta en línea para facilitar el acceso, entre otros, a los

3 Siempre en el ámbito brasileño, cabe destacar igualmente iniciativas particulares como la del cineasta Aloysio Raulino, quien presenta en su canal de YouTube una parte importante de su producción. Otro tanto ha hecho el fotógrafo, productor y realizador Thomaz Farkas, quien pone a disposición del público, a través de un canal de Vimeo, los filmes que dirigió, fotografió o produjo entre 1964 y 1982, junto a personalidades como Paulo Gil Soares o Geraldo Sarno.

4 Véase, por ejemplo, a propósito de la evolución de las prácticas archivísticas asociativas en Latinoamérica y de las condiciones de precariedad de instituciones antes señeras como la Cinemateca de Cuba, el artículo de Janet Ceja Alcalá, “Imperfect archives and the principle of social praxis in the history of film preservation in Latin America” (2013).

acervos históricos de sus respectivas unidades de producción cinematográfica: el Cine Experimental (CE, 1957-1973), el Instituto Fílmico (IF, 1956-1980) y el Departamento de Cine y Televisión (DCT, 1970-1981), cuyo rol fue por lo demás matricial en el desarrollo del arte cinematográfico nacional.

De alcance forzosamente acotado y concebido fundamentalmente desde la perspectiva de un investigador como usuario, este artículo sugiere que las iniciativas de los centros universitarios mencionados deben ser comprendidas, antes que todo, como instancias de patrimonialización o incluso de museificación, inscritas en el marco más global de una “deslocalización de los contenidos” (Treleani, 2014, párr. 7) y de una “pixelización de las colecciones” (Bergeron, 2016, p. 232), consecuencias ambas del viraje fundamental de las prácticas archivísticas que acarreó la irrupción de la tecnología digital y de internet (Prelinger en una entrevista con Martel, 2013, p. 121).

Entendiendo, asimismo, que un catálogo accesible en línea es el resultado de un trabajo más o menos acucioso de curaduría, de una “mediación que encauz[a] la mirada y gener[a] la necesidad de ver, en un rol pedagógico” (Horta, 2013a, p. 801), y no un mero repositorio de objetos inermes, las notas que siguen estarán dirigidas fundamentalmente al comentario de las principales características e implicaciones estético-didácticas de las plataformas en cuestión. Aunque ciertos aspectos teóricos y contextuales serán evocados a lo largo del texto —sobre todo en lo tocante a la definición del concepto de patrimonio audiovisual y a su puesta en línea—, su objetivo primero es la glosa, descripción y cotejo de tres casos concretos de lo que, con Bolter y Grusin (2000), podríamos llamar “remediación traslúcida”, vale decir, una representación de un medio en otro medio, en la cual “el nuevo medio no busca borrarse por completo” (p. 46). Cabe anotar, finalmente, con respecto a este mismo punto que este artículo se enfocará particularmente en la puesta en línea de obras que, según la expresión de Riegl (2008), poseerían un cierto “valor de antigüedad [...] identificable a primera vista por su apariencia no moderna” (p. 49); obras pertenecientes, en suma, a lo que ha dado en llamarse el “cine de repertorio”.

PATRIMONIO AUDIOVISUAL: ALGUNAS NOCIONES DE BASE

Audrerie (2003) define el concepto de patrimonio como “un bien recibido y por transmitir, cuya propiedad no es exclusiva de una persona o familia, sino que interesa a todo el grupo social” (p. 13). “El [patrimonio]”, añade, “materializa de cierto modo un pasado que debe ser resguardado para el presente y el futuro” (p. 13). Las producciones audiovisuales, naturalmente, están comprendidas dentro de esta definición general, en razón de su capacidad para transmitir “conocimientos, información y testimonios” (Guyot y Rolland, 2011, p. 17). Gracias a estas propiedades, filmes de ficción, documentales, dibujos animados, registros *amateurs* y otros tipos de imágenes en movimiento son

susceptibles de ser clasificados dentro de la constelación de documentos que constituyen los lugares a la vez físicos y sociales que llamamos *archivos* (Ricœur, 2000, p. 217), en los que, según la fórmula del filósofo francés, “cualquier tipo de huella tiene vocación de ser archivada” (p. 218).

Concretamente, es a través de la resolución 3442 de la 18.^a Conferencia General de la UNESCO, realizada en París, que se consagran las líneas generales de lo que sería más tarde una política específica de “conservación de filmes e imágenes de la televisión” (Guyot y Rolland, 2011, p. 19). Esta resolución condujo, en 1991, a la redacción de un informe firmado por Birgit Kofler en el que se consignan ciertas definiciones de base, que convendría enunciar brevemente. De acuerdo con el texto en cuestión, un patrimonio audiovisual puede estar compuesto por documentos de naturaleza “cultural”, tales como

- (a) registros visuales (con o sin banda de sonido), [...], como proyecciones fijas, microfilmes, diapositivas, bandas magnéticas, tele-registros, video-gramas (bandas de video, videodiscos), discos láser de lectura óptica; [...] y
- (b) registros sonoros, [...] como bandas magnéticas, discos, bandas de sonido de registros audiovisuales, discos láser de lectura óptica; [...]. (Kofler, 1991, p. 10)

Un informe de 1988, bajo la dirección de Ray Edmonson, recuerda que la noción de patrimonio audiovisual designa igualmente, en un plano general, “el conjunto más vasto de materiales y de informaciones” (Edmonson, 2004, p. 7), en el que los documentos enumerados más arriba se inscriben⁵. Siguiendo en cierta medida la línea teórica de Kofler, Edmonson (2004) intenta luego definir el concepto un tanto huido de archivo audiovisual, que formula de la siguiente manera: “Los archivos audiovisuales son organizaciones, o servicios dentro de organizaciones, dedicados a la colecta, gestión, conservación y comunicación de una colección de documentos audiovisuales y del patrimonio audiovisual” (p. 8). Desde esta óptica, una de las principales tareas de un archivo audiovisual sería la colecta de “materiales en un formato que facilite tanto la conservación como la consulta” (p. 8). Este objetivo doble es cuidadosamente subrayado por el autor del informe, con el fin de excluir de esta categoría a instituciones como bibliotecas, bodegas de almacenamiento de filmes o fondos de discos.

5 De acuerdo con las definiciones corrientes, un patrimonio audiovisual puede también estar constituido por elementos “no fílmicos”, entre los que se cuentan todos los “documentos relativos a las industrias del cine, de la televisión, de la radiodifusión y de la captura del sonido, [...] tales como documentación, guiones, fotografías, afiches publicitarios y artefactos (equipamiento técnico y vestuario)” (Kofler, 1991, p. 8).

IRRUPCIÓN DEL DIGITAL Y AUGE DE LOS ARCHIVOS EN LÍNEA

Foster (2017) constata que existe hoy “un giro masivo hacia la acumulación de archivos, en bibliotecas y universidades [...], casi una nueva modalidad de banco mundial. [...] En razón de este nuevo asalto a la memoria, hay un interés renovado por los fragmentos, los testimonios del pasado” (p. 143; traducción del autor)⁶. Por su parte, Rick Prelinger, archivista y creador estadounidense, observa un cambio fundamental en las prácticas archivísticas durante los últimos años. Este viraje, afirma, confronta a los archivos a nuevos desafíos en términos de la difusión de sus catálogos:

Hasta hace poco, los archivos no tenían que lidiar directamente con el público. Funcionaban según un modelo de servicio que suponía esperar que la gente acudiera a ellos y pidiera acceso a sus materiales [...]. Esto ha cambiado. Los archivos se procuran hoy su propio público, especialmente a través de internet. En vez de publicar índices, bases de datos o ayudas de búsqueda para que la gente realice sus investigaciones, los materiales mismos empiezan a estar hoy disponibles. (Martel, 2013, p. 121; traducción del autor)⁷

En efecto, los centros de documentación y archivos se ven hoy obligados a orientarse en esa dirección, poniendo a disposición de la mayor cantidad posible de personas contenidos a los que se pueda acceder desde cualquier lugar, con lo que generan un aumento —potencialmente desestabilizante— “de los puntos de contacto entre los archivos y la sociedad” (Marcilloux, 2013, p. 207). Como señala Frick (2011), en el ámbito de los archivos fílmicos, esto ha marcado quizás el comienzo de un lento desplazamiento desde un discurso “centrado en la preservación del artefacto-celuloide” hacia la reactivación de “prácticas más antiguas de apreciación histórica: las de la reorientación [*repurposing*] y la reutilización” (p. 177). Tales prácticas, corrobora suplementariamente Wood (2010), apuntarían acaso a “una nueva forma de práctica medial contra-hegemónica” (p. 169), estructurada ya no desde arriba hacia abajo, sino desde abajo hacia arriba (*bottom-down*), en términos de resistencia.

Ahora bien, la tendencia descrita se inscribe, como ya decíamos, en un proceso más global de “deslocalización de los contenidos” (Treleani, 2014, párr. 7) y de “pixelización de las colecciones” (Bergeron, 2016, p. 232), cuyas características responden sin duda a las

6 “Il y a en effet un tournant massif vers l’accumulation d’archives, dans les bibliothèques et dans les universités. C’est presque une nouvelle forme de banque mondiale. [...] Du fait de ce nouvel assaut sur la mémoire, il y a un intérêt renouvelé accordé à des fragments, à des témoignages du passé” (Foster, 2017, p. 143).

7 “Until recently, archives generally did not deal directly with the public. They functioned according to a service model, which meant that they waited for people to come to them and ask for access to their materials. [...] This has changed. Archives now reach out to public, especially through the Web. Rather than just putting indexes, databases and finding aids out for people to search, the records themselves are beginning to become available” (Martel, 2013, p. 121).

exigencias de democratización que la expansión de internet y la portabilidad creciente de la tecnología digital han impuesto a todo tipo de instituciones de mediación cultural, trátase de museos, de archivos o incluso de colecciones particulares.

Una de las respuestas a estas nuevas necesidades es la creación de plataformas virtuales que puedan asegurar —sin contar por supuesto las restricciones por geolocalización— un acceso relativamente universal al material catalogado. Estos espacios, en términos teóricos, poseen un carácter de dispositivos museales, pues determinan, en razón de la arquitectura, la estética y la organización que les son propias, una forma inédita de relación entre el espectador y la imagen almacenada. En ese sentido, puede afirmarse que tales plataformas participan activamente en el proceso de “patrimonialización” que se evocaba más arriba, y que puede entenderse fundamentalmente como una “puesta en escena” o una “puesta en orden” (Recht, 1998, p. 18; Schärer, 2007, p. 49) de un acervo cultural dado.

Para apoyar esta lectura patrimonial, convendría recordar que, integral o no, la puesta en línea de colecciones de archivos audiovisuales responde a algunas de las funciones que Van Mensch (1992) reconocía tradicionalmente en las instituciones museales, a saber, la preservación, el estudio y la comunicación (p. 10). Asimismo, cabe anotar que tales plataformas responden a una propensión de “museificación” generalizada, que implica una progresiva deslocalización de los espacios habituales de socialización del arte, pues, como afirma Deloche (2016), hoy en día “el museo se descubre una suerte de geometría variable [...], a tal punto que se está ‘en situación de museo’ en contextos que le son completamente ajenos” (p. 154).

CONSULTA EN LÍNEA DEL ACERVO FÍLMICO NACIONAL

Desde los albores del nuevo milenio, y en el marco de la conmemoración del Bicentenario de la República, Chile ha asistido, en palabras de Luis Horta (2013a), a un proceso de “institucionalización de la memoria, trayendo al presente los archivos como medio —imposible— para graficar la desaparición” (p. 799). Numerosas iniciativas de patrimonialización de acervos fílmicos y bibliográficos han sido creadas, con diversos alcances, en ese contexto. Entre ellas habría que citar, para comenzar, la labor pionera del portal *Memoria chilena*, lanzado en el 2001, el cual alberga una buena parte del acervo bibliográfico e icónico del país. El sitio, dependiente de la Biblioteca Nacional de Chile, pone a disposición de todo internauta una extensa serie de recursos bibliográficos, icónicos y audiovisuales de diversa procedencia, referidos todos a la historia política y artística del país.

En el campo estrictamente cinematográfico, una de las iniciativas más notorias es sin duda la enciclopedia virtual *CineChile*, que cuenta ya con más de diez años de vida. Sujeta

a vaivenes presupuestarios de todo tipo, que determinaron hace algunos años su cierre provisional, *CineChile* pretende consignar buena parte de la información referida a las producciones cinematográficas realizadas en el país a partir de 1897. Valiosa a pesar de erratas y omisiones, se trata de una base de datos en la que se reúnen fichas técnicas de filmes y semblanzas biocinematográficas de sus autores (cineastas, guionistas, productores, etcétera). Estas informaciones pueden conducir, vía hiperenlaces, a contenidos alojados en otros sitios web, como sucede con los ficheros audiovisuales, visibles a veces en el sitio mismo a través de reproductores incrustados. Son asociados, asimismo, a cada ficha textos críticos o periodísticos en soporte físico, transcritos para tales efectos.

Una tercera iniciativa que valdría la pena evocar es la plataforma Onda Media, portal de *streaming* dependiente del Ministerio de las Culturas y las Artes, activo desde el 2017. En Onda Media, el usuario puede acceder, previa inscripción, a una cantidad no menor de obras documentales y de ficción, tanto contemporáneas como de repertorio. El sitio, organizado a la manera de las grandes plataformas de pago de VBD (video bajo demanda, según sus siglas en castellano), dispone en su portada de alrededor de una treintena de *sliders* o carruseles horizontales definidos por géneros o temas, colecciones cuyo contenido se desplaza íntegramente al hacer clic en alguna de las flechas laterales (figura 1). Onda Media entrega a cada usuario un total de ocho entradas mensuales, que este puede utilizar como mejor lo entienda.

El “estallido social” que desde el año pasado sacude las bases institucionales del país ha aportado también una cuota de novedad a este respecto. En efecto, desde octubre del 2019, diversos colectivos audiovisuales se han abocado a poner en línea sus producciones, sean estas de corto, medio o largometraje. Estos grupos difunden sus producciones a través de canales en YouTube, Vimeo o por cuentas en Facebook e Instagram. Su efervescente accionar condujo incluso a los organizadores de FIDOCs (Festival Internacional de Documentales en Santiago) a dedicar una de sus secciones a lo que designaron como un “archivo en proceso”, fórmula con la que buscaban abarcar “videos, cortos, microdocumentales y registros audiovisuales breves realizados a partir del 18 de octubre del [2019], que buscan dialogar con el momento histórico del Chile actual”⁸.

8 Véase <https://fidocs.cl/programacion/archivo-en-proceso/>

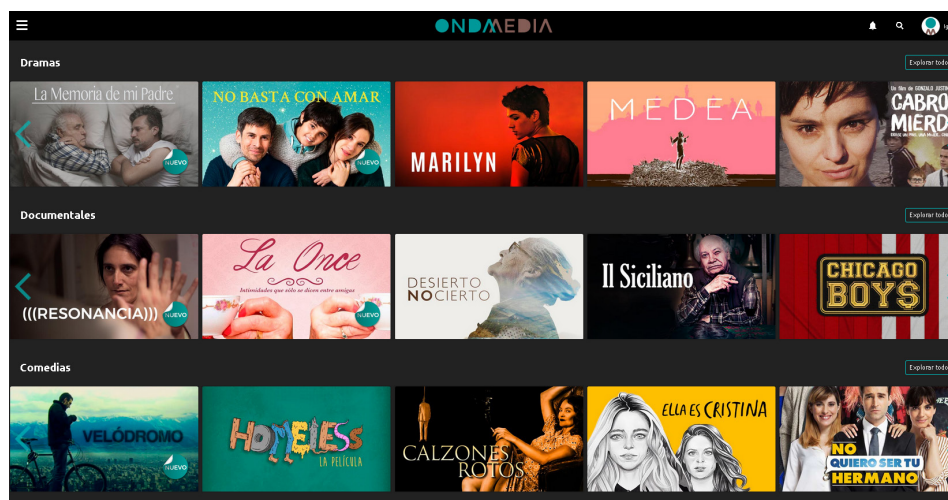


Figura 1. Página de inicio de Onda Media

Fuente: Onda Media (s. f.), captura del 15 de julio del 2020 (<https://ondamedia.cl>)

Felizmente, los archivos de patrimonio audiovisual constituidos en torno a las principales universidades del país no han sido ajenos a este interés generalizado, del cual son en cierta medida precursores. Alineándose al ejemplo pionero de la Cineteca Nacional y de la Cineteca de la Universidad de Chile (los primeros en abrir), los respectivos servicios archivísticos de la Universidad Católica y la Universidad de Santiago (antigua UTE) han habilitado a su vez plataformas en las que puede accederse a una buena parte de sus catálogos históricos.

La Universidad Católica inauguró de ese modo, en el 2012, el minisitio de su Archivo Fílmico, gracias al “hallazgo de 180 latas de cine del Instituto Fílmico y de la Escuela de Artes de la Comunicación” que corresponden en la práctica a un total de “183 cortometrajes de ficción, documental, experimentales, animación y programas de TV” (véase la sección “Somos” de su página web). Por su parte, la Universidad de Santiago de Chile (antigua UTE), poseedora de un acervo cinematográfico menos difundido en la literatura que el de sus dos pares, inauguró en el 2009 su propio Archivo Patrimonial, dependiente de la Vicerrectoría de Vinculación con el Medio (VIME), “con la misión de custodiar, conservar y poner en valor [su] patrimonio material e inmaterial” (véase la sección “Inicio” de su página web)⁹. En la versión más reciente de su sección “Material

9 El Archivo Patrimonial gestiona y conserva, actualmente, “más de 170 000 fotografías, 728 filmes, 200 U-matic y 91 metros lineales de archivos textuales”, según la sección “Inicio” de su página web. Y entre sus actividades figura, por supuesto, la administración de la plataforma virtual en la que está albergada una parte no menor de los filmes, copiones y descartes del DCT.

audiovisual”, el sitio afirma custodiar alrededor de “728 cintas en 16 y 35 mm, 200 videos en U-matic y más de 500 horas de material digital”, volumen que da cuenta, entre otros, de la producción del DCT y del Laboratorio Central de Televisión Educativa de la Universidad de Santiago.

VETAS DEL CINE UNIVERSITARIO DE REPERTORIO

En Chile, la historia del desarrollo, enseñanza y conservación del cine ha estado tradicionalmente ligada a las instituciones de educación superior (Archivo Patrimonial USACH, 2018; Ferrari de Aguayo, 1972, p. 29; Horta, 2015b, p. 4). En efecto, fue alrededor de unidades universitarias que una buena parte de la actividad de producción fílmica, así como la reflexión teórica más o menos declarada que la sustentaba, tuvo lugar durante los años sesenta y setenta (Reveco, 2015, p. 357; Del Valle Dávila, 2014, p. 370)¹⁰. De manera especialmente patente en el caso chileno, pues el cine universitario aparece como una matriz imprescindible para pensar el desarrollo de la imagen cinematográfica del llamado *nuevo cine* (Corro *et al.*, 2007, p. 25; Pinto, 2016, p. 191; León Frías, 2013, p. 121; King, 1990, p. 169; López, 1990, p. 271; Pick, 1990, p. 111; Salinas y Stange, 2008, pp. 26-30), a la que otorgó hacia finales de la década, según las palabras de Pinto y Horta (2010), “un rol documental, de testificación y concientización sobre los problemas ‘país’” (p. 129), que se extendería luego en las corrientes desarrolladas durante el largo exilio.

Tributarios de la efervescencia creativa y política del fin de los años sesenta y comienzos de los setenta, “época de una sociedad en ebullición, con profundas transformaciones sociales y culturales” (Pinto, 2016, p. 186), el Cine Experimental (CE), el Instituto Fílmico (IF) y el Departamento de Cine y Televisión (DCT) fueron, en aquel contexto, proyectos señeros y audaces, a pesar de su corta vida y de la a veces limitada distribución de sus trabajos. Independientemente de sus políticas editoriales divergentes y de sus no menos diversas ramificaciones institucionales y premisas

10 Los dos casos más paradigmáticos de este tipo de empresa son desde luego el Cine Experimental (CE) de la Universidad de Chile (1957-1973) y el Instituto Fílmico de la Pontificia Universidad Católica (1957-1981). Ambas entidades han sido objeto de investigaciones académicas rigurosas (Corro, Van Diest, Larraín y Alberdi, 2007; Stange y Salinas, 2009) y cuentan, actualmente, con una relativa visibilidad. Raros son, no obstante, los textos en torno a las actividades del DCT. Solo dos libros lo abordan directamente: *Retratos de la UTE en 16 y 35 mm* (Alfaro, García y Toledo, 2013), infelizmente no editado, y *Escenas olvidadas de la vía chilena al socialismo*, publicado en el 2013, una colección de artículos que tienen como punto común el contexto histórico de nacimiento del Departamento. Por otro lado, las bases de datos nacionales no arrojan muchos resultados: solo aparecen, aquí y allá, breves artículos genéricos de tipo noticioso en los que se consigna la muerte de tal o cual realizador. El libro de Sergio Trabucco, *Con los ojos abiertos*, publicado en el 2014, dedica tan solo unas pocas líneas al DCT, aunque su autor reconoce la necesidad de “precisar” los detalles de la carrera como documentalista de su director, Fernando Balmaceda (2014, p. 266).

estatutarias¹¹, estos tres centros y sus respectivos catálogos constituyen quizás uno de los segmentos más significativos del acervo albergado en cada una de las instituciones universitarias en cuestión.

Ahora bien, si, como apunta Del Valle Dávila (2015), “el grueso de la producción documental de [aquel] período emana de las instituciones asociadas a las universidades o sindicatos” (p. 220), la situación observaría comparativamente ciertas alteraciones en las décadas posteriores, en razón, principalmente, de la generalización de nuevos soportes de filmación y de la sistemática intervención de los estatutos universitarios por parte de las autoridades militares. A esto se sumaría, sin duda, el desmantelamiento de la cultura e industria cinematográficas chilenas después del golpe de Estado de 1973 y el denominado “apagón cultural” de los primeros años de la dictadura, ya ampliamente comentados en la literatura especializada (Hurtado, 1985, pp. 12-16; Villarroel y Mardones, 2012, pp. 67-76; Villarroel, 2005, pp. 76-81; Horta, 2013b; Campos Pérez, 2015, párr. 4; Campos Pérez, 2019, párrs. 6-7; Mouesca y Orellana, 2010, pp. 146-147; Mouesca, 1988, p. 159; Mouesca, 2005, p. 83; Barroso Peña, 2018, pp. 83-88; Donoso Fritz, 2019; Lagos Olivero, 2019, pp. 14-17)¹².

En cualquier caso, con la Cineteca Nacional y la Universidad de Chile a la cabeza, los archivos universitarios se han encargado también, aunque de manera un tanto más

11 A grandes rasgos, el IF apuntaba principalmente, según declaraciones de su fundador Rafael Sánchez (1958), a “producir filmes documentales” (p. 134). En la práctica, sin embargo, y como lo constatará ya tempranamente, desde una perspectiva más bien crítica, Joaquín Olalla (1965), sus esfuerzos se dirigieron sobre todo a la realización de “encargos semicomerciales y comerciales” (p. 74), terreno este último en el que descolló y fue fecundo, superando cuantitativamente, y con largueza, a sus homólogos. El DCT, en cambio, en virtud de sus estrechos lazos con el gobierno de la Unidad Popular —a los que contribuía sin duda el entonces rector de la universidad, Enrique Kirberg—, concebía para sí, y de manera categórica y solemne, la forja de “una nueva cinematografía [...] de vocación latinoamericana, que contribuya a la salud pública” (Balmaceda, ca. 1971, p. 3). En ese sentido, no sería exagerado decir que el departamento de cine de la UTE se veía como un futuro “bastión cultural y educativo” del gobierno de Allende (Almendras y Ocaranza, 2013, p. 101), como lo corroboran los preparativos, nunca concretados, de un canal de televisión. Un tanto más difusa resulta, por contraste, la labor y la política editorial del CE, en parte debido a las numerosas mutaciones institucionales a las que se vio expuesto (Salinas y Stange, 2008, p. 20) y a sus a veces discutidas vinculaciones estatutarias.

12 Los avances académicos y archivísticos realizados en esta dirección permiten hoy poner en perspectiva los primeros recuentos de las espoliaciones y pillajes de los militares, a veces contradictorios y lacunarios, así como el verdadero alcance de las políticas represivas en el campo artístico. Importa señalar, en ese sentido, que, aunque ciertamente “herida y dañada” (Mouesca, 1988, p. 159), la producción cultural chilena no desapareció durante el largo intervalo dictatorial, como recuerda perspicazmente Lagos Olivero (2017), quien escribe: “La frecuente afirmación de que durante la dictadura chilena la producción cultural, en general, y la cinematográfica, en particular, vivió uno de los períodos más estériles de su historia, a menudo oblitera la importancia política, artística y patrimonial que —desde principios de la década de los ochenta y hasta principios de la década de los noventa— tuvo la concurrencia de varios colectivos audiovisuales de resistencia al régimen de Pinochet, que contribuyeron a renovar la escena contracultural de la época” (p. 141).

lenta y al margen de la recuperación de los acervos de sus principales centros de producción, de reponer a disposición de los usuarios el catálogo para nada desdeñable de video analógico que constituye “el grueso de la producción audiovisual [de los años ochenta]” (Ignacio Aliaga, en entrevista con Villarroel, 2011, p. 171) y cuyo resguardo, como se señalaba más arriba, revestía una cierta urgencia dada la fragilidad del soporte mismo.

Otra veta importante del cine de repertorio que alimenta los catálogos universitarios está constituida por el documental institucional, género aún poco explorado en la literatura, pero relativamente fecundo en la práctica, en cuya explotación el IF tuvo ciertamente, bajo la dirección de Rafael Sánchez —quien lo practicara *in extenso*—, un rol precursor. Y cabría recordar también, sin ir más lejos, que Fernando Balmaceda, miembro fundador y primer director del DCT, se desempeñó antes de ello como director de cortos publicitarios e institucionales, entre los que destaca su *Calendario de los ríos* (1967), trilogía documental financiada por la Compañía de Cervecerías Unidas¹³, y *Zafarrancho de combate* (1968), primera entrega de un tríptico sobre las Fuerzas Armadas realizado con el auspicio de la Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar (CRAV), a la que se sumarían el año siguiente los cortos *Misión de combate* y *Frente de combate* (2002, pp. 356-357).

VISTA COMPARADA DE TRES PLATAFORMAS DE ACCESO

La Cineteca Virtual del Instituto de la Imagen de la Universidad de Chile fue la primera en constituir “un acervo digital [...] abierto libremente al público”. Como reza su página de bienvenida, la institución alberga, entre sus colecciones, alrededor de doscientas películas, de metraje y formato variable, pertenecientes a la cineteca de la universidad, en las que se hospedan “registros que van desde 1903 hasta nuestros días”. El sitio se enorgullece, asimismo, de poner a disposición de los usuarios obras “licenciadas para uso académico y sin fines comerciales bajo licencia Creative Commons”, que pueden eventualmente ser adquiridas también para fines comerciales. En su declaración de principios se transparenta, además, uno de sus objetivos primeros, a saber: la captación

13 Se hace necesario recordar, como lo hace Blümlinger (2016) a propósito de la evolución del cortometraje francés de posguerra, que el documental institucional puede constituir a menudo una plataforma de experimentación ideal: “[...] la posibilidad de una renovación [se encuentra] menos en filmes que puedan pasar como artísticos que en las formas y géneros del cortometraje, más variados. Es en el filme utilitario, a primera vista el más anodino —trátese de filme científico o filme de empresa— que puede efectuarse un cambio vanguardista de ese tipo” (p. 90). Hasta ahora relativamente ignorado en Chile, el documental institucional comienza a hacerse lentamente un sitio en la literatura nacional. Véase, por ejemplo, el libro *Archivos documentales de Fernando Balmaceda y Armando Parot* (Celedón, Doll, Donoso y Carvallo, 2017), el artículo de Pablo Corro “Los documentales del carbón” (2014) y el texto de Martín Farías “La música en el documental institucional chileno: posibilidades de escucha y resignificación de un género” (2019).

de “públicos que generalmente desconocen la existencia de piezas audiovisuales patrimoniales locales” (véase la sección “Inicio” de página web).

El sitio del archivo audiovisual de Cineteca Virtual exhibe, en lo que respecta a su organización, una división por categorías. Estas no presentan, *prima facie*, una unidad de criterios. Mientras algunas hacen referencia al soporte de grabación de las obras (“Cine digital”), otras aluden más bien a su época de producción (“Video de los años 80 & 90”), a su proveniencia geográfica (“Cine regional”, “Cine chileno del exilio”), a su duración (“Largometrajes”) o incluso a su filiación institucional (“Cine de la Unidad Popular”). Hay también categorías temáticas, como “Arte popular”, y ontológicas, como “Documentales chilenos”. Otras, en cambio, se refieren a colecciones específicas, como “Cine Experimental” y “Colección Pablo Neruda”.

Pese a aquella multiplicidad, el sitio enmienda en parte la abstracción de algunos de los nombres que distinguen sus categorías por medio de breves leyendas, insertadas bajo cada una de las imágenes conducentes a los respectivos catálogos (figura 2). En la descripción de la colección de Cine Experimental de la Universidad de Chile, por ejemplo, puede leerse: “Producciones [...] realizadas entre 1961 y 1973 por destacados cineastas que posteriormente forjarían el denominado Nuevo Cine Chileno, contando con obras de Raúl Ruiz, Miguel Littín, Pedro Chaskel, Héctor Ríos, Helvio Soto, Álvaro Ramírez, Carlos Flores, entre otros”.

Al abrir cualquiera de estas colecciones, el sitio despliega nuevamente una serie de filas y columnas de viñetas con imágenes, que responden expandiéndose al posar sobre ellas el cursor (*hover effect*). Las viñetas muestran en cada caso un fotograma de la obra en cuestión, acompañado de su título. Un clic nos conduce inmediatamente a la ficha individualizada del filme escogido. Lo que resulta interesante aquí es la particular repartición de los espacios, que pareciera apuntar a una distribución bastante equitativa entre imagen y metadatos, en la cual estos últimos poseen un rol no desdeñable. Dividiendo la pantalla verticalmente en dos áreas de idéntica dimensión, el diseño otorga una atención inédita a las informaciones que complementarán el visionado, cuya extensión podrá desde luego variar según el estado de la literatura.

Para el filme *Cobre: vida y milagros de un metal* (1950, 45 min), producido y dirigido por Pablo Petrowitsch, quien nos es presentado como “uno de los productores de cine publicitario y cine documental más importantes de los años cuarenta”; la ficha consigna, además de la fecha de realización y la duración, informaciones relativas al formato (35 mm), al equipo técnico (dirección, guion, producción, fotografía, asistencia, diseño de decorados, montaje, música, etcétera) y una breve sinopsis de pocas líneas en la que se da cuenta del asunto de la cinta: “La historia de la producción del cobre en Chile, sus usos y los beneficios” (figura 3).

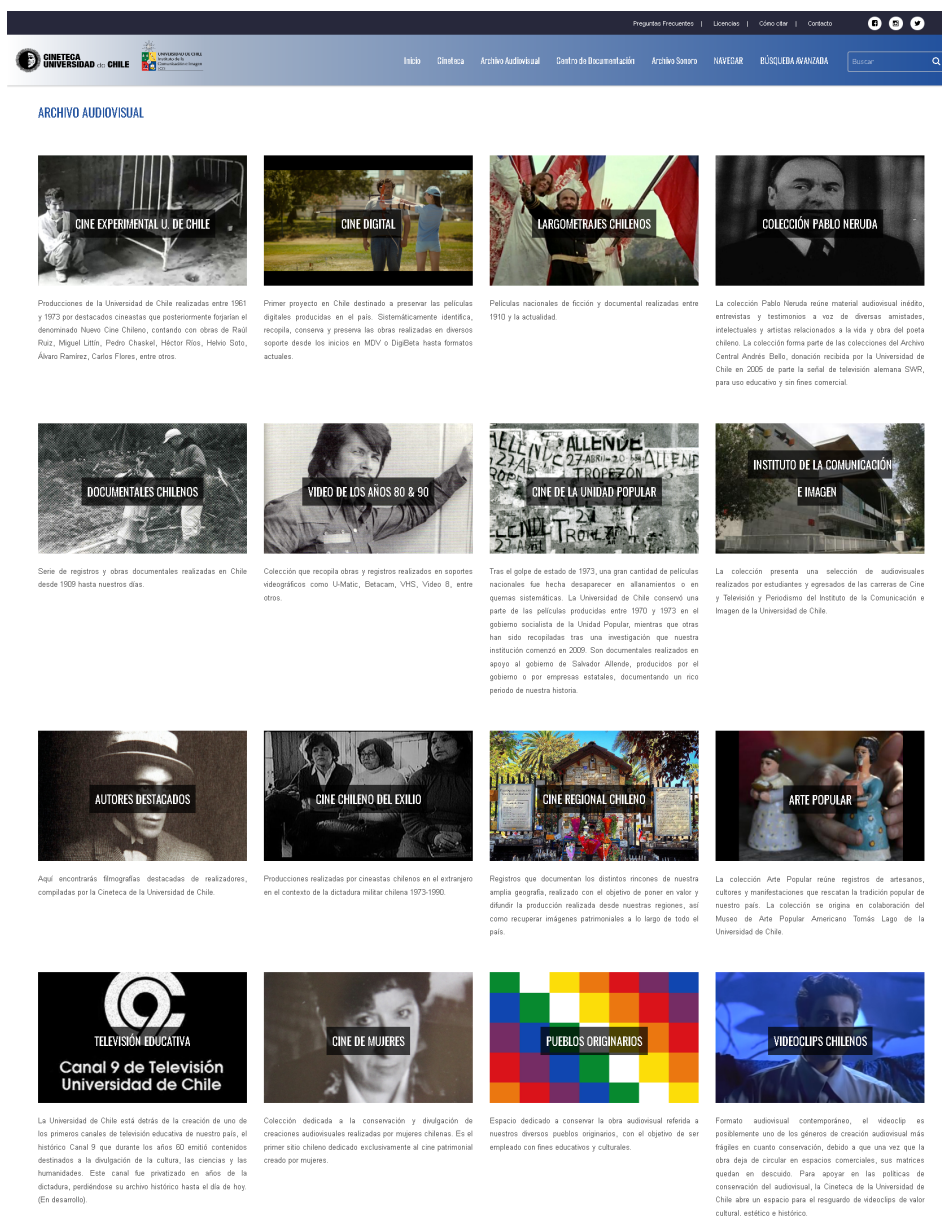


Figura 2. Archivo audiovisual de la Cineteca Virtual del Instituto de la Imagen de la Universidad de Chile

Fuente: Cineteca Virtual (s. f.), captura del 15 de julio del 2020 (<http://cinetecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/About/archivo-audiovisual>)

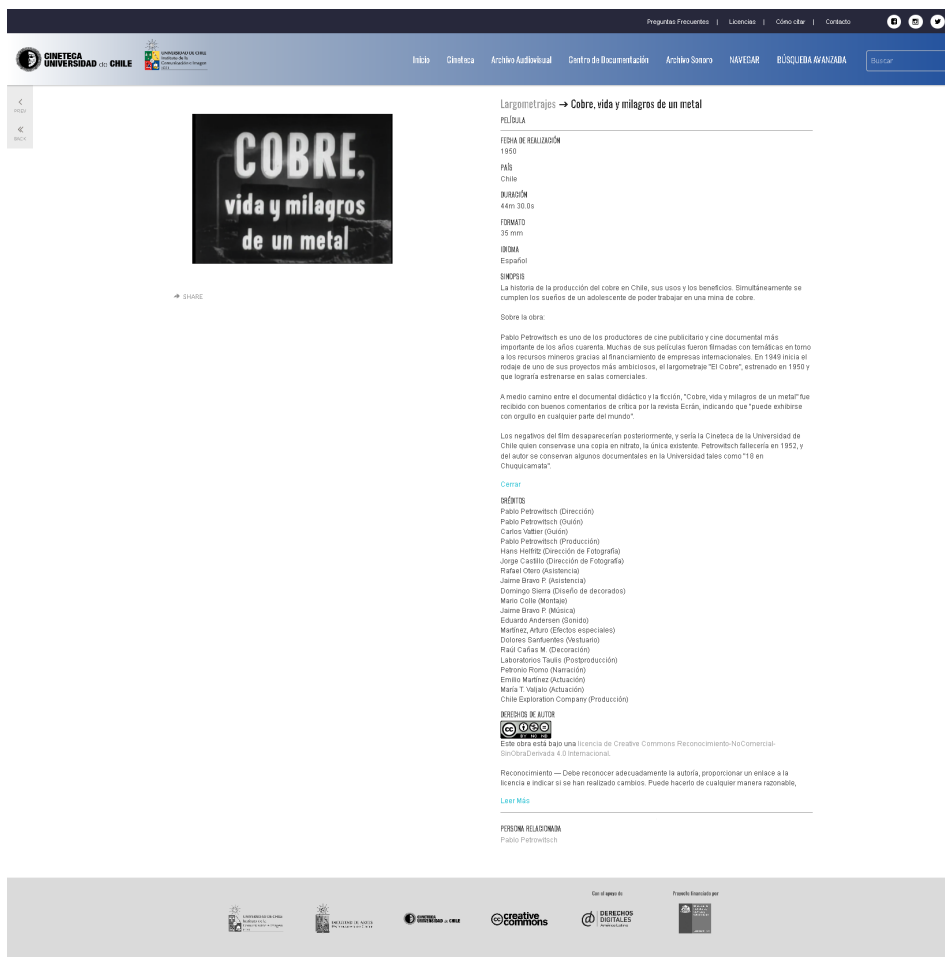


Figura 3. Página de reproducción de *Cobre, vida y milagros de un metal* (1950) en la Cineteca Virtual

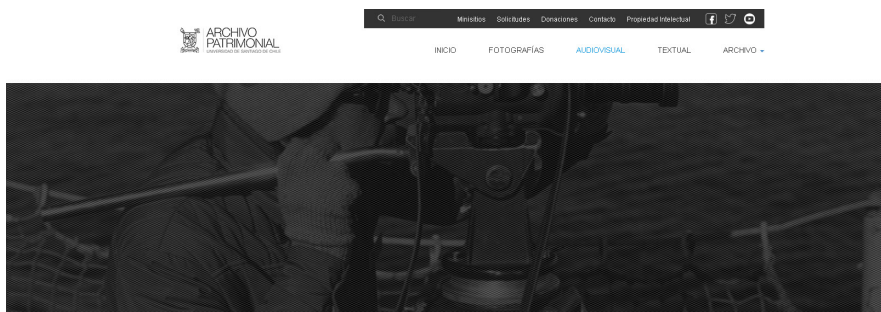
Fuente: Cineteca Virtual (s. f.), captura del 15 de julio del 2020 (<http://cinetecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/2651>)

El sitio dedicado al acervo audiovisual de los archivos de la USACH privilegia, en cambio, en su página de bienvenida, una exposición descendente, altamente densa, de aspecto ligeramente más confuso y con viñetas de tamaño aparentemente aleatorio en las que no puede distinguirse a primera vista ningún tipo de clasificación temática, cronológica o genérica (figura 4). Este sistema de organización visual de despliegue vertical por desplazamiento de la rueda del ratón (*scroll*) limita el contenido textual de cada ícono en favor de una mayor exposición de la imagen, único índice de acceso a

las obras. Pero otros aspectos de relativa importancia son ignorados también en este modelo de ordenamiento espacial basado en un acceso a través de la imagen: la navegación inicial, por ejemplo, no arroja ninguna información con respecto a los autores o a los técnicos implicados en la creación de cada filme. Sin leyendas de ningún tipo, los únicos datos consignados en cada rectángulo son el título y el año de producción de la obra en cuestión, lo que dificulta el discernimiento y propone un acercamiento si se quiere azaroso.

Clic mediante, el sitio dirige al internauta a la ficha individual de la obra seleccionada. Esta página, menos densa en términos de los elementos presentados, posee como la de su homóloga de la Universidad de Chile un reproductor incrustado, hospedado esta vez en YouTube, a cuya derecha puede observarse una celda rectangular en la que están contenidos algunos metadatos de base (figura 5). La ficha, a diferencia de las otras plataformas, otorga en este caso ciertas informaciones puramente archivísticas, como el código de acceso del ítem en inventario, a los que se suman naturalmente el año de realización, los créditos correspondientes al director y los productores, y el fondo al cual la cinta se vincula. Inmediatamente después, una breve ficha técnica (duración, sonido y formato) señala ciertas características formales de la obra. Al final de la ficha técnica, asimismo, un botón rectangular permite acceder a un “Formulario de solicitud de archivos digitales”, en el que se especifican en detalle las condiciones de uso del material.

En la ficha de *Hombres de hierro* (1972, 14 min) de José Román, por ejemplo, la sinopsis situada bajo el reproductor indica que la película fue coproducida por la Compañía de Acero del Pacífico (CAP) y que se contrastan en él “las condiciones de trabajo y de vida de ‘los hombres de hierro’” en el tiempo de los yacimientos privados y en los de la nacionalización de la industria. Más abajo todavía, una serie de etiquetas (*tags*) consignan palabras clave en relación con la obra (“José Román”, “CAP”, “nacionalización”, “minería”, etcétera). Estos términos conducirán a su vez, previo clic del ratón, a categorías temáticas cuya extensión dependerá naturalmente de la etiqueta escogida, y cuyos ítems por lo demás podrán a veces repetirse: de los tres resultados que arroja la rúbrica “nacionalización”, sin ir más lejos, dos aparecen también bajo la etiqueta “minería”, que presenta, en cambio, doce.



Material Audiovisual

El archivo audiovisual está compuesto por 728 cintas en 16 y 35 mm, 200 videos en U-matic y más de 500 horas de material digital. Todo este archivo da cuenta de la producción de unidades como el Departamento de Cine y TV de la Universidad Técnica del Estado (UTE), el Laboratorio Central de Televisión Educativa de la U. de Santiago de Chile, además de material chileno y extranjero custodiado por la ex Cinemateca UTE.

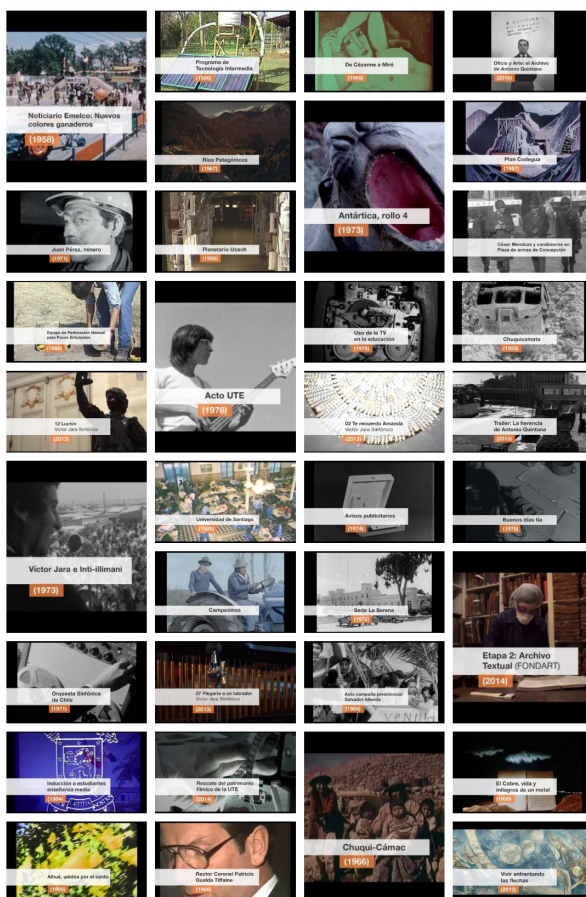


Figura 4. Página de inicio del Archivo Patrimonial USACH-UTE

Fuente: Archivo Patrimonial USACH (s. f.), captura del 15 de julio del 2020 (<https://archivopatrimonial.usach.cl/audiovisual>)

Volver a la búsqueda Comparte

IDENTIFICACIÓN

CÓDIGO: DCUTE-35MM-511
 TÍTULO: Hombres de hierro
 AÑO: 1972
 AUTOR: José Román
 DIRECTOR: José Román
 PRODUCTORES: Rubén Soto,
 Departamento de Cine y TV UTE,
 Compañía de Acero del Pacífico
 PAÍS: Chile
 FONDO: Universidad Técnica del Estado

FICHA TÉCNICA

DURACIÓN: 13:44
 SONIDO: Óptico (1)
 FORMATO: 35mm

[Solicitar](#)

DESCRIPCIÓN

SINOPSIS

Documental realizado por el Departamento de Cine y TV UTE en conjunto con la Compañía de Acero del Pacífico (CAP). El film contrasta las condiciones de trabajo y de vida de los "hombres de hierro" mientras los yacimientos se mantienen en poder privado con los beneficios sociales y laborales que trajo consigo la nacionalización de la industria del hierro.

TAGS:

UTE, Universidad Técnica Del Estado, Departamento De Cine Y TV UTE, José Román, Rubén Soto, Gustavo Araya, Sergio Silva, CAP, Compañía De Aceros Del Pacífico, Nacionalización, Minería, Hierro, UP, Unidad Popular

Figura 5. Página de reproducción de *Hombres de hierro* (1972) en Archivo Patrimonial USACH-UTE

Fuente: Archivo Patrimonial USACH (s. f.), captura del 15 de julio del 2020 (<https://archivopatrimonial.usach.cl/audiovisual/hombres-de-hierro>)

Por su parte, el sitio de la Universidad Católica opta por una organización cronológica, según tres grandes categorías referidas a las diferentes denominaciones que su unidad de producción fílmica adoptó a lo largo de su historia: Instituto Fílmico (1956-1967), EAC (Escuela de Artes de la Comunicación, 1970-1978) y DAV (Dirección Audiovisual, desde el 2003 hasta hoy). De estas macrocategorías se desprenden a su vez cinco subcategorías genéricas: "Animación", "Documental", "Experimental", "Ficción" y "Televisión" (figura 6), presentes en cada una de las categorías mayores.

Más distanciadas entre sí (las líneas horizontales están compuestas ahora solo por tres imágenes), las viñetas de la página del catálogo poseen todas, en principio, el mismo tamaño, y reaccionan contrayéndose por escalado (*scale*) y oscureciéndose al posar el cursor sobre alguna de ellas (*hover effect*). Sobre cada imagen figura, además, en letras blancas, el título de la obra. Bajo ella, asimismo, son consignados —de estar disponibles— el nombre del cineasta, el año de realización y la colección a la que aquella pertenece.

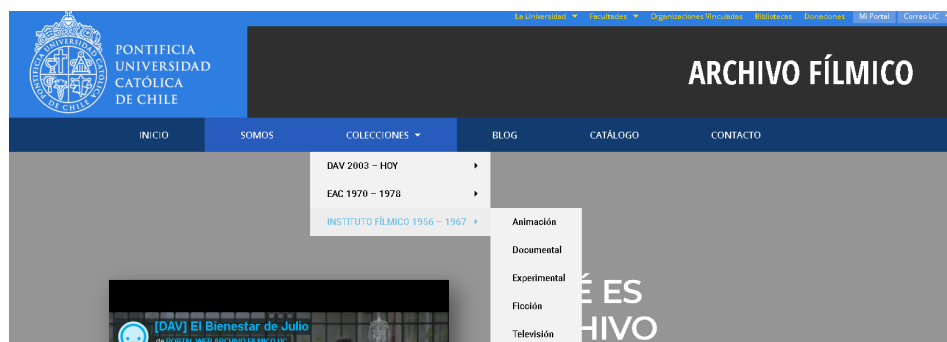



Figura 6. Categorías de la página web del Archivo Fílmico PUC

Fuente: Archivo Fílmico PUC (s. f.), captura del 15 de julio del 2020 (<http://archivofilmico.uc.cl/>)

Al hacer clic sobre alguna de las viñetas retráctiles, el sitio nos conduce a la página de reproducción, en la que, como veremos, la imagen ocupa un lugar central. Con un reproductor insertado en el medio de la página, bajo el título de la obra, los metadatos complementarios quedan relegados a la parte no visible de la página. Solo al desplazar la rueda del ratón hacia abajo es posible acceder a la información técnica, incompleta a veces por falta de información. En cuanto a la descripción del objeto, solo una breve sinopsis esboza, generalmente en dos o tres líneas, el asunto de la obra seleccionada.

Para la cinta *Las callampas* (1957, 19 min) de Rafael Sánchez, por ejemplo —sin duda una de las producciones más célebres del instituto—, la página consigna una sinopsis de algunas líneas en la que se evoca uno de los sucesos que anima la intriga del documental, a saber, el incendio de una población en Santiago (figura 7). Un poco más abajo están anotadas las informaciones de base referidas a los créditos técnicos de la cinta, bastante abundantes en este caso particular.

LAS CALLAMPAS



SINOPSIS

El 26 de octubre de 1957, un incendio nocturno transforma en escombros las casas de más de 30.000 habitantes de una población callampa, a orillas del Zanjón de la Aguada, en la ciudad de Santiago. Las viviendas quemadas aumen a los adultos y los niños en un estado de desesperación. Entre el barro y la miseria se preguntan: "¿valdrá la pena levantar esto otra vez?".

DIRECCIÓN:	Rafael C. Sánchez S.J.
CRÉDITOS:	Productora: Instituto Fílmico UC; Cáritas Chile y Hogar de Cristo Dirección: Rafael C. Sánchez S.J. Jefe de producción: Ruth Argandoña Cámara: Luis Sotomayor Asistente de dirección: Alicia Vega Texto: Raúl Alcadi Narrador: Javier Miranda Sonido: Chilefilms, Jorge di Lauro Música original: Juan Amenábar; Guitarra: Liliana Pérez Corey; Flauta: Alberto Haras; Cello: Rodolfo Fernández; Piano: Cirilo Vía Nacionalidad: Chilena Año: 1957
AÑO:	1957
DURACIÓN:	19:18
COLECCIÓN:	Instituto Fílmico UC
ETIQUETAS:	Niños y jóvenes, Vida Social/Co-producción Institucional/Política
VERSIÓN:	
PERIODO:	1956 - 1967
CATEGORÍA:	Documental

Figura 7. Página de reproducción de *Las callampas* (1957) en el Archivo Fílmico PUC

Fuente: Archivo Fílmico PUC (s. f.), captura del 15 de julio del 2020 (<http://archivofilmico.uc.cl/archivo/las-callampas/>)

CONCLUSIONES

Debido a las particularidades de su derrotero histórico, los peligros de un *trop-plein* de memoria serían difícilmente apreciables en Chile, al menos en lo que concierne al ámbito de las producciones audiovisuales. En consecuencia, gran parte de las iniciativas de consulta archivística —privadas o públicas, institucionales o *amateur*— que han visto la luz durante las últimas décadas son bienvenidas de entrada como espaldarazos necesarios para la constitución y el enriquecimiento del campo de estudios sobre cine, área todavía “fragmentaria, dispersa e incompleta” (Salinas y Stange, 2008, p. 280).

Con respecto a este mismo punto, resulta evidente que la irrupción del digital y de internet ha otorgado a la universidad una oportunidad preciosa, abriéndole una vía de divulgación hasta entonces insospechada y enfrentándola, al mismo tiempo, a una serie de desafíos técnicos de difusión. Teniendo en cuenta lo anterior, parece sensato concluir, en primer lugar, que las plataformas virtuales evocadas no son más que la parte visible de un trabajo patrimonial y archivístico sostenido que se desarrolla a través de múltiples frentes, gracias al esfuerzo de unidades o servicios pertinentemente creados con el fin de resguardar los acervos universitarios.

En un plano más concreto, la segunda conclusión que se impone se refiere a los recorridos que las plataformas analizadas proponen. Estas privilegian, con respecto a aquello, un recorrido relativamente arborescente, en el que criterios disímiles (aunque por lo general temáticos) pueden, vía *tags* o palabras clave, generar conexiones entre los ítems catalogados, produciendo así nexos y puentes novedosos. Además, pareciera haber por regla general una organización deductiva, con páginas de inicio que ofrecen primero una panorámica de la colección para conducir luego a la ficha individual de cada obra. La vista general del catálogo y la ficha específica de cada filme, desde luego, se encuentran mediadas por las diferentes categorizaciones que cada equipo archivístico ha escogido, las cuales, como se ha visto, pueden responder también a criterios diversos.

El análisis somero de la organización espacial del cuerpo de las fichas de reproducción de cada sitio indica, asimismo, la existencia, aunque sutil, de distintas modalidades de interacción entre texto e imagen. Allí donde la Cineteca Virtual opta, por ejemplo, por una repartición más o menos proporcional, pero fraccionada de los espacios (al menos en términos de los ejes verticales, pues la página aparece claramente dividida en dos franjas), el Archivo Patrimonial de la USACH-UTE prefiere, en cambio, hacer figurar los metadatos dentro de una cápsula lateral, subordinada al reproductor, disponiendo la sinopsis y las etiquetas bajo el video, con lo cual evita la impresión de un espacio separado en dos bandas. A aquellas organizaciones en que imagen y texto se encuentran, por así decir, contrastados en un mismo eje horizontal, el sitio del Archivo Fílmico de la PUC opone una distribución exclusivamente vertical, donde los metadatos deben ser recuperados o descubiertos mediante desplazamiento hacia abajo de la rueda del ratón.

En tercer lugar, habría que reiterar que estos nuevos espacios de exhibición, a pesar de su carácter acotado, no son en ningún modo baladíes. Son, muy al contrario, verdaderos sitios, vale decir, según la fórmula de Cauquelin (2012), espacios ordenados “con miras a una acción” (p. 12). Como tales, pueden y deben ser pensados en su rol de instancias de remediación cultural más o menos traslúcidas¹⁴ (Bolter y Grusin, 2000, p. 46) que,

14 Bolter y Grusin (2000) diferencian las instancias de remediación “transparentes”, en las que “el medio digital intenta borrarse a sí mismo” (p. 45), de las “traslúcidas”, en las que “el nuevo medio no

sin necesariamente cuestionar el estatus de las imágenes que albergan, determinan o modifican su sentido, pues, al adoptar una dinámica museal, suspenden o ponen entre paréntesis la destinación cultural primera de las mismas, otorgándoles una segunda vida, informada por sus contextos de origen, pero autónoma también con respecto a ellos. Como en un museo, las obras pueden así, y acaso por primera vez, “ser contempladas por lo que son” (Déotte, 2007, p. 10), al interior de “un sitio (*situs*) común de exposición y de confrontación tal que pueden ser planteadas, solo a partir de él, preguntas propiamente estéticas: preguntas sobre el tiempo y el espacio; esto, tanto en lo que respecta a la obra como al sitio en sí” (Déotte, 2010, p. 31).

Ahora bien, esta lectura “al desnudo”, “contrastada”, que propicia el giro digital, supone, como el propio Horta (2013a) se encarga de precisar, un aspecto pedagógico ligado específicamente “[a] los metadatos que se adosan al archivo”, los cuales permiten “leerlo [con] una profundidad que no existe en la obra en sí misma” (p. 801). Y puesto que “el archivo no habla en sí mismo, sino que se apoya en el soporte que complementa una lectura de este” (Horta, 2013a, p. 801), se vuelve absolutamente necesario reflexionar sobre las modalidades que esa puesta en línea puede adoptar, sobre los presupuestos estético-ideológicos que la sustentan y justifican, y sobre la forma específica que adquiere el nuevo entorno de exposición de las obras, el sitio en el que se establecerá su “singular comercio” (Déotte, 2010, p. 64). Es ahí precisamente donde un trabajo más analítico en torno a su apariencia concreta puede abrir una reflexión fecunda, pues, como afirman Blouin y Rosenberg (2011):

La manera en que un archivo está formado —la esencia de su grano— se ve a menudo reflejada en su apariencia física. Al igual que los procesos por medio de los cuales adquiere ciertos tipos de fuentes, las apariencias reflejan conjuntos de valores particulares; y afirman, asimismo, formaciones sociales, culturales y políticas particulares. (p. 124; traducción del autor)¹⁵

En su estatus de patrimonio audiovisual à *part entière*, el conjunto de obras albergadas en las plataformas de visionado que hemos evocado requeriría ser acompañado, en fin, y más allá de los metadatos, por una investigación académica sistemática, que le otorgue sentido, lo contextualice e incluso lo tensione, de manera paralela a los esfuerzos siempre necesarios de restauración y conservación del material, siguiendo un

busca borrarse por completo” (p. 46). Aunque fieles a la naturaleza del antiguo medio, estas últimas permitirían una cierta maleabilidad y una reorganización de los materiales (textos, imágenes, filmes) remediados (p. 46).

15 “The way an archive is formed—the essence of its grain—is also often reflected in its physical appearance. Like the processes by which it acquires particular kinds of sources, appearances reflect particular sets of values; and both affirm particular social, cultural and political formations” (Blouin y Rosenberg, 2011, p. 124).

enfoque que debería ir, de acuerdo con Horta (2013a), “del acopio al discurso” (p. 796). Y esa investigación podrá, desde luego, referirse tanto a los contenidos del archivo como a los “procesos mediante los cuales [las fuentes archivísticas] son ensambladas, valorizadas y descritas” (Blouin y Rosenberg, 2011, p. 119; traducción del autor)¹⁶, pues ambas vertientes están íntimamente ligadas.

Ya afirmaba Païni (1992) que la elaboración de una literatura sostén es una de las tareas primordiales de los archivos fílmicos en su rol de transmisores de saber. Y esa labor, proseguía, no debe en absoluto ser entendida como un “apéndice de la conservación” (p. 12), pues de poco sirve “la felicidad engendrada por una copia perfectamente restaurada, si un punto de vista crítico [...] no impone el filme a la conciencia” (p. 45).

REFERENCIAS

- Alfaro, P., García, T., y Toledo, J. (2013). *Retratos de la UTE en 16 y 35 mm. Creación audiovisual y cine en la Universidad Técnica del Estado. Un proyecto de 1970 a 1981*. Analfabeta Ediciones.
- Almendras, R., y Ocaranza, K. (2013). La Universidad Técnica del Estado y su canal de televisión silenciado: UTE TV nueva visión educativa (1970-1973). En *Escenas olvidadas de la vía chilena al socialismo* (pp. 85-110). Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Archivo Patrimonial USACH. (9 de marzo del 2018). *Medios digitales desde el patrimonio audiovisual chileno* [archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=pHLNzqiK2a0>
- Audrerie, D. (2003). *Questions sur le patrimoine*. Éditions Confluences.
- Balmaceda, F. (ca. 1971). *Fundamentos teóricos de las nuevas actividades*. Archivo no publicado.
- Barroso Peña, G. (2018). *La dictadura de Pinochet a través del cine documental. 1974-2015*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Bergeron, Y. (2016). Musées et muséologie: entre cryogénisation, ruptures et transformations. En F. Mairesse (Ed.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 229-246). La Documentation Française.
- Blouin, F., y Rosenberg, W. G. (2011). *Processing the past: contesting authority in history and the archives*. Oxford University Press.

16 “[...] the processes by which sources were assembled, appraised, and described” (Blouin y Rosenberg, 2011, p. 119).

- Blümlinger, C. (2016). Le devenir-archive d'un film d'après-guerre: *Aubervilliers* (1946) d'Eli Lotar. En J. Maeck y M. Steinle (Eds.), *L'image d'archives: une image en devenir* (pp. 87-98). Presses Universitaires de Rennes.
- Bolter, D., y Grusin, R. (2000). *Remediation: understanding new media*. MIT Press.
- Campos Pérez, M. (2015). Construcciones visuales y memorias de la dictadura de Pinochet a través de películas y reportajes extranjeros (1973-2013). *Amnis: Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*, 14.
- Campos Pérez, M. (2019). Para una historización de la relación entre cine y memoria. Las producciones sobre la dictadura de Pinochet (fines de los setenta e inicios de los ochenta). *Amnis: Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*, 18.
- Cauquelin, A. (2012). *Le site et le paysage*. Presses Universitaires de France.
- Ceja Alcalá, J. (2013). Imperfect archives and the principle of social praxis in the history of film preservation in Latin America. *The Moving Image*, 13(1), 66-97.
- Celedón, G., Doll, E., Donoso, A., y Carvallo, J. (2017). *Archivos documentales de Fernando Balmaceda y Armando Parot*. Ediciones Universidad de Valparaíso.
- Corro, P. (2014). Los documentales del carbón. En J. P. Concha y C. Robles (Eds.), *Estética y técnica en América Latina* (pp. 239-246). Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Corro, P., Van Diest, C., Larraín, C., y Alberdi, M. (2007). *Teorías del cine documental chileno: 1957-1973*. Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Del Valle Dávila, I. (2014). *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Cuarto Propio.
- Del Valle Dávila, I. (2015). *Le nouveau cinéma latino-américain. 1960-1974*. Presses Universitaires de Rennes.
- Deloche, B. (2016). L'irruption du numérique au musée: de la muséologie à la noologie. En F. Mairesse (Ed.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 145-157). La Documentation Française.
- Déotte, J. L. (2007). *Qu'est-ce qu'un appareil?* L'Harmattan.
- Déotte, J. L. (2010). *Le musée, l'origine de l'esthétique*. L'Harmattan.
- Donoso Fritz, K. (2019). *Cultura y dictadura: censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Edmonson, R. (2004). *Philosophie et principes de l'archivistique audiovisuelle*. UNESCO.

- Farías, M. (2019). La música en el documental institucional chileno: posibilidades de escucha y resignificación de un género. *Cine Documental*, 19, 1-26.
- Ferrari de Aguayo, L. (1972). Cine: inquietud universitaria. *Primer Plano*, 1(1), 29-33.
- Foster, H. (2017). Entretien avec Gabriel Ferreira Zacarias. *Marges: revue d'art contemporain*, 25, 140-145.
- Frick, C. (2011). *Saving cinema: the politics of preservation*. Oxford University Press.
- Guyot, J., y Rolland, T. (2011). *Les archives audiovisuelles: histoire, culture, politique*. Armand Colin.
- Horta, L. (2011). Políticas estatales en torno al patrimonio audiovisual: un fantasma recorre la memoria de Chile. *Revista Séptimo Arte*. <https://www.r7a.cl/article/politicas-estatales-en-torno-al-patrimonio-audiovisual-un-fantasma-recorre-la-memoria-de-chile/>
- Horta, L. (2013a). Archivos y recursos: los medios digitales en la preservación del patrimonio fílmico chileno. En *IX Bienal Iberoamericana de Comunicación: La imagen en las sociedades mediáticas latinoamericanas. Actas del encuentro* (pp. 796-803). Instituto de la Comunicación e Imagen.
- Horta, L. (2013b). Un cine posible: la producción cinematográfica de resistencia en los primeros años del régimen militar chileno. *Revista Séptimo Arte*. <http://www.r7a.cl/article/un-cine-posible-la-produccion-cinematografica-de-resistencia-en-los-primeros-anos-del-regimen-militar-chileno/>
- Horta, L. (2015a). Apostillas sobre la restauración de los documentales de Pedro Chaskel y Héctor Ríos. *Revista Séptimo Arte*. <https://www.r7a.cl/article/apostillas-sobre-la-restauracion-de-los-documentales-de-pedro-chaskel-y-hector-rios/>
- Horta, L. (2015b). La subversión de las imágenes: la producción de cortos documentales en la Universidad de Chile y su rol en la renovación del cine nacional 1960-1965. *Imagofagia*, 12. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/863>
- Hurtado, M. (1986). *La industria cinematográfica en Chile*. CENECA.
- King, J. (1990). Chilean cinema in revolution and exile. En *Magical reels: a history of cinema in Latin America* (pp. 169-188). Verso.
- King, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Tercer Mundo.
- Kofler, B. (1991). *Questions juridiques relatives aux archives audiovisuelles*. UNESCO.
- Lagos Olivero, C. (2019). *Cine chileno en el Santiago del apagón cultural (1980-1989)*. Ediciones Universidad Finis Terrae.

- León Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Universidad de Lima.
- Liñero, G. (2008). Patrimonio audiovisual chileno: la memoria estresada. *LaFuga*, 7. <http://www.lafuga.cl/patrimonio-audiovisual-chileno/301>
- López, A. M. (1990). The battle of Chile: documentary, political process, and representation. En J. Burton (Ed.), *The social documentary in Latin America* (pp. 267-288). University of Pittsburgh Press. <https://www.uchile.cl/portal/extension-y-cultura/cineteca/proyectos-en-curso/110301/cinetecavirtualuchilecl>
- Marcilloux, P. (2013). *Les ego-archives. Traces documentaires et recherche de soi*. Presses Universitaires de Rennes.
- Martel, C. (2013). Looking back at electronic exchange with a media archeologist. An interview with Rick Prelinger by Caroline Martel 12½ years later. En A. Habid y M. Marie (Eds.), *L'avenir de la mémoire: patrimoine, restauration, réemploi cinématographiques* (pp. 115-124). <https://books.openedition.org/septentrion/2266>
- Mestman, M. (2016). Archivos y documentos del cine político de América Latina. Consideraciones sobre el devenir de las fuentes. En M. Villarroel (Ed.), *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano* (pp. 203-224). LOM.
- Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile*. Ediciones del Litoral.
- Mouesca, J. (2005). *El documental chileno*. LOM.
- Mouesca, J., y Orellana, C. (2010). *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. LOM.
- Olalla, J. (1965). Cine latinoamericano: Chile. *Tiempo de Cine*, 18-19, 72-75.
- Païni, D. (1992). *Conserver, montrer: où l'on en craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*. Yellow Now.
- Pick, Z. (1990). Chilean documentary: continuity and disjunction. En J. Burton (Ed.), *The social documentary in Latin America* (pp. 109-130). University of Pittsburgh Press.
- Pinto, I. (2016). Crítica y crisis en el nuevo cine chileno. En M. Mestman (Ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 185-211). Akal.
- Pinto, I., y Horta, L. (2010). Vías no realizadas en el cine político chileno. Parodia, extrañamiento y reflexividad. *Aisthesis*, 47, 128-141.
- Ramírez-Soto, E. (2019). *(Un)veiling bodies: a trajectory of Chilean post-dictatorship documentary*. Legenda.

- Recht, R. (1998). *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*. Hazan.
- Reveco, R. (2015). *Un cinéma sous tension. Une histoire du cinéma chilien: 1939-1973* (tesis de doctorado). Universidad de París VIII, Francia.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
- Riegl, A. (2008). *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. A. Machado Libros.
- Salinas, C., y Stange, H. (2008). *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Uqbar.
- Salinas, C., y Stange, H. (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile. *Aisthesis*, 46, 270-283.
- Sánchez, R. (1958). Callampas. *Mensaje*, 68, 134-135.
- Schärer, M. (2007). L'exposition, lieu de rencontré pour objets et acteurs. En P. A. Mariaux (Ed.), *Les lieux de la muséologie*. Peter Lang.
- Tadeo Fuica, B., y Keldjian, J. (2016). Digital Super 8mm: evaluating the contribution of digital technologies to film archives in Latin America. *The Moving Image*, 16(2), 72-90.
- Trabucco, S. (2014). *Con los ojos abiertos. El nuevo cine chileno y el movimiento del nuevo cine latinoamericano*. LOM.
- Treleani, M. (2014). Le patrimoine en ligne a-t-il un sens? INA. *E-dossier de l'audiovisuel: l'extension des usages de l'archive audiovisuelle*. <http://orbilu.uni.lu/bitstream/10993/20016/1/7234-libre.pdf>
- Van Mensch, P. (1992). *Towards a methodology of museology* (tesis de doctorado). Universidad de Zagreb, Croacia. <http://emuzeum.cz/admin/files/Peter-van-Mensch-disertace.pdf>
- Villarroel, M. (2005). *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Cuarto Propio.
- Villarroel, M. (2011). Las urgencias del patrimonio audiovisual. Entrevista a Ignacio Aliaga. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 17, 163-175. http://www.rchav.cl/2011_17_ent01_villarroel.html#2
- Villarroel, M., y Mardones, I. (2012). *Señales contra el olvido: cine chileno recuperado*. Cuarto Propio.
- Wood, D. M. J. (2010). Film and the archive: nation, heritage, resistance. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 6(2), 162-174.