



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

TESIS DOCTORAL

**LAS FILMOTECAS ANTE EL PARADIGMA DIGITAL.
RETOS Y PERSPECTIVAS DE FUTURO DE LA ACTIVIDAD FILMOTECARIA EN LA
SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN.**

Presentada por:

Pablo García Casado

Directores:

Jordi Alberich Pascual y Pedro Poyato Sánchez

Córdoba, 2016

TITULO: *LAS FILMOTECAS ANTE EL PARADIGMA DIGITAL. RETOS Y
PERSPECTIVAS DE FUTURO DE LA ACTIVIDAD FILMOTECARIA EN
LA SOCIEDAD DE LA INFORMACION*

AUTOR: *Pablo García Casado*

© Edita: UCOPress. 2016
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es

*Las filmotecas ante el paradigma digital.
Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información.*

*A mi familia.
Ese refugio contra la tormenta.
Y a Eduardo García, in memoriam.*

AGRADECIMIENTOS

Para desarrollar este trabajo de investigación he contado con la inestimable colaboración de mis directores de tesis, los profesores Jordi Alberich y Pedro Poyato. Sin su aliento en todo momento hoy no estaría escribiendo estas líneas.

Quiero agradecer expresamente el trabajo del profesor Alberich, que ha sido la persona que ha llevado mi día a día, las correcciones de los artículos, las revisiones de estilo, la búsqueda de puentes con otras disciplinas y la orientación hacia los mejores lugares para publicar estos artículos. Además, no puedo dejar de señalar cómo he sentido en cada momento el ánimo en cada uno de los correos donde me invitaba a ser audaz, sabiendo señalarme casi siempre más los aciertos que los errores. Y todo ello en un contacto virtual, eficaz en todo momento, que no tenía descansos, que igual se mantenía un sábado por la mañana que una tarde noche, demostrando que ese "nuevo paradigma digital" que vamos a tratar de exponer para el cine tiene en el marco de las relaciones personales y laborales un significado distinto.

También quiero resaltar la labor del profesor Poyato, que ha sido durante todos estos años cómplice de múltiples iniciativas comunes con la Universidad de Córdoba que culminaron en el Máster de Cinematografía y en el, espero, futuro Grado de Cine y Cultura Audiovisual. Confió en que pudiera, a una edad que ya no es ser joven, abordar este trabajo de investigación, abriéndome las puertas de una Universidad que yo creía ya muy lejana. Mientras otros preferían subirse a una torre de marfil, sentarse en el cómodo sillón de la "alta cultura", Pedro, que es un hombre de cine, ha preferido bajar a las butacas de la sala, entendiendo que una filmoteca no es sólo un lugar donde se almacenan películas, sino también y sobre todo, un espacio singular para la cultura. Mi agradecimiento por su confianza en todo momento, a él y a Ana Melendo, que fue tantas veces interlocutora y cómplice, por hacer siempre fácil lo difícil.

Quiero agradecer también al profesor Rafael Cejudo su amistad y su ánimo para que confiara en mis posibilidades como investigador, y sus consejos en todo momento, así como el resto de profesores del departamento de Historia del Arte y de toda la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba, que hicieron que en este proceso formativo doctoral me sintiera como en casa.

Gracias también a los trabajadores de la Filmoteca de Andalucía, por su día a día, porque una gran parte de las conclusiones no escritas que se derivan de este trabajo responden también a una experiencia laboral de más de ocho años y medio. Ellos son un poco los destinatarios de esta investigación, y a ellos, en gran medida, les corresponde encontrar su propio espacio en un contexto complejo como en el que estamos inmersos. Y también, cómo no, a mis interlocutores de otras filmotecas con las que he mantenido el contacto en estos años, con aquellos responsables cuyas reflexiones han sido tan valiosas en un campo de investigación donde aún queda mucho por hacer y decir.

Por último, mi gratitud a mi familia porque todo este tiempo prestado lo han entendido como bien empleado, y no como un lujo intelectual.

INFORME DE LOS DIRECTORES



TÍTULO DE LA TESIS: LAS FILMOTECAS ANTE EL PARADIGMA DIGITAL. RETOS Y PERSPECTIVAS DE FUTURO DE LA ACTIVIDAD FILMOTECARIA EN LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN.

DOCTORANDO/A: PABLO GARCÍA CASADO

La presente tesis doctoral ofrece una investigación exhaustiva de los retos que plantea el nuevo escenario digital a la actividad filmotecaria contemporánea.

La investigación desarrollada se ha adecuado fielmente al plan y a los objetivos definidos inicialmente, implementándose de forma sobresaliente según los plazos previstos. La presentación formal y estructuración global del trabajo de investigación presentado resulta igualmente muy satisfactoria. El resultado es una tesis ejemplar tanto por su rigor y calidad metodológica, como por los resultados de investigación alcanzados, tal y como atestiguan las publicaciones de impacto que conforman el cuerpo central de la presente tesis por compendio.

En un primer momento, se revisaron los orígenes y desarrollo de la actividad filmotecaria en España, así como especialmente los retos a los que se enfrenta el mapa filmotecario español ante el nuevo contexto digital (2014a). A continuación, se abordó el debate sobre la redefinición en curso de la función filmotecaria en el escenario internacional (2014b). Finalmente, el plan de investigación y publicación

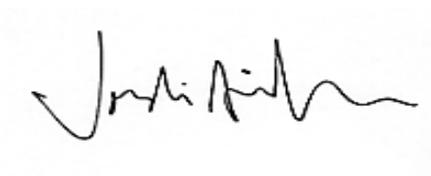
de resultados concluyó con el estudio y análisis del proceso de adopción del estándar DCI en una selección de filmotecas nacionales e internacionales contemporáneas, como paradigma del proceso de transición al sistema digital del conjunto de la actividad filmotecaria contemporánea (2015).

Consideramos que el autor de esta tesis ha demostrado con ello que ha adquirido una formación destacada como investigador, capaz de plasmarse tanto en resultados de investigación de calidad, como en publicaciones de gran impacto científico.

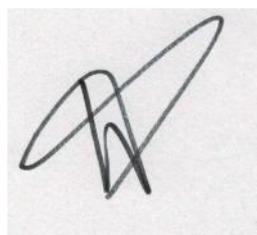
Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 15 de septiembre de 2016

Firma de los directores



Fdo.: Jordi Alberich-Pascual



Fdo.: Pedro Poyato Sánchez

RESUMEN

Esta tesis doctoral aborda la realidad filmotecaria actual en el contexto de cambio al paradigma digital. Para ello, se ha realizado, en primer lugar, una revisión retrospectiva del origen de los archivos fílmicos desde sus inicios en la década de los años treinta del siglo pasado hasta la actualidad, dedicando una atención especial a la realidad española. En segundo lugar, se ha cuestionado la función y el papel que han desempeñado históricamente las filmotecas, como guardianes y preservadoras del patrimonio fílmico, en conflicto con la vocación divulgadora que como centro cultural global relacionado con el cine pudieran llevar a cabo. Este debate, el de conservación/divulgación encuentra un nuevo enfoque con la transformación que ha supuesto para el mundo del cine la irrupción de la tecnología digital. Por último, la presente tesis analiza críticamente los efectos que ha supuesto el acuerdo DCI para la homogeneización de la cadena de valor de la industria cinematográfica. Para ello evidenciamos cómo ese acuerdo, nacido de la voluntad monopolística de las empresas más potentes de la industria cinematográfica, ya tuvo un precedente industrial en la segunda década del siglo XX, y cómo ha proyectado sus efectos de manera desigual en el mapa filmotecario mundial contemporáneo.

ABSTRACT

This thesis deals with the film archive's situation in the context of change to the digital paradigm. For do it, firstly, we have do a retrospective review of the origin of the film archives since its inception in the decade of the thirties of the past century to the present day, with special attention to Spanish reality. Secondly, we have questioned what have been the functions and the role of the film archives, as keepers and preservers of film heritage, in conflict with the dissemination vocation as a global cultural centre of cinema. This debate, conservation/dissemination, is a new approach with the transformation which has resulted in the emergence of digital technology to the world of cinema. Finally, this thesis examines critically the

effects of the “agreement DCI” for the homogenization of the chain of value of the film industry. For that, we showed how that agreement, born of the monopolistic will of the most powerful companies in the film industry, already had an industrial precedent in the second decade of the 20th century, and how has projected its effects unevenly on the contemporary world of film archive’s map.

NORMATIVA DE TESIS POR COMPENDIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

La presente tesis doctoral ha sido elaborada de acuerdo con la modalidad "compendio de publicaciones". Se ha preparado, pues, una memoria de trabajos previamente publicados en revistas científicas internacionales indexadas en las bases de datos Arts & Humanities Citation Index y Journal Citation Reports de ISI- Thomson Reuters, así como en el SCImago Journal & Country Rank de Scopus.

La memoria ha sido redactada de acuerdo con lo establecido en las normas reguladoras de las enseñanzas oficiales de Doctorado de la Universidad de Córdoba.

La normativa reguladora de los estudios de doctorado está recogida en la Propuesta por la Comisión de Másteres y Doctorado de 14 de diciembre de 2011, que fue aprobada por Consejo de Gobierno de la Universidad de Córdoba de 21 de diciembre de 2011 y modificada por el mismo órgano el 29 de mayo de 2013 y el 23 de julio de 2013.

En ella, en su artículo 24, se especifica cómo debe presentarse la "Tesis como compendio de publicaciones".

1. La tesis doctoral podrá estar constituida por el conjunto de trabajos publicados por el doctorando o doctoranda sobre el plan de investigación de la tesis doctoral.

2. A los efectos previstos en el apartado anterior, el conjunto de trabajos deberá estar constituido por una de las siguientes opciones:

a. Un mínimo de 3 artículos publicados o aceptados en revistas incluidas en los tres primeros cuartiles de la relación de revistas del ámbito de la especialidad y

referenciadas en la última relación publicada por el Journal Citation Reports (SCI y/o SSCI).

b. Un mínimo de 3 artículos en aquellas áreas en las que por su tradición no sea aplicable el criterio anterior, utilizando como referencia las bases relacionadas por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para estos campos científicos, debiendo estar los artículos publicados en revistas incluidas en los dos primeros cuartiles de la última relación publicada.

c. Un libro o, como mínimo tres capítulos de libro, relacionados con el objeto de la tesis, que hayan sido publicados en editoriales de reconocido prestigio que cuenten con sistemas de selección de originales, pudiendo la Comisión Académica requerir un informe donde se haga constar estos aspectos.

3. En los artículos y capítulos de libro el doctorando o doctoranda deberá ser preferentemente el primer autor o autora, pudiendo ocupar el segundo lugar de los autores siempre que el primer lugar sea ocupado por la persona que ostente la dirección de la tesis. En el caso de que la aportación sea un libro, el doctorando o doctoranda deberá figurar en el primer lugar de la autoría. Las publicaciones deberán haber sido aceptadas para su publicación con posterioridad a la primera matriculación de tutela académica.

4. La tesis deberá incluir la siguiente documentación:

a. Introducción en la que se justifique la unidad temática de la tesis.

b. Hipótesis y objetivos a alcanzar, indicando en que publicación o publicaciones se abordan.

c. Copia completa de las publicaciones, ya sean publicadas o aceptadas para publicación, donde conste el nombre y adscripción de la autoría y coautoría, en su caso, así como la referencia completa de la revista o editorial en la que los trabajos hayan sido publicados o aceptados para su publicación, en cuyo caso se aportará justificante de la aceptación de la revista o editorial.

d. Conclusiones, indicando de qué publicación o publicaciones se desprenden.

e. Resúmenes en español y en inglés o, en su defecto, en el idioma habitual para la comunicación científica en su campo de conocimiento científico, técnico o artístico

f. Otras aportaciones científicas derivadas directamente de la tesis doctoral.

g. Informe con el factor de impacto y cuartil del Journal Citation Reports (SCI y/o SSCI) o de las bases de datos de referencia del área en el que se encuentran las publicaciones presentadas.

h. Informe de la persona o personas encargadas de dirigirla, y en caso de que no pertenezcan a la Universidad de Córdoba, deberá avalarse por el tutor o tutora del doctorando.

Esta tesis que se presenta cumple, por tanto, lo estipulado en el artículo de referencia.

INFORME INDICIOS DE CALIDAD DE LAS PUBLICACIONES

PUBLICACIÓN 1.

<i>Autor/es</i>	<i>Pablo García-Casado, Jordi Alberich-Pascual</i>
<i>Año de publicación</i>	<i>2014</i>
<i>Título</i>	<i>Origen y desarrollo de la actividad filmotecaria en España. Implementación y singularidad del mapa filmotecario español ante el nuevo contexto digital.</i>
<i>Revista</i>	<i>Historia y Comunicación Social</i>
<i>ISSN</i>	<i>1137-0734</i>
<i>Volumen</i>	<i>19 (2014)</i>
<i>Página desde</i>	<i>279</i>
<i>Página hasta</i>	<i>289</i>
<i>DOI</i>	<i>http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.44957</i>
<i>Título en inglés:</i>	<i>Origin and development of film archive activity in Spain. Implementation and uniqueness of Spanish film archive map on the new digital environment (1954-2012).</i>
<i>Enlace al texto:</i>	<i>http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/44957/42335</i>
<i>Indicios de calidad</i>	<p>FACTOR DE IMPACTO Y POSICIÓN EN SU CATEGORÍA DEL MEDIO DE DIFUSIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> - Revista indexada en Thomson Reuters-Arts & Humanities Citation Index (A&HCI) - Número identificativo en Web of Science (WoS) ISI Thomson Reuters: 000342991500006 - Scopus Elsevier / Scimago Journal Rank: SJR 2014 = 0.101 - Posición 224 (Q4) de 232 en la categoría Communication dentro del Scimago Journal & Country Rank en 2014 <p>OTROS INDICIOS DE CALIDAD</p> <ul style="list-style-type: none"> - Revista indexada en European Reference Index For The Humanities ERIH PLUS - Revista indexada en Catálogo Latindex: 33 criterios cumplidos - Revista indexada en MIAR, Matriz de Información para el Análisis de Revistas: ICDS 7.730 (2013) - Revista indexada en CARHUS Plus: Grupo A

	<p>- Revista indexada en <i>Clasificación Integrada de Revistas Científicas CIRC: Grupo A</i> - Revista indexada en <i>Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas DICE</i> - Revista indexada en <i>Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades RESH: Criterios CNEAI cumplidos: 15 de 19; Criterios ANECA cumplidos: 18 de 22.</i> OTRAS BASES DE DATOS Y REPOSITARIOS DE REFERENCIA EN LOS QUE ESTÁ INDEXADA</p> <p><i>ABI/INFORM, American History and Life, Historical Abstracts, International Political Science Abstracts, Social Services abstracts, Sociological abstracts, DIALNET, Csa Worldwide Political Science Abstracts (Cambridge Scientific Abstracts), Base de Datos Isoc, Redalyc, Ulrich's Directory, E-Revistas (CINDOC).</i></p>
--	--

PUBLICACIÓN 2.

<i>Autor/es</i>	<i>Pablo García-Casado, Jordi Alberich-Pascual</i>
<i>Año de publicación</i>	<i>2014</i>
<i>Título</i>	<i>Filmotecas en la encrucijada. Función y expansión de la actividad filmotecaria en el nuevo escenario digital.</i>
<i>Revista</i>	<i>El profesional de la información</i>
<i>ISSN</i>	<i>1699-2407</i>
<i>Volumen</i>	<i>v. 23, n. 1, enero-febrero, 2014</i>
<i>Página desde</i>	<i>27</i>
<i>Página hasta</i>	<i>32</i>
<i>DOI</i>	<i>10.3145/epi.2014.ene.07</i>
<i>Título en inglés:</i>	<i>Film Archives at the Crossroads. Function and Expansion of Film Archive Activity in the New Digital Landscape.</i>
<i>Indicios de calidad</i>	<p>FACTOR DE IMPACTO Y POSICIÓN EN SU CATEGORÍA DEL MEDIO DE DIFUSIÓN</p> <p>- <i>JCR ISI Thomson Reuters Journal Citation Reports IF 2014 = 0.356</i> - <i>Número identificativo en Web of Science (WoS) ISI Thomson Reuters: 000331163300007</i> - <i>Scopus Elsevier / SCImago Journal Rank: SJR 2014 = 0.374</i> - <i>Posición 22 (Q3) de 83 en la categoría Information Science &</i></p>

	<p><i>Library Science en ISI Thomson Reuters-Social Sciences Citation Index (SSCI)</i> - Posición 90 (Q2) de 240 en la categoría Communication dentro del Scimago Journal & Country Rank en 2014</p> <p>OTROS INDICIOS DE CALIDAD</p> <ul style="list-style-type: none"> - Revista indexada en European Reference Index For The Humanities and Social Sciences ERIH PLUS - Revista certificada con el sello de calidad FECYT (2014) - Revista indexada en Catálogo Latindex: 33 criterios cumplidos de 33 - Revista indexada en MIAR, Matriz de Información para el Análisis de Revistas: ICDS 9.842 (2014) - Revista indexada en CARHUS Plus: B - Revista indexada en Clasificación Integrada de Revistas Científicas CIRC: Grupo A - Revista indexada en Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas DICE - Revista indexada en Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades RESH (Criterios CNEAI cumplidos: 17 de 19; Criterios ANECA cumplidos: 20 de 22) - N^o de citas Google Scholar de la aportación: 5 <p>OTRAS BASES DE DATOS Y REPOSITARIOS DE REFERENCIA EN LOS QUE ESTÁ INDEXADA</p> <p><i>Redalyc; InRecs; InRech; Rebiun; Base de Datos Isoc, Redalyc, Ulrich's Directory, E-Revistas (CINDOC); Doaj; Oaister; Dialnet.</i></p>
--	---

PUBLICACIÓN 3.

<i>Autor/es</i>	<i>Pablo García-Casado, Jordi Alberich-Pascual</i>
<i>Año de publicación</i>	<i>2015</i>
<i>Título</i>	<i>El estándar DCI en las filмотecas. El proceso de transición al sistema digital en la actividad filмотecaria contemporánea (2010-2014).</i>
<i>Revista</i>	<i>Revista Española de Documentación Científica</i>
<i>ISSN</i>	<i>0210-0614</i>
<i>Volumen</i>	<i>38(4), octubre-diciembre 2015, e107</i>
<i>DOI</i>	<i>http://dx.doi.org/10.3989/redc.2015.4.1241</i>

<i>Título en inglés:</i>	<i>The DCI standard in film archives. The transition to digital systems in the contemporary activity of film archives (2010-2014.</i>
<i>Enlace al texto:</i>	http://redc.revistas.csic.es/index.php/redc/article/view/910/1298
<i>Indicios de calidad</i>	<p>FACTOR DE IMPACTO Y POSICIÓN EN SU CATEGORÍA DEL MEDIO DE DIFUSIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> - JCR ISI Thomson Reuters Journal Citation Reports IF 2014 = 0.636 - Scopus Elsevier / SCImago Journal Rank: SJR 2014 = 0.283 - Posición 42 (Q2) de 85 en la categoría Information Science & Library Science en ISI Thomson Reuters-Social Sciences Citation Index (SSCI) en 2014 - Posición 97 (Q2) de 199 en la categoría Information Sciences dentro del Scimago Journal & Country Rank en 2014 <p>OTROS INDICIOS DE CALIDAD</p> <ul style="list-style-type: none"> - Revista indexada en European Reference Index For The Humanities ERIH PLUS - Revista certificada con el sello de calidad FECYT - Revista indexada en Catálogo Latindex: 33 criterios cumplidos de 33 - Revista indexada en MIAR, Matriz de Información para el Análisis de Revistas: ICDS 9.977 (2015) - Revista indexada en CARHUS Plus: B - Revista indexada en Clasificación Integrada de Revistas Científicas CIRC: Grupo A - Revista indexada en Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas DICE - Revista indexada en Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades RESH (Criterios CNEAI cumplidos: 16 de 19; Criterios ANECA cumplidos: 19 de 22) <p>OTRAS BASES DE DATOS Y REPOSITARIOS DE REFERENCIA EN LOS QUE ESTÁ INDEXADA</p> <p><i>Redalyc; InRecs; InRech; Rebiun; Base de Datos Isoc, Redalyc, Ulrich's Directory, E-Revistas (CINDOC); Doaj; Oaister; Dialnet.</i></p>

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
INFORME DE LOS DIRECTORES	5
NORMATIVA DE TESIS POR COMPENDIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA	9
INFORME INDICIOS DE CALIDAD DE LAS PUBLICACIONES	12
I. INTRODUCCIÓN	18
II. ESTADO DEL ARTE	25
III. METODOLOGÍA	32
III.1 Preguntas, objetivos e hipótesis de investigación	32
III.2 Planificación y diseño de la investigación.....	39
IV. RESULTADOS	45
IV.1 Origen y desarrollo de la actividad filmotecaria en España. Implementación y singularidad del mapa filmotecario español ante el nuevo contexto digital (1954-2012).	45
IV.2 Filmotecas en la encrucijada. Función y expansión de la actividad Filmotecaria en el nuevo escenario digital.	62
IV.3 El estándar DCI en las filmotecas. El proceso de transición al sistema digital en la actividad filmotecaria contemporánea (2010-2014).	77
V. CONCLUSIONES DE LA TESIS DOCTORAL	106
VI. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA	115
Libros y Monografías:.....	115
Artículos:.....	115
Webgrafía:	125
ANEXOS	128

*Las filmotecas ante el paradigma digital.
Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información.*

***ANEXO 1. Entrevistas realizadas a distintos directores y responsables de filmotecas y archivos
fílmicos sobre la función de las filmotecas..... 128***

***ANEXO 2. Cuestionarios realizados a distintos responsables de filmotecas sobre el cambio de
paradigma digital y la asunción de la tecnología digital. 139***

RENUNCIA DE LOS COAUTORES 153

I. INTRODUCCIÓN

Pocos pensaban, en aquel salón parisino de 1895, que aquel invento traído por los hermanos Lumière iba a marcar un antes y un después de la historia cultural del planeta. Era entonces el cinematógrafo uno más de esos ingenios surgidos de la segunda revolución industrial. Aquellos dos hermanos estaban dando carta de naturaleza a un pasatiempo burgués que terminaría siendo uno de los mejores difusores de la cultura hacia las masas, aunque entonces era imposible aventurarlo, y como mucho fue visto como un juguete de sombras¹ que asemejaban la realidad, como un entretenimiento.

Y así fue tomado, hasta casi pasadas dos o tres décadas, como una atracción lúdica, casi circense, que no parecía tener otra finalidad que el intercambio comercial de una ilusión a cambio de unas monedas. Dicho lo cual, el invento empezó a traspasar fronteras, comenzó a explorarse las posibilidades expresivas en un tiempo en que el resto de las llamadas artes mayores empezaban a mostrar a la vez una crisis y un deseo de regeneración. El cine nace, pues, con la propia vanguardia, y lo es en sí mismo, pero durante mucho tiempo el sesgo industrial le excluía de las consideradas nobles artes.

De hecho, como bien explicara Walter Benjamin², nos encontrábamos ante una disciplina que rompía con la unicidad de la obra de arte, y por eso no podía tomar unos asideros intelectuales basados en la idea de originalidad, sino que debía encontrar unas vías distintas, unos paradigmas teóricos capaces de darle una armadura intelectual, semejantes a los que la escultura, la pintura o la literatura habían forjado a lo largo de los siglos.

¹ Una visión sobre esos orígenes, lo podemos encontrar en multitud de obras de referencia, por ejemplo en VV.AA. *Historia General del Cine*. Cátedra, Madrid, 1998.

² BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Taurus, Madrid, 1989.

No se quiere decir que el cine no se haya escrito, o que no haya sido objeto, ya desde sus inicios, de estudio por parte de la investigación científica, no sólo como arte en sí mismo sino también como una herramienta vehicular para otros conocimientos como la filosofía³ o la política⁴; pero su consideración intrínseca como objeto cultural es mucho más débil que la de un bien patrimonial de primer orden. Y eso queda de manifiesto, entre otros aspectos, en que durante muchas décadas el patrimonio fílmico ha estado excluido de la protección jurídica pública, sometido a un desinterés por quienes son sus propios productores. O que, el propio cine, como materia específica, se encuentra en una posición relativamente poco significativa en los estudios universitarios de humanidades, y, lo que quizá resulta mucho más grave, relegado de manera casi testimonial en los currículos educativos de las enseñanzas obligatorias⁵.

Sea como fuere, por no marcar una clara distinción entre entretenimiento y conocimiento, entre creatividad e industria, y, por qué no decirlo, por el casi mayoritario desinterés de los profesionales del medio fílmico por acceder a una cierta excelencia, el cine, y en especial el patrimonio fílmico, se ha encontrado en

³ A modo de ejemplo, podemos encontrar relaciones entre el cine y la filosofía en la obra de Gilles Deleuze, en MARRATI, P.: *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004. MONTEBELLO, P.: *Deleuze, philosophie et cinéma*, Vrin, Paris, 2008. PARDO, J. L.: *Deleuze: violentar el pensamiento*, Cincel, Madrid, 1990. RODRÍGUEZ, G. G.: *Gilles Deleuze: ontología, pensamiento y lenguaje. Un logos problemático*, Universidad de Granada, 2007. ZABUNYAN, D.: *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Presses De La Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007. Es sólo un mero ejemplo, pero podemos encontrar otros muchos autores referenciados con la cultura cinematográfica.

⁴ Podemos acudir a un magnífico ejemplo en GUBERN, R. "La imagen nazi", en *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, pags. 49-81. Akal/Comunicación. Madrid. 1989. Basta con citar esta obra para entender hasta qué punto a través del cine entendemos de manera plástica las relaciones entre la política y el cine.

⁵ En los planes de estudio de las enseñanzas regladas se imparte de manera genérica una la asignatura "Cultura Audiovisual", dentro de la reestructuración de las enseñanzas no universitarias que desarrolló el Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato. En su artículo 27, que especifica las asignaturas que deben cursar en la modalidad de Artes, especifica que en función de la regulación y de la programación de la oferta educativa que establezca cada Administración educativa y, en su caso, de la oferta de los centros docentes, al menos dos materias de entre las siguientes materias de opción del bloque de asignaturas troncales: 1.º) Cultura Audiovisual I. 2.º) Historia del Mundo Contemporáneo. 3.º) Literatura Universal. En el artículo 28, que establece las de Segundo de Bachillerato, desarrolla la misma solución.

una situación de fragilidad intrínseca. Sometido al imperio de la fugacidad y de la inmediatez, a los designios de la moda y el momento, los soportes que un día permitían hacer funcionar la "máquina de sueños", al día siguiente perdían todo el interés para quien lo vio. Y al no tener la plasticidad ni el aura de un libro en un anaquel y de necesitar imperiosamente un dispositivo y una sala para ser proyectados, las películas suponían un verdadero engorro para quienes las transportaban. Resultaba mucho más útil abandonarlas a su suerte en los almacenes o destruirlas, dado que, en aquellos albores de siglo, quién pensaría en su utilidad pasados unos años. Queda patente, por tanto, que el cine, en sus orígenes, no gozaba de una vocación de posteridad, por lo que no existía la aparejada voluntad de conservación por parte de quienes producían o distribuían los films. Ese afán destructivo⁶ ha estado y está presente en la historia del cine, un arte que bascula entre el entretenimiento y la excelencia, entre la autoría intelectual y el derecho de la industria que lo paga.

Frente a esta tendencia a la destrucción, consustancial a su propia naturaleza, nace el movimiento filmotecario que entiende la conservación de esos soportes como una forma de preservar la memoria colectiva, considerando que no sólo estamos ante meros vestigios del entretenimiento, sino, sobre todo, ante unos bienes culturales dignos de protección y de rehabilitación frente al paso del tiempo y a la tendencia mercantil de desechar la obsolescencia económica. Para decirlo más concretamente, la consideración, por ejemplo, de la obra de Hitchcock como un legado universal a proteger es relativamente reciente, por ser un arte joven. Esa ausencia de aura, consecuencia de un arte que necesita para su existencia a una industria, que nace de una suma de voluntades y no de la expresión individual, y que abre el abanico al entendimiento de las masas, convierte al cine, en el terreno de las ciencias sociales, en una disciplina casi siempre en sospecha. Incluso, como

⁶ Sobre las oleadas de destrucción, escribe ampliamente BORDE, R. *Los Archivos Cinematográficos*. Ediciones IVAC- Filmoteca de Generalitat Valenciana, Valencia, 1991.

señala Benjamin, “debemos preguntarnos si da lugar o no para hacer una investigación acerca del cine⁷”.

Esta tesis que aquí se presenta pretende abordar algunos aspectos de la realidad filmotecaria actual, especialmente por tratarse de un tema poco tratado en la investigación científica no sólo española sino también europea y mundial, por lo que entiendo que abre un amplio campo a nuevas líneas de trabajo en este sentido. Y coincide este acercamiento a esta realidad en un momento crítico, en que el cine en general y las filmotecas en particular se ven abocados a un verdadero cambio de paradigma⁸.

El llamado "horizonte digital", que hace unos años se presentaba como un tsunami de incertidumbre, hoy es ya presente, y está cambiando prácticamente todos los ejes sobre los que se vertebraba el ingenio cinematográfico. Han cambiado los dispositivos, los soportes, los públicos, la manera en que esos públicos acceden a las películas, y, por tanto, también se encuentra en fase de debate qué se espera de las instituciones dedicadas a la preservación cinematográfica. Máxime cuando esta crisis digital, entendiendo también crisis como oportunidad, coincide en el tiempo con el progresivo adelgazamiento y puesta en cuestión de las propias políticas culturales.

Y es que esa idea de fugacidad, de pasar, ser y desaparecer, que se conecta con el espectáculo más que con el poso cultural, resulta muy acusada en este tercer lustro de siglo XXI, cuando las propias políticas culturales en su conjunto están pasando un auténtico calvario de recortes y ajustes⁹, en los que sólo la defensa de su

⁷ BENJAMIN, W. *op. Cit.*. P.22.

⁸ Una visión introductoria de lo que significa este cambio lo encontramos en TORRES MARTÍNEZ, R. *Los nuevos Paradigmas en la Actual Revolución Científica y Tecnológica*. EUNED, San José de Costa Rica, Costa Rica, 2003. Pp 99 y ss. Y con aplicaciones a la imagen, un manual que nos acerca a los conceptos básicos lo encontramos en CARRASCO, J. *Cine y televisión digital*. Universidad de Barcelona, Barcelona, 2010.

⁹ Un análisis de esta situación lo encontramos en BUSTAMANTE RAMÍREZ, E. *España: La cultura en tiempos de crisis. Fuentes financieras y políticas públicas*. Fundación Alternativas, Madrid,

utilidad como servicio público puede salvar su legitimidad social y civil frente a un liberalismo atroz que quiere acabar con los pilares básicos del Estado.

Esta situación nos invita a reflexionar sobre la utilidad y la vigencia de unas instituciones que, sin dejar de ser reconocida su hoja de servicios como baluarte a favor de la cultura contra una industria cinematográfica que tiene sus propios ritmos económicos contrarios a la conservación fílmica, deben encontrar un nuevo *leitmotiv*, un fundamento jurídico y político cultural que los proteja de los vientos del cortoplacismo utilitarista. Se hace preciso un argumentario que les dé un fundamento, un crédito social e intelectual que nadie parece dudar de otras instituciones culturales como museos, bibliotecas o centros de arte contemporáneo que, si bien también padecen como todas la crisis institucional general, gozan, como diría Benjamin, de un cierto aura protector¹⁰. La idea del cine y del patrimonio fílmico, como algo frágil física e intelectualmente hablando, convierte a las filmotecas en instituciones que nacen de una debilidad intrínseca, pero con una voluntad ambiciosa y de labor inacabable, donde su función y situación en la sociedad está todavía un tanto en entredicho. Al fin y al cabo, como señala el propio Benjamin, el cine se resiste “a dejarse tratar como patrimonio, en una condición general que le concedía la desmemoria como destino”¹¹.

Esta debilidad intrínseca puede no apreciarse en los países de Europa occidental, por cuanto las políticas culturales han sido, sino un pilar, sí uno de los bastiones significativos del Estado del Bienestar¹². Pero si trasladamos la mirada a otras regiones del planeta, que han tenido políticas culturales mucho más erráticas, descubrimos un mapa desigual, donde la acción cultural no es el resultante de un discurso homogéneo y constante consolidado en el tiempo, sino de voluntades puntuales de los gobernantes del momento.

2013. http://www.fundacionalternativas.org/public/storage/cultura_documentos_archivos/6b530de3cae4649920364a44841532c5.pdf

¹⁰ BENJAMIN, W. *Op Cit.* P.22.

¹¹ BENJAMIN, W. *Op. Cit.* P. 23.

¹² MATTELART, A. *Geopolítica de la Cultura*. Trilce, Montevideo (Uruguay), 2002. Pp 48-58.

En ese sentido, por tomar un territorio lejano pero significativo por la potencia de su cinematografía, Filipinas, en la actualidad, se encuentra todavía en vías de consolidar definitivamente una filmoteca estatal capaz de ofrecer un discurso homogéneo de conservación y defensa de la cultura cinematográfica. Y nos encontramos en un país de más de cien millones de habitantes, con una de las tradiciones fílmicas más importantes del mundo¹³. No es que en ese país no hubiese interés por la conservación de sus tesoros fílmicos nacionales, pero esa voluntad necesita cristalizar en instituciones concretas, en propuestas jurídicas formales, en la formación de unos profesionales dedicados a esta tarea de manera constante. De alguna manera, Filipinas, como otros muchos países, se encuentran en un viaje de ida, en el que ya deben comprender que su función como filmoteca no puede ser sólo la que los pioneros filmotecarios imaginaron en la década de los años treinta del siglo pasado. Que deben no detenerse en perder el tiempo en cuestiones que ya se encuentran superadas, no ya por las filmotecas, sino por el propio contexto sociocultural internacional.

Filipinas podría ser un excelente campo de estudio para nuevos trabajos de investigación. Pero en esta tesis vamos a aterrizar en un país como España, que ya ha consolidado un tejido filmotecario institucional. Que ya, de alguna manera, ha realizado el viaje de ida, con resultados muy significativos en más de seis décadas, pero cuya legitimación y función social debe ser revisada. En este sentido, entendemos que analizar la función de los archivos fílmicos marco referencial de la España de la segunda década del siglo XXI no es simplemente un ejercicio de gimnasia intelectual, sino una oportunidad para investigar sobre la actualidad y ofrecer respuestas casi inmediatas a una realidad latente, y para ello debemos analizar cómo y por qué se construyó su paradigma originario, cuál es la función o funciones que en la actualidad deben llevar a cabo, y cuál es la perspectiva de su lugar en el mundo de las nuevas tecnologías.

¹³ GUARDIOLA, J. (Ed.) *Cinema Filipinas. Historia, teoría y crítica fílmica (1899-2009)*. Filmoteca de Andalucía, Córdoba, 2010.

En coherencia con lo expuesto, hemos decidido titular esta tesis doctoral "Las filmotecas ante el paradigma digital. Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información", un título que pretende ser comprensivo de la situación de las filmotecas en la actualidad y cuáles son las perspectivas de futuro.

II. ESTADO DEL ARTE

A la hora de analizar en qué punto nos encontramos al iniciar la investigación, no podemos sino apuntar la escasez relativa de material bibliográfico y de literatura científica de impacto sobre el tema¹⁴. Las referencias en bases de datos sobre archivos filmicos tienden sobre todo a la especialización, a casos muy concretos de restauraciones y de análisis retrospectivos de cinematografías, pero en muy pocas ocasiones se encuentra una bibliografía adecuada sobre el papel que han jugado o que deben jugar las filmotecas en las sociedades¹⁵.

¹⁴ En este sentido lo único que hemos encontrado son referencias a la utilidad que tienen los archivos filmicos a la hora de estudiar los cambios en la geografía urbana (HALLAM, J. y LES, R., "Mapping, memory and the city: Archives, databases and film historiography", *European Journal of Cultural Studies*, 14, 2011, Pp. 355-372); una revisión dirigida a revelar la necesidad de una lectura de género en el análisis de los archivos filmicos (BULL, S. "Reclaiming the Archive: Feminism and Film History". *SCREEN*, 51, 2010. Pp 438-440); análisis del concepto de Tiempo Muerto desarrollado por el director de cine Harun Faroki aplicado a los archivos filmicos (BIDDICK, K. "Doing dead time for de sovereign: archive, abandonment, performance." *Rethinking history*. 13-2. 2009. Pp 137-151; aproximaciones generalistas –y no novedosa- a la historia de los archivos filmicos franceses (BOTTOMORE, S. "History of French Film Archives". *Early popular visual culture*. 6-2. 2008. pp. 203-205); un análisis de la historia de los archivos filmicos croatas y su dimensión identitaria nacional (KUKULJICA, M. *Evaluating film material*. Hrvatski Filmski Ljetopis. 14-56. 2008. pp. 85 y ss.; o de las posibilidades económicas y comerciales –e hipotéticamente las culturales, aunque el artículo poco se detiene en ello- que puedan tener los archivos filmicos con el desarrollo de las nuevas tecnologías en YUNG-CHEN, H., et alia. *Cultural, educational, and comercial applications of digital archives*. Archiving, Berna (Suiza), 2008. pp. 264-271.

¹⁵ Sobre los aspectos de difusión, sólo encontramos propuestas globales sobre programación, vinculada a las experiencias sobre festivales de cine. En concreto, encontramos referencias laterales a qué y cómo programar en las Filmotecas en monografías que abordan la programación en festivales de cine, aunque la naturaleza de los mismos es completamente distinta. La de los festivales es climática y concentrada en unas fechas, mientras que las filmotecas persiguen un calado más continuo y profundo, más aclimático. No obstante, hay obras de referencia que pueden dar algunas ideas sobre la necesidad de programar cine como un arte en CHEUNG, R. "'We Believe in 'Film as Art': An Interview with Li Cheuk-to, Artistic Director of the Hang Kong International Film Festival (HKIFF)." *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia*. Eds. Dina Iordanova, and Ruby Cheung. St. Andrews: St Andrews Film Studies, 2011. pp. 196-207; en la necesidad de procurar una asistencia a salas a través de una programación de excelencia en festivales de cine como el de Tokio, en FUJIWARA, C. "'An Interview with Hayashi Kanako and Ichiyama Shozo of TOKIO FILMeX." *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia*. Eds. Dina Iordanova, and Ruby Cheung. St. Andrews: St Andrews Film Studies, 2011 pp. 214-233. Además de éstas, podemos encontrar GRAMAN, K. "'Man nehme...': Ein Gespräch mit Heide Schlüpmann." *The Art of Programming: Film, Programm und Kontext*. Ed. Heike Klippel. Münster: LIT. 2008. pp. 127-140.; GREGOR, E. "Every Time the Curtain is Going Up, We Are Hoping and Longing... Talking to Dina Iordanova." *Film International* 6:4 (2008): 72-76. HAN, J y MOROHOSHI, K. "Creating, Curating, and Consuming Queer Asian American Cinema." *Q & A: Queer in Asian America*. Eds. David L. Eng, and Alice Y. Hom. Philadelphia: Temple Univ. 2008. Press. pp. 81-94; LEE, S. "A Platform to the World:

Las causas de este vacío podemos buscarlas en diversos frentes. Para empezar, los estudios sobre gestión cultural en general tienden a focalizar su campo de actuación en los museos, en los archivos y las bibliotecas, mucho mayores en número, en puestos de trabajo y en presencia social que las filmotecas, que son unas 12 en España y menos de 300 en todo el mundo¹⁶. Es verdad que se podría haber incorporado a ese estudio una perspectiva analógica respecto a los estudios e museología, de archivística y hasta de política cultural, pero hemos considerado – leyendo a Benjamin – que nos hallamos ante una materia muy concreta, con unos aspectos sustanciales muy significativos que la hacen muy distinta a la obra de arte¹⁷, al documento o a la pieza arqueológica.

Para estas disciplinas, nos hallamos ante objetos culturales que tienen una relativa novedad, y son consideradas de manera bastante residual. Además, la procedencia tecnológica e industrial del ingenio fílmico, las convierte en soportes cambiantes, de difícil aprehensión, en las que consolidar un tratamiento de conservación y unas pasarelas de exhibición resultan un tanto extravagantes para quienes se encargan de abordar la acción museística o el tratamiento documental.

Hemos tratado de buscar textos referidos a la labor filmotecaria en la literatura científica de impacto, especialmente en aquellas publicaciones extranjeras que han abordado, aunque sea lateralmente, la cuestión de la misión de las filmotecas. No obstante, las primeras aproximaciones no nos ofrecieron una amplia colección doctrinal sobre el tema, dado que los estudios sobre archivos fílmicos tienen un carácter más sustancial que instrumental e institucional; abordan con mayor

An Interview with Kim Ji-seok, Programme Director of the Pusan International Film Festival (PIFF).” *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia*. Eds. Dina Iordanova, and Ruby Cheung. St. Andrews: St Andrews Film Studies. 2008. pp. 208–213.

¹⁶ Nos referimos, en todo caso, a una estimación, pues le sumaríamos a las que pertenecen a la FIAF las que no están en dicha organización y se pueden considerar como tales.

¹⁷ Es una opción, en todo caso, discutible. No es descabellada una referencia analógica, pero, por poner un ejemplo, en el manual donde que el ICOM, Consejo Internacional de Museos, desarrolla los conceptos básicos de museología sólo hay una referencia al cine en sus 83 páginas (DESVALLES, A. *Conceptos claves de museología*. Icom, París, 2009).

profusión el desarrollo de una restauración o del recorrido estético de una cinematografía que de las funciones que deban desarrollar las instituciones donde estas se producen. Baste señalar que autores prestigiosos en el pensamiento alrededor de las filmotecas como Cherchi Usai o Horwath apenas tienen referencias en las revistas de impacto. Pero más allá de estas referencias, y de las contenidas en la tesis doctoral antes mencionada, no encontramos muchas referencias bibliográficas y hemerográficas sobre el tema. Como muestra, podemos señalar que la única referencia existente en el repositorio digital de tesis doctorales "Teseo" que en el título haga referencia expresa a las filmotecas es la de Susana García Mangas en 1995¹⁸. Más de veinte años después, esa tesis doctoral resulta interesante por el recorrido histórico que hace desde los primeros filmotecarios españoles, pero su diagnóstico sobre las filmotecas en nuestro país y sobre todo el futuro del cine y las filmotecas resulta ampliamente superado, como estamos seguros lo estará este mismo trabajo en el año 2035.

Sea como fuere, hay unas pocas obras de referencia que se citan en la bibliografía, que constituyen el eje desde el que desarrollar cualquier investigación sobre el origen de las filmotecas. La lectura detenida de la obra de Raymond Borde, especialmente de su monografía sobre las filmotecas¹⁹, es el principio para empezar a abordar la cuestión, así como la bibliografía que se extrae del mismo. Es cierto que se trata de una monografía muy experiencial, muy apegada a las impresiones propias sobre su óptica acerca de las filmotecas. Y eso implica que se debe extraer algunas conclusiones que él mismo maneja, pero también desechar algunos enconamientos personales. Es una obra capital, pero no la única, y sobre todo entenderla como un punto de partida para el análisis histórico.

¹⁸ GARCÍA MANGAS, S. La filmoteca, centro de conservación del cine: el caso español (Tesis Doctoral). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

¹⁹ BORDE, R. *Op.cit.*

Sobre el contenido del patrimonio fílmico, existen referencias en revistas españolas²⁰ que abordan su naturaleza jurídica, las posibilidades de su protección con el régimen jurídico actual, apuntando a su vez a las debilidades intrínsecas de un patrimonio que no tiene el marco legal suficiente para su protección. Pero escasean trabajos de referencia en la literatura científica acerca de la transformación que está sufriendo el dispositivo cinematográfico hasta su más que segura desaparición hasta ser un mero apunte virtual.

En cuanto a la misión de las filmotecas en la actualidad, hemos barajado la posibilidad de extrapolar los estudios de museología para aplicarlos de manera analógica al fin y a la función de los archivos²¹, pero que escasamente tratan el asunto de los archivos fílmicos. Pero, comprendiendo la utilidad de los mismos, entendemos que la especificidad y las problemáticas que se plantean en el patrimonio cinematográfico y a su proyección social responden a otros parámetros político culturales. Y desde luego no sirven para avanzar hipótesis de futuro, por cuanto se ha diluido en el espectáculo fílmico el componente áurico que sí se defienden en los museos, y porque la justificación de la existencia de los museos como elemento dinamizador de la vida económica y social de un territorio a partir de su conexión con el turismo poco o nada tiene que ver con la función de las filmotecas²². Sí, quizá, con la dimensión educativa, con las posibilidades de

²⁰ IAÑEZ ORTEGA, I. "Definición del patrimonio cinematográfico I. Definición legal del patrimonio como herramienta básica para su tutela". *Metakinema. Revista de cine e historia*. Universidad de Granada. Número 4 (2008) y en IAÑEZ ORTEGA, I. "Definición del patrimonio cinematográfico II. Terminología, valores y bienes que lo integran". *Metakinema. Revista de cine e historia*. Universidad de Granada. Número 5 (2009).

²¹ En ese sentido, existen monografías y artículos sobre museística general como las de ANDERSON, G. *Museum Mission Statements: Building a distinct identity*. American Association of Museums, Washington D.C. (USA), 1998; JANES, R. *The museum and the paradox of change*. Glenbow Museum, Calgary, 1996. STRONG, R. "Scholar or salesman? The curator of future". *Muse*, Summer, 1998.; etc.,

²² Sobre la función de las filmotecas hay opiniones muy radicales como las que se encuentran en BENARD DA COSTA, J. *La agonía de las Filmotecas*. Dossier de programación de la Filmoteca Española de Julio de 2008. Filmoteca Española, Madrid, 2008. En él, el ya fallecido Director de la Cinemateca Portuguesa expresaba que "las filmotecas, museos del cine, deberían pensar en el futuro de su historia más que en el pasado de su futuro".

transferencias formativas entre la Universidad y la institución cultural, aunque, no cabe duda, con diferentes enfoques en uno u otro sentido.

Hemos valorado en nuestro punto de partida los trabajos de Alfonso López Yepes sobre las filmotecas en línea²³ en cuanto constituye un trabajo pionero en el tránsito del modelo analógico al digital, y las correspondientes monografías más generales sobre el cambio de paradigma que se empiezan a alumbrar en trabajos²⁴ aparecidos en revistas de impacto, pero que, en muchos casos, como también ocurrirá con éste, su validez y certeza se ponen demasiado pronto en entredicho, por la misma naturaleza del soporte y del cambio en el que nos vemos inmersos.

Por tanto, para un análisis más profundo del estado del arte, hemos explorado otras fuentes, que sin ser revistas de científicas de impacto, sí pueden informarnos cuál es el status quo de las filmotecas y cuáles son las perspectivas. Y para ello, hemos hecho un estudio a fondo de los repertorios anuales de la revista de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, verdadero foro de reflexión sobre la función que éstos desarrollan en la actualidad, especialmente en el nuevo escenario digital. En este sentido hemos acotado el periodo de estudio de esta revista entre los años 2000 a la actualidad, puesto que es en estos años donde se va a propiciar la verdadera transformación de lo que supone una expectativa de futuro a la constatación de un cambio tecnológico y de paradigma²⁵.

²³ LOPEZ YEPES, A. "Filmotecas y archivos fílmicos en línea: producción, difusión, interconexión y posicionamiento en Internet". Scire. 14. 2 (jul.-dic. 2008) 41-64

²⁴ En la bibliografía se pueden encontrar las referencias de Mozoncillo, Izquierdo o Santamaría, que han abordado este tema con profundidad.

²⁵ Hemos analizado a lo largo de las revistas de la FIAF principalmente desde el año 1996, en concreto, desde el número 51, que se iniciaba con un panel de opiniones sobre el futuro de la institución. Posteriormente hemos analizado uno por uno todos los que se han ido publicando hasta 2015, destacando sobre todos ellos el número 55, sobre el acceso y la relación con los usuarios; el 57, sobre la restauración y las nuevas tecnologías; el 68, sobre el legado de Raymond Borde; el 70, sobre la dialéctica entre Museo y Mercado; el 71, sobre el futuro de las filmotecas; el 74-75, sobre el patrimonio audiovisual digital; el 84, sobre el Manifiesto Lindgren; y el 85 sobre el legado de Henry Langlois. Todos estas revistas se pueden consultar en línea en <http://www.fiafnet.org/>

Otra de las herramientas que nos han ayudado a entender la misión de las filmotecas es el análisis de la legislación específica sobre la materia, y aquí hemos manejado las referencias normativas internacionales, comunitarias, españolas y autonómicas. Era preciso estudiar las letras pequeñas de estos textos jurídicos pues en esos detalles encontramos gran cantidad de información, especialmente en el caso de las directivas europeas, que sin ser trasladables completamente a los estados sí marcan pautas de funcionamiento que habilitan a estos centros a desarrollar determinadas funciones y no otras, dado que detrás de esa intención a un motivo presupuestario. Este análisis lo hemos hecho con una cierta distancia, por cuanto la aceleración de la vida digital resulta en ocasiones incompatible con la relativa parálisis institucional y normativa de los últimos años, lo que convierte a determinadas normas de desarrollo prácticamente en papel mojado. En ese sentido, cabe tomar como referencia, como así lo expresa nuestras normas jurídicas básicas, a la costumbre y la analogía²⁶ como verdaderas fuentes de interpretación.

Para completar este mapa, hemos bajado hasta el terreno mismo de los hechos, de cuál es la vida real de las filmotecas. Hemos partido del análisis de los elementos externos de información que nos dan cuenta de la actividad concreta de las instituciones fílmicas. Hemos analizado la información que se deriva de sus webs, en cómo se relacionan con su público, sus usuarios y la propia semiótica de la apariencia física de las mismas nos dan pistas -no determinadas, pero sí pistas- de cómo funcionan por dentro estos centros. También esta información derivada de la lectura de las mismas la hemos tomado con las oportunas reservas al tratarse de un soporte cambiante y no siempre objetivo, por cuanto es, además de una herramienta informativa una excelente ventana publicitaria para la institución que hay detrás. Esta información la hemos contrastado con las opiniones de los protagonistas mismos de la actividad filmotecaria, con un panel de preguntas a

²⁶ DIEZ PICAZO, L. Sistema de derecho civil: volumen I: Introducción. Derecho de la persona. Autonomía privada. Persona jurídica. Tecnos, 2012

distintos responsables de filmotecas en España para conocer cómo se enfrentan al hecho filmotecario. Y con otra batería de cuestiones sobre el modo en que las filmotecas se enfrentan al cambio de paradigma tecnológico²⁷ e incorporan la tecnología DCI²⁸.

²⁷ Las posibilidades de la red como recurso de archivo en línea las encontramos en LURK, T. "Virtualisation as Conservation Measure". *Archives*. Berna, Suiza, 2008. Pp. 188-192. En la misma publicación suiza, encontramos reflexiones y estimaciones sobre la estabilidad de los discos duros como soportes de conservación: WILLIAMS, P. y ROSENTHAL, D. "Predicting the Archival Life of Removable Hard Disk Drive". *Archives*. Berna, Suiza, 2008. Pp. 221-225.

²⁸ Ver Anexos.

III. METODOLOGÍA

III.1 Preguntas, objetivos e hipótesis de investigación

Esta investigación pretende comprender el hecho filmotecario en la actualidad, atendiendo a las singularidades del tiempo en que nos ha tocado vivir. Un tiempo, como éste, en que gracias en gran medida a la labor filmotecaria precedente, se han podido salvar de la destrucción las obras cinematográficas más significativas, pero que es testimonio de la redefinición de las bases que definían al cine como artefacto cultural de primera magnitud. Un tiempo de crisis en el que la accesibilidad universal de esos bienes parece garantizada, con escalamientos de calidad, permitiendo a cualquier profano puede visionar las obras de Melies en Google o Youtube²⁹ este título y, al menos ver, seguramente pixelada y de mala calidad, una de estas joyas de los pioneros del cine.

Por ello, en esta investigación hemos perseguido dar respuesta a dos preguntas de investigación (Research Questions) básicas a las que se enfrenta la actividad filmotecaria contemporánea: (RQ1) ¿Para qué debe servir una filmoteca en el siglo XXI? (RQ2) ¿Hasta qué punto las bases que las fundaron en los años treinta siguen vigentes en plena era digital, en su cohabitación con el inmenso aluvión de imágenes en movimiento que se genera cada instante en el mundo?

Las respuestas, como es lógico, se han abordado desde distintos puntos de vista, por cuanto la dimensión de esta institución y su relación con la realidad contemporánea es también plural. Para ello, se han establecido cuatro objetivos generales (OG), a partir de los cuáles se han diseñado y articulado las publicaciones científicas que conforman la presente tesis por compendio:

²⁹ Se puede consultar un fragmento en: <https://www.youtube.com/watch?v=dxB2x9QzXb0> (consultado el 19/10/2015)

(OG1) Identificar los principales hitos de la historia de las filmotecas

Lo primero que debemos abordar es un recorrido histórico y crítico de aquellos hitos que han permitido situar a estas instituciones en el lugar en el que están, con sus fallas y sus logros, sus luces y sus sombras. Exploraremos para ello los primeros indicios de una voluntad conservadora del patrimonio y en cómo ese deseo se abre paso frente a las poderosas fuerzas de la propiedad industrial e intelectual³⁰ y las fronteras que han existido a la posibilidad de unos circuitos normalizados de intercambio de películas entre diversos territorios.

En ese sentido, analizaremos los movimientos de destrucción del cine y las causas que lo motivaron, y cómo, en mitad del desinterés de las productoras y derechohabientes, surge un movimiento que entiende el patrimonio fílmico como un acervo universal del ser humano que debe ser conservado a toda costa, especialmente debido a la fragilidad de los soportes fílmicos. Dicho lo cual, habrá que señalar también qué hitos importantes a nivel internacional han permitido que ese movimiento filmotecario no se quede en meras declaraciones de intenciones, hitos sin los que hoy sería impensable hablar de filmotecas o de archivos fílmicos.

³⁰ En este sentido, vale la pena consultar como punto de partida el artículo 37 de la Ley de Propiedad Intelectual, cuya reforma de 2006, a partir de la LEY 23/2006, de 7 de julio, dejó el artículo como sigue: “Reproducción, préstamo y consulta de obras mediante terminales especializados en determinados establecimientos. 1. Los titulares de los derechos de autor no podrán oponerse a las reproducciones de las obras, cuando aquéllas se realicen sin finalidad lucrativa por los museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas o archivos de titularidad pública o integrada en instituciones de carácter cultural o científico y la reproducción se realice exclusivamente para fines de investigación o conservación. 3. No necesitará autorización del autor la comunicación de obras o su puesta a disposición de personas concretas del público a efectos de investigación cuando se realice mediante red cerrada e interna a través de terminales especializados instalados a tal efecto en los locales de los establecimientos citados en el anterior apartado y siempre que tales obras figuren en las colecciones del propio establecimiento y no sean objeto de condiciones de adquisición o de licencia. Todo ello sin perjuicio del derecho del autor a percibir una remuneración equitativa”. Sobre la interpretación de la misma, merece la pena leer los comentarios a esa norma en MACIAS CASTILO, A y HERNÁNDEZ ROBLEDO, M.A. *El derecho de autor y las nuevas tecnologías: Reflexiones sobre la reciente ley de propiedad intelectual*. La Ley, Madrid, 2008. pp. 19 y ss.

(OG2) Analizar cuáles son los modelos jurídicos y político-culturales de las filmotecas dentro y fuera de nuestro país

El segundo de los aspectos que debemos abordar es el enfoque jurídico que adoptan estas instituciones, tanto en el marco normativo estatal y el regional como en el internacional. Cualquier análisis de calado político cultural como el que nos ocupa, en el que analizamos cuál deba ser el lugar que ocupan las instituciones fílmicas en la actualidad, debe contemplar una panorámica comprensiva de lo que la sociedad desea de ellas, a través de las normas constitutivas y reguladoras emanadas de quienes tienen el poder soberano.

En este análisis jurídico no deberán faltar tampoco las referencias a las normas europeas aplicables en el sector audiovisual, por cuanto pueden propiciar un modelo de gestión más homogéneo en el contexto. Y, cómo no, analizaremos en profundidad los efectos que la declaración de la UNESCO³¹ sobre patrimonio fílmico ha tenido en los marcos normativos en los que le son de aplicación. Valoraremos hasta qué punto las prescripciones y los buenos deseos de esta institución se han trasladado a la legislación local, o si sólo es un brindis al sol.

Por último es preciso hacer mención de la actividad reguladora de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos que, si bien no comprende a todas las Filmotecas del mundo, sí es una institución garante de la calidad de la actividad filmotecaria, y como tal sus criterios, sus normas técnica y sus recomendaciones constituyen una norma que se cumplen para mantener el marchamo de calidad que la pertenencia a ese sello constituye.

(OG3) Realizar un estudio crítico de los aspectos sustantivos de la actividad filmotecaria

³¹ Se puede consultar el documento completo en la página de la UNESCO, y en la dirección http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (consultado el 19/10/2015)

El tercer aspecto puede referirse a los aspectos sustantivos de la actividad filmotecaria. Para empezar, hay que señalar que no existe el equivalente una museística como sí le ocurre a los museos, en el que reflexiona sobre cuál debe ser la relación de estas instituciones con la sociedad y con su entorno. Existen trabajos de referencia como el de Raymond Borde que han sido y siguen siendo monografías de referencia para cualquier estudioso del fenómeno. Los estudios relacionados con los archivos fílmicos tienden a centrarse en el abordaje concreto de una película, en el análisis de las emulsiones o en los procesos de obsolescencia de los dispositivos. Pero en muy escasas ocasiones el objeto de estudio es la propia institución, lo que resulta especialmente difícil de entender en España, en la que cohabitan 15 filmotecas autonómicas, además de 3 locales y una estatal.

Y en este sentido abordaremos, como no podría ser de otro modo, la principal discusión que arrastran las instituciones fílmicas desde su existencia: la de ser preferentemente un archivo o un lugar de difusión.

Esta dialéctica se sustentó bajo un paradigma formalizado por los apellidos de sus correspondientes defensores, Ernst Lindgren, director del *British Film Institute* y Henry Langlois, director de la *Cinematheque* Francesa³². Dos modelos que en la actualidad no encuentran instituciones referenciadas puras en uno u otro sentido, pero sí sirven como punto de partida para analizar cómo han evolucionado las funciones de las filmotecas a lo largo de estas décadas, y que nos ponen en la tesitura de valorar, en cada una de esas dos dimensiones, archivística y divulgativa, deben replantear los trabajos que venían desarrollando hasta hace menos de diez años.

En este punto intentaremos anudar las reflexiones sobre el fenómeno dialéctico Lindgren-Langlois con las conclusiones extraídas del análisis de la dimensión

³² Se puede consultar toda la correspondencia entre ellos en BEALE, R. *Lindgren & Langlois: The archive paradox*. Arts Council England, Londres, 2011.

jurídica, y lo contrastaremos con las actividades que actualmente desarrollan las filmotecas.

También en el análisis de la actividad filmotecaria debe abordarse el equilibrio entre un centro que aspire a la excelencia y uno que ponga su énfasis en los aspectos divulgativos: si tiene que ser más un espacio de erudición académica o de animación sociocultural. La propia definición de Filmoteca admite una u otra opción, pero, en este sentido, valoraremos comparativamente qué actividad están llevando a cabo otras instituciones afines como museos y bibliotecas, pues también su función ha cambiado de forma significativa en la sociedad de la información, abriéndose a una mayoría más o menos cultas a través de programas educativos. Pensando que tanto el objeto libro como la obra de arte museística contemplan de por sí una frontera de acceso, más o menos sólida, qué menos que repensar las posibilidades de accesibilidad a de una disciplina cultural como el cine que no necesita otro bagaje intelectual que unos ojos abiertos. Por tanto, analizaremos críticamente si las filmotecas deben ser lugares para la excelencia, o bien serlo más para el disfrute: una puerta de entrada accesible al sistema cultural.

Por último, en este apartado trataremos algún aspecto relativo a los componentes inmateriales del patrimonio fílmico: los usos cinematográficos, el hecho de ver cine en un proyector en soporte celuloide, la experiencia cultural colectiva, los diálogos que pueden surgir de las propias butacas y ese aire de cine-club que todavía inspira la labor de las Filmotecas. Que todos esos usos tengan una virtualidad patrimonial por tratarse de un uso amenazado de desaparición es algo que las filmotecas deberían tratar.

(OG4) Evaluar la redefinición de la actividad filmotecaria en el escenario digital

El cuarto aspecto que debemos abordar es en qué medida el nuevo escenario digital ha transformado el quehacer diario de las filmotecas. Y podremos

comprobar cómo la práctica totalidad de los departamentos que componen estas instituciones han cambiado su fisionomía, el perfil de sus usuarios y su relación con el público de manera radical. La archivística fílmica, la restauración, la documentación y las actividades de difusión han aceptado, de mejor o peor gana, la existencia de unos soportes que amenazan la existencia misma de la identidad filmotecaria. Y no es que el cine sea un sector cultural ajeno a los cambios tecnológicos y a la comprensión de la obsolescencia como un factor intrínseco a la industria, es que la propia desaparición del dispositivo puede suponer sino la muerte del cine³³ sí su transformación completa.

En este aspecto, trataremos el momento de transformación digital de los propios soportes³⁴, que ya no encuentran sólo el lugar de los anaqueles y estanterías de las cámaras frigoríficas, sino que se aventuran a instalar en redes más o menos complejas. Debemos también delimitar cuáles son merecedoras de conservación, lo que nos servirá para incorporarnos a debates que no están en la literatura científica, pero que ya sí se instalan en los usos filmotecarios. También hablaremos de la perdurabilidad de esos soportes digitales y su capacidad para no ser absorbidos por una obsolescencia cuyos efectos no se quedan en la mera falta de dispositivo, sino que quedan a las puertas mismas de la inexistencia.

Actualizaremos la dialéctica conservación-difusión, en las posibilidades que la tecnología digital como vía intermedia, especialmente cuando pensemos que al hablar de difusión no hablamos ya de proyectar en sala o intercambiar entre filmotecas: hablamos de una accesibilidad total y en cualquier lugar del mundo. Y cómo no, tendremos que detenernos en las implicaciones económicas de esa presunta accesibilidad total tienen para las filmotecas.

³³ Sobre estos conceptos, vale la pena la lectura de CHERCHI USAI, P. *La Muerte del Cine*. Laertes, Barcelona, 2005.

³⁴ Un estudio sobre el tema en el país vecino, lo encontramos en CNC. *La Crise du Cinéma Français*. CNC, París, 2002.

Y por último, tendremos que definirnos acerca del supuesto tabú de la proyección digital en sala, a través de soportes convencionales, en los umbrales de calidad que la sala de proyección de una filmoteca debe admitir para que no se desvirtúe el hecho fílmico. Y en qué medida cada vez más los soportes digitales están alcanzando una calidad y una definición capaces de proponer una mayor calidad de visionado que la proyección convencional.

En todas estas complejas preguntas no podemos pasar por alto en qué medida ha afectado y afecta el proceso de digitalización que se ha llevado en la industria cinematográfica bajo las siglas “DCI”³⁵. Como se abundará en uno de los artículos, la unión de las principales multinacionales de producción y distribución cinematográfica en el acuerdo “Digital Cinema Initiatives” no deja de ser, en gran medida, un intento de “normalizar la pluralidad” que está condicionando toda la cadena de valor de la industria, y por ende, la labor que desarrollan las filmotecas como última estación de esos materiales derivados de la actividad. Dicho de otra manera, si el nuevo paradigma digital ha removido las bases de la industria cinematográfica, el acuerdo DCI ha marcado unas claras hojas de ruta sobre las que ya se han construido las bases del cine del presente y del futuro, al menos del futuro más inmediato.

A partir de todo ello, y de acuerdo con el estado del arte, las preguntas de investigación y los objetivos precedentes, la presente Tesis Doctoral se desarrolla a partir del intento de mostrar la validez y contrastar la siguiente Hipótesis principal (HP):

(HP) A lo largo de la historia las filmotecas respondieron a la barbarie destrucccionista de las tres primeras décadas del siglo XX motivadas por los efectos devastadores que la obsolescencia tecnológica tenía para con el patrimonio fílmico.

³⁵ Una información muy completa del origen y del estado actual, lo encontramos en la página web de DCI Initiatives, <http://www.dcinovies.com/>.

Una vez consolidada como institución cultural en más de 100 países, su función necesita ser revisada y actualizada ante el nuevo marco digital, dado que nos encontramos no ante un cambio tecnológico más, sino a una auténtica transformación y cambio de paradigma cultural.

Con el fin de contrastar y dar respuesta a esta hipótesis en nuestras conclusiones, nos preguntaremos hasta qué punto esas bases sobre las que se asentaron las filmotecas desde sus inicios tienen su sentido en la actualidad, especialmente en un marco de incertidumbre que plantea la plena asunción de la digitalización en la industria cinematográfica.

Plantear esta pregunta es propio de una institución que, por la protección de un material que carece del aura de otras obras de arte, tiene que buscar su lugar en el mundo en medio de este cambio de paradigma, acentuado por una aguda crisis de las propias instituciones culturales públicas. No plantearlo sería, cuando menos, someter a las filmotecas a la obsolescencia social y a la marginalidad cultural.

III.2 Planificación y diseño de la investigación

Hemos desarrollado el abordaje de las preguntas, objetivos e hipótesis de investigación precedentes a partir del diseño y elaboración de tres artículos científicos distintos, articulados y que han visto la luz de forma consecutiva en el bienio 2014-2015.

El primero de ellos, "Origen y desarrollo de la actividad filmotecaria en España. Implementación y singularidad del mapa filmotecario español ante el nuevo contexto digital (1954-2012)", se enfrenta a los orígenes de la actividad filmotecaria en nuestro país, como un marco de referencia ejemplificador de cuáles son las bases sobre las que se fundaron dichas instituciones. Para ello, cómo no,

profundiza en el origen del movimiento filmotecario mundial al que España, por hallarse inmersa en el aislacionismo internacional del primer franquismo, llegó unas décadas más tarde que el resto de los países de su entorno. Es además el caso español un ejemplo paradigmático en el que, una vez producido el desarrollo autonómico, conviven con la institución estatal las filmotecas regionales, como un espejo de la descentralización administrativa propia de nuestro país y de otros países de nuestro entorno. Este artículo, por tanto, profundiza en cuestiones de alcance jurídico que delimitan el status quo, el encaje administrativo de estas instituciones culturales, tanto en su perspectiva de institución pública como de entidad privada. Y además trata de contrastar hasta punto tienen un reflejo en la legislación nacional y autonómica española las normas internacionales emanadas de los organismos de derecho público internacional como la UNESCO y de organizaciones como la FIAF, que sin tener esa consideración, sí que sus normas son tenidas en cuenta al menos para los aspectos técnicos de gestión y de conservación de fondos fílmicos.

En este sentido, era necesario realizar un análisis retrospectivo de la actividad filmotecaria en nuestro país, entendiendo, además, que no se halla en un contexto aislado, sino que convive, aunque sea tardíamente, con otros procesos de implantación de instituciones filmotecarias en Europa. En este sentido, partimos de los excelentes estudios realizados en el año 1996 por Susana García Mangas, que hasta la fecha constituía el único realizado específicamente sobre la naturaleza de los archivos fílmicos.

Ocurre que este estudio, que en su momento tenía las dosis necesarias de actualidad, necesitaba contrastarse y revisarse, pues en esa fecha, por ejemplo, apenas se había completado el desarrollo autonómico que permitían a las Comunidades Autónomas generar un marco jurídico para la creación de las filmotecas regionales. Sí que nos parecía significativa su concreción sobre el desarrollo de la actividad archivístico-fílmica en España, desde los primeros

indicios de voluntad filmotecaria en España hasta la cristalización de una filmoteca nacional en la década de los 50 del siglo pasado. Y también, tomábamos, como lo hace García Mangas, la referencia de la monografía de Raymond Borde para estudiar el contexto internacional en el que nacen las filmotecas, aunque incorporamos algunas publicaciones posteriores, así como matizaciones históricas no contenidas en su tesis de 1995.

Para la actualización del estado actual del mapa filmotecario español, era necesario, elaborar un dossier, en particular, de cada una de las filmotecas regionales y locales que habitan en nuestro país. Saber cuáles son, su fundación, estado actual, organización, y todos aquellos datos más o menos significativos que pudieran darnos una descripción de ellas. Pero, sobre todo, necesitábamos conocer su status jurídico, analizando cuál era su naturaleza jurídica de origen y cómo se han ido modificando a lo largo de su vida. Hablamos de instituciones relativamente jóvenes, en las que han sufrido cambios estructurales en paralelo al desarrollo autonómico y local, y cuya organización institucional no suele estar en normas de primer orden, sino en normas de tercer y cuarto nivel, en decretos y órdenes, cuyo rastreo no siempre es fácil.

Una vez tomada en consideración la armadura jurídica, queda también en la investigación contrastar hasta qué punto las intenciones reguladoras se trasladan a una realidad concreta, y cómo, por el propio desarrollo natural de la evolución del cine y su tecnología, una parte significativa de esas normas se encuentran ya superadas por la realidad, con lo que nos encontramos, en el mapa filmotecario español, con situaciones de hecho que de algún modo necesitarían una actualización normativa por el cambio de paradigma digital en el que nos vemos inmersos.

El segundo de los artículos, "Filmotecas en la encrucijada. Función y expansión de la actividad filmotecaria en el nuevo escenario digital", trata de responder a la pregunta de para qué sirve una filmoteca. Nos enfrentamos en él a un segundo

nivel de concreción tras el primer artículo, ahondando tanto en los motivos por los que se crearon estas instituciones, como muy especialmente cuál ha sido y debe ser su cometido ante la actualidad y el futuro digital del cine.

Para ello, se adentra de lleno en el debate casi primigenio sobre si deben primar en las instituciones fílmicas las actividades de exhibición o las de conservación, o lo que, dicho gráficamente, se ha venido a llamar el debate *Lindgren/Langlois*. Un debate que abanderaron en su día, respectivamente, los directores de los archivos fílmicos británico y francés, con argumentos todos ellos de un peso y validez capaz de mantenerse durante décadas. Ese debate no acabó ni mucho menos en las severas personalidades del francés y del británico, sino que se ha mantenido con mayor o menor virulencia a lo largo de varias décadas hasta la fecha.

Sin embargo, el nuevo escenario digital transforma definitivamente el campo de juego, pues, como no podría ser de otra manera, ni las actividades de exhibición ni las de conservación quedan inmunes ante este auténtico cambio de paradigma. Por tanto, se hace necesario reformular las bases, no ya de la dialéctica concreta que ríos de tinta generó durante años, sino trasladarlo a un ámbito mucho más global, ofreciendo algunas pistas que puedan responder qué y para qué sirven las filmotecas en este nuevo contexto que ya no es futuro sino que es presente.

Para este trabajo, lógicamente, retomamos la bibliografía histórica sobre el origen de las filmotecas, apuntada en el artículo anterior, pero necesitamos conocer cuál es verdaderamente, en el terreno de los hechos, la situación actual. Para ello, nos centramos en los reportes y artículos de la revista de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, procurando observar hasta qué punto se ha modulado el debate conservación/ divulgación en los distintos momentos. Estos dos vectores alcanzan en ocasiones espacios de encuentro y de convergencia, pero el desarrollo de la tecnología digital vuelve nuevamente a conmovir las bases sobre las que se asentaba el debate.

En este sentido hay que decir que en el artículo hemos intentado abordar las implicaciones político-económicas que se abren detrás de este debate *Lindgren/Langlois*, especialmente significativas en el aspecto de la accesibilidad digital, por cuanto ese concepto no es pacífico para el mundo filmotecario. Pero también en qué punto se encuentra el debate sobre la utilidad social y la relevancia pública de la actividad filmotecaria, en un momento como el que nos encontramos de crisis del Estado del Bienestar y de desaparición del soporte fotoquímico. Dos aspectos que, sin lugar a dudas, afectan y dan que reflexionar sobre el *qué* y el *para qué* siguen siendo válidas las filmotecas, y qué vías de supervivencia pueden tener para el futuro.

Finalmente, el tercer y último artículo, "El estándar DCI en las filmotecas. El proceso de transición al sistema digital en la actividad filmotecaria contemporánea (2010-2014)", pretende hacer el diagnóstico y evaluación del alcance de una situación de hecho que está cambiando la industria del cine y por ende la naturaleza misma de las filmotecas: el Acuerdo DCI.

Digital Cinema Initiative (DCI) es más que un formato digital. Es, sobre todo, la cristalización de un nuevo paradigma digital en el ámbito cinematográfico que viene a poner un cierto orden en la atomización de soportes, dispositivos y canales de exhibición. Una suerte de homogeneización impulsada por industria norteamericana dirigida a establecer un estándar comercial de producción, distribución y exhibición en el mundo del cine, con un alcance mundial. De esta manera, el entorno DCI establece ya de partida la segregación entre los productos cinematográficos que entrarían en el ámbito comercial internacional y aquellos que quedan relegados al amateurismo o a la acción local. La potencia es tal que cualquier film que desee participar de los circuitos comerciales de distribución o exhibición, incluyendo los festivales de cine, deben someterse a lo que establece el acuerdo DCI. Por tanto, en el artículo, analizaremos cuál es el origen, la motivación,

y las concretas voluntades de control a lo largo de la cadena de valor de la industria cinematográfica.

Para explicar esta estrategia de control del mercado, buscamos construir un paralelismo retrospectivo con unos hechos sucedidos cien años antes, y que identificamos como la clave que explica este. No nos hallamos ante una situación nueva, y de hecho el acuerdo DCI tiene un antecedente claro casi cien años atrás otro acuerdo empresarial que consolidaría el “estándar 35 mm.” con ese mismo objetivo de controlar todos las fases del proceso productivo.

El éxito de este acuerdo, que de hecho ha expandido el soporte digital en todo el mundo, afecta, y de qué modo, en los dos polos sobre los que gravita la actividad filmotecaria, tanto el de la exhibición como el de la conservación. Indaga el artículo en estos aspectos, y también en cómo está siendo la asunción contemporánea de este nuevo *status quo* en las filmotecas españolas y en las del resto del mundo. Y veremos cómo esta asunción desigual no está siendo óbice para una aceptación generalizada y en cómo la Federación Internacional de Archivos Fílmicos ha asumido esa actitud de aceptación o resignación elaborando unos parámetros técnicos mínimos para adaptar el acuerdo DCI a la función filmotecaria.

IV. RESULTADOS

IV.1 Origen y desarrollo de la actividad filmotecaria en España. Implementación y singularidad del mapa filmotecario español ante el nuevo contexto digital (1954-2012).

Referencia normalizada:

García Casado, P. y Alberich Pascual, J. (2014). Origen y desarrollo de la actividad filmotecaria en España. Implementación y singularidad del mapa filmotecario español ante el nuevo contexto digital (1954-2012). *Historia y Comunicación Social*. Vol. 19. Núm. Especial Enero. Págs. 279-289.

Resumen:

El presente artículo realiza el estudio genealógico del actual mapa filmotecario español, en el que cohabitan quince filmotecas autonómicas, además de tres locales y una estatal. Exploramos los inicios en España de la preservación del patrimonio fílmico en los años 20, y cómo ese deseo se abre paso con suma dificultad. Tras el paréntesis forzoso de la Guerra Civil (1936-1939), atendemos a su revitalización hasta culminar en la creación de la primera Filmoteca Nacional (1954). Finalmente, abordamos el proceso de expansión territorial de la actividad filmotecaria que se abre con la Constitución Española de 1978.

Palabras clave:

Filmotecas; Filmotecas autonómicas; Historia; Orígenes; España.

Title:

Origin and development of film archive activity in Spain. Implementation and uniqueness of Spanish film archive map on the new digital environment (1954-2012).

Abstract:

This article makes the genealogical study of the current Spanish film archive map, which is inhabited by fifteen regional film archives, plus three local and one state. We explored the beginnings of film preservation in the 20s in Spain, and how that desire breaks through with difficulty. After the interruption forced by the Civil War, we attend to its revitalization, culminating in the creation of the first National Film Archive (1954). Finally, we address the process of territorial expansion of film archive activity that opens with the Spanish Constitution of 1978.

Key Words:

Film Archives; Regional Film Archives, Origin; History; Spain.

1. Introducción

Desde que los hermanos Lumière proyectaron en 1895 las primeras imágenes en movimiento surgió la pregunta de qué hacer con todos esos rollos de material fílmico que el invento tendía a acumular. Piezas pesadas, costosas, cuyo valor económico mantenía un rendimiento decreciente; una vez que la proyección se mostraba en las ferias del entorno el público dejaba de interesarse por ellas a la espera de otra novedosa. Las empresas y las personas que se manejaban en ese nuevo mundo del cinematógrafo no eran conscientes del enorme valor que la conservación de esos materiales tendría para el futuro, y se estima habitualmente

que más del 80% de la producción fílmica de los primeros veinte años de vida del cinematógrafo acabaron destruidos (Borde, 1991: 13).

Aunque la destrucción fílmica tiene originalmente una explicación económica (Seguin, 2002), hay que buscar también razones intrínsecas al propio hecho cinematográfico, al propio estatuto jurídico del bien fílmico, pues de acuerdo con “el poder del derechohabiente” (Borde, 1991: 33), el productor o la entidad o persona a quien se haya transferido la propiedad del film, tiene un poder absoluto sobre los negativos y las copias derivadas de ese derecho. Puede entregarlo a un archivo cinematográfico para evitar su deterioro y promover que sea también testigo de un tiempo; puede revenderlo a los coleccionistas privados, en un mercado cada vez más en auge; o puede destruir y hacer que se destruyan las copias, y nadie puede impedirselo, ni siquiera el Estado (1).

Junto a ambos argumentos previos (económico y jurídico), cabe considerar también la difícil adecuación del material fílmico -como soporte de producción en serie- a los esquemas clásicos de la obra de arte. De alguna manera, el cine como manifestación artística, desde el cliché de la originalidad y de la irrepitibilidad. Además, su relativa juventud, de poco más de una centuria, la hace ser menos permeable a la vocación conservadora que recae sobre otras piezas denominadas de interés cultural. De acuerdo con Alfonso del Amo, “La conservación de la cinematografía, entendida como Preservación del Patrimonio Cultural, no está entre los objetivos de la industria. (...) La industria no puede permitirse actividades conservacionistas que, al comprometer la inmediata obtención de beneficio, condicionan su desarrollo económico” (Del Amo, 1991: 14).

Podemos establecer por tanto que la destrucción es un hecho intrínseco al fenómeno fílmico, un vector que ha tenido su respuesta en el movimiento filmotecario mundial. Un movimiento que nace en la década de los la década de los 20 y principios de los 30 del siglo pasado, en el que coinciden en el tiempo

iniciativas de entidades privadas y de gobiernos europeos para reunir los archivos fílmicos bajo un mismo organismo. Sin embargo, no es hasta 1933 cuando se crea la primera Filmoteca, la Svenska Filmsamfundet sita en Estocolmo (Sundholm, 2006: 18). A ella la siguieron la de Berlín, Milán, Nueva York, París y Londres (Low, 1997: 4).

Tiene además este movimiento filmotecario una vocación universalista; al poco de la fundación de esas primeras filmotecas, se constituye en 1938 la Federación Internacional de Archivos Fílmicos. Y nada más concluir la Segunda Guerra Mundial, se plantea una reunión anual de la FIAF en Praga (1945), en Ámsterdam (1946) Varsovia (1946), reuniendo a países de un lado y otro del Telón de Acero (Surowec, 2002). El éxito del movimiento filmotecario internacional es indudable. Cuando fue fundada en 1938, la FIAF contaba con cuatro miembros. Hoy día agrupa a más de 150 instituciones pertenecientes a más de 77 países, aspecto éste que nos da la medida de que se trata de un movimiento transfronterizo que revela un interés por la preservación del patrimonio de las imágenes en movimiento a nivel mundial.

2. Objetivos y metodología

La planteamiento discursivo de este trabajo se fundamenta en que la emergencia histórica de las filmotecas dio respuesta a la barbarie destructora de las tres primeras décadas del siglo XX para con el patrimonio fílmico. Esa función, definida y concretada hasta los años 90 del siglo pasado, necesita ser revisada y actualizada ante el nuevo reto digital, que no supone un cambio tecnológico más, sino una auténtica transformación de paradigma cultural.

En este trabajo revisamos hasta qué punto las bases que fundaron el movimiento filmotecario español a mediados del siglo pasado siguen vigentes en plena era digital, con la existencia de un inmenso aluvión de imágenes en movimiento que se

generan a cada segundo en el mundo. La respuesta, como es lógico, debe abordarse desde distintos puntos de vista, por cuanto la dimensión de esta institución y su relación con la realidad contemporánea es también plural. Para ello, exploraremos los primeros indicios de una voluntad conservadora del patrimonio en nuestro país, y cómo ese deseo se abre paso frente a las poderosas fuerzas de la propiedad industrial e intelectual y las fronteras que han existido a la posibilidad de unos circuitos normalizados de intercambio de películas entre diversos territorios.

Nuestra aproximación metodológica está determinada por la escasez de material bibliográfico y de literatura científica de impacto sobre el tema. Las referencias en bases de datos sobre archivos fílmicos tienden sobre todo a la especialización, a casos muy concretos de restauraciones y de análisis retrospectivos de cinematografías, pero son pocas las muestras de una bibliografía adecuada sobre el papel que han jugado o que deben jugar las filmotecas españolas (o internacionales) en la sociedad contemporánea.

El presente estudio ha conjugado investigación básica y aplicada, descriptiva y de campo. El proyecto se ha desarrollado mediante la recolección de datos sobre las actividades de las filmotecas españolas, e igualmente hemos interactuado con las filmotecas seleccionadas a nivel general e individual, además de realizar visitas puntuales a dichas filmotecas. Así, se han estudiado los aspectos particulares de cada filmoteca y se ha establecido una propuesta clasificatoria de las mismas. En este sentido la observación y uso de las fuentes legislativas ha resultado de fundamental importancia, permitiendo recabar adecuadamente la información acerca de la implementación y singularidad del mapa filmotecario español.

3. Genealogía de la actividad filmotecaria española

El movimiento filmotecario español no se inicia oficialmente hasta la constitución en 1954 de la Filmoteca española. ¿Es que en nuestro país no existía interés por la

defensa de la cultura cinematográfica? Sí que existía, lo que ocurre es que, como diría el pintor Juan Cuenca, “en los años 50 había que inventarlo todo de nuevo” (2). Y esto implicaría no sólo la reinención de un país en ruinas, sino el establecimiento de una primigenia política cultural.

Durante el reinado de Alfonso XIII, especialmente durante el Primer Congreso Español de Cinematografía celebrado en Madrid en 1928, se evidencian los primeros precedentes de intentos personales y colectivos que demandan un cierto grado de protección del patrimonio cinematográfico español, en el que se resuelve, en sus conclusiones, la necesidad de lanzar desde el ministerio de Trabajo un Cinemateca Nacional. Esta demanda desembocó en una Real Orden del Ministerio en el que se crea el Comité Español de Cinema Educativo; y en otra más concreta, ya en tiempos de la II República, en la Orden de 30 de Junio de 1933 por la que se crea un servicio dependiente del Ministerio de Agricultura para el depósito de películas especializadas en esta materia. Por tanto, más que la vocación de conservación del patrimonio, lo que latía era una necesidad de preservar esas películas a la luz de esa segunda ola de destrucción que amenazaba la labor educativa y formadora que el cine había supuesto para este ministerio.

Tras el dramático y doloroso paréntesis que supuso la Guerra Civil a todo albor de construcción de una actividad filmotecaria, no será ya hasta los años 50, exactamente hasta el año 1953, cuando gracias al tesón de Carlos Fernández Cuenca se retomará la idea. Y así, por decreto de 13 de febrero de ese mismo año, se crea la Filmoteca Nacional, cuya misión es crear un archivo de películas y de documentación cinematográfica, procurando su mejor conservación y haciendo posible que el material archivado se utilice sólo con fines culturales. Pero, como tantas veces en España, el asunto de la Filmoteca quedó en papel mojado, sin dotación, sin edificio: una entelequia administrativa que vio pasar por delante, sin poder participar plenamente, las reuniones de las Conversaciones de Salamanca de 1955 o, más concretamente, los congresos de la FIAF de Estocolmo de 1958 -donde

España se jugaba su admisión- y de Budapest, al año siguiente (García Mangas, 1995: 84). El aislamiento internacional aún era una constante que no se superaría de manera efectiva hasta bien entrada la década de los 60.

Esa etapa incipiente de la Filmoteca Española tiene su personificación en Florentino Soria, institución a la que éste llega de la mano del entonces Director General de Cine, García Escudero. En su etapa se inician los ciclos de Griffith, Eisenstein, Stroheim o Antonioni, y se establece la obligatoriedad de depósito de todas aquellas películas que hubieran obtenido alguna ayuda estatal. De acuerdo con su propio relato, “La conservación es lo esencial. No hay otra filosofía para una filmoteca. ¿Y qué es lo que hay que conservar? Todo el cine nacional que se pueda recuperar. Porque si cada país se preocupa de conservar su cine, quedará salvaguardado el patrimonio del cine universal” (Soria, 1987: 4).

A Florentino Soria le sucedería, con el primer gobierno del PSOE en España, Juan Antonio Pérez Millán, que, aunque su mandato fue relativamente breve, hizo posible la actualización de un nuevo concepto de filmoteca, más cercano y homologable a las filmotecas europeas, desde una reflexión sobre qué debe y qué no debe ser una filmoteca, en función de cuatro ejes: fondos fílmicos, documentación, difusión y cooperación, que constituyen los cuatro ejes sobre los que se asientan algunas de las filmotecas autonómicas, como la de Andalucía, que aparecerían dos años después. A Pérez Millán le sucedería en 1986 Miguel Marías; y por último, sería nombrado en 1989 José María Prado, quien se mantiene como director hasta nuestros días (3).

En su inauguración, allá por 1954 no estaban previstas las sesiones de proyección pública. Todo lo más estaban previstas a al apoyo a los incipientes cine-clubs, pero hubo que esperar hasta 1963 para encontrar un primer programa de proyecciones, que se desarrollaron en el Instituto Nacional de Previsión. No obstante, a pesar del trabajo realizado, la filmoteca constituía un lugar casi residual, e incluso durante 5

años, de 1967 a 1972, se detiene la programación, volviendo nuevamente al sistema de préstamo a Cine-Clubs. Como contraste, la Filmoteca Española ofreció unos ciclos temáticos en Barcelona y ya en los años 70, en Valencia.

El año 75 es clave en el tema de la descentralización; se pide colaboración desde otras capitales de provincia que desean tener este servicio cultural” (García Mangas, 1995:109). No obstante, a pesar de los esfuerzos por satisfacer itinerancias, la Filmoteca carecía de los medios para llevar cine a las 52 provincias españolas. La falta de recursos y de copias propias, con lo que suponía de dependencia exterior, convertía esta proyección exterior en una suma de frustraciones. De hecho, esa tensión con la periferia, por satisfacer los deseos de otros territorios, llevó precisamente a que la sede de las proyecciones de la Filmoteca Española tuviese un azaroso recorrido hasta recalar en el Cine Doré desde 1989 y hasta la actualidad.

4. Desarrollo y singularidad del mapa filmotecario español: las filmotecas autonómicas

La Constitución Española de 1978 abre un nuevo marco territorial donde las competencias sobre la acción cultural quedan progresivamente descentralizadas y abiertas a que las Comunidades Autónomas puedan desarrollar la labor de protección del patrimonio fílmico dentro de sus territorios. El sistema competencial de su artículo 149 fijan dos niveles de concreción para este fin. Por un lado, el Estado mantiene competencia exclusiva sobre archivos y museos que sean de titularidad estatal, pero posibilita la cogestión de estos espacios por las Comunidades Autónomas. Esto, leído desde la perspectiva de la acción cultural, deja un amplio campo de acción a las Comunidades para que desarrollen políticas culturales autónomas, máxime cuando existe una tremenda generosidad en las transferencias competenciales en materia cultural, lo que desemboca en una proliferación de filmotecas autonómicas.

El origen de esta pluralidad se explicaría en la insistencia de construir una identidad regional o nacional diferenciada, cristalizada con la formulación de una institución propia. Cada una de ellas, en sus estatutos y normas de constitución, expresa el deseo de reunir, conservar y defender el patrimonio fílmico de la comunidad en cuestión, expresión que puede resultar, cuando menos, discutible. Al fin y al cabo, la regionalidad de un film siempre es discutible. ¿Es estrictamente riojana la Calle Mayor, de Bardem? ¿Es exclusivamente catalana la Plaça del Diamant, de Betriu? ¿Es andaluz todo el costumbrismo de los años 50? ¿Habría que constituir una filmoteca autonómica en Madrid para conservar las copias de la comedia madrileña de los 80?

Pese a esta aparente diáspora, de factores centrífugos semejantes a los de otros aspectos de la vida social española, hay otros factores centrípetos, que de alguna manera concretan la colaboración entre distintas instituciones que la Constitución Española eleva como propio, y que se articula en dos factores. El primero tiene que ver con la existencia de una institución superior homologadora como es la FIAF que aúna modos y actividades de colaboración entre filmotecas; y en segundo lugar, que la Filmoteca Española ha sabido jugar un papel de colaborador leal y no impositor como garante de las “esencias identitarias”, un perfil bajo de colaboración leal mantenido durante décadas que ha evitado los recelos con las autonomías más centrífugas. Quizá sea porque en todos está el espíritu de los primeros internacionalistas de la FIAF que entendían la colaboración entre archivos por encima de las diferencias políticas.

La situación actual de cada una de ellas difiere en función de su tamaño, de la voluntad política de las instituciones de quienes dependen, y de la vocación internacional que poseen, por lo que podemos establecer y agruparlas en tres grupos diferenciados: (1) filmotecas autonómicas con un estatuto jurídico propio y que son miembros de pleno derecho o asociadas de la FIAF; (2) filmotecas

autonómicas y/o locales que tienen un estatuto jurídico propio, pero no asociadas de la FIAF; (y 3) filmotecas llamadas así pero que no tienen un estatuto jurídico propio y muy limitadas de contenido. Dentro del primer grupo estarían:

- La Filmoteca Vasca. Se trata de una institución en su origen privada que ha ido derivando hacia el actual patronato con financiación pública del Gobierno Vasco y las diputaciones forales. Ha mantenido el criterio de ser exclusivamente un archivo con apenas una sala de proyección de aforo muy reducido. Con independencia de la futura localización en una sede mayor, centra su labor en aunar la producción de cine vasco, en su difusión, y en ser el depositario de las copias ganadoras del Festival de San Sebastián. Al tratarse del único archivo cinematográfico vasco, se ha convertido en una importante referencia para investigadores, productoras, televisiones, estudiantes etc.
- Filmoteca de Cataluña. Tiene su origen en el traslado de proyecciones de la Filmoteca Española a Barcelona. Una vez realizado el traspaso de competencias, en 1981 se constituye como tal en 1981. Desde 2002 depende orgánicamente del Instituto Catalán de las Empresas Culturales y su funcionamiento está regulado por la ley catalana del cine de 2010. Destaca en los últimos años el traslado de las proyecciones a la nueva sede del Raval barcelonés, que persigue que las actividades de conservación se complementan con otras políticas básicas para la difusión del séptimo arte: proyecciones, exposiciones, programas formativos, festivales, etc.
- Filmoteca Valenciana (IVAC). El Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia 'Ricardo Muñoz Suay' fue creado por la ley 5/1998, de 18 de junio, y en su estructura integró a la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, creada en 1985. Incorpora en su denominación el nombre del cineasta, fundador y primer director de la Filmoteca valenciana, Ricardo Muñoz Suay.

La Filmoteca Valenciana se encarga de llevar a cabo las tareas de recuperación, restauración, catalogación y conservación de material relacionado con la cinematografía y el audiovisual, además del estudio y difusión de la cultura cinematográfica.

- Filmoteca de Andalucía. Fue creada por Decreto 295/1987, de 9 de diciembre e inició sus actividades en diciembre de 1989. Desde su origen, lleva a cabo una labor de investigación, recopilación y difusión del patrimonio cinematográfico andaluz. Esta actividad se complementa con un programa de proyecciones que aúna la revisión de los grandes referentes de la historia del cine con las últimas tendencias en este arte. Asimismo, la Filmoteca de Andalucía es también un espacio cultural, de encuentro y de participación para la sociedad civil.
- CGAI. El Centro Galego de Artes da Imaxe fue creado por Decreto 210/1989 del 5 de octubre de la Xunta de Galicia, que toma el testigo de la Filmoteca do Pobo Galego y del Archivo de la Imagen de Galicia, ambos creados a principio de los años 80. Aúna las dos vertientes, fotografía y cinematografía, en un centro que no tiene otro parentesco en España. Sus funciones aúnan la recuperación con la difusión, especialmente de aquellas dirigidas a proporcionar un mayor conocimiento de las artes de la imagen.

A este primer grupo de filmotecas que están asociadas a la FIAF habría que sumar a la propia Filmoteca Española. La pertenencia a la FIAF implica el cumplimiento de una serie de parámetros de calidad en cuanto a la homologación de los sistemas de conservación, de restauración, de proyección y de realización de labores de intercambio de fondos, lo que no quiere decir que quienes no pertenezcan al Club FIAF no los cumplan o sean de menor importancia: simplemente no están asociadas o no son miembros, y los motivos de estar o no estar en ese club pueden

ser diversos. Así, en España conviven otras filmotecas territoriales, igualmente significativas (Grupo 2):

- Filmoteca de Zaragoza. Inicia sus actividades en 1981 como una entidad dependiente del Ayuntamiento de Zaragoza, recogiendo los intentos, desde los años 30, de recoger en un centro todo el patrimonio fílmico aragonés. Se constituye como fundación pública, cuyo objeto y fines son el estudio y la difusión del cine preferentemente aragonés. Cuenta con departamentos independientes de conservación y de difusión, con programas educativos y de proyecciones estable.
- Filmoteca Canaria. Creada en 1984, sus funciones se extienden a la conservación y difusión del patrimonio fílmico, videográfico y fotográfico generado en las islas. Desde 1992 la Filmoteca Canaria pasa a formar parte de la Sociedad Canaria de las Artes Escénicas y de la Música (SOCAEM), sociedad pública dependiente de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de Canarias. La Filmoteca Canaria se subdivide en a) un área de archivo y recuperación, con sede en Santa Cruz de Tenerife, y b) un área de difusión, con sede en Las Palmas de Gran Canaria.
- Filmoteca Regional de Murcia. Después de una andadura sin estructura definida desde 1986, esta Filmoteca toma cuerpo jurídico en 2005, con el Decreto 81/2005, de 8 de julio que especifica que tendrá, entre otras funciones, las de recuperar, conservar y difundir el patrimonio cinematográfico de la Región de Murcia, así como satisfacer las demandas de formación, experimentación y prácticas cinematográficas. Después de un periodo muy activo, el cese de su director y las obras de su sede han vaciado de contenido la actividad de la Filmoteca.

- Filmoteca de Castilla y León. Se crea por Orden de 29 de noviembre de 1990. Establece que los objetivos serán la recuperación, conservación, archivo, restauración, investigación y difusión de documentos cinematográficos audiovisuales en general. Asume una doble función básica: reunir y conservar todos los documentos fotográficos, cinematográficos y videográficos -antiguos y contemporáneos- que tengan algún tipo de relación con el marco geográfico e histórico de Castilla y León, y permitir el acceso a los mismos por parte de investigadores, estudiosos y personas interesadas, en general, por esas materias.
- Filmoteca de Extremadura. Creada por Decreto 43/2002, de 16 de abril, mantiene la dualidad de conservación y difusión, pero después de enumerar las funciones más habituales de una filmoteca, desarrolla una cláusula abierta en la que se especifica que serán también todas aquellas derivadas del objeto propio de la Filmoteca. Tiene su sede en Cáceres aunque desarrolla actividades en Badajoz, Trujillo y Mérida.
- Filmoteca Navarra. Nace por Acuerdo del Gobierno de Navarra, de 26 de enero de 2009, por el que se crea la fundación pública Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía (INAAC), que incluye a la Filmoteca Navarra. Su misión primordial es la recuperación, archivo, conservación, investigación, y difusión de las películas y obras audiovisuales vinculadas con Navarra, así como de los materiales, equipos y cualquier otro elemento que sea de interés para el estudio del cine y el audiovisual en general, y del navarro en particular.
- Filmoteca de Albacete. Nace en 2001 y es dependiente del Ayuntamiento de Albacete. Persigue la recuperación, investigación y difusión del arte cinematográfico en la ciudad de Albacete, así como en la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha. Hay un proyecto pendiente por parte de

la Junta de Castilla-La Mancha de extender su radio de acción a toda la comunidad autónoma, pero aún está en suspenso.

Existen finalmente en España otras experiencias filmotecarias que no han llegado a constituirse como tal en Filmoteca (Grupo 3). La riojana, de reciente aparición, es apenas un programa dentro de la Dirección de Cultura de la Comunidad; la balear, después de un primer intento fallido en 1987 aún está pendiente de su desarrollo; la cántabra es un programa de proyecciones en el marco del programa del Palacio de Festivales de Santander; la asturiana está actualmente derogada su regulación por el Decreto 169/2011 del Principado, y apenas constituye un programa inestable de proyecciones; por su parte ni la Comunidad de Madrid ni Ceuta ni Melilla tienen actividad filmotecaria propia como tal.

5. Conclusiones

A lo largo de la historia las filmotecas respondieron a la barbarie destructora de las tres primeras décadas del siglo XX motivadas por los efectos devastadores que la obsolescencia tecnológica tenía para con el patrimonio fílmico. La destrucción como hecho intrínseco al fenómeno fílmico tuvo su respuesta en el origen del movimiento filmotecario mundial que nació en la década de los 20 y principios de los 30 del siglo pasado, de la mano de diversos gobiernos y entidades privadas europeas.

El interés previo por la defensa de la cultura cinematográfica se ve roto en España a consecuencia de la Guerra Civil (1936-1939), que establece un doloroso paréntesis a toda construcción de una idea filmotecaria que no se retomará hasta los años 50, y que culminará finalmente con la constitución oficial en 1954 en Madrid de la Filmoteca española.

La Constitución Española de 1978 abre un nuevo marco de acción cultural descentralizado y abierto que desemboca en una proliferación a lo largo de las tres últimas décadas de quince filmotecas autonómicas, además de las tres locales y una estatal que configuran la actual diversidad y singularidad del mapa filmotecario español.

La situación actual de cada una de ellas, difiere en función de su tamaño, de la voluntad política de las instituciones de quienes dependen, y de la vocación internacional que poseen, lo que permite clasificarlas en tres grupos diferenciados: 1. Filmotecas con un estatuto jurídico propio que son miembros de pleno derecho o asociadas de la FIAF (Filmoteca Española, Filmoteca Vasca, Filmoteca de Catalunya, Filmoteca Valenciana, Filmoteca de Andalucía, CGAI); 2. Filmotecas que tienen un estatuto jurídico propio (Filmoteca de Zaragoza, Filmoteca Canaria, Filmoteca Regional de Murcia, Filmoteca de Castilla y León, Filmoteca de Extremadura, Filmoteca Navarra, Filmoteca de Albacete); 3. Filmotecas, que aunque llamadas así, no tienen un estatuto jurídico o muy limitadas de contenido y/o atribuciones (Filmotecas riojana, balear, cántabra, y asturiana).

Pese a su indudable riqueza y singularidad hasta la fecha, el conjunto de la actividad filmotecaria española necesita ser revisada y actualizada ante el nuevo contexto digital. El conjunto del mapa filmotecario español necesita incorporarse a la discusión y reflexión urgente sobre qué papel deben jugar las filmotecas en un escenario digital. La identidad e incluso la supervivencia misma de éstas dependerá así de su capacidad de adaptación a las nuevas condiciones que imprimen las tecnologías digitales y que ponen en cuestión los cimientos de lo que ha sido su identidad, función y actividad cultural hasta la fecha.

6. Bibliografía

- BORDE, R. (1991). Los Archivos Cinematográficos. Valencia: Ediciones IVAC-Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- DEL AMO, A. (1991). “Las bases industriales de la conservación cinematográfica”. En: Archivos de la Filmoteca, nº 10, Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía p. 14-33.
- DEL AMO, A.; FERNÁNDEZ, J. (2011). Conservación audiovisual en el inicio de la era digital. San Sebastián: Filmoteca Española-Filmoteca Vasca.
- GARCÍA MANGAS, S. (1995). La filmoteca, centro de conservación del cine: el caso español [Tesis Doctoral]. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- LOW, R (1997). The History of British Film. Oxford: Routledge.
- SEGUIN, L. (2002). “Film archives lost in a fire: An assessment”. En: Quinzaine litteraire, nº 826, Paris: Selis Editeur.
- SORIA, F. (1987). “Las Filmotecas”. En: Cuadernos de la Filmoteca, nº 3, octubre 1987, Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- SUNDHOLM, J. et al. (2006). Historical Dictionary of Scandinavian Cinema. Plymouth: Scarecrow Press.
- SUROWEC, C. (2002). This Film is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film. Bruxelles: FIAF.
- TUBELLA, I.; ALBERICH, J. (2012). Comprender los Media en la sociedad de la información. Barcelona: Editorial UOC.

7. Notas

1. Los únicos límites que tienen las productoras es la necesidad de depositar copias en las filmotecas, como así establece LEY 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, en su artículo 6: Protección del patrimonio cinematográfico y audiovisual.

2. Aforismo citado en el marco de la conferencia impartida por el pintor Juan Cuenca, que tuvo lugar en la Filmoteca de Andalucía el 3 de diciembre de 2009, con motivo de la proyección de la película “Film Experiencia nº1. Base teórica: Interactividad del espacio plástico” de Equipo 57.

3. La cronología de las personas que estuvieron al cargo de la Filmoteca Española, ha sido la siguiente: Carlos F. Cuenca. Director desde el 13 de febrero de 1953 hasta diciembre de 1970. Presidente desde el 11 de diciembre de 1970 hasta su muerte en 1977; Luis G. Berlanga. Presidente desde el 1 de enero de 1979 hasta el 31 de diciembre de 1982; Florentino Soria. Director desde el 17 de noviembre de 1970 hasta el 23 de marzo de 1984; Juan Antonio Pérez Millán. Director desde el 6 de junio de 1984 hasta el 5 de noviembre de 1986; Miguel Marías. Director desde el 5 de noviembre de 1986 hasta el 22 de diciembre de 1988; José María Prado. Director desde el 15 de julio de 1989 hasta hoy.

IV.2 Filmotecas en la encrucijada. Función y expansión de la actividad Filmotecaria en el nuevo escenario digital.

Referencia normalizada:

García-Casado, Pablo; Alberich-Pascual, Jordi. (2014). Filmotecas en la encrucijada. Función y expansión de la actividad filmotecaria en el nuevo escenario digital. *El profesional de la información*, enero-febrero, v. 23, n. 1, pp. 59 a 64.

Resumen:

El intenso cambio digital que está atravesando el mundo del cine plantea importantes retos de futuro a las filmotecas. En este artículo revisamos hasta qué punto las bases que fundaron la actividad filmotecaria en los años treinta del siglo pasado siguen vigentes en plena sociedad de la información, así como los principales debates que cuestionan su identidad y función en pleno siglo XXI. Exploramos para ello las líneas de expansión que se dibujan en el actual escenario digital para el campo filmotecario, y ofrecemos finalmente respuesta a las encrucijadas a las que se enfrentan hoy las filmotecas si éstas no quieren quedar aisladas.

Palabras clave:

Filmotecas, Archivos fílmicos, Patrimonio fílmico, Cine digital, Accesibilidad.

Title:

Film archives at the crossroads. Function and expansion of film archive activity in the new digital landscape.

Abstract:

The intense digital change that is taking place in the world of cinema presents significant future challenges for film archives. This article reviews the extent to which the basis for the activities of film libraries founded in the 1930s remains valid in the information age, along with key debates questioning their identity and role in the 21st century. We explore the lines of film archives expansion that are being drawn in the current digital context, and finally offer a response to the crossroads that film libraries face today if they do not want to become isolated.

Keywords:

Film libraries, Film archives, Film heritage, Digital cinema, Accessibility.

1. Introducción

¿Para qué sirve una filmoteca en pleno siglo XXI? ¿Hasta qué punto las bases que las fundaron en los años treinta del siglo pasado siguen vigentes en plena era digital, con la existencia del inmenso aluvión de imágenes en movimiento que se generan a cada instante en el mundo? Aunque para apreciar en toda su intensidad el *Phantom* (1922) de Friedrich W. Murnau debamos acudir sin duda a la restauración que de ésta hizo Luciano Berriatúa¹ y visionar la copia en una sala semejante a las condiciones de su primera proyección, hoy en día cualquiera puede teclear en Google este título y ver –aunque pixelada y en baja calidad- una de estas joyas de los pioneros del cine.

El nuevo escenario digital ha transformado de forma radical el quehacer diario de las filmotecas. El intercambio de archivos cinematográficos y el flujo entre particulares es un hecho gracias a las nuevas tecnologías. Investigadores e interesados por el cine prefieren acudir cada vez más a una ventana en la Red, a un archivo compartido o a una pieza en streaming, antes que desplazarse hasta un

archivo fílmico. Las propias filmotecas han empezado a poner en internet parte de sus fondos, bien con fines comerciales, divulgativos o incluso educativos, tal y como ejemplifican los casos de la Cinémathèque Française a través de la plataforma Dailymotion (2), del canal propio de exhibición de películas de corte experimental y de muestras de archivos restaurados del EYE Film Institute de Ámsterdam (3), o el volcado a la red por parte de la Filmoteca Española de una parte del archivo NO- D04, así como de parte de sus fondos sobre la Guerra Civil Española en el Canal Cultura de YouTube del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España (5).

Desde sus inicios, quienes abordaban la tarea de hacer cine se planteaban qué hacer con todo ese material generado; dispositivos necesarios para la magia, pero que una vez cumplido su ciclo de explotación comercial se convertían en una suerte de basura tecnológica. Por eso ha sido y es una constante desde que nació el cine la destrucción sistemática de las copias. Se estima habitualmente que más del 80% de la producción fílmica de los primeros veinte años de vida del cinematógrafo acabaron destruidos (Borde, 1991, p. 13). La destrucción ha sido connatural al hecho cinematográfico, y lo sigue siendo hoy mismo.

Frente a esta realidad nacieron precisamente las filmotecas, unas instituciones destinadas a conjurar “la tristeza dulce de los objetos fabricados en serie” (Gimferrer, 1998, p. 8), y que pese a que no han gozado del crédito moral e intelectual de otras instituciones culturales hermanas como museos o bibliotecas, han constituido un baluarte ante una industria que tiene sus propios ritmos económicos contrarios a la conservación fílmica: “Como productos de la industria cultural las obras cinematográficas, las películas, gozan del privilegio de la conservación, pero como productos de la industria del espectáculo, sólo valen mientras rinden beneficios” (Del-Amo, 2011, p. 14).

El presente artículo tiene así como objetivo específico dar respuesta a los retos y encrucijadas a las que se enfrentan las filmotecas en el actual escenario digital, y que cuestionan su identidad y función en pleno siglo XXI.

2. La actividad filmotecaria más allá de la dicotomía archivo-exhibición.

Dos maneras contrapuestas de entender el fenómeno filmotecario, resumidas en la dicotomía archivo-exhibición, han definido la actividad de esas instituciones. A partir del congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) celebrado en Copenhague (1948) se evidencian dos modelos contrapuestos que articulan la función e identidad de las filmotecas a lo largo del tiempo. El primero lo abanderó el director del British Film Institute durante casi cuarenta años, Ernest Lindgren (1910-1973), para quien la prioridad de un archivo fílmico era conservar los films frente a la descomposición química y el abuso del tráfico. El segundo modelo apareció personificado en Henri Langlois (1914-1977), fundador de la Cinémathèque Française en 1936, que planteó que la principal tarea de una filmoteca es la difusión de la cultura a través del cine.

El porqué de esta dicotomía Lindgren-Langlois cabe buscarlo en el origen de las dos instituciones que dirigía cada uno. Así, el BFI es un servicio público creado a instancias de la Commons Chamber en 1933. Su identidad es vocacionalmente archivística y de optimización de la conservación física de un material frágil, volátil y perecedero. Se trata, en palabras del propio Lindgren, “de conservar a perpetuidad el interés nacional” (Borde, 1991, p. 55). Frente a este modelo, la Cinémathèque Française nació de un cine-club, una asociación privada destinada a la difusión de films de repertorio. La existencia y la acumulación de metros y metros de película sólo tiene sentido en aras de su proyección. Los aspectos de conservación para Langlois y su equipo quedaban así en un segundo plano.

Esta dialéctica no pacífica, trufada de relaciones personales de admiración y reproche se sustanció además en el perfil humano de los oponentes. Lindgren, según sus propias palabras, se consideró “una mente científica, pragmática, orgullosa de lo que sale de los laboratorios” (Beale, 2011, p. 10). Langlois era por contra un hombre del espectáculo, alguien que rechaza el elitismo intelectual, que prefiere una ósmosis entre la alta cultura y la cultura de masas, y que no tenía dudas en proyectar para los cinéfilos de su entorno las películas que adquiriría, pese al riesgo de poner en peligro su conservación a largo plazo.

Desgraciadamente, la dicotomía archivo-exhibición está lejos de quedar superada. Son muestras de ello tanto la emergencia reciente del manifiesto que recoge las propuestas del inglés y las pone en actualidad bajo el nombre de “Manifiesto Lindgren” (Cherchi Usai et al., 2010), como el eco y significación reciente en el polo contrario -en afinidad con el paradigma Langlois- de voces tan autorizadas como la de Dominique Païni, director de la Cinémathèque Royale de Belgique. De la lectura del “Manifiesto Lindgren” extraemos la conclusión de que el legado de Lindgren pervive para el mundo filmotecario conservacionista. En el polo contrario, Païni denuncia cómo la consecuencia de la obsesión con la restauración es “la tendencia actual a monumentalizar la historia del cine y convertirlo en un negocio de antigüedades” (Païni, 1996, p. 8).

Pese a la vigencia de la dicotomía Lindgren- Langlois (Enticknap, 2007), conservación y difusión pueden y deben ser complementarias y alimentarse mutuamente. Las filmotecas deben dar pasos más allá de esta falsa dicotomía y escapar de ella. Si una filmoteca tiene fondos importantes puede propiciar préstamos y canjes para organizar ciclos de proyecciones en colaboración. Y si tiene una relevancia social, generará a su vez interés para que se les realicen depósitos voluntarios que verán en ella una institución viva, abierta y con futuro.

3. Vectores de expansión del campo filmotecario

La reflexión sobre qué papel deben jugar las filmotecas en un escenario digital debe atender a los vectores de expansión que se dibujan en la actualidad del campo filmotecario. El primero es el de la accesibilidad. Perdido el pánico a la destrucción del mudo, y aceptada la idea de conservar las obras fundamentales de la cultura cinematográfica, hay que intensificar las posibilidades de acceso a esos archivos que se abren con los nuevos medios digitales, ya sea a través de canales abiertos como YouTube o Vimeo, por sistemas de video on demand (VOD) para el envío de trabajos más extensos y de menor calidad, o mediante la presencia creciente de las filmotecas en redes sociales, como elemento clave para la difusión de las actividades que desarrollan (7).

Hoy el patrimonio cultural ya no está integrado sólo por aquello que había sido definido como tal en el pasado. La crisis del objeto, cuya deriva es el acceso al objeto, ha rebajado el deseo de poseer el original y aumentado el deseo de acceder a la copia. La accesibilidad ha pasado de ser un medio a ser el fin último. La misión de las filmotecas debe ser incorporarse hoy a esa ola de accesibilidad, pero salvaguardando los valores de excelencia: el deber que les incumbe y que las diferencia de los agentes de mercado debe ser su preocupación por la calidad, su seriedad, su estética fuerte.

Las filmotecas se encuentran ante la encrucijada de seguir retrocediendo hasta convertirse en un nido de cinéfilos, o de avanzar y tomar algunos territorios de actividad y de presencia social que hasta la fecha parecían reservados a otras entidades.

Un segundo vector de expansión lo encontramos en la desaparición del circuito de cineclubs (Hernández-Marcos, 1977) y, más recientemente, de los programas que desarrollan instituciones municipales y educativas. Esta situación está

llevando a que las filmotecas, como centro cultural, se constituyan como uno de los escasos lugares donde aún se puede disfrutar de la experiencia cinematográfica en toda su plenitud. Su labor de difusión, que en un principio podía parecer residual respecto al archivo, toma hoy un mayor protagonismo, en un momento en que el hecho cultural del cine en sala va camino de convertirse en un hecho casi museable.

De hecho, lejos de disminuir el número de espectadores, la mayoría de las filmotecas crecen en los últimos años en número de espectadores (8). Si se analiza el perfil de la persona que asiste a las sesiones de proyección de la filmoteca, se llegará a la conclusión de que estamos ante un modelo centrado en tres grupos diferenciados: alumnos universitarios, profesionales liberales de formación alta, y lo que podríamos llamar esos “nuevos jubilados” con formación universitaria que ahora disponen de tiempo para poder dedicarse a actividades de ocio y cultura (9).

Un tercer vector de crecimiento del ámbito de actuación de las filmotecas es el de la vertiente educativa y formativa del cine, alimentado por una carencia histórica en los planes de estudio respecto a la formación audiovisual de los alumnos. Es un campo que tiene dos frentes: el del aprovechamiento del cine como recurso didáctico y el del estricto aprendizaje de los contenidos relacionados con el mundo audiovisual. Y puede tener un campo de actuación desde las primeras edades de infantil hasta la formación postuniversitaria, sin olvidar las posibilidades de formación ocupacional aplicada o las de alfabetización de adultos.

Esta tercera vertiente de expansión alimenta a su vez el número de futuros espectadores de la filmoteca, y es también una manera de mostrar puntualmente a la ciudadanía qué se hace y para qué sirven estas instituciones. Los programas educativos nunca serán un foco noticiable, no tienen el glamur de un estreno y ni siquiera el magnetismo mediático de descubrir o restaurar una película que se creía desaparecida, pero son un elemento de gran potencialidad al pensar en el

medio plazo de la defensa futura del patrimonio y de la cultura cinematográfica en la sociedad actual.

4. Encrucijadas de la actividad filmotecaria en un escenario digital

El intenso cambio digital que está atravesando el mundo del cine plantea importantes retos de futuro a las filmotecas, a los que deben dar respuesta adecuada para no ahondar en su aislamiento (Schaefer; Streible, 2007). Las filmotecas se encuentran ante la encrucijada de seguir retrocediendo hasta convertirse en un nido de cinéfilos, o de avanzar y tomar territorios de actividad y de presencia social que hasta la fecha parecían reservados a otras entidades. Un primer ejemplo emblemático de ello surge en el terreno de la exhibición, a partir del debate sobre si resulta filmotecariamente válida la proyección en formatos digitales, asunto sobre el que se ha dialogado de manera muy acalorada en el seno de la FIAF desde dos enfoques contrapuestos (Francis, 2002).

El primero de los enfoques plantea limitar las actividades de las filmotecas a la adquisición, conservación y presentación de las películas producidas en celuloide. Esto limitaría su actividad a un periodo conformado entre el año 1895 y 2025, fecha en la que se estima dejará de usarse el material celuloide por completo (Costa, 2004). Este planteamiento tiene una ventaja pero también un gran inconveniente. La ventaja es que se mantendría incólume la experiencia cinematográfica tal y como se entendía antes de la irrupción del fenómeno digital; pero también acarrea la posibilidad de que la cinematografía no digital sea vista como una experiencia pretérita, y los poderes públicos pierdan paulatinamente el interés por financiar su preservación.

Contrariamente, el segundo enfoque plantea que los archivos no pueden seguir manteniendo sólo la experiencia fílmica original dado el empuje de los avances tecnológicos. Mark-Paul Meyer, investigador principal del EYE Film Institute de

Ámsterdam, plantea que la identidad e incluso la supervivencia misma de los archivos dependerá de que las filmotecas sean capaces de adaptarse a las nuevas tecnologías. Por ello, es urgente que los archivos fílmicos adopten un rol activo y participativo: no queda otra opción que repensar las políticas de adquisición, de colección, de acceso y hasta de programación. En caso de no ser así la digitalización encerrará aún más a los archivos en sí mismos (Meyer, 2005, p. 9).

Una nueva encrucijada emblemática a la que se enfrenta la actividad filmotecaria se configura alrededor de la dialéctica “The market vs the museum”, una provocación lanzada por Alexander Horwarth en la clausura del 61º congreso de la FIAF (2005). Para éste nos hallamos actualmente ante un viraje neoliberal en la política global de los archivos de cine al cual es necesario oponerse. Su argumentación está sustentada en el desenmascaramiento de tres términos que han invadido de forma masiva el discurso filmotecario reciente: contenido, acceso y usuario.

Para Horwarth, pese a que sugieren cosas positivas, como transparencia, actitud antielitista, y aperturismo, se esconde en ellos un menoscabo de las funciones crítica y política de las filmotecas. Por un lado, la palabra ‘contenido’ (es decir, las colecciones) reemplaza a ‘objetos’, de la misma manera que la palabra ‘producto’ desplaza a ‘película’ en el lenguaje de la industria de Hollywood. En segundo lugar, el acceso significa en la retórica neoliberal esencialmente consumo. Por último, el usuario designa en este nuevo lenguaje a una empresa o proveedor que tiene interés por nuestras colecciones como meros bancos de imágenes.

Pese a que la llamada de atención de Horwarth resulta sin duda útil y necesaria, no creemos que el acceso amplio a las colecciones se oponga a la actividad museal o a la programación crítica, sino que ambas modalidades de acceso deben ser complementarias. Afirmamos, en acuerdo con Nicola Mazzanti, que “debemos aprovechar las posibilidades del mundo digital para el acceso a las colecciones, no

debe haber inconveniente alguno en ello, mientras se mantenga una prioritaria política de protección y conservación del patrimonio audiovisual común” (Mazzanti, 2006, p. 10).

Pese a la vigencia de la dicotomía Lindgren-Langlois, conservación y difusión son dos actividades que no tienen por qué ser incompatibles, y pueden y deben ser complementarias y alimentar- se mutuamente. Existen numerosos ejemplos de filmotecas que no son ajenas a lo digital actualmente y que están siendo receptivas y realizando nuevos proyectos teniendo en cuenta esta realidad. Además de los casos ya señalados de la Cinémathèque Française, del EYE Film Institute o de la propia Filmoteca Española, destacan asimismo el sistema de accesibilidad y apertura ciudadana a sus fondos del Forum des Images (10), o el ejemplar sistema de video on demand del British Film Institute (11), entre otros. Los verdaderos riesgos de la política cultural neoliberal no están en la digitalización misma, sino en que la digitalización se realizara exclusivamente para producciones de entretenimiento, abandonando las posibilidades que se abren para la difusión y la pervivencia de la excelencia cinematográfica.

5. Conclusiones

- 1) A lo largo de la historia las filmotecas respondieron a la barbarie destructora de las tres primeras décadas del siglo XX motivadas por los efectos devastadores que la obsolescencia tecnológica tenía para con el patrimonio fílmico. Esa función necesita ser revisada y actualizada ante el nuevo marco digital, dado que nos encontramos ante una auténtica transformación y cambio de paradigma cultural.
- 2) Las filmotecas no pueden mantener más la duda sobre si admitir o no la tecnología digital. Las filmotecas deben asumir el presente (y futuro) digital como una realidad de la que no pueden -ni deben- intentar sustraerse. Lo

digital ya no es el futuro, es el presente, y por tanto deben resolver las dudas respecto a la conservación de esos soportes y de los futuros que se vayan a producir.

- 3) No basta con ser meros guardianes de los soportes físicos, de las esencias de las emulsiones fotoquímicas. No pueden conformarse con ser meros bancos de imágenes, y deben esforzarse por no encerrarse en cómodas torres de marfil. Las filmotecas necesitan ampliar sus horizontes y constituirse en centros culturales polivalentes, capaces de generar debate, diálogo, reflexión, y un acercamiento menos jerárquico y más participativo a las cuestiones que se generan en las sociedades actuales y que el cine vehicula.
- 4) Se deben multiplicar las estrategias y vías de acceso digital a colecciones y archivos fílmicos, incluyendo la proyección digital en pantalla grande. Deben ser las propias filmotecas quienes precisen qué estándares de calidad deben tener estas proyecciones, e incumbe a los archivos cinematográficos decidir las ocasiones y condiciones en que una proyección digital pueda reemplazar, como “simulación aceptable” a una proyección cinematográfica.
- 5) Las filmotecas, en definitiva, no pueden conformarse ni limitarse a defender pasivamente la destrucción de los soportes exclusivamente fílmicos. Necesitan dar un paso al frente que les permita alcanzar un marco más amplio de refrendo civil, algo vital en un escenario de cambio intenso como el actual que pone en cuestión los cimientos de lo que ha sido su identidad, función y actividad cultural hasta la fecha.

Notas

1. En Del-Amo, Alfonso; Fernández, Joxean. Conservación audiovisual en el inicio de la era digital. San Sebastián: Filmoteca Española/Filmoteca Vasca,

2011, pp. 73-78, Luciano Berriatúa despliega todo el debate sobre las maneras y los modos de la restauración fílmica y sobre cómo, con independencia del progreso digital, se debe observar un obligado respeto por la obra como se gestó en su origen.

2. <http://www.dailymotion.com/lacinematheque>
3. <http://www.instantcinema.org>
4. <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do>
5. <http://www.youtube.com/user/canalmcu>
6. Los críticos de Cahiers du Cinéma (mas tarde los cineastas de la Nouvelle Vague) fueron algunos de esos cinéfilos que se beneficiaban de la generosidad de Langlois, a quien prácticamente santificaron. Basta recordar que el inicio de “Baisers volés” (dirigida por FrançoisTruffaut, 1968) está dedicado al director de la Cinémathèque Française.
7. El crecimiento en seguidores de las actividades de las filmotecas tanto en Facebook como en Twitter resulta exponencial en los últimos años. Sirvan como botón de muestra -sólo en el ámbito hispanoamericano- que a 542.180 personas ‘les gusta’ la página en Facebook de la Cineteca Nacional de México, a 12.786 personas la de la Cinemateca Brasileira, a 19.163 la de la Cineteca Nacional de Chile, o a 5.826 la de la Filmoteca Española. Igualmente, y sobre los mismos ejemplos, 361.206 personas siguen la cuenta en Twitter de la CNM, 14.334 la de la CB, 32.512 la de la CNCH, o 22.080 la de la propia Filmoteca Española, Ministerio de Cultura [según acceso y consultas de 25 de octubre de 2013].

8. Los datos oficiales estadísticos de la Filmoteca de Andalucía, en la sala de Córdoba, así lo especifican, creciendo desde los 17.016 de 2007 a los 23.172 de 2012.
9. Estos resultados fueron extraídos de un trabajo de campo carácter instrumental realizado por un equipo de trabajadores de la Filmoteca de Andalucía en el mes de febrero de 2009. En esa encuesta también se exponía que un 25% de los espectadores eran jóvenes con estudios superiores de hasta 25 años, y que existía un importante núcleo (58%) de público adulto con alto nivel formativo (profesionales y profesores) de 41 a 60 años.
10. El Forum des Images de París ha incorporado recientemente tanto una sala de acceso libre (Salle des Collections) con terminales informáticos con pantallas y sistemas de sonido individualizados que permiten acceder a la práctica totalidad de sus fondos previamente digitalizados, como una WebTV propia con programación continua online.
11. <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/announcements/new-video-demand-service-bfi-player-unveiled>

6. Bibliografía

- Beale, Robert (2011). Lindgren & Langlois: The archive paradox. London: Arts Council. http://www.ruthbeale.net/images/Lindgren_Langlois.pdf
- Borde, Raymond (1991). Los archivos cinematográficos. Valencia: Ediciones IVAC - Filmoteca de la Generalitat Valenciana, ISBN: 978 84 7890 302 3.
- Cherchi-Usai, Paolo et al. The Lindgren Manifesto. <http://britishlibrary.typepad.co.uk/movingimage/2010/08/the-lindgren-manifesto.html>

- Costa, José-Manuel (2004). "Film archives in motion". *Journal of film preservation*, n. 68, pp. 4-14. <http://www.fiafnet.org/pdf/uk/fiaf68.pdf>
- Del-Amo, Alfonso; Fernández, Joxean (2011). *Conservación audiovisual en el inicio de la era digital*. San Sebastián: Filmoteca Española/Filmoteca Vasca, ISBN: 978 84 9365 598 3.
- Enticknap, Leo (2007). "Have the digital technologies reopened the Lindgren-Langlois debate?". *Spectator*, v. 27. n. 1, pp. 10-20. <https://cinema.usc.edu/assets/054/10924.pdf>
- Francis, David (2002). "Challenges of film archiving in the 21st century". *Journal of film preservation*, 65, 18-24, <http://www.fiafnet.org/pdf/uk/04FIAF65.pdf>
- García-Mangas, Susana (1995). *La filmoteca, centro de conservación del cine: el caso español* [Tesis doctoral]. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Gimferrer, Pere (1998). *24 poemas*. Barcelona: Plaza y Janés, ISBN: 978 84 9683 097 4.
- Hernández-Marcos, José-Luis (1978). *Historia de los cine-clubs en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, ISBN: 978 84 500 2540 8.
- Howarth, Alexander (2005). "The market vs. museum". *Journal of film preservation*, n. 70, pp. 5-10. <http://www.fiafnet.org/pdf/uk/fiaf70.pdf>
- Mazzanti, Nicola (2006). "Response to Alexander Horwath". *Journal of film preservation*, n. 72, pp. 10-15. <http://www.fiafnet.org/pdf/uk/fiaf72.pdf>
- Meyer, Mark-Paul (2005). "Traditional film projection in a digital age". *Journal of film preservation*, n. 70, pp. 15-19. <http://www.fiafnet.org/pdf/uk/fiaf70.pdf>

- Païni, Dominique (1996). "Comme dans un musée". *Journal of film preservation*, n. 53, pp. 8-11. <http://www.fiafnet.org/pdf/uk/fiaf53.pdf>
- Schaefer, Eric; Streible, Dan (2002). "Archival news (Film archives, access, acquisitions, preservation, institutions and organizations)". *Cinema journal*, v. 42, p. 1, pp. 122-129. <http://www.jstor.org/stable/1225546>.

IV.3 El estándar DCI en las filmotecas. El proceso de transición al sistema digital en la actividad filmotecaria contemporánea (2010-2014).

Referencia normalizada:

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 (2010-2014). *Revista Española de Documentación Científica*, 38(4). doi: <http://dx.doi.org/10.3989/redc.2015.4.1241>

Resumen:

El presente artículo expone el estado actual e implicaciones del cambio hacia el nuevo paradigma digital en el sector cinematográfico y en las filmotecas con motivo de la implantación del sistema DCI (Digital Cinema Initiatives) como estándar internacional de producción, distribución y exhibición cinematográfica. Tras analizar los paralelismos existentes entre este acuerdo de normalización, impulsado por los principales estudios cinematográficos en 2002, y los acuerdos tomados por esas mismas empresas casi cien años antes a mediados de la segunda década del siglo pasado, se debaten finalmente los efectos y consecuencias para la actividad filmotecaria contemporánea en su transición al sistema digital DCI como nuevo estándar de exhibición y conservación fílmica.

Palabras clave:

DCI; Cine; Filmoteca; Digitalización; Estandarización; Exhibición; Conservación.

Title:

The DCI standard in film archives. The transition to digital systems in the contemporary activity of film archives (2010-2014)

Abstract:

This article sets out the current state of the shift towards a new digital paradigm in the world of cinema with the implementation of the DCI system (Digital Cinema Initiatives) as the international standard of cinema production, distribution and exhibition. The article also analyses the parallels between this agreement for standardization, driven by the major film studios in 2002, and the agreements made by these same companies almost a hundred years earlier, in the middle of the second decade of the last century. In addition, the article presents how film archives are experiencing this digital transition and how they have accepted the normalization offered by the DCI as the standard for film conservation and exhibition.

Keywords:

DCI; cinema; film archive; digitalization; standardization; exhibition; conservation.

1. Introducción

El cine es tecnología. Es hijo de la revolución industrial, un invento datado por el hombre, y en el que cada momento tecnológico destacado tras su invención ha afectado decisivamente la manera de producir, distribuir y exhibir las películas. La llegada del sonoro, el acceso al color, la aparición de la televisión y del vídeo o la emergencia de los nuevos soportes digitales han sido cuestiones sustanciales, no accesorias, que han cambiado el paradigma, la manera de hacer y de ver cine, y que han tenido un impacto decisivo en la configuración y desarrollo histórico del

propio discurso cinematográfico (Bordwell, 1979; Gubern, 1987; Wyver, 1989; Miller y Stam, 1999). En el reciente cambio de siglo, numerosos autores aventuraron ya como la llegada del nuevo paradigma digital pondría en cuestión las bases tradicionales sobre las que se había fundado la industria cinematográfica, tanto en el proceso de producción, como en las fases de distribución y exhibición (Cubitt, 1998; Manovich, 2001; Darley, 2002; Thorburn y Jenkins, 2004).

El presente artículo tiene como objetivo específico analizar el alcance de tal cuestionamiento en el marco de la adopción reciente del nuevo estándar digital DCP/DCI por parte de las filmotecas contemporáneas, una vez superado el debate en el seno de la propia Federación Internacional de Archivos Fílmicos sobre si resultaba filmotecariamente válida o no la proyección en formatos digitales (Francis, 2002; García-Casado y Alberich-Pascual, 2014). Nacidas en el contexto de la tercera década del siglo pasado como instituciones destinadas a la conservación de un patrimonio (fílmico) físico y material, y a la defensa de la cultura cinematográfica, el nuevo escenario digital ha transformado de forma radical el quehacer diario de las filmotecas (Schaefer y Streible, 2007). La transición tecnológica digital, no es ya una incierta expectativa de futuro para la actividad filmotecaria, sino su presente y futuro cierto. La identidad e incluso la supervivencia misma de las filmotecas está en juego en su adaptación o no a las nuevas tecnologías de naturaleza digital (Meyer, 2005; Fossati, 2009).

2. Aspectos metodológicos.

El planteamiento discursivo de este trabajo se fundamenta en la adopción creciente e históricamente revolucionaria en el último lustro (2010-2014) de los nuevos estándares digitales DCDM/ DCI y DCP/DCI por parte de las filmotecas contemporáneas para su labor de conservación y exhibición fílmica digital. En este trabajo revisamos este cambio y sus consecuencias para la actividad filmotecaria. Para ello, exploramos los paralelismos y similitudes del proceso de implantación

del estándar de 35 milímetros, que permitió la consolidación de la industria cinematográfica moderna (Musser, 1991), y que ha sido el estándar para la conservación y exhibición filmotecaria desde la fundación de estas instituciones hasta la actualidad (Borde, 1991; Francis, 2002; Costa, 2004; Del Amo, 2011), en relación con el proceso reciente de implantación del sistema digital DCI a lo largo de la última década, tanto en industria cinematográfica como en filmotecas.

Nuestra aproximación metodológica está condicionada por la escasez de material bibliográfico y de literatura científica de impacto sobre el tema. Las referencias en bases de datos sobre el proceso de digitalización de filmotecas y archivos fílmicos tienden sobre todo a la especialización, a casos muy concretos de restauraciones y de análisis retrospectivos de cinematografías, pero son pocas las muestras de una bibliografía adecuada sobre el papel que comporta la adopción de un determinado estándar de calidad cinematográfica digital para la definición, identidad y actividad de las propias filmotecas, así como sobre el sistema DCI que nos ocupa. Procede igualmente la cautela, pues constatamos como son significativos los diagnósticos recientes sobre la implantación de la tecnología digital en el sector cinematográfico realizados hace menos de un lustro, que han quedado o quedarán en breve superados por la realidad (Izquierdo, 2007; Paz-García, 2010; García- Santamaría, 2013).

El presente estudio ha conjugado investigación básica y aplicada, descriptiva y de campo. Hemos acudido a publicaciones técnicas aplicadas, especialmente las existentes en los estudios parciales que sobre el tema viene realizando la Federación Internacional de Archivos Fílmicos. En el Anexo 1 consignamos el listado de filmotecas pertenecientes a la FIAF de las que actualmente existen datos sobre la existencia o no de tecnología DCI. Hemos mantenido igualmente entrevistas puntuales con los responsables y jefes de conservación de un elenco de filmotecas nacionales (Filmoteca Española, Filmoteca de Catalunya, Filmoteca de Galicia (CGAI), Filmoteca Valenciana, y Filmoteca de Andalucía) que nos ha

permitido recabar ejemplos prácticos de esta transición. Asimismo, se han obtenido y estudiado las fuentes legislativas en relación con la transición digital del sector cinematográfico. Todo ello nos ha permitido elaborar el siguiente análisis crítico sobre la implantación del reciente estándar digital DCI en la actividad filmotecaria contemporánea (2010-2014).

3. El estándar DCI en las filmotecas

3.1. El estándar de 35mm.

El año 1909 marcó un antes y un después en el devenir de la industrialización e institucionalización de la producción cinematográfica moderna, con la constitución en Estados Unidos de un consorcio de empresas formado para evitar la entrada de patentes extranjeras y también para cerrar el mercado a posibles competidores dentro y fuera del país encabezado por Thomas Alva Edison: la Motion Picture Patents Company (Talens y Zunzunegui, 1997; Mezas y Boyle, 2005). La MPPC estableció unas normas específicas oligopolísticas en cuanto a la producción, la gestión, la distribución y la comercialización cinematográfica.

El trust de Edison trató de defender sus intereses proponiendo demandas por infracción de patentes, como una forma de proteger sus invenciones y las ganancias y una manera de eliminar la competencia, no sin una cierta avenencia de Washington, abocada a elegir entre la necesidad de consolidar una industria emergente, algo que le proporcionaba la MPPC, y la necesidad de responder contundentemente a un consorcio que contravenía los valores inspiradores de una economía liberal concretados en la Ley Antimonopolio Sherman (Mezas y Boyle, 2005). Frente a esta actitud oligopolística de la MPPC, emergieron como oposición un grupo de emigrantes europeos que se establecieron por su cuenta en una colina cercana a Los Ángeles llamada Hollywood.. Esos autollamados “productores independientes” iniciaron una intensa batalla legal, hasta que el 1 de octubre de

1915 la corte federal de Estados Unidos resolvió que las actividades de la MPPC habían ido mucho más allá de lo necesario para proteger el uso de las patentes (Nowell- Smith, 1996; Manley, 2011).

Ese mismo año de 1915, en lo que supondrá un duro golpe para los intereses de la MPPC, Charles Francis Jenkins, el ingeniero que había desarrollado uno de los primeros proyectores de cine en 1895 junto con Thomas Alva Edison, así como otros dispositivos fotográficos tales como una cámara submarina, o una cámara panorámica de las vistas aéreas, pero que ahora trabajaba para Columbia, una de las competidoras de Edison, inicia los contactos para crear la Motion Pictures Engineers, una entidad a priori instrumental, que reuniese a técnicos y no a productores, propietarios o economistas (Curtis, 2004).

Un año después, en julio de 1916, Jenkins, E. K. Gillett y N. I. Brown, junto con siete ingenieros adicionales se reunieron en Washington DC, donde tomaron la decisión unánime de crear una sociedad de ingenieros especialistas en el campo de la imagen en movimiento: la Sociedad Cinematográfica de Ingenieros (SMPE), siendo nombrado el propio Jenkins primer presidente de la nueva sociedad en su acta de constitución (Musser, 1991). En octubre de ese mismo año, en Nueva York se producirá la segunda reunión de la SMPE, en la que se fijará definitivamente el estándar del 35 mm. a partir del diseño previo del ingeniero Donald J. Bell, y en la que se acordarán igualmente los comités técnicos de cámaras, equipamientos, ópticas y lámparas en relación al nuevo estándar (Jones, 1993).

En este contexto, los productores independientes de Hollywood, aprovechando a) la aplicación de la denominada Doctrina Sherman, b) el acuerdo de resolución de conflictos pactado con la MPPC, y c) los trabajos de la SMPE en cuanto al diseño del estándar del 35 mm., crearon un sistema que actuó de barrera frente a nuevos competidores al cerrar la industria a todo operador económico que no aceptase un tipo estándar de película, lo que aseguraba a su vez una dura restricción

tecnológica a todos los niveles de la cadena productiva, desde las cámaras de filmación y los laboratorios, hasta las moviolas y los proyectores.

La estandarización del ancho de 35 milímetros habría de tener un impacto trascendental en el desarrollo posterior tanto de la industria como de la difusión cinematográfica al convertirse de facto en un estándar internacional: “La aceptación inicial de 35 mm. como ancho de vía estándar hizo posible que las películas se mostrasen en todos los países del mundo. Se proporcionó un formato uniforme y fiable y predecible para la producción, distribución y exhibición de películas, lo que facilitó la rápida difusión y aceptación de las películas en todo el mundo como dispositivo central para el entretenimiento y la comunicación” (Fullerton y Söderbergh- Widding, 2000:160).

Pese a la posterior irrupción de la televisión, o al cambio de paradigma que supuso la entrada de la tecnología vídeo, y pese a los diversos augurios sobre la muerte del cine (Cherchi Usai, 1995), el estándar 35 milímetros, con distintas variaciones, incorporando sonido, color, modificando la emulsión, modificando su relación o ampliando sus posibilidades lumínicas, habría de resistir hasta la actualidad como estándar indiscutible para la industria cinematográfica internacional, así como estándar y seña de identidad para la propia conservación y difusión filmotecaria (Francis, 2002; Del-Amo y Fernández, 2011).

3.2. La emergencia del estándar DCI

La irrupción y progresiva incorporación del soporte digital en el ámbito cinematográfico a partir de la última década del siglo XX ha resultado una amenaza para la supervivencia del modelo de producción, distribución y exhibición fílmica alrededor del estándar de 35 milímetros (Hanson, 2004). La tecnología digital ha permitido un abaratamiento revolucionario de los costes de producción cinematográfica, así como una accesibilidad masiva a dispositivos de calidad

cinematográfica. Este intenso proceso de cambio ha implicado asimismo la apertura del sector y del mercado a nuevos agentes y modelos de negocio ajenos a los hegemónicos durante más de un siglo de la mano del 35 milímetros (Hartley, 2008; Christopherson, 2008).

La optimización en el último lustro de la tecnología de captura y registro audiovisual digital permite ya rodar una película en formato aficionado y distribuirla masivamente, el abaratamiento de los soportes digitales ha hecho que el coste de revelado y copiado de cualquier película en soporte fotoquímico sea significativamente mayor que el coste de cualquier disco duro convencional que puede almacenar hasta 1TB de capacidad, la edición y la postproducción cinematográfica pueden resolverse satisfactoriamente en la actualidad mediante el uso de software libre, y formatos audiovisuales digitales destinados inicialmente a uso doméstico permiten -asociados adecuadamente con otras herramientas no profesionales-, visionar y proyectar películas en alta definición. El escalonamiento habitual del ciclo de vida de una producción cinematográfica ideado en la década de los ochenta, esto es, 1º) estreno en salas; 2º) difusión en soporte vídeo/cable, 3º) televisión generalista, entrará en crisis a partir del cambio de siglo con la profusión creciente de las más diversas y heterogéneas pantallas, plataformas y vías de acceso digital a las obras cinematográficas (Tubella y otros, 2008).

El dominio del sistema digital en el conjunto del proceso de producción cinematográfica, desde su fase inicial de preproducción, hasta alcanzar su postproducción, arte final y exhibición pública ha obligado a redefinir en unos pocos años el conjunto de la industria audiovisual nacional e internacional desde un modelo precedente de naturaleza física y material, a un nuevo modelo de naturaleza electrónica e inmaterial (García-Santamaría, 2013).

El fin del estándar del 35 milímetros, no por anunciado y previsto, ha resultado menos abrupto. Las empresas que fabricaban industrialmente el propio soporte

fotoquímico cinematográfico tomaron ya la decisión de dejar de producir material fotoquímico a partir de 2013. La propia Unión Europea, consciente de esta realidad, ha acelerado los programas de ayuda a la digitalización de salas privadas, abocando a aquellas empresas que no aborden ese cambio tecnológico a la práctica desaparición por inanición. En Andalucía (España), por ejemplo, estas ayudas que cuentan con la financiación de los fondos FEDER de la UE, se concretaron en la Orden de 8 de agosto de 2013, por la que se establecen las bases reguladoras para concesión de subvenciones, en régimen de concurrencia competitiva, de apoyo a empresas culturales y creativas andaluzas para el fomento de su competitividad, modernización e internacionalización (BOJA 163, 2013: 5).

El fin de facto del estándar de 35 milímetros, así como la expectativa de apertura incontrolada del proceso de distribución y exhibición cinematográfica en salas, empuja a la industria cinematográfica contemporánea a la necesidad de fijación de un nuevo estándar universal para la proyección cinematográfica digital en salas. Disney, Fox, Paramount, Sony Pictures Entertainment, Universal y Warner Bros. Studios, reconvertidas y/o integradas todas ellas desde finales del siglo XX en el seno de unas pocas corporaciones multinacionales de medios, desarrollaron conjuntamente a partir del año 2002 bajo el paraguas de las Digital Cinema Initiatives (DCI) un conjunto coordinado de especificaciones técnicas compartidas para el cine digital industrial que asegurara un nivel uniforme y elevado de prestaciones, fiabilidad y control de calidad.

A través de los acuerdos DCI, las grandes majors cinematográficas han establecido a lo largo de la última década unos parámetros de homologación en cuanto a la producción, la distribución y la exhibición cinematográfica digital: sólo unos modelos de proyectores integrados; sólo un tipo de formato de exhibición; sólo un soporte, marcando así distancias entre lo profesional y lo aficionado, entre la industria y el voluntarismo cultural. En un primer nivel quedan englobadas las salas tradicionales de exhibición cinematográfica y las producciones de alto coste;

en un segundo nivel, el mundo del documental, los cines periféricos, los Creative Commons, los cortos, y el conjunto del cine amateur, todos ellos al margen de los nuevos estándares propuestos por el sistema DCI. La industria cinematográfica consorciada persigue así a través del nuevo estándar DCI perseverar en lo que el 35 milímetros triunfó durante más de 100 años: a) la limitación de acceso a competidores, b) la instauración de barreras tecnológicas, y c) la uniformidad, fiabilidad y predictibilidad en la calidad de distribución y exhibición cinematográfica.

En las primeras décadas del siglo XX, la industria norteamericana consiguió poblar el planeta de proyectores de 35 milímetros; cien años después se repite la estrategia. Hoy por hoy, la práctica totalidad de los exhibidores españoles poseen ya proyectores bajo el paraguas DCI; igualmente, la práctica totalidad de los productores y distribuidores de cine profesional para exhibición lo hacen en formato DCP, bajo patente DCI. De no hacerlo así, difícilmente podrían ser comercializados puesto que la homologación DCI está reservada a un grupo de marcas escogidas y concretas. Las decisiones de las grandes productoras de Hollywood han arrastrado también al estándar DCI al mercado de cine independiente y a las filmografías de países emergentes. El centro ha arrastrado de nuevo a la periferia, en un proceso de resultados semejantes a los diseñados 100 años atrás para el 35 milímetros.

El éxito reciente del sistema DCI ha creado un estándar que asegura a corto y medio plazo a la industria cinematográfica un control sobre cada una de las fases de la producción, la distribución y la exhibición cinematográficas en el entorno profesional, desplazando al resto de las modalidades del audiovisual digital (no comercial, familiar o amateur) a entornos menos costosos.

3.3. La adopción filmotecaria del estándar DCI

Las filmotecas, que nacieron en los años 30 del siglo pasado para preservar el patrimonio fílmico frente al poder del derechohabiente, como vector de resistencia frente a la vocación destructiva que tanto la industria de la producción como la de exhibición y de distribución habían tenido históricamente para con aquellos soportes fílmicos que habían agotado el ciclo de vida económico, no entraron en el debate de la estandarización del 35 milímetros: era ya una cuestión asumida en el sector cinematográfico (Borde y Buache, 1997), lo que no quiere decir que no admitieran otros soportes. De hecho, en la reconstrucción de los primeros años del cine, las filmotecas siguen hoy día rescatando joyas en 16 mm., 9,5 mm., u 8 mm., entre otros formatos posibles, además de aceptar otros formatos más raros y los posteriores soportes magnéticos. Pero la asunción del estándar de 35 mm. ha dominado enteramente la labor filmotecaria moderna hasta muy recientemente, como lo demuestra que las restauraciones, al menos hasta la primera década del siglo XXI, se realizaran de forma exclusiva en soporte negativo de 35 mm. para la conservación y también de 35 mm. para el tiraje de copias destinadas a la exhibición en filmotecas.

Hasta 2005, la tecnología digital se adopta en las filmotecas de manera tímida y lenta, considerado como un soporte de menor entidad, subsidiario en relación al aún hegemónico 35 mm. Fruto de la enorme desconfianza inicial de las filmotecas hacia lo digital e Internet, aún en 2008, “las filmotecas presentes en internet disponen, en general, de muy pocos contenidos, y en su mayor parte son meramente indicativos de lo que es la institución y de los servicios que presta” (López Yepes, 2008). Pese a su desconfianza inicial para con la tecnología digital, las filmotecas se vieron impelidas a encarar y resolver sus dudas en relación con la conservación, catalogación y exhibición filmotecaria de los soportes digitales, como una realidad industrial, cultural y de mercado de la que no podían, ni debían, sustraerse.

Entre los años 2005 y 2010, la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), entró en el debate teórico sobre la aceptabilidad o no de éstos en el campo filmotecario, significándose tres enfoques contrapuestos. El primero se corresponde con la resistencia total a estos soportes, encarnado por el portugués José Manuel Costa, de la Cinemateca Portuguesa; un segundo enfoque, de aceptación plena, defendido por Mark Paul Meyer, del Eye Film Institute de Ámsterdam; y una posición más ecléctica y condicionada, encabezada por Nicola Mazzanti (García-Casado y Alberich-Pascual, 2014). Todos estos posicionamientos se quedaron aún en el plano teórico, el de la política cultural, sin alcanzar aspectos ni detalles prácticos.

La posterior implantación abrupta del sistema digital en los últimos años provocó que en España pasara sólo en tres años de un 17% en 2009 a un 41% en 2011 (García Santamaría, 2013), y que a partir de esa fecha hasta la actualidad (2014), la proyección en soporte analógico sea puramente residual. Esta situación ya la aventuró la FIAF, como organismo de referencia internacional que aglutina los principales archivos fílmicos del planeta, se viera abocada a concluir en 2010 la aceptación (aunque con matizaciones) del estándar DCI para la conservación fílmica digital. “Recommendation on the deposit and acquisition of D-cinema elements for long term preservation and access” (FIAF Commissions, 2010), el documento que tras sucesivas reuniones técnicas sectoriales recoge su dictamen, centra su atención en tres tipos de soportes digitales cinematográficos industriales: (1) el Digital Source Master (DSM), el máster digital de producción de la película, que no es en sí mismo la obra que se proyectará sino un soporte bruto de la película, (2) el Digital Cinema Distribution Master (DCDM), el conjunto de los archivos originales para producir todas las copias de proyección en D-Cinema, comparable a un negativo fotoquímico. No está estandarizado por lo que puede haber multiplicidad de formatos y soportes, y (3) el Digital Cinema Package (DCP), la “copia digital” que se envía y proyecta en las salas de cine, la obra

cinematográfica tal como es vista por el público, estandarizado para permitir una distribución homogénea y efectiva, y que puede estar encriptado o no. De las tres opciones, la FIAF concluirá que “un DCDM o un DCP sin encriptar sí representan formatos aceptables para preservación a largo plazo de una obra cinematográfica”, y expone como una opción subsidiaria la aceptación del DSM, “aunque no en lugar de un DCDM o de un DCP” (FIAF Commissions, 2010), señalando asimismo con nitidez la necesidad de la no encriptación como una medida necesaria para el acceso al archivo fílmico: de nada servirá conservar soportes digitales si el acceso a éstos está bloqueado por los productores. De hecho, sería deseable que los protocolos DCI incluyeran en el futuro formatos de código abierto para su depósito en filmotecas y archivos fílmicos (Nowak, 2010).

A partir de ese momento, los formatos DCP/DCI y DCDM/DCI empezarán a ser reconocidos de forma habitual en el panorama filmotecario internacional como sustitutivos y equivalentes digitales del estándar físico de 35 mm. Así, cuando la comisión técnica de la FIAF prepara un cuestionario de preguntas y respuestas acerca de la cuestión de la conservación digital para ilustrar y resolver las dudas que puedan surgir a los asociados de la FIAF, señalará en el documento resultante la idea clara de que la digitalización pasa por el sistema DCI, sin otra alternativa. En ese mismo documento, su coordinador, Torkell Sætervadet de la Filmoteca de Noruega, define ya el formato estándar DCP/DCI de manera clara como “un sistema capaz de producir una imagen de calidad igual a la imagen de la película de 35mm” (Sætervadet, 2006).

Más recientemente, dos personas de referencia en el mundo filmotecario contemporáneo como son el responsable del archivo fílmico sueco, Jon Wengström, y el del BFI británico, Dylan Cave, compartirán y ahondarán en estos mismos planteamientos en sendos artículos publicados en el *Journal of Film Preservation*: si las obras están en un soporte bajo el estándar DCI, su depósito deberá ser igualmente en el soporte original DCP/DCI. En la actualidad todas las

filmotecas admiten ya el depósito de las obras audiovisuales digitales bajo el sistema DCI, aplicando la analogía de conservar las obras en su formato original (Wengstrom, 2013; Cave, 2013).

La situación de transición abrupta del estándar 35 mm. a los nuevos estándares digitales queda ejemplificada en el caso español en la diversidad de fórmulas jurídicas existentes aún en la legislación estatal y autonómica para arbitrar el depósito de obra cinematográfica original, para acceder a las ayudas públicas existentes a la creación y a la producción. Así, mientras el Ministerio de Cultura de España, hace este mismo año una referencia al depósito de las obras en soporte original en las sucesivas convocatorias de ayudas a la producción cinematográfica, abriendo así con ello la puerta al depósito de obras en formato DCP/DCI (BOE 50, 27 de Febrero de 2014), en normativas como las del País Vasco se mantiene aún una separación entre las obras en soporte fotoquímico y digital (BOPV 107, Orden de 4 de Junio de 2014) Encontramos igualmente normativas no adaptadas, como las de Andalucía, expresada en la Orden de 2011, que regulará las sucesivas convocatorias hasta la actualidad, la necesidad de entregar un “internegativo o en un CRI (color reversible intermedio), para su depósito en la Filmoteca de Andalucía y de la copia obtenida para la entrega obligatoria en dicha Filmoteca” (BOJA 169, 2011).

Salvo aquellos archivos fílmicos que se declaran exclusivamente retrospectivos porque sólo recogen material fotoquímico y/o porque se centran exclusivamente en ser centros de consulta, los reportes anuales recientes de cada una de las filmotecas pertenecientes a la FIAF, en los que cada filmoteca expone el balance de actividades y adquisiciones (Anexo I), constatan que las filmotecas han adoptado muy mayoritariamente el formato DCP/DCI para su actividad de programación y exhibición. A fecha de diciembre de 2013, de los 117 miembros que presentan reportes anuales de actividad a la organización, 77 ya tenían equipos DCP para exhibición y archivo. Entre ellas están las principales filmotecas de referencia en el

mundo. Los otros 40 miembros se dividen en los que no acreditan (15) que lo tengan, y los que expresan (25) que no poseen esa tecnología, ya sea porque se dedican en exclusiva al material fotoquímico, porque sea una filmoteca que dependa de una matriz que sí la tenga (Filmoteca de Gales) o por meros problemas económicos (Filmoteca de Albania o la Asian Film Archive).

Además del estudio pormenorizado de los datos existentes en la documentación de la FIAF a nivel internacional, procedimos a enviar un cuestionario a un elenco de filmotecas de ámbito nacional (Filmoteca Española, Filmoteca de Catalunya, Filmoteca de Galicia (CGAI), Filmoteca Valenciana, y Filmoteca de Andalucía), que nos ha permitido recabar ejemplos prácticos de cómo han realizado esa transición, así como el nivel de implantación de formatos DCP existente en los fondos de éstas, a partir de las respuestas de Mercedes de la Fuente, directora del Centro de Conservación y Restauración de fondos fílmicos de la Filmoteca Española (Madrid), de Mariona Bruzzo, Jefa del Centro de Conservación y Restauración Filmoteca de Catalunya, de José Ignacio Lahoz, Jefe de Conservación de La Filmoteca-IVAC (Filmoteca Valenciana), de José María Rodríguez Armada, del Archivo CGAI (Filmoteca de Galicia) y de Ramón Benítez, de la Filmoteca de Andalucía.

Todas ellas disponen en la actualidad de sistemas de reproducción para archivos DCP. La Filmoteca Española desde el año 2010; la Filmoteca Valenciana desde 2008; el CGAI desde 2011; y en las Filmotecas de Catalunya y de Andalucía desde 2013. En los casos de Valencia, Catalunya, Andalucía y Galicia, el equipo se utiliza para la exhibición, mientras que para el archivo se utilizan otras herramientas tecnológicas, sea para subir los archivos DCP a un servidor (Catalunya y Andalucía), o para reproducirlas para archivo con software adaptado (Valencia y Galicia). En el caso de la Española, tienen uno en el Cine Doré (Sala de exhibición) y desde 2013 otro en el Centro de Conservación y Restauración, que utilizan también para comprobación de copias, catalogación, etc.

La proporción de copias DCP frente a otros formatos de conservación fílmica en la actualidad es en los cinco casos recabados aún muy baja en relación al conjunto de fondos preexistente fotoquímico, pero todas coinciden en que todas las producciones que reciben subvención entregan ya DCP. En el caso de la Filmoteca de Catalunya, se recibe el primer DCP en 2009; en 2010, 0; en 2011 entran 2; en 2012 entran 12; en 2013, 26; y en 2014, 35. En el caso de la Galicia la recepción de copias en DCP se inicia en 2012, y en Andalucía en 2011, quedando patente, en todos los casos, que se trata de una variación brusca, pues en tres años han pasado de tener una presencia poco significativa (uno o dos al año) a constituir ya prácticamente el grueso de materiales entregados. Esta realidad se constata en la Filmoteca Española, pues, como señala el organismo, desde el año 2014 las copias DCP representan prácticamente el 100% de lo producido por la industria del cine. Aún así, sólo hay 150 DCP frente a más de 100.000 materiales fotoquímicos y más de 60.000 en formato electrónico y digital.

En cuanto al modo de conservación, en la Filmoteca de Valencia, los DCP se almacenan desde el año 2010 con los discos duros y el vídeo, en una cámara a 18º y 45-50% de humedad con renovación diaria de aire. En la Filmoteca de Catalunya, pensando ya en la más que probable desaparición del soporte físico, los soportes se almacenan en un servidor fiable, que cumple la normativa internacional TRAC, combinados con un software de trazabilidad con normativa OAIS. Tanto en el CGAI como en la Filmoteca de Andalucía el depósito se realiza en los propios almacenes de material fotoquímico, sin unas especiales condiciones de conservación, aunque en el caso de Andalucía se plantea como seguridad subirlos al servidor informático de la institución y además incorporarlo al propio disco duro que contiene el proyector digital DCP. En la Filmoteca Española, el criterio es la conservación dentro de un envase de plástico y en armario cerrado en almacén climatizado a 18ºC y 40% de humedad.

De acuerdo con los datos genéricos de ámbito internacional aportados por la FIAF, y con las apreciaciones y casos prácticos más concretos recabados de las filmotecas nacionales analizadas, se pone de manifiesto que la instauración del formato DCP/DCI en la industria cinematográfica contemporánea ha tenido un efecto constatable y real en la actividad filmotecaria. Una mayoría cualificada de los miembros de la FIAF han asimilado en el periodo 2010-2014 los estándares DCI como el material fílmico de referencia en el campo cinematográfico digital, adoptándolo, tanto en sus actividades de conservación y catalogación, como de programación y exhibición cinematográfica.

4. Discusión y conclusiones

La consolidación de la industria cinematográfica moderna se fundó sobre la creación de un estándar tecnológico diseñado por las grandes majors norteamericanas, dirigido a establecer un parámetro de control sobre los procesos de producción, distribución y exhibición fílmica. Este modelo, a través del estándar de 35 mm. se ha mantenido vigente desde la primera década del siglo pasado hasta los albores del milenio.

La irrupción de la tecnología digital puso en duda las bases de este sistema productivo, al posibilitar la atomización de los procesos de producción, distribución y exhibición, lo que llevó a pensar en una desconcentración del mercado. La creación del sistema y nuevo estándar DCI en 2002, de homologación de parámetros técnicos de naturaleza digital, y de los formatos derivados de éste DSM, DCDM y DCP, fue la respuesta del grueso de la industria cinematográfica multinacional a esa posible dispersión.

El abandono de la producción de soportes fotoquímicos destinados a la industria cinematográfica en el cambio de siglo, así como la implantación acelerada a lo largo de la última década de la producción y exhibición cinematográfica industrial de

naturaleza ya digital, han convertido al sistema DCI en la solución profesional hegemónica para la práctica totalidad de exhibidores, distribuidores y productores cinematográficos.

Las filmotecas, que en un principio mostraron reticencias a la introducción de los nuevos soportes digitales en el campo filmotecario, han adoptado de forma plena a lo largo del periodo 2010-2014 la tecnología digital, aceptando y convirtiendo mayoritariamente los formatos DCP/DCI y DCDM/DCI en equivalentes de obra cinematográfica original.

Una mayoría cualificada de los centros filmotecarios adscritos a la de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) han asimilado en el periodo 2010-2014 los estándares DCI y los formatos industriales derivados de éste como el material fílmico de referencia en el campo cinematográfico digital, adoptándolo, tanto en sus actividades de almacenaje, conservación y catalogación, como de programación, exhibición y difusión cinematográfica.

El estudio de los casos prácticos de esta transición, aportados por la Filmoteca Española, la Filmoteca de Catalunya, la Filmoteca Valenciana, el CGAI y la Filmoteca de Andalucía, nos ha permitido constatar la exigencia común de compatibilidad DCP a los depositantes desde el año 2010, la disposición común de sistemas de reproducción DCP, el incremento constante, progresivo y mayoritario de copias DCP frente a cualquier otro formato de conservación fílmica en los últimos cinco años, así como los pasos en ciernes, en especial en la Filmoteca Española y en la Filmoteca de Catalunya, hacia la más que probable desaparición del soporte físico.

5. Referencias

- Andalucía (España). 2013. Orden de 8 de agosto, por la que se establecen las bases reguladoras para concesión de subvenciones, en régimen de

concurrència competitiva, de apoyo a empresas culturales y creativas andaluzas para el fomento de su competitividad, modernización e internacionalización. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, 21 de agosto de 2013, 163, pp. 5-22.

- Andalucía (España). 2011. ORDEN de 27 de julio, por la que se establecen las bases reguladoras de concesión de subvenciones en régimen de concurrència competitiva al desarrollo de proyectos y a la producción de obras audiovisuales en Andalucía y se efectúa su convocatoria para 2011. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, 29 de agosto 2011, 169, pp. 5-68.
- Borde, R. (1991). Los Archivos Cinematográficos. Valencia; Ediciones IVAC-Filmoteca de Generalitat Valenciana.
- Borde, R., & Buache, F. (1997). La crise des cinémathèques, et du monde. Paris; L'Age d'homme.
- Bordwell, D. (1979). The art cinema as a mode of film practice. Film Criticism, 4(1), 56-64.
- Cave, D. (2013). Digital Acquisition at the BFI. Journal of Film Preservation. April, 77-83.
- Cherchi Usai, P (1995). La muerte del cine: historia y memoria cultural en el medioevo digital; prefacio de Martin Scorsese. Barcelona; Laertes-Filmoteca de Andalucía.
- Christopherson, S. (2008). Beyond the self expressive creative worker. An industry perspective on entertainment media. Theory, Culture & Society, vol. 25: 7-8, 89-112. <http://dx.doi.org/10.1177/0263276408097797>
- Costa, J. M. (2004). Film Archives in Motion. Journal of Film Preservation, 68, 4-14.
- Cubitt, S. (1998). Digital aesthetics. London; Sage.

- Curtis, S. (2004). A house divided. The MPPC in Translation, en Keil, Ch; Stamp, S (editors). American cinema's Transitional Era. Berkeley; University of California Press.
- Darley, A. (2002). Visual digital culture: Surface play and spectacle in new media genres. Routledge.
- Del Amo, A.; Fernández, J. (2011). Conservación audiovisual en el inicio de la era digital. San Sebastián; Filmoteca Española/Filmoteca Vasca.
- España. 2014. Resolución de 20 de febrero, de la Dirección General del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, por la que se convocan para el año 2014 ayudas para la producción de largometrajes sobre proyecto. Boletín Oficial del Estado. Jueves 27 de febrero de 2014, 50, Sec. III. Pág. 18812-18829.
- FIAF Commissions (2010). Recommendation on the deposit and acquisition of D-cinema elements for long term preservation and access;
<http://www.fiafnet.org/uk/publications/fep.html> [19/09/2014].
- FIAF Commissions (2012). D-Cinema Equipment Frequently Asked Questions, by Torkell Sætervadet;
<http://www.fiafnet.org/uk/publications/fep.html> [19/09/2014].
- FIAF Annual Reports (2013). Brussels: FIAF Publications.
- Fossati, G. (2009). From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition. Amsterdam; Amsterdam University Press.
<http://dx.doi.org/10.5117/9789089641397>
- Francis, D. (2002). Challenges of Film Archiving in the 21 st century. Journal of Film Preservation, 65, 18-24.

- Fullerton, J.; Söderbergh-Widding, A. (2000). *Moving images: from Edison to the webcam*. Sidney; John Libbey & Co Ltd.
- García-Casado, P.; Alberich-Pascual, J. (2014). *Filmotecas en la encrucijada. Función y expansión de la actividad filmotecaria en el nuevo escenario digital*. *El profesional de la información*, 23(1), 59-64. <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2014.ene.07>
- García-Santamaría, J. V. (2013). *Digitalización de salas de cine en España: la oportunidad perdida de una potencia mundial en el sector de la exhibición*. *L'Atalante*, Julio-Diciembre, 75-81.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta: explotación de la iconosfera contemporánea*. Barcelona; Gustavo Gili.
- Hanson, M. (2004). *The End of Celluloid: Film futures in the digital age*. RotoVision.
- Hartley, J. (2008). *From the Consciousness Industry to Creative Industries: Consumer-created content, social network markets and the growth of knowledge*. En J. Holt & A. Perren. (Eds.). *Media Industries: History, Theory and Methods*. Oxford; Blackwell.
- Izquierdo, J. (2007). *Distribución y Exhibición cinematográficas en España. Un estudio de situación del negocio en la transición tecnológica digital*. (Tesis doctoral). Castellón; Univ. Jaume I.
- Jones, L. A. (1933). *A historical summary of standardization in the Society of Motion Picture Engineers*. *Journal of the society of motion picture engineers*, April, 1, 280-293. <http://dx.doi.org/10.5594/j12977>
- López-Yepes, A. (2008). *Filmotecas y archivos fílmicos en línea: producción, difusión, interconexión y posicionamiento en internet*. *Scire*. 14: 2, 61.
- Manley, B. (2011). *Moving Pictures: The History of Early Cinema*.

- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Massachusetts; MIT press.
- Meyer, M. P. (2005). Traditional Film Projection in a digital age. *Journal of Film Preservation*, 70, 15-19.
- Mezias, J.; Boyle, E. (2005). Blind Trust: Market Control, Legal Environments, and the Dynamics of Competitive Intensity in the Early American Film Industry, 1893–1920. *Administrative Science Quarterly*, 50, 1-34.
- Miller, T.; Stam, R. (Eds.). (1999). *A companion to film theory*. John Wiley & Sons.
- Musser, C. (1991). *Before the Nickelodeon*. Berkeley; University of California Press.
- Nowak, A. (2010). Digital Cinema Technologies from the Archive's Perspective. *AMIA Tech Review*, 2.
- Nowell-Smith, G. (Ed.). (1996). *The Oxford history of world cinema*. Oxford; Oxford University Press.
- País Vasco (España). 2014. Orden de 4 de junio de la Consejera de Educación, Política Lingüística y Cultura, por la que se convoca y regula la concesión de subvenciones en el ejercicio 2014 a la creación, desarrollo y producción audiovisual. *Boletín Oficial del País Vasco*. 9 de Junio de 2014, 107, disp. 2506, pp. 1-20.
- Paz-García, C. (2013). *El agotamiento del modelo cinematográfico analógico: distribución y exhibición digital: un nuevo marco para la cooperación audiovisual iberoamericana*. (Memoria para optar al grado de doctor). Madrid; Universidad Complutense de Madrid.

- Schaefer, E.; Streible, D. (2002). Archival News (Film archives, access, acquisitions, preservation, institutions and organizations). *Cinema Journal*, 42:1, pp 122-129.
- Sætervadet, T. (2006). *The Advanced Projection Manual*. Oslo; Norwegian Film Institute-FIAF.
- Thorburn, D.; Jenkins, H. (Eds.). (2004). *Rethinking media change: the aesthetics of transition*. Massachusetts; MIT Press.
- Talens, J.; Zunzunegui, S. (Eds.). (1997). *Historia general del cine: América (1915-1928)*. Vol. 4. Madrid; Anaya.
- Tubella, I.; Taberner, C.; Dwyer, V. (2008). *Internet y televisión: la guerra de las pantallas*. Barcelona; Ariel.
- Wengström, J. (2013). Collection Building and Programming in the Future. The fate of non national in archives in light of the change from 35mm to DCP in theatrical distribution. *Journal of Film Preservation*. April, 17-20.
- Wyver, J. (1989). *Moving image: an international history of film, television and video*. Basil Blackwell Ltd.

Anexo

FILMOTECA / FILM ARCHIVE	Sede	Exhibición DCP	Archivo DCP	Otros sistemas de archivo digital
CENTRO GALEGO DE ARTES DA IMAXE	A Coruña	S	S	S
NATIONAL SCREEN AND SOUND ARCHIVE OF WALES	Aberystwyth	NC	NC	S
LA CINEMATHEQUE	Alger	NC	NC	NC

*Las filmotecas ante el paradigma digital.
Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información.*

ALGERIENNE				
EYE FILM INSTITUTE NETHERLANDS	Ámsterdam	S	S	S
TAINIOTHIKI TIS ELLADOS GREEK FILM ARCHIVE	Athens	NC	NC	S
FILM ARCHIVE	Bangkok	NC	S	S
FILMOTECA DE CATALUNYA	Barcelona	S	S	S
CHINA FILM ARCHIVE	Beijing	S	S	S
NATIONAL CINEMATEQUE OF LEBANON	Beirut	NC	NC	S
JUGOSLOVENSKA KINOTEKA	Beograd	NC	NC	S
PACIFIC FILM ARCHIVE University of California	Berkeley	S	S	S
BUNDESARCHIV- FILMARCHIV	Berlin	NC	NC	S
DEUTSCHE KINEMATHEK	Berlin	S	S	S
LICHTSPIEL / KINEMATHEK BERN	Berne	S	S	S
INDIANA UNIVERSITY LIBRARIES FILM ARCHIVE	Bloomington	S	S	S
FUNDACION PATRIMONIO FILMICO COLOMBIANO	Bogota	S	S	S
CINETECA DEL COMUNE DI BOLOGNA	Bologna	S	S	S
SLOVAK FILM INSTITUTE	Bratislava	S	S	S
AUSTRALIAN CINEMATHEQUE, QUEENSLAND ART GALLERY / GALLERY OF MODERN ART	Brisbane	S	S	S
CINEMATHEQUE ROYALE DE BELGIQUE / KONINKLIJK BELGISCH FILMARCHIEF	Bruxelles	S	S	S
ARHIVA NATIONALA DE FILME - CINEMATECA ROMANA	Bucuresti	S	S	S
HUNGARIAN DIGITAL	Budapest	S	S	S

*Las filmotecas ante el paradigma digital.
Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información.*

FILM ARCHIVE				
FUNDACION CINEMATECA ARGENTINA	Buenos Aires	S	S	S
DANISH FILM INSTITUTE	Coopenhagen	S	S	S
FILMOTECA DE ANDALUCIA	Cordoba	S	S	S
BANGLADESH FILM ARCHIVE	Dhaka	N	N	N
IRISH FILM ARCHIVE	Dublin	N	S	S
FILMUSEUM LANDESHAUPTSTADT	Düsseldorf	S	S	S
MEDIATECA REGIONALE TOSCANA FILM COMMISSION	Firenze	S	S	S
DEUTSCHES FILMINSTITUT DIF	Frankfurt	S	S	S
DEUTSCHES FILMINSTITUT DIF (Film Archive)	Frankfurt	S	S	S
FUKUOKA CITY PUBLIC LIBRARY FILM ARCHIVE	Fukuoka	S	S	S
CINETECA DEL FRIULI	Gemona	N	S	S
SCOTTISH SCREEN ARCHIVE	Glasgow	N	S	S
CINEMATHEQUE DE GRENOBLE	Grenoble	S	S	S
VIETNAM FILM ARCHIVE	Hanoi	NC	N	N
NATIONAL AUDIOVISUAL ARCHIVE	Helsinki	S	S	S
HONG KONG FILM ARCHIVE 3/F Resource Centre	Hong Kong	N	N	N
TURKISH FILM AND TV INSTITUTE	Istanbul	S	S	S
ECPAD	Ivry	N	N	N
ISRAEL FILM ARCHIVE/JERUSALEM CINEMATHEQUE	Jerusalem	S	S	S
ARCHIVE ASSOCIATES PTY LTD	Kambah	N	N	N
SILESIAN FILM ARCHIV / CENTER OF FILM ART	Katowice	S	S	S
UKRAINIAN STATE FILM	Kiev	N	N	S

*Las filmotecas ante el paradigma digital.
Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información.*

AGENCY				
CINEMATHEQUE SUISSE	Lausanne	S	S	S
FILMOTECA UNIVERSIDAD CATOLICA	Lima	N	N	S
CINEMATECA PORTUGUESA MUSEU DO CINEMA	Lisboa	S	S	S
ARHIV REPUBLIKE SLOVENIJE / SLOVENSKI FILMSKI ARHIV	Ljubljana	N	N	N
SLOVENIAN CINEMATHEQUE / SLOVENSKA KINOTEKA	Ljubljana	S	S	S
BRITISH FILM INSTITUTE National Archive	London	S	S	S
FILM ARCHIVE / IMPERIAL WAR MUSEUMS	London	S	S	S
ACADEMY FILM ARCHIVE - Center for Motion Picture Study	Los Angeles	S	S	S
UCLA FILM & TELEVISION ARCHIVE	Los Angeles	S	S	S
AMERICAN FILM INSTITUTE Los Angeles Campus	Los Angeles - Washington	S	S	S
AMERICAN FILM INSTITUTE Collection	Los Angeles - Washington	S	S	S
CENTRE NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL	Luxembourg	S	S	S
CINEMATHEQUE DE LA VILLE DE LUXEMBOURG	Luxembourg	S	S	S
INSTITUT LUMIERE	Lyon	S	S	S
FILMOTECA ESPAÑOLA	Madrid	S	S	S
NORTH WEST FILM ARCHIVE	Manchester	N	N	S
AUSTRALIAN CENTRE FOR THE MOVING IMAGE - ACMI	Melbourne	S	S	S
CENTRO DE CAPACITACION CINEMATOGRAFICA - CCC	Mexico	S	S	S
CINETECA NACIONAL	Mexico	S	S	S
FILMOTECA DE LA UNAM	Mexico	S	S	S

*Las filmotecas ante el paradigma digital.
Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información.*

FONDAZIONE CINETECA ITALIANA	Milano	S	S	S
CINETECA NUEVO LEON - CENTRO DE LAS ARTES CONSEJO PARA LA CULTURA Y LAS ARTES	Monterrey	N	S	S
ARCHIVO NACIONAL DE LA IMAGEN	Montevideo	N	N	N
CINEMATECA URUGUAYA	Montevideo	N	N	N
LA CINEMATHEQUE QUEBECOISE	Montreal	S	S	S
GOSFILMOFOND OF RUSSIA	Moscú	S	S	S
FILMMUSEUM IM MÜNCHNER STADTMUSEUM	Muenchen	S	S	S
ANTHOLOGY FILM ARCHIVES	New York	S	S	S
DEPARTMENT OF FILM - THE MUSEUM OF MODERN ART	New York	S	S	S
CINEMATHEQUE DE NICE	Nice	S	S	S
NORWEGIAN FILM INSTITUTE	Oslo	S	S	S
BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE DEPT. DE L'AUDIOVISUEL	Paris	S	S	S
CINEMATHEQUE FRANCAISE / MUSEE DU CINEMA	Paris	S	S	S
FORUM DES IMAGES	Paris	S	S	S
ICONOTHEQUE DE L'INSTITUT NATIONAL DU SPORT, DE L'EXPERTISE ET DE LA PERFORMANCE	Paris	S	S	S
CENTRE NATIONAL DU CINEMA ET DE L'IMAGE ANIMEE	Paris - Bois d'Arcy	S	S	S
INSTITUT JEAN VIGO Cinémathèque Euro-régionale	Perpignan	N	N	N
LA CORSE ET LE CINEMA CINEMATHEQUE DE	Porto Vecchio	N	N	N

*Las filmotecas ante el paradigma digital.
Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información.*

CORSE				
NARODNI FILMOVY ARCHIV	Praha	S	S	S
SOUTH AFRICAN NATIONAL FILM, VIDEO AND SOUND ARCHIVES	Pretoria	N	N	N
NATIONAL FILM ARCHIVE OF INDIA	Pune	N	N	N
CINEMATHEQUE MAROCAINE / CCM	Rabat	N	N	N
KVIKMYNDASAFN ISLANDS	Reykjavik	N	N	S
CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA	Rio de Janeiro	N	N	N
GEORGE EASTMAN HOUSE	Rochester	S	S	S
FONDAZIONE CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA / CINETECA NAZIONALE	Roma	S	S	S
EUSKADIKO FILMATEGIA FUNDAZIOA- FUNDACIÓN FILMOTECA VASCA	San Sebastian	N	S	S
CINETECA NACIONAL DE CHILE	Santiago	S	S	S
CINEMATECA DOMINICANA	Santo Domingo	N	N	N
CINEMATECA BRASILEIRA	Sao Paulo	S	S	S
KINOTEKA BOSNE I HERCEGOVINE	Sarajevo	N	N	S
KOREAN FILM ARCHIVE	Seoul	S	S	S
ASIAN FILM ARCHIVE	Singapore	N	N	S
KINOTEKA NA MAKEDONIJA	Skopje	S	S	S
BULGARSKA NACIONALNA FILMOTEKA	Sofia	S	S	S
SVENSKA FILMINSTITUTET	Stockholm	S	S	S
CHINESE TAIPEI FILM ARCHIVE	Taipei	N	N	N
ESTONIAN FILM	Tallinn	N	N	S

*Las filmotecas ante el paradigma digital.
Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información.*

ARCHIVES				
CINEMATHEQUE DE TANGER	Tanger	N	N	N
GEORGIAN NATIONAL FILM CENTER	Tbilisi	N	N	S
THESSALONIKI CINEMA MUSEUM	Thessalonique	N	N	N
ARKIVI QENDROR SHTETETËRORI FILMIT	Tirana	N	N	S
NATIONAL FILM CENTER & NATIONAL MUSEUM	Tokyo	S	S	S
MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA FONDAZIONE M. ADRIANA PROLO	Torino	S	S	S
FILM REFERENCE LIBRARY / TIFF CINEMATHEQUE	Toronto	S	S	S
CINEMATHEQUE DE TOULOUSE	Toulouse	S	S	S
INSTITUTO VALENCIANO DE L'AUDIOVISUAL RICARDO MUÑOZ SUAY	Valencia	S	S	S
FILMOTEKA NARODOWA	Warszawa	S	S	S
MOTION PICTURE, BROADCAST AND RECORDED SOUND DIVISION	Washington	S	S	S
NATIONAL GALLERY OF ART - FILM DEPARTMENT	Washington	S	S	S
THE NEW ZEALAND FILM ARCHIVE	Wellington	S	S	NC
FILMARCHIV AUSTRIA	Wien	S	S	S
OESTERREICHISCHES FILMMUSEUM	Wien	S	S	S

V. CONCLUSIONES DE LA TESIS DOCTORAL

Las filmotecas a lo largo de su breve historia han ido perfilando y adaptando cuál debe ser la posición que ocupan en la sociedad. Nacieron como una respuesta a la barbarie destructora de las tres primeras décadas del siglo XX motivadas por los efectos devastadores que la obsolescencia tecnológica tenía para con el patrimonio fílmico. Tenían además en su contra un contexto en el que se discutía la entidad cultural y patrimonial del séptimo arte, puesto que ni era considerado como una de las bellas artes, además de una poderosa industria que no mostraba interés alguno por unos materiales que ya habían cumplido la función económica para la que fueron creados.

A pesar de que la situación geopolítica invitaba a lo contrario, las filmotecas supieron superar las dicotomías entre estados en pos de un interés común como es el de la conservación y recuperación del patrimonio fílmico. Y esto queda patente en una entidad supranacional como la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, con más de 120 miembros de los cinco continentes, que no sólo se limita a reunir a las filmotecas, sino que también es generadora de normas y proyectos conjuntos de colaboración.

En España, provocado por la situación de aislamiento internacional, la cristalización del movimiento filmotecario resulta bastante tardío respecto a los países de nuestro entorno, pues la Filmoteca Española se funda en 1954. La recuperación de las libertades, el establecimiento de la democracia y el desarrollo del Estado de las Autonomías ha propiciado que coexista una filmoteca de carácter nacional y una docena de archivos fílmicos autonómicos. Esa proliferación de filmotecas en todo el estado es desigual y asimétrica, por cuanto conviven entidades que sí tienen un alcance internacional con otras con un ámbito mucho más limitado. Pero, contrariamente a lo que pudiera parecer por el agitado debate

político general, las relaciones centro-periferia son de colaboración leal entre instituciones.

En la actualidad, para el desarrollo de sus funciones, las filmotecas disponen de un marco jurídico para desplegar sus funciones de preservación del patrimonio cinematográfico. Esas normas encontraron en 1980 un hito esencial como fue la declaración de la UNESCO que elevaba a patrimonio mundial las imágenes en movimiento. Esa norma internacional necesitaba tener una traslación a las legislaciones nacionales y regionales para que tuvieran una especial eficacia en el terreno concreto. Salvo excepciones, esto no ha ocurrido, y el patrimonio fílmico se encuentra aún en un limbo jurídico de buenas intenciones, en un vacío que sólo la tenacidad del movimiento filmotecario internacional ha sabido llenar por la política del hecho consumado.

Este sería el status quo de las filmotecas, la situación en la que se encuentran, pero este estudio tiene que mirar hacia el futuro, puesto que la idea filmotecaria está vinculada más con el porvenir que con el presente. Y esta vocación de mirar al futuro es la que las ha hecho fuertes, no sólo frente a las presiones de la industria y los cambios tecnológicos, sino también a las inclemencias políticas, y a la tibieza de los ordenamientos jurídicos.

Esa idea de futuro queda patente en la vocación conservacionista, puesto que a las filmotecas no les basta con la mera conservación de los soportes, sino que la propia investigación avanza, a pasos agigantados, para propiciar procesos de restauración y de reposición de material que permitan a las generaciones venideras el disfrute del patrimonio cinematográfico. Pero también es patente en la labor de difusión, dado que no sólo existe una preocupación latente por los espectadores de hoy, sino que las filmotecas se arrojan a sí mismas la responsabilidad de mostrar a la ciudadanía no un conjunto de piezas bien conservadas, sino la de propiciar en la sociedad el conocimiento y el reconocimiento de la experiencia cinematográfica

total. Y para ello, no cabe otra posibilidad que comprender el hecho fílmico como un todo, inseparable, que unifica difusión y conservación, pues tan importante es la completa y rigurosa restauración de una película de Segundo de Chomón como enseñar a un niño la magia que se produce cuando se apagan las luces en una sala.

Por tanto, no existe una preponderancia de la conservación sobre la difusión o viceversa: forman parte de un todo. No basta con ser meros guardadores de los soportes físicos, de las esencias de las emulsiones fotoquímicas; hay que apuntar una idea más amplia, más ambiciosa: *la de defender la cultura cinematográfica*. Una tarea, la de la defensa, que implica la actualización continua, esforzándose por no encerrarse en cómodas torres de marfil. Las cosas nunca han sido fáciles para las filmotecas, y ahora no lo va a ser menos. En ese sentido, las filmotecas deben comprender que, como cualquier institución cultural de carácter público necesita ampliar sus horizontes para seguir reforzando la idea de que la cultura es un hecho social, que merece ser compartido con la colectividad. Y de que la cultura cinematográfica, lejos de progresar, se encuentra en franca regresión, puesto que vivimos un ocaso del dispositivo Lumière, pensados en el espectáculo social, hacia una atomización, un aislamiento de pantallas individuales, por más que estas pantallas se encuentren interconectadas a través de Internet. No pueden las filmotecas conformarse con ser meros archivos de imágenes, del mismo modo que no nos satisface –aunque nos parezca interesante– visitar un museo arqueológico o de arte contemporáneo a través de su página web. Por ello, es necesario seguir explorando y explotando las potencialidades de la sala de cine como espacio de liturgia cultural.

Todas estas reflexiones apuntadas debemos ponerlas en el contexto en el que nos hallamos inmersos, que no es otro que el de un auténtico *cambio de paradigma*, provocado por la irrupción de la tecnología digital. Un cambio que está afectando a toda la cadena de valor de la industria, desde la producción hasta el archivo.

Las filmotecas no pueden anclarse en la decisión sobre si admitir o no la tecnología digital. Lo digital ya no es el futuro, es el presente, y por tanto deben resolver las dudas respecto a la conservación de esos soportes y de los futuros que se vayan a producir. Y si el éxito de la idea filmotecaria ha sido comprender el presente, adaptarse a un entorno cambiante como es el hecho cinematográfico, no cabe duda de que este nuevo entorno digital debe ser interpretado como una oportunidad para multiplicar el acceso a colecciones y archivos fílmicos y a posibilitar nuevas modalidades de proyección cinematográfica.

En este contexto de digitalización, la creación de este estándar digital DCI está dirigido a establecer un parámetro de control sobre los procesos de producción, distribución y exhibición fílmica, como lo fue, hace casi cien años el estándar de 35 mm., que se ha mantenido vigente desde la primera década del siglo pasado hasta los albores del milenio. No cabe duda de que el estándar DCI es la respuesta de la industria cinematográfica a la posibilidad de atomización de agentes económicos en la cadena de valor de la producción cinematográfica. Esta respuesta de la industria cinematográfica multinacional coincide en el tiempo con el abandono de la producción de soportes fotoquímicos destinados durante casi cien años a la industria cinematográfica. Toda esta práctica oligopolística ha convertido al sistema DCI en la solución profesional hegemónica para la práctica totalidad de exhibidores, distribuidores y productores cinematográficos.

Las filmotecas, que en un principio mostraron reticencias a la introducción plena de los nuevos soportes digitales en el campo filmotecario, son conscientes de que nos hallamos en un contexto irreversible, por lo que han adoptado de forma plena a lo largo del periodo 2010-2014 la tecnología digital, aceptando y convirtiendo mayoritariamente los formatos DCP/DCI y DCDM/DCI en equivalentes de obra cinematográfica original, tanto en la recepción de fondos, como para sus actividades de programación y exhibición en sala. No obstante, hay que decir que

esta aceptación está siendo progresiva en función del grado de desarrollo y la capacidad económica de cada filmoteca.

Todas estas conclusiones son los distintos vectores sobre los que articular una respuesta a la pregunta que nos hacíamos en la hipótesis general inicial: ¿cuál es el lugar que deben ocupar las filmotecas en la sociedad?.

Existe la tentación de la inacción, de dejar hacer y permanecer meramente a la expectativa. Pero hay que notar el cúmulo de amenazas que invitan a que su existencia ser meramente residual e instrumental. No sólo las relativas a la más que segura desaparición del soporte físico mismo, la virtualización de los archivos, que llevaría a los archivos fílmicos a ser una mera colección de objetos pasados de moda. Sino de algo mucho más profundo, como es la propia crisis de las instituciones culturales como tal, amenazada por un discurso dominante utilitarista que se ha potenciado con la crisis económica.

En ese sentido, es el momento de que las filmotecas puedan replantear nuevos campos de expansión para los que están preparadas.

Hay que notar que existe un general desconocimiento de los hitos de la cultura cinematográfica: los niños –y los no tan niños- no han visto las películas de Méliès, ni el cine clásico de animación, ni si quiera conocen lo que otros niños de otras latitudes del planeta están mirando. Es una carencia sostenida desde hace años, puesto que los planes educativos no han prestado demasiada atención a favorecer ese conocimiento entre los estudiantes, ni en sí mismos, ni como estrategia docente para sus disciplinas.

Para suplir esa carencia, desde distintas filmotecas ya se abordan los programas educativos en cine, especialmente los dedicados a la formación de nuevos espectadores. Por tanto, nos encontramos ante un vector de crecimiento del ámbito de actuación de las filmotecas, el de la vertiente educativa y formativa del cine. Esta dimensión viene alimentada por una carencia histórica en los planes de

estudio respecto a la formación audiovisual de los alumnos. Es un campo muy amplio que tiene dos frentes: el del aprovechamiento del cine como recurso didáctico y el del estricto aprendizaje de los contenidos relacionados con el mundo audiovisual.

Esta vinculación entre filmoteca y formación de públicos tendría su manifestación, en primer lugar, en la *formación escolar*³⁶. En ellos, habría que abordar programas de iniciación para escolares en el que se muestra la historia del cine desde Mèlies a Avatar, y las posibilidades del universo digital. Y dentro de ellos, resulta conveniente plantear a los centros programas escuela/ idioma, para alumnos de primaria y secundaria, con programas de para refuerzo de las enseñanzas bilingües, tanto centros de enseñanza como Escuelas de Idiomas, que habilitaran a las y los alumnos a conocer el cine en Versión Original. De igual modo, es conveniente plantear programas de cine y currículo, con proyecciones audiovisuales adaptadas a las asignaturas que se imparten en los colegios e institutos.

Pero además, aprovechando las potencialidades del cine, las filmotecas podrían incardinarse en la *actividad universitaria*³⁷. De esta manera, la Universidad

³⁶ La mayoría de las filmotecas desarrollan programas educativos. La Filmoteca de Catalunya desarrolla desde hace ya unos años el programa *Filmoteca per a les escoles* (<http://www.filmoteca.cat/web/serveis-educatius/filmoteca-per-a-les-escoles>); la Filmoteca de Andalucía, desarrolla igualmente su programa educativo bajo el lema Filmoteca Futura (http://www.filmotecadeandalucia.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2113%3Afilmoteca-futura&catid=40%3Aultimas-noticias&Itemid=1); el British Film Institute desarrolla igualmente una amplia estrategia educativa, que se puede consultar en este documento <http://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/bfi-film-education-strategy-impact-relevance-and-excellence-2014-03.pdf>;

³⁷ En la Filmoteca de Andalucía este programa se denomina "Fórum Filmoteca", que constituye "un espacio continuo de reflexión sobre y desde el cine que se ha consolidado como una verdadera aula abierta. Todos los jueves directores de cine, actores, guionistas, gente de la industria e intelectuales de otras disciplinas participan en un foro de reflexión con el público asistente. En este formato de aula abierta, asignaturas como de Historia del Cine o Filosofía Política de la Universidad de Córdoba se imparten en la propia Filmoteca de Andalucía, con entrada libre." (http://www.filmotecadeandalucia.com/index.php?option=com_content&view=article&id=41:forum-filmoteca&catid=31&Itemid=38). Un programa bastante similar desarrolla la Filmoteca de Catalunya, en el marco de *Barcelona Pensa*, un ciclo de películas relacionadas con la ciencia ficción titulado *Pensar la fi: cinema apocalíptic i filosofia*, que en su página web exponen que será como "Cadascún dels films que projectarem en aquest petit cicle "Pensar la fi: cinema apocalíptic i filosofia"

aproveche este foro para propiciar la transferencia social, y para la filmoteca constituye un puente hacia la excelencia y el conocimiento. Con las proyecciones comentadas por profesores universitarios, dentro de la programación de la propia filmoteca, se abre espacio continuo de reflexión sobre y desde el cine que se ha consolidado como una verdadera "aula abierta", en el que se impartan cara al público asignaturas que puedan tener una vertiente fílmica. El discurso que rige este programa de aula abierta debería comprender tanto la mirada de la realidad a través del cine, como una reflexión sobre el cine desde el cine mismo.

Pero además, esta conexión entre el cine y la Universidad puede traspasar la frontera de la extensión universitaria y consolidar la presencia de la Filmoteca dentro de los propios planes de estudio. Esta actividad está sustanciada en el desarrollo de proyectos de investigación entre las filmotecas y las universidades³⁸, en la coorganización de másteres y en la participación sustancial en titulaciones de grado³⁹. Por tanto, se trata de una vía escasamente explorada y que tiene suficiente recorrido.

Aún hoy el cine sigue siendo visto como un arte menor frente a las nobles disciplinas de la arquitectura, la pintura o la literatura. Por tanto, ese es un campo, el educativo, donde las filmotecas tienen mucho que decir y que proponer. Y esto viene motivado porque las filmotecas pueden constituirse como una puerta de entrada al sistema cultural, puesto que es una disciplina destinada en principio no la excelencia y la erudición, sino a una masiva colectividad.

anirà acompanyat d'una presentació orientada a la reflexió estètica i filosòfica, i cada projecció està pensada per aconseguir que aquesta reflexió sigui diferent i complementària. A vegades des de la poesia i a vegades des de l'horror; en alguns casos, poesia i horror es donen la mà amb un especial sentit del humor."

³⁸ Significativo, en este sentido, es el proyecto que abanderó el profesor López Yepes en la Universidad Complutense, que ha cristalizado, entre otros, en el I Seminario de estudios sobre el Patrimonio Audiovisual "Pensar la memoria/Recuperar la memoria", organizado por el Máster en Patrimonio Audiovisual (UCM) y Filmoteca Española. Celebrado en Facultad Ciencias de la Información y Filmoteca Española (Cine Doré) durante los días 11 y 12 mayo 2015.

³⁹ Así ocurre en la Universidad de Córdoba con el Máster de Cinematografía (<https://www.uco.es/estudios/idep/masteres/cinematografia>) y con el Grado de Cine y Cultura Audiovisual. O en la Universitat Autònoma de Barcelona con respecto a la Filmoteca de Catalunya con el Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo, ya en su decimonovena edición (<http://www.uab-documentalcreativo.es>).

Desde ese punto de arranque del itinerario cultural se puede avanzar hacia la excelencia, porque películas como *La Diligencia* de John Ford se pueden ver como una mera función de entretenimiento o como un complejo tratado sobre la condición humana. Una filmoteca permite apreciar con intensidad cada una de las dimensiones que el cine propone. Pero además, el cine es también la puerta de entrada a la literatura, a la música culta, al arte contemporáneo, al pensamiento: las filmotecas, como centro cultural, pueden ser un lugar excelente para que el público pueda conocer, de primera mano, movimientos estéticos como el expresionismo en una hora y media de película, sin otra armadura intelectual que unos ojos dispuestos. Y es que, a través del cine, se puede conectar con otras artes y otros conocimientos de más difícil encaje. Por tanto, es o puede ser un centro cultural polivalente, abierto a las disciplinas más variopintas, al que se puede llegar como un mero espectador o como un investigador. Y sobre todo, porque ese contacto e interrelación de espectadores presentes genera debate, diálogo, reflexión, y un acercamiento menos jerárquico y más participativo a las cuestiones que se generan en las sociedades actuales. Son y pueden ser las filmotecas foros activos y abiertos, siempre que entendamos que todo emerge desde el respeto a ese invento maravilloso que es la linterna mágica.

Las filmotecas, por tanto, pueden ser un *lugar*, en el sentido más amplio y civil del término. Un lugar que, en pleno siglo XXI y con la irrupción del cambio de paradigma, ha dejado de ser unidireccional, pues permite el diálogo con los otros; coexiste un cine de disfrute y de entretenimiento, pero esto no excluye también una búsqueda de la excelencia, y que para ello es preciso una labor de siembra constante sin demagogia y con humildad. Las filmotecas pueden ser el lugar donde reconocer de dónde venimos, pero también las filmotecas son referentes de futuro, pues preservan la memoria para los que vendrán.

En definitiva, las filmotecas, no pueden conformarse con defender pasivamente la destrucción de los soportes exclusivamente fílmicos y los dispositivos mecánicos. Necesitan dar un paso al frente, ampliar las fronteras del concepto “protección del

patrimonio fílmico” a una idea mucho más intensa, abierta y comprensiva: debe propiciar la defensa de la cultura cinematográfica. Porque lo que hoy realmente está amenazado no son los negativos de las grandes obras de referencia de la cultura cinematográfica mundial, es la propia existencia del cine. Por eso, al igual que los museos pretenden reconstruir cómo era la vida en un periodo concreto, las filmotecas deben propiciar no sólo la conservación de esas películas en las mejores condiciones, sino además deben propiciar un contexto de conocimiento, un ámbito físico, que permita, con a estas instituciones tener un amplio marco de refrendo civil, algo muy necesario en un contexto de carestía que pone en cuestión los cimientos de lo que ha venido siendo la actividad cultural.

El cambio de paradigma puede ser una oportunidad para redefinir su lugar en la sociedad, aprovechando la versatilidad de los soportes digitales, aceptando la convivencia natural entre el modo visualización doméstico e individual, pero dotando de un cierto componente áurico y social al hecho teatral colectivo del cine. Esa experiencia colectiva es también patrimonio. Y desde luego es un campo infinito que explorar.

VI. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

Libros y Monografías:

- ACLAND, C. *Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture*. Duke University Press, 2003.
- ÁLVAREZ MONZONCILLO, J.M. LÓPEZ VILLANUEVA, J. *La situación de la industria cinematográfica española: políticas públicas ante los mercados digitales*. Laboratorio de alternativas, Madrid, 2006.
- ARMENTEROS, M. *Los formatos. E-Archivos*. Universidad Carlos III de Madrid. Madrid, 2011.
- ARNHEIM, R.: *El cine como arte*. Paidós Estética, Barcelona, 1986.
- BEALE, R. *Lindgren & Langlois: The archive paradox*. Arts Council England, Londres, 2011.
- BENARD DA COSTA, J. *La agonía de las Filmotecas*. Dossier de programación de la Filmoteca Española de Julio de 2008. Filmoteca Española, Madrid, 2008.
- BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid, 1987.
- BENTKOWSKA-KAFEL, A. *Digital Art History: A Subject in Transition*. Intellect Books, Boston, 2005.
- BOOMEN, M. et alia. *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam University Press, 2009.
- BORDE, R. *La crise des cinémathèques, et du monde*. Editions, L'age del Homme, Laussanne, Suiza, 1997.
- BORDE, R. *Los Archivos Cinematográficos*. Ediciones IVAC-Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1991.
- BURROWS, E, et alia. *The british cinema source books : BFI archive viewing copies and library materials*. British Film Institute, Londres, 1995.
- BUSTAMANTE RAMÍREZ, E. *España: La cultura en tiempos de crisis. Fuentes financieras y políticas públicas*. Fundación Alternativas, Madrid, 2013.

- CAPARRÓS LERA, J.M. *El cine del nuevo siglo*. Rialp, Madrid, 2003.
- CAPARRÓS LERA, J.M. *Introducción a la historia del arte cinematográfico*. Rialp, Madrid, 1990.
- CARRIÓN, J. *Teleshakespeare*. Errata Naturae, Barcelona, 2010.
- CERAM, C.W.: *Arqueología del cine*. Ed. Destino, Barcelona, 1965.
- CHERCHI U., FRANCIS, D. HORWATH, A. LOEBENSTEIN, M *Film Curatorship Archive, Museums, and the Digital Marketplace*, SYNEMA, Pordenone, Italia, 2008.
- CHERCHI USAI, P. *La muerte del cine: historia y memoria cultural en el medioevo digital; prefacio de Martin Scorsese*. Laertes-Filmoteca de Andalucía. Barcelona, 1995.
- CNC. *La Crise du Cinéma Français*. CNC, París, 2002.
- CUBITT, S. *Digital aesthetics*. Sage, London, 2008.
- DARLEY, A. *Cultura visual digital: el espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Paidós, Madrid, 2002
- DEL AMO, A. FERNÁNDEZ, J. (Ed.) *Conservación audiovisual en el inicio de la era digital*. Filmoteca Española/Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2011
- DERRIDA J. *Archive Fever: A Freudian impression trans*. Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- DESVALLES, A. *Conceptos claves de museología*. Icom, París, 2009.
- DIEZ PICAZO, L. *Sistema de derecho civil: volumen I: Introducción. Derecho de la persona. Autonomía privada. Persona jurídica*. Tecnos, Madrid, 2012
- ENTICKNAP, L. *Have the digital technologies reopened the Lindgren Langlois Debate?*. Media Access. Preservation and Technologies. USC School of Cinemas arts, Los Ángeles, USA, 2007.
- FLAUSTICH, K. *Cien años de Cine: 1895-1924, Desde Orígenes Hasta su Establecimiento Como Medio*. Siglo XXI editores, Madrid, 1994.
- FOSSATI, G. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009.

- FULLERTON, J.; SÖDERBERGH-WIDDING, A. *Moving images: from Edison to the webcam*. John Libbey & Co Ltd, Sydney, 2000.
- GARCÍA MANGAS, S. *La filmoteca, centro de conservación del cine: el caso español* (Tesis Doctoral). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- GAUDREAU, A. *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*. University of Illinois Press, Illinois, 2001.
- GERE, C. *Digital Culture*. Reaktion Books, London, 2002.
- GILLAND-SWETLAND, A.J. *Enduring Paradigm, New Opportunities: The value of the archival perspective in the digital environment*. Council on Library and Information, Washington DC: 2000.
- GIMFERRER, P. *24 poemas*. Plaza y Janés, Barcelona, 2008.
- GOMEZ GOMEZ, A. (Coord.). *Cine, arte y rupturas*. Fundación Picasso, Málaga, 2009.
- GONZALEZ VALLÉS, J. E. (Coord.) *Redes sociales y lo 2.0 y 3.0*. ACCI Visión Libros, Madrid, 2013.
- GUARDIOLA, J. (Ed.) *Cinema Filipinas. Historia, teoría y crítica fílmica (1899-2009)*. Filmoteca de Andalucía, Córdoba, 2010.
- GUBERN, R. "La imagen nazi", en *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, pags. 49-81. Akal/Comunicación, Madrid. 1989
- GUBERN, R. *La mirada opulenta: explotación de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 1987.
- HANSON, M. *The End of Celluloid: Film futures in the digital age*. RotoVision, 2004.
- HERNÁNDEZ MARCOS, J.L. *Historia de los cine clubs en España*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1977.
- HOLT, J. & PERREN A. (Eds.). *Media Industries: History, Theory and Methods*. Blackwell, Oxford, 2008.
- HOUSTON, P. *Keepers the frame. The film archives*. British Film Institute, Londres, 1994.

- IZQUIERDO CASTILLO, J. *El cine digital: la distribución y exhibición españolas ante el reto tecnológico*. Ediciones Ciencias Sociales, Madrid, 2010.
- IZQUIERDO CASTILLO, J. *Distribución y Exhibición cinematográficas en España. Un estudio de situación del negocio en la transición tecnológica digital*. (Tesis doctoral). Univ. Jaume I, Castellón, 2007.
- KEIL, C. y STAMP, S. *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*. University of California Press, 2004.
- LA FERLA, J. *Cine y digital*. Ediciones El Manantial, Buenos Aires, 2009.
- LANGLOIS, G.P. *Henry Langlois :premier citoyen du cinéma / Georges Patrick Langlois, Glenn Myrent, en collaboration avec Hugues Langlois ; préface de Akira Kurosawa*. Denoel, París,1990.
- LINDGREN, E. *The art of the film: an introduction to film appreciation*. Allen & Unwin Ltd., Londres, 1948.
- LISTER, M. *New Media: A Critical Introduction*. Psychology Press, London, 2003
- LOW, R. *The History of British Film*. Routledge, Oxford, 2007.
- MACIAS CASTILLO, A y HERNÁNDEZ ROBLEDO, M.A. *El derecho de autor y las nuevas tecnologías: Reflexiones sobre la reciente ley de propiedad intelectual*. La Ley, Madrid, 2008.
- MANOVICH, L. *The language of new media*. MIT press, Massachussets, 2008.
- MARRATI, P. *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004.
- MATTELART, A. *Geopolítica de la Cultura*. Trilce, Montevideo (Uruguay), 2002.
- MELENDO, A. *Antonioni: Un compromiso ético y estético*. Filmoteca de Andalucía. Consejería de Cultura, Córdoba, 2010.
- MENDEZ LEITE F. *Historia del cine español*. Rialp, Madrid, 1965.
- MILLER, T.; STAM, R. (EDS.). *A companion to film theory*. John Wiley & Sons, London, 1999.
- MONTEBELLO, P. *Deleuze, philosophie et cinéma, Vrin*, Paris, 2008.

- MURRAY, T. *Digital Baroque: New Media art and cinematic folds*. University of Minnesota Press, Minneapolis, USA, 2008.
- MUSSER, C. *Before the Nickelodeon*. University of California Press, Berkeley, 1991.
- NARBONI, J. (ed). *Henry Lanlois. Trois cents ans de cinema. Écrits*. Cahiers du cinema, París, 1986.
- NATIONAL FILM PRESERVATION FOUNDATION. *The Film Preservation Guide: The Basics for Archives, Libraries, and Museums*. New York: National Film Preservation Foundation, 2004.
- NOWELL-SMITH, G. *The Oxford history of world cinema*. Oxford University Press, 1996.
- OLMETA, P. *La Cinémathèque française : de 1936 à nos jours*. CNRS Editions, París, 1989.
- PARDO, J. L.: *Deleuze: violentar el pensamiento*, Cincel, Madrid, 1990.
- PAZ-GARCÍA, C. *El agotamiento del modelo cinematográfico analógico: distribución y exhibición digital: un nuevo marco para la cooperación audiovisual iberoamericana*. (Memoria para optar al grado de doctor). Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- QUINTANA MORRAJA, Á. *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Acantilado, Barcelona, 2011.
- RIAMBAU, E. *Hollywood en la era digital*. Cátedra, Madrid, 2011.
- RODRÍGUEZ, G. G.: *Gilles Deleuze: ontología, pensamiento y lenguaje. Un logos problemático*, Universidad de Granada, 2007.
- ROUD, R. *A passion for films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française [foreword by François Truffaut]*. Secker & Warburg, Londres, 1983.
- RUIZ RODRÍGUEZ, A. A.; SALVADOR BENÍTEZ, A. *Archivos fotográficos: pautas para su integración en el entorno digital*. Universidad de Granada, Granada, 2006.
- SÆTERVADET, T. *The Advanced Projection Manual*. Norwegian Film Institute-FIAF, Oslo, 2006.

- SUNDHOLM, J. et al. *Historical Dictionary of Scandinavian Cinema*. Scarecrow Press, Plymouth, 2006.
- SUROWEC, C. *This Film is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film*. FIAF, Bruxelles, 2002.
- SVANBERG, L. *The EDCF Guide to Digital Cinema Production*. Focal Press, London, 2013.
- SWARTZ, Charles S. *Understanding Digital Cinema: A Professional Handbook*. Elviesier, Londres, 2005.
- TALENS, J.; ZUNZUNEGUI, S. (Eds.). *Historia general del cine: América (1915-1928)*. Vol. 4. Anaya, Madrid, 2007.
- THORBURN, D.; JENKINS, H. (EDS.). *Rethinking media change: the aesthetics of transition*. MIT Press, Massachussets, 2004.
- THROSBY, D. *Economía y Cultura*. Cambridge University Press, Madrid, 2001.
- TORRES MARTÍNEZ, R. *Los nuevos Paradigmas en la Actual Revolución Científica y Tecnológica*. EUNED, San José de Costa Rica, Costa Rica, 2003.
- TRASMULLAS, Jesús. *Tendencias en documentación digital*. Trea, Gijón, 2006.
- TUBELLA, I.; ALBERICH, J. (2012). *Comprender los Media en la sociedad de la información*. Barcelona: Editorial UOC.
- TUBELLA, I.; TABERNERO, C.; DWYER, V. *Internet y televisión: la guerra de las pantallas*. Ariel, Barcelona, 2008.
- VV.AA. *Historia General del Cine*. Cátedra, Madrid, 1998.
- VVAA. *50 ans d'Archives du film*. FIAF, Bruselas, 1988.
- WHEELER, P. *Digital Cinematography*. Focal, Boston, 2001.
- WYVER, J. *Moving image: an international history of film, television and video*. Basil Blackwell Ltd, 1989.
- YUNG-CHEN, H., et alia. *Cultural, educational, and comercial applications of digital archives*. Archiving, Berna (Suiza), 2008.
- ZABUNYAN, D.: *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*. Presses De La Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007.

Artículos:

- ALTAMURA, O; BERARDI, M; CECI, M; et al. "Using colour information to understand censorship cards of film archives". *Int J Doc Anal Recog*, 9 . 2006. Pp 281-297.
- ARTHUR, P. "Unseen no more? The avant-garde on DVD". *Cineaste*, 32. 2006. P. 13 ys.
- BIDDICK, K. "Doing dead time for de sovereign: archive, abandonment, performance." *Rethinking history*. 13-2. 2009. Pp 137-151
- BLATT, J.J. "Preserving Patent and Trade Secret Rights for Motion-Picture Special Effects". *Smppte Journal* 1995, 104. P. 519-521.
- BORDWELL, D. and THOMPSON, K., "Film Scholars and Film Archives," *FIAF Bulletin*, no. 45. 1992. P. 38.
- BORDWELL, D. "The art cinema as a mode of film practice". *Film Criticism*, 4(1), 1979, p. 56-64.
- BOTTOMORE, S. "History of French Film Archives". *Early popular visual culture*. 6-2. 2008. pp. 203-205
- BULL, S. "Reclaiming the Archive: Feminism and Film History". *SCREEN* , 51, 2010. Pp 438-440.
- CAMERON, A. "Capturing moving images online". *Indexer*. 24. 2005. P 142-144.
- CAVE, D. "Digital Acquisition at the BFI". *Journal of Film Preservation*. April, 2013. 77-83.
- CHERCHI USAI, P. 'Are All (Analog) Films "Orphans"?: A pre-digital appraisal' *The Moving Image*, 2009. 9 (1), p. 1-18
- CHRISTOPHERSON, S. "Beyond the self expressive creative worker. An industry perspective on entertainment media". *Theory, Culture & Society*, vol. 25, 200. Pp. 7-8, 89-112.

- COCHRANE, C. "An overview of trends in the collection and use of moving images in the United Kingdom". *Journal of documentation* 49. 1993. P. 278-291.
- COSTA, J. M. "Film Archives in Motion". *Journal of Film Preservation*, 68, 2004, p. 4-14.
- DEL AMO, A. "Las bases industriales de la conservación cinematográfica". *Archivos de la Filmoteca*, nº 10, 1991, p. 14-33.
- ELLWOOD, DW. "The USIS-Trieste collection at the Archivio Centrale dello Stato, Rome Italy, documentary film archives". *Historical journal of film radio and television*. 1999.
- ENTICKNAP, L. "Have the digital technologies reopened the Lindgren-Langlois debate?". *Spectator*, v. 27. 2001, n. 1, pp. 10-20.
- FRANCIS, D. "Challenges of Film Archiving in the 21 st century". *Journal of Film Preservation*, 65, 2002, pp. 18-24.
- FRANK, D. "The Canadian worker on film". *Labour*, 46, pp. 417-417.
- GAINES, J. "Sad songs of nitrate: Women's work in the silent film archive". *Camera obscura*, 34, 2007. pp. 43 y ss.
- GARCÍA SANTAMARÍA, J. V. "El futuro de la exhibición. La transformación de los complejos de cine en complejos de ocio" en *Telos*, nº 78, enero-marzo, 2009.
- GARCÍA-SANTAMARÍA, J. V. "Digitalización de salas de cine en España: la oportunidad perdida de una potencia mundial en el sector de la exhibición". *L'Atalante*, Julio-Diciembre, 2013, pp.75-81.
- GOLDMAN, N, "Access to Documentation Collections". *Papers from the Technical Symposium on Documentation, FIAF (Documentation Commission)* 1992, pp. 58-65.
- GOLDMAN, N. "Organization and management of film archives and libraries". *Collection management* 18, 1993. pp 41-48.
- GOLDMARK, D. "More treasures from American film archives", *Am music*, 24 2, 2006. pp. 256-259.

- GRAMAN, K. "Man nehme...': Ein Gespräch mit Heide Schlüpmann." *"The Art of Programming": Film, Programm und Kontext*. Ed. Heike Klippel. Münster: LIT. 2008. pp. 127-140.;
- GREGOR, E. "Every Time the Curtain is Going Up, We Are Hoping and Longing... Talking to Dina Iordanova." *Film International* 6:4 (2008): 72-76.
- GUEST, H. "Treasures From American Film Archives IV". *Artforum int*, 47, 2009. pp. 65-65.
- HALLAM, J. y LES, R., "Mapping, memory and the city: Archives, databases and film historiography", *European Journal of Cultural Studies*, 14, 2011, Pp. 355-372
- HAN, J y MOROHOSHI, K. "Creating, Curating, and Consuming Queer Asian American Cinema." *Q & A: Queer in Asian America*. Eds. David L. Eng, and Alice Y. Hom. Philadelphia: Temple Univ. 2008. Press. pp. 81-94;
- HORAK, JC. "Archiving, preserving, screening 16mm". *Cinema journal*, 2006. pp. 6 y ss.
- HOWARTH, A. "The market vs. museum". *Journal of film preservation*, n. 70, 2005, pp. 5-10.
- IAÑEZ ORTEGA, I. "Definición del patrimonio cinematográfico I. Definición legal del patrimonio como herramienta básica para su tutela". *Metakinema. Revista de cine e historia*. 4, 2008.
- IAÑEZ ORTEGA, I. "Definición del patrimonio cinematográfico II. Terminología, valores y bienes que lo integran". *Metakinema. Revista de cine e historia*. 5, 2009.
- JACKSON, J. "Production, preservation, and access: The struggle to retain audiovisual archives". *Canadian journal of communication*, 26. Pp. 285-293.
- JEULAND, YVES. "L'écriture documentaire avec des images d'archives". *Sociétés & representations*, 29, 2010, pp- 177-190.
- JONES, L. A. "A historical summary of standardization in the Society of Motion Picture Engineers". *Journal of the society of motion picture engineers*, 1993, April, 1, 280-293.

- KAMZELAK, S; REIKOW-RAUCHLE, M. KENDRICK, J. "What is the criterion? The Criterion Collection as an archive of film as culture". *Journal of film and video*. 2001, pp. 72 y ss.
- KNIGHT, J. "Agency vs. archive: London Film-makers' Co-op and LVA vs film and video umbrella London Video Arts". *Screen*. 2005. pp- 7 yss.
- LOPEZ YEPES, A. "Filmotecas y archivos fílmicos en línea: producción, difusión, interconexión y posicionamiento en Internet". *Scire*. 14. 2 (jul.-dic. 2008) 41-64.
- LURK, T. "Virtualisation as Conservation Measure". *Archives*. Berna, Suiza, 2008. Pp. 188-192.
- Mazzanti, Nicola. "Response to Alexander Horwath". *Journal of film preservation*, n. 72, 2006. pp. 10-15.
- MENOTTI, G. "Distribución digital de películas: compromiso tecnológico, transgresión institucional y experiencia mediática en el estreno en línea de Steal This Film II". *L'atalante*, enero-junio 2013. Pp. 14-19.
- MEYER, M. P. "Traditional Film Projection in a digital age." *Journal of Film Preservation*, 2005, 70, 15-19.
- MEZIAS, J.; BOYLE, E. "Blind Trust: Market Control, Legal Environments, and the Dynamics of Competitive Intensity in the Early American Film Industry, 1893-1920". *Administrative Science Quarterly*, 50, P. 1-34.
- NOWAK, A. "Digital Cinema Technologies from the Archive's Perspective". *AMIA Tech Review*, 2010, p. 2.
- O'ENGLISH, M., & BOND, T. "Providing online access to historic films at the Washington state university libraries". *Library Hi Tech*, 292, pp.210-223.
- PAÑI, D. "Comme dans un musée". *Journal of film preservation*, n. 53, 2005, pp. 8-11.
- POLLAY, R. "Biographic and bibliographic recollections re: Collections and contributions". *Journal of historical research in marketing*, 34, 2011. 507-527.

- RICCI, S. "Saving, Rebuilding, or Making : Archival constructions in moving image archives". *The american archivist*. 71. 2 2008. pp. 433-455.
- ROBINS, J. "Organization as strategy: Restructuring production in the film industry". *Strategic management journal*, 14, p. 103-103.
- RUSSELL, P. "Parenthood: nurturing and developing the BFI National Film and Television Archive". *Screen*. 2005.
- SCHAEFER, E.; STREIBLE, D. "Archival News (Film archives, access, acquisitions, preservation, institutions and organizations)". *Cinema Journal*, 42:1, 2002, pp 122-129.
- SEGUIN, L. "Film archives lost in a fire: An assessment". *Quinzaine litteraire*, 826, 2002.
- SHIU, M. "The Hong Kong Film Archive Library: towards information technology". *Multimedia information & technology*, 25. p 72-74.
- SMITHER, R. "Formats and standards: a film archive perspective on exchanging computerized data". *The American archivist* 50. 1987, pp. 324-337
- SORIA, F. (1987). "Las Filmotecas". *Cuadernos de la Filmoteca*, nº 3, 1987.
- STRONG, R. "Scholar or salesman? The curator of future". *Muse*, Summer, 1998.
- VAVROVA, P.; PAULUSOVA, H.; KUCEROVA, I. "The properties and lifetime of polymer UV films". *Restaurator* 25, 2004, pp. 233-248.
- WENGSTRÖM, J. "Collection Building and Programming in the Future. The fate of non national in archives in light of the change from 35mm to DCP in theatrical distribution". *Journal of Film Preservation*. April, 17-20.
- WILLIAMS, P. y ROSENTHAL, D. "Predicting the Archival Life of Removable Hard Disk Drive". *Archives*. Berna, Suiza, 2008. Pp. 221-225.

Webgrafía:

- ABERDEEN, J. (2005) *W. W. Hodkinson: The Man Who Invented Hollywood*.
http://www.cobbles.com/simpp_archive/hodkinson_system.htm

- BFI (2015). *The British Film Institute global cinema on-demand*.
<http://player.bfi.org.uk/bfi-player-plus/>
- CHERCHI USAI (2010). *The Lindgren Manifesto*.
<http://britishlibrary.typepad.co.uk/movingimage/2010/08/the-lindgren-manifesto.html>
- Digital Cinema Initiatives, LLC. (2008). *Digital Cinema System Specification*.
<http://www.dcinema.cz/data/fileBank/e5336a09-d7d7-45f1-a52f-21ee40469e0f.pdf>
- DIGITAL CINEMA INITIATIVES, LLC. (2013) *DCI stem user agreement*
https://www.smpte.org/sites/default/files/DCI_StEM_User_Agreement_v24.pdf
- DIGITAL CINEMA INITIATIVES, LLC. (2013). *Digital Cinema Object-Based Audio Addendum*. http://dcimovies.com/specification/DCI_Object-Based_Audio_Addendum_2013-0909.pdf
- EYE AMSTERDAM (2013). *Distributie*.
<https://www.eyefilm.nl/collectie/over-de-collectie/distributie>
- FIAF. (2008). *FIAF Code of Ethics*.
http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/Community/Vision/FIAF_Code-of-Ethics_2009.pdf
- FIAF. (2015). *FIAF Archive: Digitized Documents*
<http://www.fiafnet.org/pages/History/Digitised-Documents.html>
- FILMIN (2015). *Sobre el proyecto*.
<https://www.filmin.es/faq#sobre-el-proyecto>
- FILMOTECA DE ANDALUCÍA (2014). *Filmoteca Futura*.
http://www.filmotecadeandalucia.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2113:filmoteca-futura&catid=40:ultimas-noticias
- FILMOTECA DE CATALUNYA (2013). *Repositorio digital*.
<http://www.filmoteca.cat/web/catalegs/repositori-digital>.
- FILMOTECA ESPAÑOLA/RTVE (2015). *Archivo NODO*.
<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>

- FILMOTECA VASCA (2015). Archivo fílmico en línea.
<https://vimeo.com/search/people?q=filmoteca>.
- FORUM DES IMAGES (2013). *Les collections de films du Forum des images*.
<http://collections.forumdesimages.fr/>
- LIBRARY OF CONGRESS OF USA. (2014): *Digital Cinema Initiative Distribution Master (DCDM), Version 1.0*
<http://www.digitalpreservation.gov/formats/fdd/fdd000177.shtml>
- MELIES, G. (2009) *El viaje a la luna*. (fragmento).
<https://www.youtube.com/watch?v=dxB2x9QzXb0>
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. GOBIERNO DE ESPAÑA. *Canal Cultura*. <https://www.youtube.com/user/canalmcu>
- MUSSER, C. (1991, digitalizado en 2004). *Before the Nickelodeon*. University of California Press.
<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3q2nb2gw;brand=eschol>
- NETFLIX ESPAÑA (2015). *Formas de ver*. <https://www.netflix.com/watch>
- ORIHUELA, J.L. (2003) "E-comunicación: 10 Paradigms of Media in the Digital Age". <http://www.slideshare.net/jlori/orihuela-cost-paper>
- SONY CORPORATION. *Industry-first DCI Specification Compliant 4K Digital Cinema Projection System*.
<http://www.sony.net/SonyInfo/News/Press/201103/11-038E/>
- UNESCO (1995). *Memoria del mundo*.
<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001103/110379So.pdf>
- UNESCO (2010) http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.
- VV.AA. (1932, digitalizado en 2008). "Progress in the motion picture industry". *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*.
<http://www.archive.org/stream/journalofsociety19socirich#page/128/mode/2up>

ANEXOS

Adjuntamos los siguientes anexos que son dos entrevistas tipo realizadas a responsables de filmotecas sobre la función de las filmotecas y sobre el estado de la llamada transición al paradigma digital. Estas entrevistas sirvieron de base para el desarrollo de los tres artículos precedentes.

ANEXO 1. Entrevistas realizadas a distintos directores y responsables de filmotecas y archivos fílmicos sobre la función de las filmotecas.

E1. Esteve Riambau. Director de la Filmoteca de Cataluña

Esta entrevista se hizo, por indicación del Sr. Riambau, por teléfono, el 15 de octubre de 2012. Adjuntamos la transcripción de la misma, realizada el mismo día.

“¿Cuál cree que es el papel principal de una filmoteca en la actualidad, el de un centro de conservación y archivo o el de un centro de difusión? ¿cuál es su opinión de lo que debe ser?

La batalla que debe librar la filmoteca es aunar las expectativas de difusión de películas clásicas en sala con su labor principal que debe ser la preservación del patrimonio fílmico, especialmente con la noticia de que en 2015 los grandes laboratorios ya han anunciado que van a dejar de fabricar película cinematográfica.

¿Cómo cree que es percibida/valorada las filmotecas en nuestro país? Cree que el patrimonio fílmico está suficientemente protegido en nuestro país. En caso negativo, ¿cuál cree que es el principal riesgo que corremos en este sentido?

Está en cuanto entidades como la Filmoteca Española como la de Cataluña, las dos que tienen más recursos en el territorio español, han hecho un esfuerzo por la construcción de

archivos para esa preservación. Jurídicamente creemos que en Cataluña, la Ley del Cine así lo prevé, y entendemos que sí hay esa cobertura.

¿Existen demasiadas filmotecas regionales?

Existe una diferencia entre filmotecas con un archivo muy significativo como el de Andalucía o País Vasco, o el caso de Valencia, que está en franca decadencia. Ningún esfuerzo es baldío en la preservación, pero hace falta una organización de recursos adecuada.

¿Cree que la filmoteca debe amparar la conservación de los soportes digitales?

Nos encontramos ante grandes interrogantes en esta revolución que supone lo digital. El digital es un excelente soporte para la difusión y para restauración, pero no se confía en la conservación. Así lo dicen las comisiones de la FIAF, pues frente a la validez de más de 100 años del celuloide, no se sabe qué pasará con el soporte digital. Por eso, una vez que se acaba el proceso de restauración digital, lo que correspondería es sacar una copia en 35mm., un internegativo y preservarlo en celuloide. ¿Qué pasa con las películas que sólo se ruedan en digital? No sabemos nada. De momento se pone en las estanterías sin mucha luz, con condiciones estables de temperatura, y se introduce en un servidor de alta capacidad. Y dentro de 10 años veremos qué queda de esto.

¿Cree que una filmoteca puede proyectar filmes en soporte digital?

Esta es otra discusión que está llena de hipocresía, como ya denunció el director de cine Peter Greenaway. Una película que se rueda en digital y que después, por imperativos legales, hay que pasarla a celuloide. ¿Cuál es el soporte original?. Por tanto, la proyección digital es muchas veces preferible una proyección digital (DCP). El problema es cuánto va a durar este soporte DCP, porque también tiende a la obsolescencia. También está el debate entre el 2k y el 4k, que no se distingue a una distancia focal de más de 150 metros, por lo que no es razonable. Por tanto, caminamos hacia un nuevo escenario en el que no podemos descartar las posibilidades del digital. No obstante, nuestra desconfianza hacia el DVD nos lleva a no asumir riesgos y para ello preferimos copiar las películas en este formato a un Betacam Digital. Por tanto, nuestra opción, además de un proyector de 35 y de 16, es un proyector 2k

que pueda ser alimentado con DCP, BR, DVD o BDigital. Y cruzar los dedos para que todo esto se estabilice.

Tenemos una copia en 35 mm. de Sed de Mal muy deteriorada y una copia en Blu Ray en alta definición con un proyector 2k. ¿Qué proyectaremos?

En montajes equivalentes, ante una mala copia en 35 y una buena en BR, es preferible hacerlo en digital. Mis dudas sobre el digital están en la conservación, no en la difusión, sobre todo cuando el celuloide tiene fecha de caducidad.

¿Cree que con la digitalización, como piensa Alexander Horwath, las filmotecas corren peligro en convertirse en archivos digitales a demanda al servicio del mercado?

En la reunión de la FIAF de Barcelona del próximo mes de abril va a tratar de posicionarse sobre la posibilidad de aceptar como miembros a los archivos privados de las grandes multinacionales –Warner, Paramount, etc- que tienen sólo intereses comerciales. La idea primigenia de la FIAF era la cesión gratuita de las películas puesto que se trata de instituciones públicas. Pero esa norma ya la ha saltado el BFI con la cesión bajo demanda por cobro a otras filmotecas. Hay que tomar una decisión sobre esto. También hay que tener en cuenta que nos encontramos con una paradoja: que somos centros públicos de cuidar archivos que son privados. Ante eso tenemos poco que hacer, nada más que preservadores en sentido abstracto del término y altruista del mismo. No somos como los museos, que son propietarios de sus fondos, salvo las filmotecas privadas. Por tanto, siempre estamos condenados a gestionar algo que no es nuestro, e intercambiarlo con otras filmotecas. Si las filmotecas empezamos a cobrarnos, como el BFI, el escenario va a cambiar.

E2. Alfonso del Amo en nombre de la Filmoteca Española.

"Estimado Pablo.

He comentado ampliamente su encuesta con Chema y con María García, por lo que puede considerar que esta respuesta es conjunta y, de alguna manera, representa un pensamiento bien implantado en la Filmoteca Española.

Como la estructura de la encuesta no es excluyente, atendiendo a la concisión, contesto de una manera global pero agrupando las respuestas en tres bloques. Creo que respondo a todas sus preguntas y que podrá validar adecuadamente estas respuestas según el criterio estructural que usted haya determinado.

Saludos. Alfonso del Amo García

Las filmotecas siempre han contemplado tres funciones básicas: archivo fílmico, museo del cine y centro de documentación; las tres son complementarias y, aunque con excepciones, la gran mayoría de las filmotecas se desenvuelve en las tres funciones.

En general, todas las filmotecas actúan como centro de documentación cinematográfica pero, dependiendo de su trayectoria y vocación, algunas entidades se han desarrollado fundamentalmente como archivos, mientras que otras han potenciado las características museísticas.

Es muy posible que, en lo relativo a la cinematografía fotoquímica, esta especialización se incremente continuamente de cara al futuro y, en este ámbito, la existencia de múltiples filmotecas, regionales o especializadas, puede considerarse como absolutamente positiva.

La protección del patrimonio cinematográfico no está garantizada y es posible que nunca llegue a estarlo.

En estos momentos, en la Filmoteca Española, asistimos a la puesta en marcha del Centro de Conservación y Restauración, lo que representará un avance de enormes proporciones en la conservación, pero los obstáculos para la realización de las reproducciones necesarias para preservar y exhibir las obras cinematográficas, están creciendo a gran velocidad.

Los laboratorios cinematográficos están desapareciendo en todo el mundo y la producción de película para cinematografía se está abandonando, incluso en lo relativo a la fabricación de las emulsiones necesarias para garantizar la realización de las reproducciones de preservación.

Los archivos filmicos, no pueden cuestionar la tecnología digital; no está en sus manos. Una filmoteca que sólo desarrolle actividad como museo del cine y esté exclusivamente dedicada a la cinematografía fotoquímica, podrá plantearse su existencia fuera de los medios digitales de calidad cinematográfica; pero será una actividad consuntiva.

En unos cuantos años, quizá menos de cincuenta, no existirán copias suficientes para poder mantener una actividad museística completa; quizá, durante algunos años más, esas filmotecas todavía podrían mantener un cierto nivel de exhibición, absolutamente restringido, pero ese modelo de exhibición tendría poca relación con el carácter de "espectáculo de masas", que fue fundacional y ha sido generador de lo que conocemos como cine.

Para los archivos filmicos, la cuestión reside en alcanzar un conocimiento simultáneo sobre las características estéticas y funcionales de la cinematografía fotoquímica, que deben preservar, y de los medios digitales en los que, en un futuro nada lejano, deberán reproducirla y difundirla. Conseguir esos objetivos va a exigir de enormes esfuerzos, tanto académicos como organizativos y económicos".

Joxean Fernández, director de la Filmoteca Vasca

Enviada por correo electrónico el día 16 de octubre de 2012.

¿Cuál cree que es el papel principal de una filmoteca en la actualidad, el de un centro de conservación y archivo o el de un centro de difusión?

Creo que ha de ser ambas cosas. Siempre remito a Henri Langlois: ¿Para qué sirve desenterrar tesoros si se vuelven a enterrar? Las labores de conservación, restauración, investigación y recuperación del patrimonio cinematográfico y audiovisual, así como su posterior difusión han de ser los objetivos de toda Filmoteca. Y, a su vez, el concepto de patrimonio cinematográfico ha de ser laxo, con elementos filmicos y no filmicos, claro está.

Esa es la opinión sobre lo que es, pero ¿cuál es su opinión de lo que debe ser?

*Las filmotecas ante el paradigma digital.
Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información.*

En la primera respuesta he planteado más bien lo que a nuestro entender debe ser, porque lo que es depende demasiado de la casuística...

¿Cómo cree que es percibida/valorada las filmotecas en nuestro país?

Pues creo que hay trabajo por hacer para ganar progresivamente en este terreno algo de la legitimidad e importancia que más claramente han acumulado otras instituciones culturales.

Cree que el patrimonio filmico está suficientemente protegido en nuestro país. En caso negativo, ¿cuál cree que es el principal riesgo que corremos en este sentido?

No conozco suficientemente los distintos casos de filmotecas cercanas. En el País Vasco puedo decir que también hay todavía mucho camino por hacer...

¿Existen demasiadas filmotecas regionales?

No lo creo.

¿Cree que la filmoteca debe amparar la conservación de los soportes digitales?

Sí.

¿Cree que una filmoteca puede proyectar filmes en soporte digital?

Sí.

Tenemos una copia en 35 mm. de Sed de Mal muy deteriorada y una copia en Blu Ray en alta definición con un proyector 2k. ¿Qué proyectaremos?

Creo que salvo que la copia en 35mm contenga algún elemento que la diferencie notablemente de la copia en Blue Ray y la haga más atractiva, mejor proyectar el Blue Ray.

¿Cree que con la digitalización, como piensa Alexander Horwath, las filmotecas corren peligro en convertirse en archivos digitales a demanda al servicio del mercado?

Incluso en el contexto de la nueva era digital, las filmotecas no han de estar sometidas exclusivamente a las exigencias del mercado puesto que sus objetivos van mucho más allá: la investigación sobre un arte y sobre la historia, etc...

E3. Ramón Benítez Cordonets, responsable del Archivo Fílmico de la Filmoteca de Andalucía.

Enviada por correo electrónico el día 16 de octubre de 2012.

¿Cuál cree que es el papel principal de una filmoteca en la actualidad, el de un centro de conservación y archivo o el de un centro de difusión?

Las filmotecas son centros de recuperación, conservación y catalogación del patrimonio cinematográfico. En España, las políticas de difusión de estos centros supeditan, en mayor o menor medida y según los casos, el normal desarrollo de las funciones para los que fueron creados.

Esa es la opinión sobre lo que es, pero ¿cuál es su opinión de lo que debe ser?

Etimológicamente el propio término 'filmoteca' define el concepto: Filme (del inglés 'film' cinta cinematográfica, a su vez del anglo arcaico 'filmen', prepucio).-teca (del griego (del griego -θήκη, 'caja o archivo'). Por tanto, una filmoteca sin actividades de difusión no pierde su naturaleza. Por el contrario, una filmoteca con actividades de difusión, pero sin fondos propios, no es tal. Se trataría de un centro de cultura cinematográfico o audiovisual, igualmente válido, pero erróneamente definido como filmoteca.

¿Cómo cree que es percibida/valorada las filmotecas en nuestro país?

Lo son en consonancia con las distintas instituciones de salvaguarda y conservación del patrimonio histórico. En algunos casos, y por la preeminencia de las políticas de difusión ya

mencionadas, la ciudadanía las concibe como salas de proyección de cine especializado exclusivamente, desconociendo sus labores de recuperación del patrimonio fílmico.

Cree que el patrimonio fílmico está suficientemente protegido en nuestro país. En caso negativo, ¿cuál cree que es el principal riesgo que corremos en este sentido?

No, en absoluto. El riesgo supone la continuación de un proceso que no tiene marcha atrás, la pérdida definitiva e irreversible del patrimonio fílmico, que con el transcurso de los años se acentúa, ante el desmantelamiento vertiginoso de la industria cinematográfica y el abandono de la película cinematográfica en favor de los soportes digitales por parte de la misma.

¿Existen demasiadas filmotecas regionales?

No, pero es importante mantener un alto nivel de cooperación entre las mismas, que evite esfuerzos duplicados.

¿Cree que la filmoteca debe amparar la conservación de los soportes digitales?

Sí, en tanto que no existen centros alternativos que asuman tales funciones.

¿Cree que una filmoteca puede proyectar filmes en soporte digital?

Sí, siempre que disponga de capacidad presupuestaria para ello y no suponga un detrimento de las funciones por la que fue creada.

Tenemos una copia en 35 mm. de Sed de Mal muy deteriorada y una copia en Blu Ray en alta definición con un proyector 2k. ¿Qué proyectaremos?

Ante tal cuestión habría que plantearse el siguiente dilema: Si una filmoteca desiste de la proyección en 35mm., ¿existe alguna otra alternativa de ver 'Sed de mal' tal como fue concebida, o debemos resignarnos a guardar esta experiencia exclusivamente en nuestra memoria? ¿Nos podemos permitir privar a las nuevas generaciones del espectáculo más

popular, extendido y disfrutado por generaciones a lo largo de todo el siglo XX? Probablemente y a día de hoy, las filmotecas sean el único espacio donde se plantean tales cuestiones. Por tanto, la consecución o tiraje de una nueva copia en 35mm debería plantearse como prioridad absoluta. Ya no sólo por lo anteriormente expuesto, sino por respeto a la originalidad de la obra, a la consideración del cine como arte y documento en sí mismo.

En consonancia ¿cómo es posible que la Alhambra sea el monumento más visitado de España, ante la ingente cantidad de obras audiovisuales con tomas aéreas, detalles y ángulos imposibles para el ojo humano? ; ¿por qué la insistencia de las muchedumbres en contemplar la 'Mona Lisa' en el Museo del Louvre, entre codazos, a distancia y tras un cristal, cuando disponemos de magníficas reproducciones, al detalle incluso de imperfecciones no detectadas ante la contemplación del original?.

El cine es el arte de la copia, con lo que la originalidad le viene del respeto a las características intrínsecas del soporte en el que fue creado y de las condiciones de proyección. Ni más ni menos que las otras artes tradicionales, deberíamos considerar a la película cinematográfica como el valioso y delicado soporte original de conservación del patrimonio fílmico que nos ha sido legado para su conservación y transmisión a futuras generaciones.

¿Cree que con la digitalización, como piensa Alexander Horwath, las filmotecas corren peligro en convertirse en archivos digitales a demanda al servicio del mercado?

Es posible, pero no veo inconveniente alguno en ello, mientras se mantenga una prioritaria política de protección y conservación del patrimonio audiovisual común. Por otro lado, ello podría suponer una importante fuente de financiación ante la reducción de aportaciones del presupuesto público del que, en general, dependen la mayoría de las filmotecas.

E4. Juan Antonio Pérez Millán, ex director de la Filmoteca Española y actual director de la Filmoteca de Castilla y León.

“¿Cuál cree que es el papel principal de una filmoteca en la actualidad, el de un centro de conservación y archivo o el de un centro de difusión?”

Durante un tiempo se ha confundido a las filmotecas con centros de difusión, pero las facilidades actuales de acceso a películas han debilitado esta función, que vuelve a ser secundaria.

Esa es la opinión sobre lo que es, pero ¿cuál es su opinión de lo que debe ser?

Cuando la única forma de ver películas era en soporte de celuloide –mediante proyección o en moviola–, se entendía muy bien que las filmotecas mostrasen aquello que habían recuperado o que conservaban. Así se creó el mito de la Cinemateca Francesa y alguna otra. Pero hoy no existe esa necesidad, más que para casos especiales de recuperación, restauración o intercambio entre filmotecas. Lo que resulta verdaderamente absurdo es que las filmotecas alquilen en la distribución comercial o hagan venir de lugares remotos copias que además no suelen estar en buen estado, gastando dinero público sólo para satisfacer el ego de ciertos programadores o el prurito de un reducido número de cinéfilos que en modo alguno justifican ese derroche de dinero público.

¿Cómo cree que es percibida/valorada las filmotecas en nuestro país?

La organización de ciclos era también, en años pasados, una forma de presencia pública que contribuía a que los políticos y/o administradores del dinero público tuviesen en cuenta a las filmotecas por esa repercusión de sus actividades. Hoy, esa ‘coartada’ ha quedado desmontada por la realidad y las filmotecas vuelven a estar a la intemperie. Como irreflexivamente se ha hecho creer que son lugares para proyectar ‘cine exquisito’, ahora parece que han perdido utilidad social, cuando es exactamente lo contrario.

Cree que el patrimonio filmico está suficientemente protegido en nuestro país. En caso negativo, ¿cuál cree que es el principal riesgo que corremos en este sentido?

No está suficientemente protegido. El antiguo por razones conocidas, que hacen ilocalizables muchos materiales, quizá perdidos para siempre. El más reciente, entre otras cosas, porque

las películas que hay que conservar suelen ser propiedad privada, muchos productores descuidan su conservación, después acuden a los fondos públicos para que les ayuden y después pretenden seguir explotándolas exclusivamente ellos. Una confusión más entre lo público y lo privado, que acaba perjudicando a la conservación del patrimonio cinematográfico, en lo que tiene de riqueza cultural colectiva, y no de propiedad particular.

¿Existen demasiadas filmotecas regionales?

Si se dedican a la búsqueda, recuperación y conservación de materiales cinematográficos (incluso en formatos substandard, filmaciones familiares, etc.), y propician la investigación sobre esos temas, u otros relacionados con su comunidad, por supuesto que no. Y si además abarcan, como hacen algunas, el patrimonio fotográfico además del cinematográfico, tienen una inmensa tarea por delante. Si se dedican fundamentalmente a programar proyecciones, sería mucho más útil un circuito de distribución y exhibición cultural cuya creación se ha intentado en vano muchas veces, y hoy resulta más difícil que nunca, por las razones ya expuestas

¿Cree que la filmoteca debe amparar la conservación de los soportes digitales?

En principio, sería lo lógico, aunque en las condiciones técnicas actuales, y por mucho que mientan los fabricantes y vendedores de soportes y programas, lo más sensato que pueden hacer es aceptar depósitos de copias mientras recomiendan a sus autores o productores que hagan lo mismo, porque no se conocen métodos mejores y más costosos que justifiquen la intervención pública, como ocurría en el caso del celuloide.

¿Cree que una filmoteca puede proyectar filmes en soporte digital?

No se ve razón alguna para que no sea así, si hay motivos que justifiquen la proyección.

Tenemos una copia en 35 mm. de Sed de Mal muy deteriorada y una copia en Blu Ray en alta definición con un proyector 2k. ¿Qué proyectaremos?

*La primera cuestión es para qué tenemos que proyectar *Sed de mal*, aunque se trate de una obra maestra indiscutible. En el caso de que fuera necesario, proyectaría la digital, avisando a los espectadores y justificando la elección por el mal estado del celuloide.*

¿Cree que con la digitalización, como piensa Alexander Horwath, las filmotecas corren peligro en convertirse en archivos digitales a demanda al servicio del mercado?

Sí, y no debería ser así, pero si seguimos aceptando las llamadas 'dictaduras del mercado' no es raro que ocurra eso, y muchas más cosas inaceptables.

ANEXO 2. Cuestionarios realizados a distintos responsables de filmotecas sobre el cambio de paradigma digital y la asunción de la tecnología digital.

Para la realización del tercer artículo se planteó un cuestionario a un panel de responsables de filmotecas de toda la FIAF, centros de diversa naturaleza, que abarcan los cinco continentes y que son pequeños o grandes.

- *CENTRO GALEGO DE ARTES DA IMAXE. A Coruña.*
- *EYE FILM INSTITUTE NETHERLANDS. Ámsterdam*
- *FILMOTECA DE CATALUNYA. Barcelona*
- *CINETECA DEL COMUNE DI BOLOGNA. Bologna*
- *NATIONAL FILM AND SOUND ARCHIVE. Canberra*
- *FILMOTECA DE ANDALUCÍA. Córdoba.*
- *CINEMATECA PORTUGUESA - MUSEU DO CINEMA. Lisboa*
- *BRITISH FILM INSTITUTE. London*
- *FILMOTECA ESPAÑOLA. Madrid*
- *DEPARTMENT OF FILM - THE MUSEUM OF MODERN ART. New York*
- *CINEMATHEQUE FRANCAISE / MUSEE DU CINEMA. Paris*
- *CINEMATEQUE ROYAL. Bruselas*
- *SOUTH AFRICAN NATIONAL FILM, VIDEO AND SOUND ARCHIVES. Pretoria*
- *CINETECA NACIONAL DE CHILE. Santiago*
- *CINEMATECA DOMINICANA (Secretaria de Estado de Cultura). Santo Domingo*

*Las filmotecas ante el paradigma digital.
Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información.*

- *ASIAN FILM ARCHIVE. Singapore*
- *FILM AND AUDIOVISUAL RECORDS CENTER - GENERAL ARCHIVAL AUTHORITY OF MONGOLIA. Ulaanbaatar*
- *INSTITUTO VALENCIANO DE L'AUDIOVISUAL RICARDO MUÑOZ SUAY. Valencia*
- *FILMOTEKA NARODOWA. Warszawa*
- *HRVATSKA KINOTEKA / CROATIAN CINEMATHEQUE - HRVATSKI DRZAVNI ARHIV Zagreb.*

El cuestionario que se remitió fue el siguiente:

"Good Morning:

My name is Pablo García Casado, and I am director of the Filmoteca de Andalucía, associate member of the FIAF. I am investigating with Jordi Alberich-Pascual, professor of University of Granada (Spain), about the implantation of DCP technology in the film archives for a future scientific publication. And for that, I would, if it were possible, you would respond briefly to a few questions.

- *From when do you have DCP stored devices? And from when do you have par reproduction systems DCP files?*
- *How many are used, and to what (review/playback room/etc.)?*
- *What proportion of DCP copies have your institution against other formats of film conservation today? And, have you got data on how it has varied in the past 5 years?*
- *Under what conditions DCP supports are preserved?*
- *Do you require to depositors files with DCP compatibility?*

Thanks for all."

A este cuestionario obtuvimos las siguientes respuestas (Rn):

R1. SOUTH AFRICAN NATIONAL FILM, VIDEO AND SOUND ARCHIVES

Respuesta de Melisia Shinnars, recibida el 22/03/2015

"Dear Pablo,

Please note that we do not have DCP Formats in our archival collection.

Regards,

Melisia Shinnars"

R2. FILMOTECA DE CATALUÑA

Respuesta de Mariona Bruzzo. Recibida por correo electrónico el 23/03/2015.

"Apreciado Pablo, te respondo al lado,

1. ¿Desde cuándo almacenan dispositivos DCP?

El primer DCP que se incorporó a nuestras colecciones fue el 27.11.2009

2. Desde cuándo disponen de sistemas de reproducción par archivos DCP?

Desde abril del 2013

3. ¿Cuántos tienen y para qué se usan (repass/reproducción en sala/etc)?

A día de hoy hay 103 DCP. Mayoritariamente se trata de material entregado de modo obligatorio sujeto a las ordenes de subvención, ICAA-Ministerio de Cultura, ICEC- Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya y Política Lingüística – Generalitat de Catalunya; son entregados para garantizar su conservación, es por ello que se hacen copias en un servidor interno. Por nuestra parte hemos realizado 10 DCP a partir de las

colecciones fílmicas de cine catalán, para fomentar la difusión de éste en el nuevo marco de exhibición digital.

4. ¿Cuál es la proporción copias DCP frente a otros formatos de conservación fílmica en la actualidad?

No entiendo bien la pregunta, el formato DCP, por el momento, no está considerado formato de conservación, es un formato de distribución, de exhibición comercial, como las copias 35mm. A nivel de conservación, lo que antes era el negativo 35mm o los intermediates 35mm, hoy se consideran los DSM (digital source material) o los DCDM (digital cinema distribution master). En nuestros fondos hay 37 DSM y 47 DCDM. En la actualidad, ¿quieres decir en la producción española actual? pues 100% digital, puesto que ahora mismo NO hay ningún laboratorio fotoquímico en el Estado Español, nadie puede hacer nada en 35mm.

5. ¿Tiene datos sobre cómo ha variado en los últimos 5 años?

En 2009 1, el primer DCP; en el 2010 ninguno, 0; en el 2011 entran 2; 2012 entran 12; 2013 = 26; 2014 = 35; i lo que llevamos de 2015 =27. Nosotros hicimos nuestro primer DCP en el 2013 de la restauración "Vida en sombras" de Llobet Gràcia.

6. ¿En qué condiciones se encuentran conservados los soportes DCP?

Lo que marcan las normativas es lo que se conoce como servidor fiable, es decir que cumpla la normativa internacional TRAC, a su vez combinado con un software de trazabilidad con normativa OAIS. Nosotros estamos en ello.

7. ¿Exigen ustedes a los depositantes de los archivos en cuanto a compatibilidad DCP?

Exigimos que no estén encriptados.

Si necesitáis algo más. Envía un fuerte abrazo a Ramón Benítez de nuestra parte.

Saludos cordiales,

*Mariona Bruzzo
Jefa del Centro de Conservación y Restauración
Filmoteca de Catalunya"*

R3. FILMOTECA VALENCIANA (IVAC)

Respuesta de Juan Ignacio Lahoz. Recibido por correo electrónico el 27/03/2015.

*"Hola Pablo,
Encantado de saludarte. Espero que pronto podamos hacerlo personalmente.*

Contesto a tus preguntas por orden:

- 1. Estamos recibiendo entregas de producciones en formato DCP desde 2010.*
- 2. En la cabina de proyección hay un proyector 2K desde 2008 con servidor doremi*
- 3. Como tal reproductor solo tenemos el de la cabina de proyección. En el archivo la reproducción la hacemos desde 2012 y con distintos programas informáticos.*
- 4. Todavía muy baja en el conjunto de fondos, pero todas las producciones que reciben subvención entregan DCP.*
- 5. No tengo datos exactos*
- 6. Los DCP se almacenan con los discos duros y el video, en una cámara a 18º y 45-50% HR con renovación diaria de aire.*
- 7. Los depósitos son voluntarios y no podemos "exigir", salvo en el caso de las subvencionadas.*

El conjunto de los depósitos sigue siendo de materiales más antiguos, normalmente copias de exhibición fotoquímicas, vídeo en U-Matic y Betacam o películas familiares. Inquirimos sobre los negativos cuando son copias 35 o 16mm, o los masters de video. Cuando digitalizamos, el DCP sólo es una exigencia si vamos a proyectar en sala. Todavía no tenemos capacidad para digitalizar a 2K en nuestras instalaciones.

Espero serte útil, pese a lo escueto de las respuestas. Si necesitas que te amplíe alguna información, no dudes en decírmelo.

Saludos cordiales,"

R4. FILMOTECA DE ANDALUCÍA.

Respuesta de Ramón Benítez, recibida el 31/03/2015

1. ¿Desde cuándo almacenan dispositivos DCP?

En el año 2012 aparecen las primeras entradas de producción audiovisual bajo soporte DCP, a través de la vía principal de entrada de este tipo de materiales: la entrega de copia obligatoria pro subvención por parte de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte.

2. Desde cuándo disponen de sistemas de reproducción par archivos DCP.

En el año 2013, se instala el software dedicado para la reproducción de DCP.

3. ¿Cuántos tienen y para qué se usan (repaso/reproducción en sala/etc)?

Dos. Además de un equipo instalado para la lectura y comprobación y estado de los archivos contenidos en los DCP, de acuerdo a la normativa establecida en las distintas Convocatorias de Ayudas a la Producción Audiovisual, disponemos del servidor anexo al equipo de reproducción en sala, que sirve igualmente para comprobación de copias.

4. ¿Cuál es la proporción copias DCP frente a otros formatos de conservación fílmica en la actualidad?

El porcentaje de copias DCP frente a los soportes tradicionales es comparativamente mínimo y estaría en torno al 0'2-0'3 %.

5. ¿Tiene datos sobre cómo ha variado en los últimos 5 años?

Desde el año 2012 la práctica totalidad de las entregas de copia por subvención y depósitos voluntarios de obras de reciente producción (2012-15), se entregan en copia DCP, pero también en dispositivos externos de almacenamiento de archivos digitales (mov, mpeg4, etc.) sin necesidad de estándares DCi o bajo formato DCP e incluso todavía y en mediana proporción en soporte de cinta magnética digital HDCAM.

6. ¿En qué condiciones se encuentran conservados los soportes DCP?

El fondo de soportes DCP se conserva en las mismas condiciones del resto de materiales sin mayores condiciones especiales en las cámaras de almacenamiento de las que dispone la Filmoteca.

7. ¿Exigen ustedes a los depositantes de los archivos en cuanto a compatibilidad DCP?

Todavía no se han contemplado exigencias en torno a la compatibilidad de formatos de entrega. Desde la Filmoteca de Andalucía, se ha incidido en la necesidad de que aparezca expresamente en las bases de las convocatorias de ayudas, la necesidad de entrega del material sin encriptación."

R5. NATIONAL FILM AND SOUND ARCHIVE. AUSTRALIA.

Respuesta de Matthew Davis, recibida el 31/03/2015

"Dear Mr Garcia

I am responding to your questions on behalf of the NFSA. Please let me know if you require any further details.

From when do you have DCP stored devices? And from when do you have par reproduction systems DCP files?

- We've been accepting unencrypted DCP's into the NFSA collection for the past 5 years or so with numbers increasing over the last two years in particular (in line with uptake of DCP facilities in cinemas around Australia and in line with an update to the Screen Australia

Deliverables agreement). We also collect DCDM's and Digital Intermediates to be able to reproduce DCP's into the future when distributors no longer have DCP files. We also create short form DCP's in house using Open DCP mainly to support NFSA programs with R&D continuing for long form DCP, including use of EzyDCP to create the packages.

How many are used, and to what (review/playback room/etc.)?

- We have playback facilities in Arc Cinema for regular screenings as well as EzyDCP Player on several workstations to preview incoming DCP's as part of new acquisitions. We do not currently have a quality checking theatre in place but we do have plans for it into the future.

What proportion of DCP copies have your institution against other formats of film conservation today? And, have you got data on how it has varied in the past 5 years?

- It is difficult to report on the number of DCPs in our collection at the moment. In the last 5 years we have seen a big transition from delivery of new film productions on 35mm film supports to nearly all new productions now being delivered in DCP format. The majority of our legacy film collection is on traditional motion picture film so the proportion of DCP is still very small. We have produced 2 DCPs from film originals in house, and are working in partnership with the Australian film industry to produce more.

Under what conditions DCP supports are preserved?

- All associated files for DCP's are archived in the .TAR format and ingested into Mediaflex our media asset management system.

Do you require to depositors files with DCP compatibility?

- Yes, we specify how we want depositors to send DCP's and associated master material to the NFSA to ensure we are able to preserve it adequately. We ask for unencrypted files at this stage.

One of my team members suggested that you may want to contact Shira Peltzman, who completed an excellent thesis on DCP issues for archives as her Masters thesis. Shira was a student at New York University's Moving Image Archiving course.

I hope this information is useful for you, please feel free to contact me with any further questions. /MD"

R6. CINEMATEQUE ROYAL BELGIQUE

Respuesta de Bruno Mestdagh, recibida el 6/04/2015

"Dear Mr Garcia,

Here is a brief answer to your questions:

We have acquired DCP software in 2012 and are therefore creating DCP's since March 2012.

We have approximately 400 DCP's. They are screened in our own theatre, Belgian and on festivals abroad.

Our collection has more than 150.000 filmprints, 20.000 digital elements. Up to now the proportion of DCP in catalogue is minimal.

DCP's ready for distribution are stored on hard drives and a back-up on LTO. Non-distribution DCP's are stored on LTO only.

Belgian productions produced with public funding and with theatrical release are deposited as un-encrypted DCP. Other productions that are produced with public funding are deposited on the format they are released on. As these productions are mostly deposited by independent producers or directors, this makes it easier to deliver the file after consultation with our staff and in order to become a format that is compatible with the archive's standards/hardware/software.

Best wishes,

Bruno Mestdagh

R8. ASIAN FILM ARCHIVE. SINGAPORE.

Respuesta recibida el 14/04/2015 por Joshua Ng.

"Hi Pablo,

Below are our responses to your questions,

From when do you have DCP stored devices? And from when do you have par reproduction systems DCP files?

Asian Film Archive does not yet have DCP stored devices and par reproduction systems for DCP files.

How many are used, and to what (review/playback room/etc.)?

We are planning to use easyDCP to review/playback DCP.

What proportion of DCP copies have your institution against other formats of film conservation today? And, have you got data on how it has varied in the past 5 years?

We plan to take in more DCP copies when we have the necessary equipment and devices to store them. At the moment, we have less than five titles on DCP.

Under what conditions DCP supports are preserved?

Until we have a digital asset management system in place, we plan to store DCP files in hard disks and LTO tapes.

Do you require to depositors files with DCP compatibility?

Many independent filmmakers are only able to provide us with ProRes or DCP. In the future we might require depositors to pass us DCDM or DPX as they are better archival formats.

*Warm regards,
Joshua Ng"*

R9. CINETECA DE BOLOGNA. ITALIA.

Respuesta de Andrea Meneghelli, recibida el 21/04/2015

"Dear Mr Casado

I'm very sorry for the delay of my reply. Here are some info, I hope it will be a little bit helpful.

Best regards

• From when do you have DCP stored devices? And from when do you have par reproduction systems DCP files?

We collect DCPs since 2011. We do have DCP projectors since 2001.

• How many are used, and to what (review/playback room/etc.)?

For public screenings we have two 2K projectors and one 4K projector. For other purposes we work with the laboratory of restoration L'Immagine Ritrovata.

• What proportion of DCP copies have your institution against other formats of film conservation today? And, have you got data on how it has varied in the past 5 years?

Less than 1%. We have presently 120 DCP and about 67.000 35mm and 16mm pieces. In 2001 we aquired 14 DCPs; in 2012 25; in 2013 24; in 2014 47; in

2015 till now 10.

- *Under what conditions DCP supports are preserved?*

*I'm sorry, I did not well understand, you mean environmental condition (no particular environmental condition)? KDM (generally no KDM, except if the rightholder ask for it)?
Legal framework.*

- *Do you require to depositors files with DCP compatibility?*

Except from some rare cases, we do not have DCP in deposit. Consider please that we're not a public/national archive, so we do not have legal deposit. Our DCP are mainly (about 90%) films restored by us (or in partnership with other institution), se we preserve also LTO and in some cases we print also a dupe neg on 35mm.

Best regards

Andrea Meneghelli"

R10. EYE FILM. AMSTERDAM.

Respuesta de Anne Gant, recibida el 3/04/2015

"Dear Pablo,

I hope I have understood your questions accurately, and I have tried to answer them below.

There are a lot of surveys currently about the use of DCPs in archives, maybe it's also interesting to contact Matteo Zacchetti from the MEDIA Unit (Matteo.zacchetti@ec.europa.eu),

Converging Media & Content Unit - DG CONNECT - European Commission

Direct phone: +32-2-295 43 81

Postal address: BU 25 - 5/131, European Commission, B-1049 Brussels, Belgium

He may have access to some survey results on the European level for you. I have not worked with him, but he has recently taken the job over from Mari Sol Pérez Guevara who was a very helpful organizer of the Cinema Experts Group. They may have some resources for you.

In addition to your questions below, I am sending you some links, first to the DAEFH study http://ec.europa.eu/archives/information_society/avpolicy/docs/library/studies/heritage/final_report_en.pdf and our own answers to similar questions from a few years ago, please see the attached file.

- *From when do you have DCP stored devices? And from when do you have par reproduction systems DCP files?*

We archive DPXes, we don't prefer DCPs.

- *How many are used, and to what (review/playback room/etc.)?*

We use DCPs for projection in our own cinemas, and for archival loans, as long as we have the legal permission of the rightsholders of the material.

- *What proportion of DCP copies have your institution against other formats of film conservation today? And, have you got data on how it has varied in the past 5 years?*

We have about 40,000 films in the archive, and probably only about 250 DCPs. For almost every DCP we also have a better master digital copy.

We have been collecting digital born films for about 5 years, and since 2013 we receive about 125 digital born films a year. Most of the contemporary films we receive are digital-born, but we still receive older titles on film.

- *Under what conditions DCP supports are preserved?*

DCPs are backed up, but they are not considered preservation elements. Instead we plan to preserve the master material (usually DPX and ProRes)

*Las filmotecas ante el paradigma digital.
Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información.*

- *Do you require to depositors files with DCP compatibility?*

We ask depositors to give us master files, and a playable reference file. DCPs are in addition to those 2 items.

*I hope these answers are helpful to you, please let us know if we can help you further.
Best wishes for success in your research,*

Anne

*Anne Gant
Hoofd Film Conservation & Digital Access".*

RENUNCIA DE LOS COAUTORES

ACEPTACIÓN DE LOS COAUTORES

D. Jordi Alberich Pascual con DNI nº 46654744A como coautor de las publicaciones "Origen y desarrollo de la actividad filmotecaria en España. Implementación y singularidad del mapa filmotecario español ante el nuevo contexto digital"; "Filmotecas en la encrucijada. Función y expansión de la actividad filmotecaria en el nuevo escenario digital"; y "El estándar DCI en las filmotecas. El proceso de transición al sistema digital en la actividad filmotecaria contemporánea (2010-2014)", doy mi consentimiento para que éstas formen parte de la Tesis Doctoral en la modalidad de "compendio de publicaciones" presentada en la Universidad de Córdoba por D. Pablo García Casado, titulada "Las filmotecas ante el paradigma digital. Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información" asimismo renuncio a la presentación de las publicaciones como parte de otra tesis doctoral.

Fecha y firma

11 diciembre 2015

CO-AUTHOR PERMISSION

Mr. Jordi Alberich Pascual, ID 46654744A as co-author of the articles "*Origin and development of film archive activity in Spain. Implementation and uniqueness of Spanish film archive map on the new digital environment (1954-2012)*"; "*Film Archives at the Crossroads. Function and Expansion of Film Archive Activity in the New Digital Landscape*"; and "*The DCI standard in film archives. The transition to digital systems in the contemporary activity of film archives (2010-2014)*", I give my full consent for its/their use as part of the PhD Thesis elaborated as "compendium of publications" presented at the University of Cordoba by Mr/Ms Pablo García Casado, entitled "Las filmotecas ante el paradigma digital. Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información", renouncing as well to present them as part of any other PhD thesis.

Date and signature