

Las urgencias del patrimonio audiovisual. Entrevista a Ignacio Aliaga.

Por Mónica Villarroel

Ignacio Aliaga, director artístico con mención en cine de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, ha centrado su labor en el diseño y coordinación de políticas públicas de fomento al audiovisual chileno desde la División de Cultura del Ministerio de Educación y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Desde el año 2006 dirige la Cineteca Nacional de Chile. Fue director del IV Festival Internacional de Cine de Viña del Mar y ha ejercido la docencia. Es encargado de cooperación de la Coordinadora Latinoamericana de Imágenes en Movimiento, CLAIM. Realizó el documental Campamento del sol naciente (1972).



Ignacio Aliaga

En el contexto de América latina, ¿cuál es la situación del patrimonio audiovisual en la región y en Chile en particular, especialmente en el ámbito de la conservación?

Lamentablemente en América Latina la situación de los archivos es muy irregular y, por ende, la conservación del patrimonio. Esto tiene que ver con la disparidad institucional que existe, por un lado y, por otro, la disparidad con que cada uno de los países asume la defensa de su memoria audiovisual. Esto se relaciona con la

situación de las propias legislaciones. Algunos países tienen en su legislación mención o líneas de financiamiento para patrimonio, como afortunadamente lo tenemos en Chile, pero hay otros donde existe una carencia absoluta de presencia del tema patrimonial en las legislaciones, lo cual hace que los organismos funcionen de una manera muy desconectada o desprovista de soportes públicos.

El sector privado no ha hecho elegible el patrimonio audiovisual como uno de los destinos de sus apoyos financieros, más bien opta por las ayudas a patrimonios de artes visuales, fotografías o particularmente bienes muebles, entonces, eso hace que el panorama sea muy irregular y complicado de sobrellevar. No es raro que hace un tiempo, Isaac León Frías, que durante mucho tiempo dirigió la filmoteca de Lima, se haya casi maravillado porque nosotros estábamos realizando una o dos restauraciones al año.

Pero la situación de Chile no es de las mejores del continente. Claramente hay otras referencias que llevan la delantera en materia de resguardo del patrimonio audiovisual, tanto por su historia como por los recursos que se invierten en el tema.

Si uno observa la situación en América Latina, las restauraciones nuevas son muy escasas, entonces uno podría hacer una suerte de mirada o registro de la situación país por país y podríamos decir que hay algunos que tienen un desarrollo bastante interesante en materias de patrimonio. Serían los que tienen más historia en este terreno y además sus legislaciones y el

manejo de los gobiernos, y del Estado en general, es más propenso a la protección patrimonial. Son los casos de México y de Brasil, un poco más atrás Colombia y nosotros; Venezuela también ha destinado recursos, pero le ha otorgado a la Cinemateca venezolana un rol más difusor, que quizás resguardador de patrimonio.

¿Es suficiente el financiamiento que otorga el Estado en Chile para abordar el tema de la restauración, por ejemplo, y aspectos como investigaciones, infraestructura, entre otros?

No sabría cuantificarlo exactamente, pero creo que uno de los problemas, más bien es la dispersión. Nosotros mismos vemos cuántas investigaciones se realizan financiadas por recursos públicos, pero éstas no obedecen a una lógica, no hay una matriz que oriente objetivos o prioridades en materias de investigación, por ejemplo. Lo mismo ocurre con acciones de restauración y eso es un poco por el carácter neoliberal que tienen nuestros mecanismos, es decir, si la misma plata que hoy se gastan en proyectos de investigación, ya sean a través del FONDECYT o del mismo Fondo Audiovisual, estuviese orientada a desentrañar temas o aspectos de la historia de la cinematografía o de la investigación sobre el patrimonio, seguramente podríamos ganar mucho en esa actividad. Pero hay un problema que tiene que ver con la lógica de los mecanismos públicos de apoyo al desarrollo cultural en Chile. Están marcados por esa impronta neoliberal, es decir, todos tienen la posibilidad de presentar proyectos, pero éstos no necesariamente tienen que formar parte de un programa o de un plan.

Evidentemente sería deseable que hubiese más recursos. Por una parte, recursos más precisos cada año para el desarrollo tanto de investigación como especialmente para la preservación y que éstos pudieran estar administrados de mejor manera por los organismos correspondientes, como la propia Cineteca Nacional, en procura de un plan, de una propuesta estratégica que nos permita tener en el horizonte, alcanzar cuotas de preservación más definidas que aborden la protección de aquellos aspectos del patrimonio que están más desatendidos y que ayuden a conformar un corpus académico y de investigación que ayude mucho más a los procesos de preservación del patrimonio. Es decir, hacen falta estudios relativos a qué pasa con todos esos títulos que están perdidos. Y, si observamos, las investigaciones abordan cuestiones que incluso están ya resueltas.

¿Cuáles han sido los avances en relación a la conservación y difusión del patrimonio audiovisual, desde la existencia de la cineteca en el año 2006 hasta ahora y cuáles siguen siendo los principales problemas que se enfrentan?

La Cineteca Nacional parte de una voluntad política del ministro de cultura¹ y del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en su momento, por lo tanto, nace como una voluntad de poder encontrar la fórmula para que lo que se establece en la ley, pueda tener una concreción real. Efectivamente lo que ha pasado es que se han creado las bases técnicas y operativas para que se realice ese trabajo, y crecientemente ha habido un convencimiento por parte de las autoridades del Consejo de la Cultura y las Artes y del Consejo del Audiovisual, de entender que el patrimonio audiovisual es clave.

¹ Cuando se instala el proyecto de la Cineteca era ministro de cultura José Weinstein, durante el gobierno de Ricardo Lagos Escobar, en 2005. La Cineteca fue luego inaugurada en el año 2006, bajo la presidencia de Michelle Bachelet.

Uno de los temas importantes que hoy se enfrentan es la conservación en soporte fílmico, considerando que prácticamente se está produciendo todo en digital.



El cerro Santa Lucía, 1929, producción del ICE, Ministerio de Educación, conservada en la Cineteca Nacional de Chile.

Una de las perspectivas estratégicas más interesantes es la cooperación internacional como una posibilidad concreta para avanzar en estos temas, es fundamental. Hay archivos que todavía están en una etapa fílmica y no han logrado ir abordando este dualismo, esto de fílmico y digital, y que hay situaciones muy preocupantes como, por ejemplo, el cierre de laboratorios que trabajan en algunos de los soportes, particularmente de 16 milímetros, que reúne gran parte de la producción en América Latina, como así también, que los propios entes cinematográficos especializados, con laboratorios que se pueden ocupar del tema del patrimonio, han ido disminuyendo en estos

años. Ya estamos viendo a futuro una crisis de procesos foto-químicos para la conservación del patrimonio en su soporte original fílmico. Ahí hay un punto que debe preocupar, y que seguramente en unos pocos años más va a ser una crisis bastante grande y grave porque podría ser que nos quedáramos sin la misma evolución de la producción cinematográfica, que cada vez se aparta más del soporte foto-químico, nos crea a corto plazo un problema más o menos grave. Ahí hay un punto muy complejo, que hace que el diálogo sobre estas materias, entre los archivos latinoamericanos, empiece a crecer y sea un punto de preocupación.

Por otro lado, la innovación en cuanto a la incorporación a lo digital también implica que hay tecnologías más caras, por una parte, que hay recurso humano que es necesario formar y también existe cada vez mayor dificultad para abordar la solución de los problemas de conservación y de restauración, sobre todo porque cada vez son más caros y más complejos.

Pero para ello se ha comenzado a proponer soluciones conjuntas con la concurrencia de instancias como Ibermedia y la Coordinadora Latinoamericana de Imágenes en Movimiento, CLAIM, como entidad vinculada a la FIAF², especialmente en temas como catalogación y conservación.

Ha ido creciendo la conciencia de la necesidad de actuar de manera cooperativa y eso nos ha llevado a encontrar, entre los distintos archivos latinoamericanos, algunas fórmulas que pueden ser de ayuda para empezar a trazar un camino más integrado o más cooperativo. La primera de esas cosas es generar un catálogo colectivo iberoamericano, con apoyo de Ibermedia básicamente, que es el programa que tradicionalmente se ha ocupado de la producción, y que afortunadamente ha ido ofreciendo, también, la oportunidad de que se ocupe del patrimonio. Este catálogo colectivo iberoamericano está poniéndose en marcha este año. Ya España migró sus datos y están disponibles en el software que da cuenta de este catálogo. Se espera que de aquí a fin de año el resto de los países vayan migrando sus datos y

² Federación Internacional de Archivos Fílmicos, de la cual la Cineteca Nacional de Chile es miembro pleno.

los archivos más pequeños como el nuestro, se vayan poniendo en sintonía y desarrollen su catalogación en función de ese archivo general.

Allí nos encontramos con el gran tema del acceso al patrimonio. ¿Este archivo general va a tener la posibilidad de que usuarios comunes y corrientes puedan acceder a lo que existe en todos los archivos de Iberoamérica?

Está pensado que sean los usuarios de los archivos, no los usuarios en general, puesto que van a haber puntos de consulta en cada uno de los archivos. Esto, porque al menos en este momento no está necesariamente claro para todos cuál es el nivel de información que se debiera entregar. Todos los archivos tienen, por supuesto, niveles de información que pueden colectivizar y otras informaciones que son más internas, porque son materiales que están en proceso, investigaciones en curso.

Recordemos que acá también es muy importante considerar el tema de los derechos de propiedad intelectual de los materiales y eso también puede, de alguna manera, afectar la amplia difusión de esos contenidos. Este catálogo colectivo reúne la información de lo que contienen los archivos, tanto en sus fondos fílmicos como en sus fondos no fílmicos. Se puede saber -es un ejemplo que se ha dado-, a propósito de *Los olvidados (1950)*, de Luis Buñuel, que existen copias en cine, especialmente en la Filmoteca de la UNAM de México, pero también en la Filmoteca española, y que aparecieron unos metrajes no estaban incluidos en las versiones conocidas y fueron el resultado de una investigación reciente. Por lo tanto, la filmoteca mexicana tiene una versión distinta y más completa que la versión considerada hasta hoy; hay una serie de materiales de difusión, de libros de estudio, de investigación. Gracias a un catálogo de este tipo se tiene una información muy amplia y vasta respecto a los distintos materiales y a su presencia en distintos archivos.

Entonces el catálogo tiene esa ventaja, nos va a permitir acceder a la información de los fondos fílmicos y no fílmicos existentes en América Latina, por eso que es colectivo, porque reúne a todos los archivos que están incorporados a la CLAIM, entidad latinoamericana e iberoamericana porque también incluye a la Filmoteca española³ y se espera también que incluya a la Filmoteca portuguesa, y algunas otras filmotecas españolas, de tal manera que será una experiencia mundial.

No existe una iniciativa de este tipo en otro continente, nos va a ayudar a generar proyectos colectivos, es decir, a salvaguardar materiales que a lo mejor se encuentran dispersos por varios países. Recientemente pudimos salvaguardar *El ídolo (1952)*⁴, porque apareció en los archivos del SODRE, de Uruguay, y estamos salvaguardando cuatro títulos nuevos, que se encontraban en Argentina, en el actual archivo del INCAA, que es uno de los archivos cinematográficos que se está ya instalando como una cineteca propiamente tal. Es muy probable que esta colectivización de la información nos ayude a abordar un proceso de salvataje mucho más amplio que genere, incluso desde el punto de vista del impacto público, un aporte a incrementar la valorización del patrimonio de nuestros países.

³ La Filmoteca española es la filmoteca nacional, no obstante existen diversas entidades locales dentro de España de gran relevancia como la de Cataluña o la de Galicia, por citar algunas.

⁴ *El ídolo*, del francés Pierre Chenal, realizada en Chile.



Fragmentos del funeral del Presidente Pedro Montt (1911) fueron rescatados en la Cineteca Nacional de Chile.

Un punto clave, dentro de las problemáticas que ha tenido que enfrentar la Cineteca Nacional de Chile ha sido la dispersión del patrimonio fílmico chileno. ¿Cómo se logra reunir? ¿Cuál es el camino que ha tomado la Cineteca para enfrentarlo?

Una de las primeras acciones, cuando iniciamos la Cineteca, fue la realización de un catastro del cine chileno en el exterior en más de diez países, con resultados importantes que nos han permitido impulsar repatriaciones, cuando es posible. Se hizo una petición a la FIAF que encargó el apoyo a nuestro archivo en esta tarea y tuvimos un apoyo muy importante de los

archivos cinematográficos de los países que fueron consultados. Hoy se reúne una información valiosísima que nos permite, incluso, trazar acciones de repatriación de materiales de manera mucho más efectiva y asertiva.

No existía un archivo en Chile que pudiese responder al hecho de tener las filmografías reunidas. Las reseñas que concretamos de la producción audiovisual, especialmente la ficción, que fue lo primero que abordamos, especialmente de los años 40', hasta los 80', nos indicaron que no se tenía un real conocimiento de su situación, incluso pensábamos que la pérdida de material de ese periodo era mucho más grande que el que efectivamente hemos podido constatar.

Otra estrategia fue hacer una campaña nacional que nos permitiera ir recopilando material y además ir creando conciencia sobre el patrimonio, que se sensibilizara, por lo tanto, a mucha gente que podía tener películas en su poder.

Pero la repatriación es un proceso lento, difícil y caro, porque en la mayoría de los casos se trata de hacer copias de materiales que pertenecen a otros archivos.

Sí, por supuesto. Lo que está detrás de todo eso es que en la medida que tienes más información, más crece tu responsabilidad y, por lo tanto, nos falta todavía crear mayor conciencia en los organismos que pueden apoyarnos, en que hay allí una tarea muy relevante, de alguna manera muy urgente, de salir a la caza de esos materiales y poder repatriarlos. Si consideramos solo los materiales que están en algunos países que concentran mayor cantidad de producción como puede ser Canadá, Francia, Suecia y Cuba, el panorama es muy amplio. Los recursos que se requieren para poder repatriar esos materiales son inabordables en estos momentos para nosotros. Hay que considerar que en Cuba se coprodujeron varias películas, hay más de una docena de películas que esperan para tener copias nuevas y traerlas a Chile y esos materiales hay que trasladarlos, procesarlos en el extranjero, ya que en Chile no hay laboratorios para ello. Lo que está en Cuba solamente, representa sobre los doscientos millones de pesos, solo para hacer copias, sin siquiera pensar en hacer los duplicados negativos. También enfrentamos, a veces, el desconocimiento sobre esta realidad y la incomprensión de que esto sea importante traerlo, porque son películas producidas en el extranjero, porque de alguna manera los directores ya no están activos, etcétera.

El patrimonio, en el caso chileno, guarda características bastante peculiares, porque es un cine que se ha hecho mucho en el exilio. Y no solo por razones políticas. Evidentemente, después del golpe de Estado de 1973 y hasta fines de los 80's, hay una filmografía chilena hecha en el exilio que es muy relevante. Son todos directores que volvieron al país después o que antes habían realizado su cine acá. Por lo tanto, tienen una pertenencia cultural efectiva. También hubo directores chilenos que realizaron sus primeras películas acá y que en algún momento decidieron ir a espacios cinematográficos más importantes. Podemos mencionar incluso el caso de Raúl Ruiz, que ya dejó de ser un cineasta del exilio político, es un cineasta que hoy hace su cine afuera. Y antes de él, Lautaro Murúa en Argentina, Alberto Santana en Ecuador y Perú, José Bohr, que deambuló por muchos países como México por ejemplo, nadie podría desconocer su identidad con Chile. Esto es lo que podríamos denominar el patrimonio o la memoria audiovisual del país.

Uno ve obras como las de Marilú Mallet [radicada en Canadá] y se da cuenta que hay allí una pertenencia cultural muy fuerte con Chile y ahí tenemos una tarea súper pendiente.

También está el problema de aquellos materiales que fueron procesados en laboratorios extranjeros y que sencillamente los mismos realizadores nunca tuvieron recursos o las condiciones de conservación en Chile para traer los negativos de vuelta.

Hay una cantidad de negativos de películas chilenas que están en Francia, Canadá, Estados Unidos, cuyos realizadores están absolutamente vigentes acá, incluso de películas muy recientes. Si no hacemos un trabajo para recuperarlos, va a llegar el momento en que esos laboratorios van a desechar esos materiales, como ya ocurrió en el pasado, y se va a perder allí una base muy importante del acervo, pero esa es una característica muy particular de este cine. Uno, las películas producidas enteramente en el país que salieron por diversos motivos; dos, los materiales que han quedado en laboratorios del extranjero por las condicionantes con que se hace la producción en Chile y tres, los cineastas que realizaron su trabajo en el exterior, con una impronta cultural que es reconocible.

Otro temas relacionado con la conservación y la difusión del patrimonio audiovisual es el video y los problemas que ha tenido ese soporte, particularmente en el caso de Chile, con la urgente necesidad de migrar esos materiales desde lo analógico a lo digital.

El material video-analógico que fue realizado a fines de los 70's, y hasta mediados de los 90's, y sobre todo el producido hasta el '89, recoge parte importante de la historia del país porque en ese momento casi no se hace cine. El grueso de la producción audiovisual está en el soporte video y a ese material le puede pasar lo mismo que le pasó al cine mudo. La falta de protección o de conservación de materiales que están en etapa de obsolescencia tecnológica, porque las cintas de la época de los 80's, ya han superado con largueza la duración que los propios fabricantes les habían dado, con pérdida de la base magnética.

Pensamos que una vez que pudiéramos adquirir nuevas tecnologías, teníamos que desarrollar un plan de salvaguarda del video analógico. Hemos logrado resguardar una cantidad muy importante de materiales, y acabamos recién de acceder al muy valioso material de la Productora Proceso. Ese tipo de soporte requiere un programa de trabajo permanente, cotidiano, que afortunadamente lo hemos podido llevar a cabo, sino nos habría pasado lo

mismo que le ocurrió al material de la época muda. Nosotros sabemos que entonces los productores no tomaban en consideración guardar los negativos, lo cual hizo que muchas películas se perdieran definitivamente.

Los casos emblemáticos que se salvaron fueron porque alguien tomó la prudencia de guardar copias. En el caso de *El Húsar de la muerte* (1925), se debió a que el propio Pedro Sienna guardó una copia y alguien lo convenció, al inicio de los 40's, de reestrenar esa película. Fue providencial porque hizo que se realizaran nuevas copias. Circuló con una banda de sonido y después, ya en los 60's, el propio Pedro Sienna lleva el material a la Universidad de Chile y ahí logran hacer una nueva restauración. El '95 hubo una tercera restauración, o sea, ahí entendemos bien cómo es de necesario tener un programa sistemático. Allí fue azaroso, distintas entidades, distintos organismos hicieron el trabajo, pero eso debiera ser parte de un programa habitual, permanente de un archivo.

En el caso de *Canta y no llores, corazón* (1925), la película se salvó porque la familia de Juan Pérez Berrocal [su director] guardó una copia hasta no hace mucho tiempo. Allí intervino un grupo joven de Concepción y logró digitalizar la película, que es lo que hace que hoy día pueda conocerse, pero el material utilizado para hacer esa digitalización no fue adecuadamente protegido, por lo tanto, al entrarle aire, al ser manipulado, activó un proceso de deterioro. Hoy no tenemos material fílmico de esa película.

El tercer caso es la película *El Leopardo* (1926), de Alfredo Llorente, un realizador de Viña del Mar. Afortunadamente alguien de la familia había guardado una copia, lo que hizo que la Fundación de Imágenes en Movimiento pudiera intervenir y hacer una restauración adecuada, y hoy la película está protegida.

Muchos materiales de registro se perdieron, algunos se salvaron por azar o porque habían estado en archivos extranjeros que los habían cuidado o habían sido mantenidos en una producción de los años 60's, como fragmentos⁵. Y algunos habían estado también salvaguardados en archivos del Ministerio de Educación.

Eso último en relación al tema de la conservación del material específicamente documental, los documentos históricos, los registros, frente a lo cual tampoco existe una certeza en relación al archivo que debería existir porque no hay referencias claras, como en el caso de la ficción.

La ficción largometraje tiene la ventaja de tener registros en la prensa y es posible hacer un levantamiento de una reseña de lo que existió. Lo otro es más difícil. Hubo intervenciones entremedio que permitieron que estos documentos pudieran conservarse, pero ninguno soportó por sí solo el paso del tiempo. El Ministerio de Educación guardó copias de las películas que producía o fueron enviados al extranjero y en el archivo europeo pudieron tener tratamientos para que llegaran a nosotros, no las películas en el formato original, sino que ya duplicadas, o copias seguridad.



El Mineral El teniente (1919), Salvador Giambastiani, fue salvaguardada en Alemania y regresó a Chile en 2001.

Es el caso de *El mineral El teniente* (1919), de Salvador Giambastiani) que se salvó gracias a *ibarren*, 1924 conservado en Alemania por ejemplo.

que en los 50's, Patricio Kaulen y Andrés Martorell, salvaguardaron una copia que había llegado en muy malas condiciones y eso se conservó en Alemania.

Sabemos de anécdotas que nos señalan de cómo fueron destruidos negativos y copias de películas, por jugarretas infantiles y como el material era inflamable también, muchos se quemaron en la sala de proyección o fueron incendiados por accidente. Esto ocurría además porque no existía ningún organismo que se preocupara de estos materiales, no había una conciencia, muchas veces ni siquiera de los propios productores.

Otro tema recurrente es la escasa información sobre lo que ocurre en regiones, donde el rescate del patrimonio audiovisual es muy azaroso.

Sí, claro. Así como se encontró *Canta y no llores...*, en Concepción, podría eventualmente encontrarse otros materiales en manos de privados. Cuando hicimos la campaña nacional de rescate nos llegaron dos películas alemanas que habían sido conservadas en la familia de un distribuidor iquiqueño, porque se estrenaron en esa zona en los años 20's, y que hoy son dos piezas únicas en el mundo: *Phantom* (1922), de Murnau y Angol, de Werckmeister (1920), que logramos restaurar, por convenios, en la Filmoteca Española y en el Museo del Cine de Munich, respectivamente, y que pronto conoceremos sus resultados.

Encontramos unos noticieros en Chiloé, por ejemplo, en manos de un antiguo cinematógrafo, como le llamaban hace unos años atrás a los dueños de salas de cine o a proyectores de salas de cine.

No es fácil porque, por otro lado, siempre van a ser escasos los recursos de la restauración. Ahora estamos haciendo una restauración típica, *Escándalo* (1940, Jorge Délano, Coke), que es la primera película de la década del 40' que recupera la actividad cinematográfica. Logramos encontrar una copia en Argentina, en manos de un coleccionista privado, Fernando Martín Peña. Confía, y ese es un dato que muchas veces aparece como secundario, pero que es importante. Cuando un organismo se crea con un carácter, es decir, un archivo nacional y logra posicionarse internacionalmente como el organismo representativo del patrimonio audiovisual del país, genera confianza. La película se produjo en 35 mm, los negativos ya no existen, solo aparece esta copia de 16 mm. El proyecto incluye inflar la imagen a 35 mm., escanear el audio y restaurarlo, producir nuevos negativos, en los formatos de 35 mm. de audio y de imagen, y copias de exhibición nuevas, más todos los procesos digitales.

Todo este proceso de restauración termina, además, en un soporte nuevamente digital que permita salvaguardar y difundir en forma masiva. ¿Cuál es el costo de todo el proceso completo?

El costo de todo el proceso no baja de los 30 mil dólares, considerando que tenemos una serie de convenios con laboratorios que nos permiten abaratar los costos y abordar varios de los procesos con nuestros propios técnicos. Nosotros tenemos unas 15 películas tranquilamente en espera, de urgencia de procesos de restauración.

Y la realidad es que se puede restaurar una al año, con suerte, con la colaboración de proyectos especiales.

Exacto, como en este caso. Normalmente el Fondo Audiovisual ha estado entregando ayuda, podríamos decir que podrían alcanzar hasta 2 ó 3 películas al año. Por una parte están los costos operativos y, por otra, los costos de los procesos en insumos de películas, los transportes, etcétera. Una serie de cuestiones que están involucradas y que a veces es difícil de explicar, porque es muy diversa la producción. Hay pocos laboratorios y están colapsados por sus propios procesos, estamos hablando de la Filmoteca de la UNAM, la Cinemateca Brasileira, y para de contar en laboratorios de la región que estén dedicados a esto. Y después habría que saltar a los laboratorios de la Filmoteca portuguesa y de ahí a los laboratorios comerciales, como los que nosotros utilizamos en Argentina, que son más caros. Y como son procesos lentos, artesanales, no aptos para ritmos industriales, así que muchas veces no es posible tener un ritmo de restauraciones muy grande. Agrégale que adquirir películas en blanco y negro se ha hecho una situación más compleja, la Kodak que es la única fabricante, lo hace a pedido, es decir, hay una serie de cuestiones que están anexas a la restauración de películas fílmicas que dificultan y hacen lento el proceso.

Un ejemplo del trabajo en colaboración con laboratorios de otras filmotecas, a pesar de la dificultad que eso significa, es la colección Gerstmann, realizado con el apoyo de Ibermedia y de la Cinemateca Brasileira. La acción conjunta permitirá que ese proyecto verá la luz con un alcance mucho más allá del ámbito local.

Robert Gerstmann fue este fotógrafo alemán que llegó el año 1924 a Chile y que, ayudando a un amigo alemán, filmó en la Isla de Juan Fernández en el año '30, se entusiasma con el cine y no para de filmar hasta el año '50 prácticamente. Es un caso bastante particular en América Latina, de exploradores que filman durante tanto tiempo. Este señor que filma desde Colombia hasta la Antártica permite hacer un seguimiento de los estilos de vida de la realidad de los pueblos, tanto en términos de geografía humana como física. Sin duda que es un verdadero hallazgo en el Museo de San Pedro de Atacama, lugar al que había donado Gerstmann estos materiales. Forman parte del patrimonio de la Universidad Católica del Norte y están en depósito en la Cineteca Nacional, con una serie de responsabilidades respecto a las tareas que hay que hacer.

Es un material filmado en soportes reversibles, por lo tanto permite ver que ya en los años 30's hay material a color, pero lo que existe es el único soporte, no existen negativos, por lo tanto, el proceso es doble. Uno, tratar de digitalizar el material para no manipular más el original. Y dos, iniciar un proceso de duplicados negativos del material fílmico, de tal manera que podamos garantizar una permanencia larga en el tiempo, antes de iniciar un proceso de tratamiento de él. En una catalogación más exhaustiva, que habrá que empezar a hacer ahora y seguro que va a arrojar una serie de usos de ese material muy útiles a la investigación etnográfica y también económica de nuestro país y en otros de América.