

“NOSOTROS TAMBIÉN PODEMOS GENERAR DESDE AQUÍ UNA FUERZA INTERESANTE Y DIALOGAR CON EL RESTO DEL MUNDO DE IGUAL A IGUAL”

ENTREVISTA COM MÓNICA VILLARROEL

Fabián Núñez
Isabel Wschebor

RESUMO Transcrição da entrevista com a professora, pesquisadora e preservacionista audiovisual Mónica Villarroel, ex-diretora da Cineteca Nacional de Chile e ex-coordenadora executiva da Coordinadora Latino-Americana de Arquivos de Imagens em Movimento (CLAIM).

PALAVRAS-CHAVE Preservação Audiovisual; Patrimônio Audiovisual; Cinematecas da América Latina.

ABSTRACT *Transcript of the interview with professor, researcher and audiovisual preservationist Mónica Villarroel, former director of the Cineteca Nacional de Chile and former coordinator of the Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM).*

KEYWORDS *Audiovisual Preservation; Audiovisual Heritage; Latin American Film Archives.*

INTRODUÇÃO

Em 2020, uma nova diretoria foi eleita à frente da Coordinadora Latino-Americana de Arquivos de Imagens em Movimento (CLAIM), com Mónica Villarroel, então diretora da Cineteca Nacional de Chile, na coordenação executiva. Criada em 1985, após a “autodissolução” da União de Cinematecas da América Latina (UCAL), a CLAIM reúne hoje 35 instituições, sendo que a sua maioria é constituída por membros da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF). Trata-se de um conjunto de arquivos bastante distintos, dispersos ao longo de todo o continente, a cuja diversidade se somam as diferenças de seus respectivos países em relação a políticas públicas na área da preservação audiovisual. A CLAIM se caracterizou por ter um caráter mais fluido e capilarizado, tradicionalmente atribuído aos traumas

provocados pelas cisões que marcaram a história de sua antecessora UCAL, acusada de centralismo e tentativas de dirigismo, por seus críticos. Por sua vez, a CLAIM sofreu críticas recentes, sobretudo por parte de uma nova geração de preservacionistas audiovisuais, por sua institucionalidade extremamente precária. Eis o desafio da nova diretoria, assumida por Mónica Villarroel, diante de uma organização formada por instituições diversas e em diálogo com profissionais de diferentes gerações da área da preservação audiovisual, em busca de outro tipo de gestão.

Mónica Villarroel esteve na Cineteca Nacional de Chile desde a sua concepção e criação, ocorrida em 2006, na gestão de seu primeiro diretor, Ignacio Aliaga. Logo, deparou-se, desde a sua origem, com os desafios de uma cinemateca surgida a partir do zero, com a necessidade de constituir um acervo e desenvolver projetos, já inserida nos dilemas do mundo digital. Assumiu a direção da Cineteca em 2015, consolidando a instituição em seu objetivo de conservar, restaurar e difundir o patrimônio audiovisual chileno, além de desenvolver o trabalho de pesquisa na área, com a organização dos Encontros de Investigadores sobre Cinema Chileno e Latino-Americano, assim como a realização de concursos anuais para pesquisas com o seu acervo. Em 2021, foi realizada a décima edição do Encontro de Investigadores sobre Cinema Chileno e Latino-Americano, de modo remoto, sendo que a sua seleção de trabalhos se encontra editada em seis livros. Em julho de 2022, Mónica Villarroel saiu da direção da Cineteca Nacional de Chile, assim como da coordenação executiva da CLAIM, na qual estava desenvolvendo um trabalho promissor. Jornalista de formação, Mónica Villarroel trabalhou com cinema e gestão pública na área cultural, realizando as suas pesquisas de pós-graduação sobre cinema no Mestrado em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFGRS) e no Doutorado em Estudos Latino-Americanos da Universidade do Chile, sob a coorientação do prof. Eduardo Morettin da Universidade de São Paulo (USP). É autora dos livros *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (2005), *Señales contra el olvido: cine chileno recobrado* (2012), em coautoria com Isabel Mardones, e *Poder, nación y exclusión en el cine temprano: Chile-Brasil (1896-1933)* (2017), do qual está prevista uma edição brasileira, em breve.

A entrevista com Mónica Villarroel foi realizada no dia 25 de julho de 2021, por modo remoto, por Fabián Núñez e Isabel Wschebor, transcrita por Paolo Venosa e Isabel Wschebor e revista e editada pelos entrevistadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIMITRIU, Christian. *Amérique latine et Caraïbes: Programme de régionalisation pour le développement des archives du cinéma et de l'audio-visuel*. Relatório apresentado a UNESCO, jan. 1990. 34f.

PASCAL, Ana. Patrimonio audiovisual, identidad nacional y memoria. Una conversación con Mónica Villarroel. *Arkadin – Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales*, La Plata, n. 7, 2019, p. 138-146.

RIVERA, Norma. Um olhar ao CLAIM: Coordenadora Latino-Americano de Arquivos de Imagens em Movimento. In: *Catálogo CineOP – 9ª Mostra de Cinema de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Universo Produção, 2014, p. 92-95.

VILLARROEL, Mónica. Las urgencias del patrimonio audiovisual: entrevista a Ignacio Aliaga. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Santiago, n. 17, jul. 2011, p. 163-175.

VILLARROEL, Mónica. Cineteca Nacional de Chile: dilemas y desafíos en tiempos digitales. *Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 22, out. 2020, p. 387-404.

ENTREVISTA COM MÓNICA VILLARROEL, EX-DIRETORA DA CINETECA NACIONAL DE CHILE E EX-COORDENADORA EXECUTIVA DA COORDENADORIA LATINO-AMERICANA DE ARQUIVOS DE IMAGENS EM MOVIMENTO, REALIZADA POR FABIÁN NÚÑEZ E ISABEL WSCHEBOR

Fabián Núñez: Gracias Mónica por aceptar charlar con nosotros. Un placer muy grande. Inicialmente quiero empezar sobre su formación profesional y como te fuiste direccionando hasta los archivos audiovisuales.

Mónica Villarroel: Es un camino largo. Estudié inicialmente periodismo, pero me especialicé siempre en cine y en teatro, desde el periodismo escrito. Paralelamente, cuando todavía trabajaba escribiendo en el diario *El Mercurio*, a fines de los 80, tuve que ir a muchos rodajes de películas y me acerqué al campo audiovisual desde ese lugar. Me sedujo tanto, que mientras seguía en el diario, a las seis de la tarde me iba a la productora de Ricardo Larraín (Filmocentro Cine y luego Cine XXI), que fue un tremendo director de cine chileno y tenía un equipo muy pequeño. Le gustaba desarrollar varios proyectos en paralelo y me tocó trabajar con él en *La Frontera*. Me ocupé de la estrategia de difusión de festivales y acompañar todo lo que fue la gestión de esta película en el extranjero. Eso me permitió, a principios de los '90, conectarme a nivel de redes, de una manera muy importante, pero también muy artesanal. Nosotros no sabíamos cómo se hacía eso, cómo se enviaba una película a un festival de cine. Mandé un fax al Festival de Cine de Berlín preguntando cómo hacer para enviar una película. Me contestaron que había que mandar quinientas copias en VHS y un montón de cosas para poder pasar los distintos niveles. Así empezó todo (la película ganó el Oso de Plata en 1992).

En ese mundo del circuito de los festivales, me topé con algunos directores que me abrieron caminos y muchos mundos, entre ellos Ramiro Puerta en Estados Unidos; Pepe Horta, director del Festival de Cine de La Habana, el director del Festival de Chicago, entre otros. Esa red y esa posibilidad de que una película latinoamericana estuviera en festivales de renombre internacional me hizo mucho sentido, porque creía que el cine latinoamericano

merecía un lugar en el concierto mundial. Esa fue una tremenda oportunidad que me permitió aprender mucho de gestión. Luego, una vez terminada esa película, seguimos con otra, *El Entusiasmo*, también de Ricardo Larraín. Después trabajé con otros directores: Gonzalo Justiniano, con la película *Amnesia*, con Pedro Chaskel y Gastón Ancelovici, con su película *Neruda en el corazón*, con Cristián Galaz.

Llegó un momento en que decidí que no quería hacer más periodismo y que me gustaba y quería trabajar en gestión cultural. Entré al Ministerio Secretaría General de Gobierno, que tenía un pequeñísimo Departamento de Cultura, y me tocó estar a cargo de un área de desarrollo del teatro, de la dramaturgia en Chile y de difusión del cine nacional en el exterior. Ese paso por una entidad estatal, por un ministerio (fueron nueve años), me hizo tener una mirada más desde el Estado. Me tocó trabajar con tres presidentes de la República distintos, y estando en un ministerio muy político era muy poca la importancia que se le daba a la cultura en Chile en esos años. Sentía que había que trabajar porque el cine tuviera un lugar. En ese momento me tocó asistir a muchas reuniones de planificación de lo que iba a ser el Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio. Estuve como representante del Ministerio Secretaría General de Gobierno. No era jefa ni nada, estaba a cargo de un área muy pequeña, pero muchas veces me tocaba estar ahí representando el Ministerio y en una de esas reuniones me tocó estar en el establecimiento de las bases para la creación de la Cineteca Nacional de Chile, que en ese entonces no existía. Me tocó trabajar en un proyecto colectivo, pero ni siquiera existía el Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio como hoy día lo conocemos. Entonces, el estar allí desde que se gesta algo, desde que se empieza a pensar, desde que se debate a nivel nacional la importancia de lo que significaba el patrimonio, para mí fue tremendamente marcador.

Luego me fui porque tenía ganas de seguir estudiando y llegó un momento que me vino una crisis y una necesidad urgente de formación. Entonces renuncié al Ministerio y me gané una beca para ir a hacer un magíster en Comunicación en Brasil, en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Y ahí me pasé tres años estudiando y haciendo mi tesis sobre cine chileno en el período de la transición (bajo la orientación de Nilda Jacks de la UFRGS), que después terminó en el libro *La voz de los cineastas: Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Era justamente la década del noventa y cómo ocurrió ese cambio desde la política, cuando se empieza a apoyar un cine que hasta ese momento estaba absolutamente en el desamparo. La verdad es que me desconecté, salvo por mi tesis, venía a Chile a trabajar con los cineastas, a hablar con ellos. Establecí un vínculo muy cercano con el cine chileno a partir de la gente que estaba haciendo películas en ese momento. Cuando regresé a Chile mi vida fue otra, porque entré a la academia a dar clases de gestión cultural en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile y en la Escuela de Teatro de la Universidad Diego Portales.

En ese momento me gustaba muchísimo lo que estaba haciendo, pero fue bien curioso, porque terminé trabajando – aparte de dar clases – en el Ministerio de Economía como encargada de comunicaciones de un comité de la Corporación de Fomento de la Producción,

Corfo. Lo que al principio me pareció un tema súper distante, muy ajeno a lo que me gustaba, en realidad fue una tremenda oportunidad para aprender. Nunca aprendí más de desarrollo de proyectos que en la Corfo. Además, era un comité muy pequeño, se llamaba Chile Calidad y allí aprendí herramientas de gestión que en el mundo de la cultura difícilmente se adquieren. Esa pasada por el Ministerio de Economía me hizo ver que la cultura necesitaba manejarse con otras herramientas normalmente ausentes en ese campo. Yo estaba en la Corfo cuando Ignacio Aliaga, el primer director de la Cineteca Nacional de Chile, me llamó para decirme que había resultado finalmente la Cineteca y quería que yo estuviera en su equipo, porque habíamos trabajado juntos en el proyecto original, pero hacía cinco o seis años atrás. Me dijo “tú trabajaste conmigo en el proyecto original, tienes que estar acá”. Yo le decía “Mira, estoy súper bien en el Ministerio Economía, nunca había trabajado menos y ganado más plata”, cosa que no ocurría en el mundo de la cultura. Generalmente uno trabaja mucho y gana poco. Fue una decisión súper difícil para mí, mi corazón estaba en el mundo de la cultura y no podía traicionarme, tenía que volver ahí. Decidí irme al proyecto de la Cineteca Nacional. Fue en el año 2005 y me tocó prácticamente armarla junto con Ignacio de cero, desde traer el proyector desde Valencia (lo mandamos a hacer especialmente), el telón, las butacas, buscar los equipos para el archivo. Hay unas anécdotas increíbles: el telón no cabía en el avión. Había cosas que la gente no puede ni imaginar, lo que significa montar una cineteca desde cero. Fue un camino maravilloso poder estar ahí desde el origen, hasta ver que se concretaba. Partí a cargo del Área de Desarrollo Institucional y Cooperación Internacional. Lo que yo tenía que hacer era conseguir plata, apoyos, conseguir todo porque no teníamos nada y había que levantar una cineteca.

Creía mucho en la cooperación internacional, para mí eso era clave. Empecé a trabajar un poco en esa línea. Ignacio empezó a trabajar mucho más con el tema del acervo propiamente, el Archivo de la Cineteca, y por tanto nos fuimos por caminos distintos que se complementaban en su momento. Pasaron los años, los años pasan muy rápido, uno no se da cuenta. Y quise seguir estudiando e investigando. En la Cineteca me tocó armar un proyecto que fue el que gatilló la necesidad de hacer un doctorado. Lo primero que recibimos fueron diecisiete cajas selladas que venían del Archivo Federal Alemán y no sabíamos lo que había ahí. Estuvieron ahí mucho tiempo, hasta que dije un día que había que hacer algo con esto, no puede ser. Pensé: aquí hay una historia, hay algo que hay que dilucidar. Eran diecisiete cajas con películas que habían salido antes y después del golpe de Estado. No solamente fueron películas exiliadas como yo llamo, porque había muchas que durante la Unidad Popular habían estado circulando por Europa. Con este material fabuloso levanté un proyecto.

Me encontré con Isabel Mardones, directora de la Cineteca del Goethe en ese momento y me dijo ¿“te acuerdas de esas cajas?””, “sí” le dije, “estoy obsesionada con abrir esas latas, con descubrir qué hay allí y ver por qué salió ese material, por qué llegó, reconstruir la historia”. Entonces me dijo “me acaban de entregar un archivador con cartas, la correspondencia entre quienes guardaron las películas en Alemania y los chilenos que las enviaban desde

acá”. Le dije “¡Isabel, eso es un tesoro! Esa es la historia de Chile que hay que contar”. Y de ahí surgió la investigación y el libro *“Señales contra el olvido: cine chileno recobrado”*. Al principio se llamó “El capítulo no escrito”, pero en el fondo era eso, el capítulo no escrito del cine chileno. En ese momento sentí que tenía que hacer un doctorado. No es que me haya alejado de la cineteca. Bajé la jornada e hice el doctorado en la Universidad de Chile. También tuve la gran suerte de que el codirector de mi tesis fuese Eduardo Morettin, en la USP, y desde entonces empecé a trabajar en investigación.

Fabián Núñez: Desde muy temprano estabas muy involucrada en el cine desde el periodismo. Hablaste que todavía no había el Ministerio de la Cultura en Chile, pero en la parte de patrimonio, había secretarías?

Mónica Villarroel: Exactamente. Existía una dispersión. Hubo varias comisiones que trabajaron en torno a eso. Existía un área de cine en el Ministerio de Educación, que era la más fuerte (Área de cine de la División de Cultura), pero también existía un área de cine en Relaciones Exteriores y existía otra área que era de cine y teatro pequeña en el Departamento de Cultura del Ministerio Secretaría General de Gobierno, donde yo trabajé. Había tres ministerios que se ocupaban de distintos aspectos, pero de lo mismo. Esa dispersión generaba que los proyectos no dialogaran mucho entre sí. Tampoco estaban los recursos adecuados humanos ni económicos, era muy precario lo que destinaba el Estado a la cultura en general. Existió la comisión Garretón y la Comisión Ivelic, luego se creó en el 2003 el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, que fue el antecesor del Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio, creado el 2017. El Consejo estaba vinculado al desarrollo de las artes en general, pero no del patrimonio ni menos al patrimonio audiovisual. Existía un Consejo del Arte y la Industria Audiovisual que fue reabsorbido por el Ministerio. Cuando surge la nueva institucionalidad se crearon dos subsecretarías: una, de las Artes y otra, del Patrimonio. Hasta antes de la creación del Ministerio, el patrimonio estaba vinculado al Ministerio de Educación, a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y otros organismos como el Consejo de Monumentos Nacionales. El tema del patrimonio audiovisual no estaba en ninguna parte. Cuando se creó el ministerio, la ley señalaba que la Cineteca Nacional tiene que estar allí, pero en ningún momento se crea una personería jurídica ni se le asigna presupuesto. La Cineteca Nacional pasa a depender originalmente de la Fundación Centro Cultural Palacio de La Moneda y no tiene personería jurídica propia, que es el problema que tenemos hasta el día de hoy. Llevo cinco años dando la lucha para que la Cineteca entre al ministerio (antes la pelea la dio Ignacio Aliaga). Hemos estado bien cerca y aparecen problemas de distinto tipo. Desde problemas administrativos, por ejemplo, en qué subsecretaría quedábamos, y ya se resolvió que era Subsecretaría de Patrimonio y no en la de las Artes. En un momento fue una discusión tremenda y finalmente se optó por la Subsecretaría del Patrimonio, lo cual es muy coherente. Pero no ha habido voluntad para que eso ocurra.

Fabián Núñez: Lo mismo acá en Brasil, con la Cinemateca Brasileira, donde un poco es difícil identificar dónde queda la preservación audiovisual, porque en general la gente de patrimonio no sabe cómo lidiar con eso. En general tienen otro concepto de patrimonio, de cómo gestionar, que no pasa por los archivos audiovisuales, en general.

Mónica Villarroel: El Estado tiene que hacerse cargo de las instituciones cinematográficas a nivel nacional. No es tarea de los privados, de las organizaciones sociales ni de las propias cinetecas generar sus recursos para preservar el patrimonio. Es el gran dilema que existe hoy. Que el Estado se haga cargo de financiar la preservación del patrimonio. Eso es algo fundamental, estamos hablando de memoria, no sólo de preservación y difusión, estamos hablando de construcción de memoria. Y eso es algo que no sólo ha reconocido la UNESCO desde 1980, sino que hoy día, el valor del cine y del audiovisual en general, como objeto de memoria, es incuestionable.



Figura 1: Reserva técnica da Cineteca Nacional de Chile.
Fonte: Cineteca Nacional de Chile.

Isabel Wschebor: En algún momento de estos diálogos de CineOP 2021¹ hablaste de la imposibilidad de la CLAIM para crear un plan regional o latinoamericano de preservación

¹ Debate *A preservação na América Latina*, realizado durante a CineOP 2021 – 16ª Mostra de Cinema de Ouro Preto. Disponível em: <https://cineop.com.br/debate/a-preservacao-na-america-latina/>. Acesso em: 13 out. 2021.

audiovisual. ¿Queríamos poder ampliar cuáles son estas problemáticas que vos encontras en relación a este tema? Lo que vos estabas planteando refiere a quién preserva: ¿es el Estado?, ¿son las asociaciones? ¿quién preserva y en consecuencia, quién se hace cargo, quién asume responsabilidades, obligaciones? Si puede haber un modelo para toda América Latina o no, con respecto a lo que es la preservación audiovisual.

Mónica Villarroel: Intentos ha habido varios, voy a tratar de contestar la pregunta desde un punto de vista más histórico, porque pienso que sería más que imposible, poco viable. Me gustaría usar más el concepto de poco viable, tener un plan de preservación para América Latina. Históricamente hay antecedentes: en los años '50, hay una Sección Latinoamericana dentro de la FIAF y después surge la UCAL en los años '60. A mí me pareció súper interesante un texto de Christian Dimitriu, que fue un secretario ejecutivo de la FIAF, sobre este asunto: “Amérique latine et Caraïbes: Programme de régionalisation pour le développement des archives du cinéma et de l’audio-visuel”, que está el sitio de la FIAF. Él era argentino, pero vivía en Bruselas donde comentaba la existencia de una iniciativa que fue un centro latinoamericano de preservación y que iba a funcionar al alero de la Cinemateca Brasileira. Esta iniciativa fue en los años '80. Este centro de preservación latinoamericano tenía que ver también con la lógica de trabajar de manera asociativa. La CLAIM desde el año '85 se convierte en la agrupación que reúne a los archivos latinoamericanos, cuya cantidad ha ido *in crescendo* de 8 a 35. En la actualidad existe también esta noción de la importancia de generar condiciones mínimas para que los archivos puedan funcionar. Y esas condiciones mínimas pasan mucho por la formación de técnicos y profesionales. Hubo varias asambleas, varios encuentros, talleres, en fin, y han seguido desarrollándose a lo largo de estos años. Sin embargo, recién en el año 2011, hubo un intento más permanente y estable de funcionamiento. Es en ese momento que se empieza a plantear la necesidad de tener estatutos, un código de ética, que fue lo que finalmente logró establecer la directiva anterior. Ese paso ha sido muy lento, en una asociación que lleva tantos años funcionando de manera ya más formal, por así decirlo, pero también informal. Cómo entender la lógica de funcionamiento de una agrupación muy diversa de organismos y de instituciones, con realidades absolutamente disímiles, donde la gran mayoría no tiene apoyos estatales de financiamiento ni tampoco estabilidad de continuidad del trabajo, que es lo que estamos viendo ahora en el caso de la Cinemateca Brasileira, pero nos encontramos con muchos archivos cuya situación es bastante más precaria incluso de lo que dicen, de lo que declaran.

Uno se da cuenta, por ejemplo, en conversaciones más grupales de cosas inexplicables. Por ejemplo, la Cineteca Nacional de México no tiene cómo conservar bien sus nitratos. Tienen más de cinco mil nitratos en condiciones poco adecuadas. Ellos mismos dicen: “no es posible que tengamos así nuestros nitratos”. Hay otras agrupaciones donde uno no puede creer que se declaren archivo y no tienen un lugar físico para tener las películas.

Entonces ¿dónde los tienen? En sus oficinas, en su casa. ¿Es o no es un archivo? Si no existe un lugar físico para poder conservar, al menos conservar, es cuestionable. No estamos hablando de preservación, que, si hacemos una diferencia, preservar es realizar acciones en torno al material para que perdure en el tiempo, pero hablamos solamente conservar. O sea, hay archivos que ni siquiera tienen un lugar de conservación. Ni hablar que no tiene el presupuesto anual garantizado.

Trabajar en un plan de preservación latinoamericana, me parece que es un nivel superior al que no hemos llegado por ahora. Yo sostengo que es un anhelo y una tarea que pudiera plantearse en el muy largo plazo, porque las urgencias hoy día son otras. Es difícil que se pueda plantear un plan de preservación audiovisual para América Latina desde la perspectiva inclusiva. Es decir, podríamos pensar en un plan de preservación para América Latina con cuatro archivos. Pero para mí eso no sería un plan de preservación inclusivo y descentralizado. Porque en el fondo estaríamos trabajando con los cuatro archivos que pudieran hacerlo. Un plan significa que al menos un 80 por ciento de los archivos que están asociados a la CLAIM, pudieran participar. Si lo vamos a hacer con cuatro, no es un plan de preservación para América Latina. Tampoco podemos incidir hoy día en las autoridades gubernamentales o estatales para poder plantear el desarrollo o el financiamiento de un plan, cuando no contamos con los apoyos políticos necesarios ni siquiera al interior de cada uno de los países.

Isabel Wschebor: Vos te referís a cómo limita el poco reconocimiento por parte de los Estados a la institucionalización de ciertos agrupamientos que se autoidentifican como archivos, pero que, si tuviéramos que dar una definición profesional e institucional, en realidad no lo son. Ahora, visto desde la otra perspectiva, de los propios actores, cómo influye una cierta continuidad de una mentalidad social, asociada al coleccionismo en América Latina, donde en realidad también hay por parte de los actores, muchas veces privados o asociativos o particulares, una cierta zona de confort en la cual, si no tengo reconocimiento del Estado, hago lo que quiero con lo que tengo. O sea, lo que nosotros reconocemos como valor patrimonial también tiene su valor en la subasta, su valor en el mercado. Tener un inventario lo valoriza más. “Entonces yo quiero que el Estado me apoye para hacer el inventario y dejarlo en herencia para mis hijos y que se lo vendan a una universidad de Estados Unidos”. Hay una responsabilidad del Estado, pero también hay del otro lado una serie de situaciones en las cuales todos nos referimos a la palabra archivo, cuando en realidad no significan lo mismo para todos nosotros. Si bien no puede haber un plan latinoamericano, ¿puede haber espacios de articulación para ver a qué nos referimos todos con archivo? O sea ¿cómo podemos compartir una semántica común para tener un nivel de acuerdo básico en relación a qué consideramos archivo? ¿Qué consideramos patrimonio y cuáles son los derechos y obligaciones que se generan en los actores públicos y privados con ese piso de definiciones? ¿La imposibilidad de un plan latinoamericano, es

sólo porque los Estados no se hacen cargo de su patrimonio histórico, cinematográfico o audiovisual? ¿O también es porque nosotros somos un conjunto de tribus muy distintas entre sí, en las cuales no termina de haber una semántica común?

Mónica Villarroel: Hay varias preguntas en una. Yo partiría por lo que significa el coleccionismo y la diferenciación con el archivo y uno de los males, del que adolece en general el patrimonio audiovisual, no sólo en América Latina. El tema del coleccionismo es algo transversal. Sobre eso Fabián Núñez ha escrito. Sobre la historia de las cinematecas en América Latina y justamente uno de los puntos que él señala es que cuando parten, las cinematecas en América Latina están asociadas por un lado al cineclubismo, pero por otro lado también el sector privado. Es más tardíamente cuando empieza a participar el Estado. Por lo tanto, evidentemente que las cinematecas que surgen primero en América Latina están asociadas al mundo privado, a algunos museos incluso. Las universitarias surgen en los años '60 también. En general, el Estado entra más tarde a preocuparse del tema del patrimonio audiovisual. Por lo tanto, ahí hay unas prácticas sobre las cuales es difícil intervenir. Y digo intervenir, en un sentido de generar cambios, no en un sentido de entrometerse, sino apuntar a lo que tú decías, a establecer mínimos comunes, puesta en común del propio lenguaje asociado a la preservación o el patrimonio audiovisual en general, y esa puesta en común es algo difícil con lo que hay que lidiar, porque también hay cuestiones generacionales de por medio.

Creo que es súper importante apuntar a lo que señala Fabián, que muchas cinematecas surgen en América Latina en los años '50, '60 y algunas tienen una marca, una huella de una forma de trabajar muy distinta a la que hoy día nosotros entendemos cómo debe funcionar el patrimonio audiovisual. Y cuando hablamos que el patrimonio audiovisual es de todos, efectivamente hay gente que se formó en otra generación que no cree eso, ni lo piensa y dice no, “lo que yo tengo es mi colección”. “Por lo tanto, ¿por qué voy a tener que abrirle la puerta a los investigadores?” Por ejemplo, me he encontrado con muchos investigadores que no pueden creer que nosotros tengamos más de 400 películas en línea y que hay archivos que ni siquiera declaren sus inventarios, que nadie sabe lo que tienen, que lo guardan, pareciera ser que atesorar es más valioso que difundir y compartir el patrimonio. El tema del coleccionismo se trasluce también en algunas cinematecas y es muy evidente. Ahora hay generaciones de activistas o incluso de algunas cinetecas que se formaron en la era digital o de nuevas generaciones de personas como el caso tuyo, Isabel, que trabajan desde la academia, desde la investigación, pero también trabajan en los archivos.

Esos puentes antes no existían, eso es nuevo. El puente entre la academia y el archivo es algo que se está construyendo todavía. Por lo tanto, no se puede esperar que haya una gran transformación en el corto plazo. Es un camino que hay que recorrer y hay que ir de a poco, muy de a poco, trabajando con las sensibilidades de quienes están a cargo de los archivos, para que entiendan esta puesta en común del lenguaje, porque ellos

entienden el patrimonio de otra manera. Nosotros hemos entendido y, en eso, ha ayudado mucho también a la sensibilidad de la opinión pública, la celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual. La propia FIAF, etcétera. Pero fundamentalmente creo que son las nuevas generaciones las que establecen una manera de vincularse con el patrimonio que es distinta y es ahí donde hay que generar un diálogo. No creo mucho en que tengamos que pensar que vamos a desterrar una forma de trabajar, porque eso es utópico y no va a ocurrir. Lo que tenemos que hacer es generar diálogo y establecer un trabajo intergeneracional, eso finalmente es posible y da frutos.

De hecho, con la nueva directiva de la CLAIM, creamos comisiones de trabajo porque nos parecía que era fundamental. Y que el trabajo tenía que ser horizontal. Con una agrupación de estas características, tenía que ser colectivo y no podía centrarse en tres o en dos personas, porque eso tampoco avanza y termina siendo excluyente y poco convocante. Nos pareció que había que establecer comisiones donde pudiesen participar no solamente los directores de las cinetecas. Había muchos profesionales y técnicos que tienen ganas de participar. Creamos cinco comisiones y algunas funcionan mejor que otras, porque también hay temas de tiempos. Todas las agrupaciones son voluntarias y siempre hay otras prioridades en el trabajo del día a día. Tenemos una comisión de proyectos, una de desarrollo institucional y cooperación que aborda la actualización y validación de los estatutos, financiamiento, desarrollo institucional y alianzas estratégicas; una comisión de proyectos que busca fondos y gestionará un proyecto asociativo anual; una comisión de capacitación que realizará un diagnóstico de las necesidades de capacitación de los archivos, definiendo áreas prioritarias; una comisión de marketing y comunicaciones que proponga y lleve a cabo una estrategia de comunicaciones, poniendo especial énfasis en la comunicación interna y, por último, una comisión de programación, actividades de difusión que se ocupa de diseñar y poner en marcha por lo menos una actividad de difusión colectiva anual para realizar de manera asociativa. Estas comisiones son autónomas y la actual directiva procura que estas comisiones funcionen. Ya logramos un par de cosas que para nosotros son fundamentales: primero, vamos a tener una página web y estamos trabajando en el diseño. Segundo, conseguimos recursos de cooperación internacional para poder partir, echar a andar este nuevo proyecto y ya presentamos un proyecto a Ibermedia. Es importante que nos resulte o no, solamente el ejercicio de plantear un proyecto colectivo fue muy poderoso; poder darnos cuenta que la gente puede colaborar, aunque algunos no están dispuestos a entregar su tiempo, que puede ser valioso para ellos. Después cuando ven el proyecto armado dicen “esto de verdad también me va a beneficiar a mí”. Entonces le han tomado el peso al proyecto, pero el proceso de generar acciones colectivas es lo que nos interesa.

Porque más allá de tener resultados inmediatos en el corto o en el mediano plazo, aquí lo que se trata es empezar a trabajar de manera asociativa, algo que ha dado muchos tropezones en general en la historia de la CLAIM. Ha habido tiempos muy poderosos y

tiempos muy débiles y de muchos enfrentamientos. También Fabián da cuenta que hubo una escisión de un grupo en la UCAL, digamos, hubo ahí un quiebre porque no se ponían de acuerdo. Entonces ahí se crea la CLAIM a partir de un quiebre de la Unión de Cinematecas de América Latina. Con esa historia hacia atrás, a mí me parece que lo más importante es que empezamos a funcionar nuevamente como una asociación, como una red, en cómo fortalecer los vínculos, más que tener resultados inmediatos, que los resultados sean más bien a mediano plazo y que estén orientados a objetivos comunes. Y estos objetivos comunes probablemente no va a ser un plan de preservación audiovisual, porque eso es una idealización de lo que podríamos llegar a ser. Pero sí puede ser, por ejemplo, desarrollar en conjunto acciones de formación, de capacitación para los propios profesionales y técnicos. Esto que tú decías, poner en común ciertos problemas.

Fabián Núñez: La CLAIM surge de una forma de organización que no contaba ni con sede ni con estatuto. Es un poco el trauma de una escisión de la UCAL que durante muchos años la CLAIM se caracterizó un poco por esa forma muy suelta. Yo me imagino que inclusive, a ojos de la FIAF, resultaba una cosa un poco rara. Y bueno, y cómo uno de los temas que la CLAIM no tiene eso, no tiene sede, es difícil sacar adelante una asociación, por ejemplo, que no tiene el básico, que es el pago de una membresía.

Mónica Villarroel: Muy precaria, esa es la palabra. Justamente una de las cosas que nos planteamos como equipo directivo es la necesidad de fortalecimiento institucional. Eso implica mucho y lo primero es definir ciertas cosas básicas. Por eso nos pareció fundamental revisar los estatutos para actualizarlos, porque hay muchas cosas que evidentemente a la luz incluso de la pandemia tenemos que revisar. Pero más allá de eso, más allá de actualizar, revisar y ajustar, hay un tema que tiene que ver con la institucionalidad misma, que es tener una personería jurídica. Por ejemplo, establecer un sistema de pago de cuotas que por muy básico que parezca, es lo que debería darle continuidad a la agrupación. Y hay temas que son complejos, porque al no existir una sede, tampoco hay un reconocimiento oficial desde otras entidades, que es lo que estamos tratando de resolver. Y por eso en este proyecto de Ibermedia, que ojalá nos resulte, uno de los componentes es un taller de gobernanza institucional para trabajar de manera colectiva ese fortalecimiento institucional, más allá de los intereses de cada uno de los archivos. Pensar en el colectivo y esa es una experiencia difícil porque significa plantearse objetivos comunes, más allá de lo que yo necesito. Supongamos que uno dice “necesito resolver el tema de la preservación de video, porque tengo doscientas mil cintas y no tengo recursos para poder financiarlo”. Otro dice “yo necesito comprar un escáner de 35 milímetros porque no tengo cómo digitalizar mi acervo”. En fin, las realidades son muchas y diversas y no podemos como agrupación estar atendiendo ni resolviendo cada una de ellas. Lo que sí tenemos que buscar son objetivos comunes. Y cómo podemos desde una agrupación que más bien tiene características de agrupación gremial, mucho de

eso tiene, cómo poder desde allí plantear objetivos comunes y pequeñas acciones que nos favorezcan a todos. Pero, sobre todo, empezar a pensar desde la asociatividad, que es algo muy difícil. Por eso planteamos este taller de gobernanza, uno de cuyos puntos es el tema de que sería más fácil hacer funcionar legalmente la agrupación e institucionalizarla. Es una tarea que nos hemos puesto a mediano y largo plazo. No creemos que lo vamos a lograr tan fácil, también hay mucha resistencia y tenemos súper claro que en el momento que nosotros planteemos que hay que pagar cuotas, mucha gente se va a salir probablemente de la CLAIM y que gente nueva va a entrar. Porque lo que estamos haciendo justamente es profesionalizar, institucionalizar una agrupación para que funcione desde los objetivos comunes.

Fabián Núñez: Ya contestaste una cosa que nosotros pensamos que es el tema de las resistencias de adentro de la agrupación. Y bueno, una característica de esta actual comisión directiva es que hay una nueva generación de preservadores audiovisuales, entonces sería posible decir que sí estamos empezando. ¿Hay un inicio de un nuevo momento de la CLAIM?

Mónica Villarroel: Yo creo que sí. Creo que todas las directivas, en general, de las agrupaciones, así como los gobiernos, no quiero que nos comparemos a un gobierno, establecen una impronta. Por eso nosotros defendimos mucho que en las elecciones de la directiva se presentarán programas de trabajo, porque inicialmente las votaciones eran a mano alzada entonces nosotros lo primero que hicimos fue... voy a decir una cosa bien radical..., impugnamos una votación de ese tipo, porque nos pareció que justamente había que hacer un cambio y el cambio partía, no por instalarnos a nosotros como equipo, sino que por cambiar las prácticas. Y ese cambiar las prácticas implicaba que había que presentar un programa de trabajo, que es lo mínimo para poder funcionar. Eso fue finalmente lo que se votó. Las últimas elecciones fueron muy complejas, suspendimos la elección porque hubo un grupo disidente que no aceptamos que la votación fuera a mano alzada, sin programa de trabajo. Entonces se formó un comité electoral. Pedimos a la FIAF (de los 35 activos hay 21 que pertenecen a la FIAF), que nos asesoraran y nos apoyaran con el voto electrónico, por lo tanto, que fuera una votación transparente. Finalmente se presentaron dos listas con dos programas y ganó la nuestra. Por lo tanto, nos quedamos muy tranquilos de poder llevar una línea, una propuesta distinta que partía con replantearse los mecanismos de funcionamiento. Y desde allí empezamos a trabajar, validando una nueva directiva con un programa de trabajo. Y por eso sí creo que hay un cambio.

Isabel Wschebor: Frente a los históricos vínculos o rupturas con organizaciones internacionales de mayor porte, como pueden ser la FIAF o con la realidad que existe también a nivel de la AMIA² : ¿Cuál es el lugar o cómo se va a posicionar la CLAIM? ¿Cuál

2. Association of Moving Image Archivists

va a ser su enclave en este nuevo panorama de redes internacionales? Otro aspecto: estas organizaciones se formaron en un momento en el cual la preservación audiovisual era señalada como una especialidad. Hoy por hoy hasta los archivos más tradicionales tienen la problemática de la preservación audiovisual. Entonces: tanto a nivel de las redes internacionales como del nuevo papel ¿qué puede tener la preservación audiovisual en un contexto de desmaterialización de patrimonio histórico? ¿Cuál es el papel que puede jugar la CLAIM?

Fabián Núñez: Complementado, algunos son miembros de la FIAF y otros no son. Ya es histórico uno de los conflictos en relación a ser una asociación latinoamericana de la FIAF, habiendo archivos que no integran esta federación internacional. Esto sucedió en los años '50. Hubo muchos líos porque había una contradicción, entre crear una asociación latinoamericana de la FIAF o no. ¿Cuál es la situación ahora?

Mónica Villarroel: Creo que la postura es al revés. Es sumar y no restar. Es una mirada que quizás tiene que ver un poco con mi historia personal. Creer en la cooperación internacional muy fuertemente, porque hoy día el aislamiento sólo genera estancamiento. Si nos abrimos a la cooperación internacional desde distintas esferas, va a generar caminos virtuosos. Lo primero que hicimos fue reunirnos con la FIAF como nueva directiva planteando que una de las fortalezas que tiene la CLAIM es que hay 21 de los 35 archivos que pertenecen a la FIAF, que pagan su cuota. Entonces, aprovechar eso como una oportunidad. El hecho de que somos una agrupación que tiene 21 archivos es una fuerza política al interior de la propia FIAF. Es lo que queremos trabajar ahora. En el fondo, establecer que desde América Latina hay una fuerza que es poderosa. Lo dije en una reunión, creo que en el congreso de la FIAF, es cierto que somos pobres, hay archivos que de repente se inundan, vienen los terremotos, se caen, pero se vuelven a levantar. América Latina tiene esa resiliencia, vuelve a levantarse de la nada, de los maremotos, de los terremotos, de las inundaciones y de nuevo están arriba. Uno es como América Latina, siempre renaciendo como ave fénix de las cenizas. Y esa es una fortaleza que nosotros tenemos. Y por lo tanto, en lo personal creo que, y lo comparto también con la directiva, nosotros queremos situarnos de una manera distinta. En el fondo, decir que tenemos un lugar aquí en la FIAF porque lo hemos ganado, es un derecho. No venimos a pedir favores y lo que entiendo por cooperación no es pedir favores. No venimos a pedirle plata, sino decirle a la FIAF que hay 21 archivos que tienen una presencia importante, por lo tanto, como parte de una agrupación, nosotros también podemos generar desde aquí una fuerza interesante y dialogar con el resto del mundo de igual a igual. Estar en una agrupación como la FIAF, por el contrario de generar una disidencia, me parece que suma y nos parece que nos sitúa en un espacio de empoderamiento desde América Latina.

En esa lógica estamos avanzando. Tuvimos otra súper buena reunión con la cooperación francesa que tiene una red de apoyo a nivel de América Latina, desde el audiovisual. Estamos

trabajando también con algunas actividades específicas con la Cineteca de Toulouse, viendo posibilidades de participar en festivales como CLAIM y mostrar nuestras restauraciones. En fin, estableciendo redes que nos permitan un trabajo colectivo sin necesariamente tener que estar ni pidiendo plata ni necesitando tampoco situarnos en una condición de inferioridad, muy por el contrario, situarnos en una posición de valor. Tenemos esto, queremos mostrarlo. Somos América Latina y tenemos un lugar en distintos espacios. Respecto a la AMIA, todavía no nos hemos planteado esa cooperación, porque tampoco pretendemos abordarlo todo de una vez. Esto de verdad supera nuestras expectativas en tan poco plazo. Llevamos unos meses apenas y tenemos mucho por hacer. De hecho, hemos estado trabajando muchísimo en el proyecto con Ibermedia, que significó retomar un espacio que se había perdido porque históricamente la CLAIM había tenido un trabajo sostenido con proyectos de Ibermedia y realmente eso se paralizó. Estuvimos pensando de qué manera podríamos establecer de nuevo un vínculo. Hay un montón de gestiones que hacer con las autoridades audiovisuales de cada uno de los países para poder instalar el tema del patrimonio. Pero eso es una tarea que va a tener que hacer cada una de las cinematecas con cada uno de sus países. Instalar el tema del patrimonio audiovisual en las autoridades, eso es clave. Y ahí pasa, digamos, porque las reuniones de Ibermedia, por las reuniones de Mercosur, etcétera, se hable del tema del patrimonio audiovisual y no sólo de la industria. Son tareas de mediano plazo. Y de corto también, son tareas muy políticas y los archivos van a tener que hacer un esfuerzo por hacer gestión al interior de sus países para poder instalar el patrimonio audiovisual como algo importante y eso nos va a ayudar a fortalecer la agrupación. Aparte de las resistencias y de los modos y prácticas de trabajo, está por verse también el interés por parte de los archivos de jugar un rol más político.

Sobre el tema de la formación, me parece que es súper importante. Y mencionaste el tema de las especialidades que hoy día estamos requiriendo, de por dónde va esa formación. Me parece que es tarea clave en este caso o de las asociaciones, poder apoyar estos desarrollos. Porque sin duda las universidades han jugado un papel, pero también ahí es una cuestión que América Latina está muy en desventaja en relación a otros espacios iberoamericanos, considerando Europa, aunque me parece que hay tareas tan fundamentales como la formación de técnicos en preservación digital. Aquí nos hemos abocado, quizá en los últimos años, al tema de la preservación fílmica y el video fue la gran tarea a desarrollar, y todavía lo sigue siendo. Muchos archivos tienen el tremendo problema de la preservación del video, pero hoy día paralelamente aparece otro tema que es la preservación digital.

¿Cómo orientamos esos saberes, por dónde nos especializamos, dónde buscamos esos procesos de formación más formales? Normalmente uno escucha hablar a la gente de los archivos y dice bueno, en realidad nosotros nos formamos en la práctica, en el hacer, en el estar ahí. La otra vez contaba Hernani Heffner,³ por ejemplo, cómo su propio proceso de

3 Gerente e Conservador Chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)

formación había tenido que ver con el estar allí, el haber sido conservador, el haber estado en la práctica, en un archivo. Y eso había sido fundamental. Creo que eso es válido, ¿no? Y evidentemente va a seguir siendo así siempre, aunque exista un proceso de formación formal, el aprender en la práctica son procesos fundamentales para quienes trabajan en preservación audiovisual. Sin embargo, creo que es posible encarar desafíos más bien colectivos que permitan financiar estas formaciones, porque sin duda es mucho más fácil desarrollar talleres de capacitación para 20 ó 30 archivos, que un solo archivo vaya y mande a todos sus técnicos a hacer una pasantía en Bolonia. Me parece que es mucho más fácil que traigamos a alguien de Bolonia para trabajar con 20 ó 30 archivos que al revés. Esas son las posibilidades que nos dan hoy día las plataformas digitales, o sea, el gran ganador de la pandemia, han sido las instituciones que no tienen los recursos para poder viajar o tener procesos de formación de alto costo que impliquen desplazamientos. Hoy podemos generar talleres y procesos de formación colectiva de manera mucho más simple y en una escala de costos mucho más alcanzable. Y eso es lo que queremos nosotros empezar a desarrollar, procesos de formación colectivos que permitan nivelar. Hablemos de nivelar, porque hay archivos latinoamericanos que están en estándares muy buenos y otros que están en condiciones mucho más precarias. También en temas de formación de sus propios técnicos y profesionales, que no solamente tienen que ver con la capacidad de infraestructura o equipamiento, sino que más bien con la expertise en temas de preservación. Entonces hay posibilidades que vamos a ir empezando a abordar de a poquito en esta idea de nivelar a los técnicos y profesionales, de acuerdo a ciertos intereses comunes, porque no es fácil tampoco ponerlos de acuerdo a todos y decir en qué nos vamos a capacitar. Tampoco podemos resolver la capacitación de todos los archivos con todas las necesidades que tengan. Vamos de a poquito, y por eso nos parece importante el diálogo con otros archivos.

Por eso empezamos a desarrollar una iniciativa que es bastante modesta pero que nos gusta mucho, que es el *Café CLAIM*, una conversación entre profesionales de distintos archivos donde simplemente el objetivo es conocerse. El objetivo es saber cómo alguien llegó a la preservación audiovisual, qué están haciendo en otros archivos y ponerlos en diálogo. Y eso es un paso en el desarrollo del trabajo colectivo. Partimos con un diálogo entre la Cinemateca Francesa y la Cinemateca de Bogotá en términos de programación, cómo programaban ambos, qué puntos había en común y cuáles eran las diferencias.⁴ Y eso nos abre a empezar a pensar que esos diálogos son posibles. Después tuvimos uno con la Cinemateca del MAM y con la Cinemateca Portuguesa, que tiene un saber acumulado del

4 Primer Encuentro Café CLAIM, con María Paula Logia (programadora de la Cinemateca de Bogotá) y Guelfo Ascanelli (programador de la Cinemateca Francesa), con mediación de Diego Coral López (director de la Cinemateca Nacional del Ecuador). Disponible em: <https://ne-np.facebook.com/CLAIMcomunidad/videos/primer-encuentro-cafe%C3%A9-claim/492593541993076/>. Acesso em: 13 out. 2021.

cual nosotros estamos siempre ávidos de aprender, entonces esos diálogos son lo máximo.⁵ Son actividades que parecen muy modestas, pero que esperamos puedan contribuir a generar puentes y trabajo más colaborativo. Salir de la cápsula es la idea.

Isabel Wschebor: La profesionalización tiene esa doble situación de que por un lado la gente trabaja de manera más segura, más profesional, pero también se involucra menos en el proceso político. Eso pasa muchas veces. Bueno, a mí me quedaba como esta última pregunta, sobre la desespecialización del patrimonio audiovisual, o sea, su desencapsulamiento del mundo de las cinematecas y su presencia progresiva como memoria de la sociedad contemporánea. O sea, ya casi – más con la pandemia – no nos van a quedar archivos que no estén atravesados por las mismas problemáticas del patrimonio audiovisual. Entonces, ¿cuál es el futuro en ese sentido? ¿Cómo construir un escenario de futuro, donde todos estos saberes también estén a disposición de un contexto más general sobre cómo se configura la memoria contemporánea, tanto la institucional como la cultural?

Mónica Villarroel: Creo que es también una oportunidad. El hecho que nos persigan y que nos pidan imágenes para la museografía de una exposición hasta para ilustrar notas de prensa. Es muy diversa la demanda, incluso de los museos. Hay un cruce que como nunca, ha sido evidente en esta pandemia. Pero más allá de eso, está el desafío de digitalizar los acervos. A mí me parece que nos pone en dos lugares distintos: uno, el acceso; preservación y difusión y acceso son dos caras de la misma moneda, como dice Edmondson,⁶ en el fondo no se pueden pensar de manera separada. Tanto la preservación como el acceso deben ser cuestiones que hay que priorizar en nuestro quehacer como archivo. Sin embargo, hoy día el gran desafío es ¿cómo logramos que este acceso sea lo más universal posible, lo más descentralizado? También tenemos que lidiar con temas de derechos, con temas de incluso de tipo tecnológico. No todos los archivos tienen capacidad de digitalización. Entonces ¿cómo vamos a poner en acceso? ni siquiera tenemos un escáner en algunos casos de América Latina, otros están haciendo un esfuerzo por decir “esto es importante”. Por lo tanto, vamos a focalizar aquí el tema de la digitalización, que no es lo mismo que la restauración y mucho menos la preservación. Hay cuestiones que hay que tener claramente diferenciadas. Tiago Baptista hablaba de un plan de digitalización del cine portugués con fines de acceso. Y creo que quizás ahí hay una clave. El pensar que no vamos a ser capaces de restaurar todo lo

5 Segundo Encuentro Café CLAIM, con Tiago Baptista (director de archivo de la Cinemateca Portuguesa) y Hernani Heffner (director de la Cinemateca do MAM), con mediación de Mónica Villarroel (directora de la Cineteca Nacional de Chile). Disponible en: <https://www.facebook.com/CLAIMcomunidad/videos/1014561256018818/>. Acceso en: 13 out. 2021.

6 EDMONDSON, Ray. *Filosofia e principios da arquivística audiovisual*. Trad. Carlos Roberto de Souza. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. 224p.

que queremos restaurar, porque no hay capacidad ni bolsillo que resista eso. Pero sí, a lo mejor, uno de los grandes desafíos para todos los archivos latinoamericanos en general es contribuir a poner en acceso nuestras colecciones, a romper con el coleccionismo y a preocuparse de que los acervos y que el patrimonio audiovisual sean de libre acceso a través de plataformas digitales que no tienen un costo muy elevado, que dejemos el preciosismo de la restauración perfecta y maravillosa para los festivales especializados, para las joyitas de los acervos. Y que abramos los acervos de manera mucho más democrática. Pensando también en que si ponemos en acceso nuestro acervo, también vamos a estar haciendo una tarea fundamental de formación de audiencias. Y ese es un trabajo que va muy de la mano con los archivos. Creo que la tarea de formación de audiencia para el audiovisual latinoamericano es clave y ahí es donde los archivos pueden jugar un rol tremendamente importante en la formación audiovisual general, como en la formación de públicos escolares, que van a ser los nuevos espectadores de nuestros cines. Entonces ahí hay un desafío interesante, cómo ponemos en acceso nuestros acervos de manera democrática y descentralizada, por cierto.