

MODELOS DE RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN DE MATERIAL FÍLMICO EN CHILE: EL CASO DE LA PELÍCULA DOCUMENTAL “LA RESPUESTA” (LEOPOLDO CASTEDO, 1961)

Restoration and Conservation Models of Film Material in Chile: The Case of Documentary Film “La Respuesta” (Leopoldo Castedo, 1961)

Luis Horta Canales¹

RESUMEN

Se presenta la metodología aplicada y los resultados obtenidos en los procesos de restauración de la película documental “La Respuesta” (Leopoldo Castedo, 1961) realizados por la Cineteca de la Universidad de Chile en el 2012, con el apoyo del Programa Ibermedia-Claim y en conjunto con la Fílmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

El texto plantea un modelo posible en el contexto de la restauración del patrimonio cinematográfico chileno, así como la metodología desplegada en los procesos que recuperan el 35 mm como formato de conservación y exhibición.

Palabras clave: restauración, cine, patrimonio cinematográfico.

ABSTRACT

The author presents the methodology applied and the results obtained in the processes to restore the documentary film “La Respuesta” (Leopoldo Castedo, 1961) carried out by the Cinematheque of the University of Chile in 2012, with the support of the Ibermedia-Claim Program and in conjunction with the Film Library of the National Autonomous University of Mexico (UNAM).

The text presents a potential model for the restoration of Chile’s film heritage as well as the methodology deployed in the processes that recovered the 35 mm film in conservation and exhibition format.

Key words: restoration, film, film heritage

¹ Cineteca de la Universidad de Chile, Chile. cinetecauchile@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Durante los últimos diez años se ha experimentado en Chile una creciente efervescencia por los archivos audiovisuales. Desde el 2007 se han creado y reabierto instituciones dedicadas a la conservación audiovisual, sitios *web* que almacenan miles de horas de imágenes históricas chilenas², y el cine documental, argumental o series de televisión frecuentemente incorporan imágenes del pasado como parte de sus relatos, mientras que el cine es utilizado como complemento pedagógico en la mayoría de las universidades chilenas. Sin duda que los medios digitales han contribuido a democratizar el conocimiento de autores y obras permitiendo la cada vez más libre circulación de ellas, contribuyendo a la divulgación de contenidos albergados en estos archivos, lo cual propone en la actualidad un panorama tan inédito como complejo.

De acuerdo con lo anterior se hace pertinente elaborar algunas preguntas en torno a un escenario que amerita una reflexión en relación con la conservación de las imágenes en movimiento, a partir de problemas que emergen en este escenario nuevo donde se incorpora el lenguaje digital. La inminente obsolescencia de los formatos fotoquímicos –como el 35 mm o el 16 mm, y mayormente los subformatos como el 8 mm– privará a las futuras generaciones de acceder a la experiencia de la proyección cinematográfica, la que de modo paulatino es reemplazada por tecnologías digitales que no necesariamente reproducen la calidad ni la experiencia del mirar colectivo, inherente a la imagen análoga. La obsolescencia de estos formatos ha sido encarada por instituciones

afines a la preservación del patrimonio audiovisual, promoviendo la permanencia de la película emulsionada como un sistema de exhibición y conservación, el que es aún superior al digital en diversos aspectos, principalmente por haberse corroborado su resistencia en condiciones estables y controladas de conservación, la homologación del 35 mm como soporte estándar de proyección, así como la calidad fotográfica del soporte fotoquímico (Del Amo 2006).

La realidad chilena, en que el apoyo a la conservación del patrimonio audiovisual aún se consigue mediante concursos y donde la investigación histórica ocupa un lugar accesorio dentro de los programas de fomento al cine nacional, rápidamente se ha visto seducida por transferir las históricas obras cinematográficas a formatos de exhibición digital, muchas veces dejando de lado el valor de la conservación y preservación de una pieza audiovisual en su soporte original. En este sentido se hace imperioso plantear reflexiones respecto del valor que tiene una producción cinematográfica en sus condiciones originales, con el objetivo de preservar la forma de ver que ha prevalecido por más de cien años, y que ha emocionado y sensibilizado a millones de personas en el mundo.

El siguiente texto presenta los resultados de un intento por abordar esta temática por medio de un proyecto concreto, como es la salvaguarda y conservación del film chileno “La Respuesta” (1961), filmado originalmente en 16 mm por el historiador Leopoldo Castedo Hernández, y del que ha sobrevivido solo una copia en 35 mm. Este intento ha sido uno de los pocos procesos realizados en Chile para resguardar las obras audiovisuales de acuerdo con sus soportes originales, empleando los medios digitales como parte de un proceso complementario de acceso, pero no como la fase fundamental de su conservación³.

En este caso de estudio, la problematización en torno a la necesidad de contemplar la salvaguarda

² Entre ellos se puede mencionar el primer portal de colecciones audiovisuales creado en el país, desarrollado por la Cinoteca de la Universidad de Chile y lanzado en el 2012 (www.cinetecavirtual.uchile.cl). Proyectos similares han replicado con posterioridad la idea de divulgar el patrimonio audiovisual chileno. Entre estos destacan el de la Universidad de Santiago (www.archivodga.usach.cl) y el portal *web* Archivo Fílmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Asimismo el Centro Cultural Palacio La Moneda ha desarrollado un sitio de similares características (www.cinetecadigital.ccpfm.cl)

del patrimonio audiovisual en sus soportes fotoquímicos originales toma distancia de las necesidades inmediatas de acceso que muchas veces se plantean como políticas institucionales, bajo la premisa que se busca aumentar la cantidad de obras disponibles en soporte digital. A cambio de ello se relegan las necesidades de protección en soportes que el mercado ha circunscrito a un lugar marginal de la producción comercial –como son el 35 mm o el 16 mm–, a pesar que se ha comprobado su óptimo estado para efectos de resguardo en condiciones controladas de conservación. Enfrentar esta situación se ha transformado en una tarea de los archivos fílmicos universitarios, quienes siguen trabajando en la conservación de películas en su soporte original fotoquímico, e incluso continuando con la proyección en 35 mm de películas para conservar así la experiencia de ver en colectivo una imagen analógica⁴.

EL FILM DOCUMENTAL “LA RESPUESTA”: ANTECEDENTES Y RELEVANCIA DE LA OBRA

El 22 de mayo de 1960 se registró en la ciudad de Valdivia un terremoto cuya intensidad alcanzó 9,6 grados en la escala de Richter, considerado a la fecha como el más grande y violento sismo que se haya registrado en toda la historia. El cataclismo devastó el territorio chileno ubicado entre Talca y Chiloé, correspondiente a más de 400.000 km², y significó la muerte de alrededor de tres mil personas y más de dos millones de damnificados. Una avalancha obstruyó el desagüe del gran lago Riñihue, cercano a la ciudad de Valdivia, generando la posibilidad de una inundación total; y en el pueblo costero de Corral, dos olas de 8 y 10 metros, respectivamente, arrasaron con todo a su paso devastando casi por completo la localidad (Figura 1).



Figura 1. Archivo de prensa sobre el sismo registrado en la región centro sur de Chile, epicentro Valdivia, en mayo de 1960 (Fotografía: Archivo Cineteca Universidad de Chile, 1960).
Press file on the May 1960 earthquake in central-southern Chile; its epicenter was in Valdivia (Photograph: Cinematheque Archive of Universidad de Chile, 1960).

³ Otros proyectos que contemplan la obtención de duplicados de conservación en 35 mm son las películas “El Húsar de la Muerte” (Pedro Sienna, 1925), “El Leopardo” (Alfredo Llorente Pascual, 1926), “Río Abajo” (Miguel Frank, 1950), “El Cuerpo y la Sangre” (Rafael Sánchez, 1962) y “Caliche Sangriento” (Helvio Soto, 1969).

⁴ Es el caso de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, quienes continúan con un programa de proyecciones en 35 mm e incluso cuentan con un laboratorio de revelado y copiado de material fotoquímico.

Ante la catástrofe, el recién nombrado director del Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile, Leopoldo Castedo, viaja a Valdivia comisionado por la casa de estudios para registrar en su cámara de 16 mm los estragos del cataclismo. Lo acompañan el director de Cine Experimental de la Universidad de Chile, Sergio Bravo, y los camarógrafos Máximo Forti, Sergio Lorenzini, Eugenio Ossa y Eugenio Martínez, quienes se reparten a lo largo y ancho de la ciudad para filmar los acontecimientos. Castedo se concentra en los procesos destinados a remover el sedimento que había bloqueado al lago Riñihue (Figura 2), los cuales son dirigidos por el ingeniero Raúl Sáez y ejecutados por medio del trabajo solidario de la población. Por otra parte, Sergio Bravo registra la situación de la ciudad, entre ello documentando un *nguillatún*, ceremonia religiosa realizada por comunidades mapuches con la finalidad de detener las fuerzas de la naturaleza. El material filmado sería posteriormente editado en Argentina por los montajistas Antonio Ripoll y Gerardo Rinaldi, considerados como los más prestigiosos de la cinematografía trasandina. Para musicalizar la obra se convoca al compositor

Gustavo Becerra, también académico de la Universidad de Chile. “La Respuesta” se estrenaría el día 11 de abril de 1961 en Santiago de Chile en los cines Huelén, Santiago y Windsor (Figura 3).

Existen antecedentes (Mouesca 1988, Vega 2006, Mouesca y Orellana, 2010) que demuestran que son muy pocos los documentales de largometraje realizados en nuestro país durante el periodo. Entre 1950 y 1970 solo se estrenan cinco largometrajes documentales en salas, siendo ellos “El Cobre” (Pablo Patrowitsch, 1950), “Recordando” (Edmundo Urrutia, 1961), “Un país llamado Chile” (Boris Hardy, 1961) e “Isla de Pascua” (Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro, 1965). Todas estas películas intentan tomar distancia del cortometraje documental, el que generalmente cumplía un rol informativo o propagandístico, pero nunca el estatus de obra de arte.

“La Respuesta” es uno de los pocos largometrajes documentales del periodo que hoy se conservan, y donde se ven representadas sus aspiraciones por traducir un episodio social en lenguaje fílmico, valiéndose para esto de recursos vanguardistas para



Figura 2. A la izquierda, Leopoldo Castedo durante la filmación de la película “La Respuesta” en 1961 (Fotografía: Archivo Cineteca Universidad de Chile, 1961).
On the left, Leopoldo Castedo during the filming of “La Respuesta” in 1961 (Photograph: Cinematheque Archive of Universidad de Chile, 1961).

la época como son la música de Gustavo Becerra –uno de los compositores chilenos más relevantes del siglo XX– o la fotografía de Sergio Bravo, considerado un pionero en la renovación del cine chileno a partir de películas como “Mimbre” (1957), “Trilla” (1958), “Día de Organillos” (1959) o “Láminas de Almahue” (1961). Tanto en la obra de Castedo como en la de Bravo emerge “una manera de filmar libre de academicismos, y que es resultado de un acercamiento sensible a la realidad y a la necesidad de expresarlo visualmente” (Vera-Meiggs 1981: 63). Por lo tanto el valor de una película como “La Respuesta” la ubica como un puente para abordar la realidad desde un lenguaje autónomo y local, con temáticas sociales que se instalan de manera inédita en la pantalla local, y que son antecedentes directos de lo que a continuación será la corriente denominada “Nuevo Cine Chileno” (Francia 2002 [1990]). En este sentido, la obra de Castedo quería representar un tipo de producción alejada de las convenciones propuestas por el modelo de mercado imperante, el que suscribía las posibilidades del cine documental a ser un mero canal publicitario o informativo.



Figura 3. Afiche de divulgación de la película “La Respuesta” (Fotografía: Archivo Cineteca Universidad de Chile, 1961).
 Poster advertising the film “La Respuesta” (Photograph: Cinematheque Archive of Universidad de Chile, 1961).

El rol de la Universidad de Chile, como casa de estudios innovadora en el ámbito del conocimiento y la cultura, es fundamental para entender la renovación del cine nacional en dicho periodo, tanto por la creación del Departamento de Cine⁵ como por incorporar diversas disciplinas en la creación intelectual de las obras cinematográficas⁶.

Es así como el autor de “La Respuesta”, Leopoldo Castedo Hernández, se podría catalogar como un activo animador de la vida universitaria de la época, y por tanto esta película da cuenta de sus inquietudes multidisciplinarias en cuanto impulsor de proyectos adscritos a la pedagogía y al desarrollo cultural del país. Entre 1953 y 1954 ejerció como director de la *Revista Musical Chilena*, a cargo del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, y en 1959 obtiene el concurso para realizar la cátedra de Historia del Arte Iberoamericano en la Escuela de Bellas Artes, sumándose a sus clases en la Escuela de Periodismo y destacando por su amplia erudición. A fines de los años cincuenta obtiene una beca Fullbright como investigador en la Universidad de California, donde además dicta un curso de Arte Iberoamericano.

Es durante su estadía en los Estados Unidos que la Universidad de Chile planea implementar una señal de televisión experimental con fines pedagógicos, instancia que se concreta en mayo de 1960, cuando la Secretaría General de la casa de estudios funda el Departamento Audiovisual (Hurtado 1989). En este contexto Castedo es convocado para retornar al país y hacerse cargo de la dirección general del departamento, arribo que coincidiría con el terremoto que azota a la región de Valdivia.

⁵ El Departamento de Cine fue dirigido por Leopoldo Castedo entre 1960 y 1961, y contaba inicialmente con un departamento de creación cinematográfica (denominado “Cine Experimental”, a cargo de Sergio Bravo), la Cineteca Universitaria (dirigida por Pedro Chaskel) y el Canal de Televisión Universitario (dirigido por Raúl Aicardi).

⁶ En las producciones de la época se cuenta con la participación de escritores como Francisco Coloane y Luis Cornejo, poetas como Efraín Barquero, músicos como Gustavo Becerra y Sergio Ortega, artistas visuales como Ernesto Fontecilla, fotógrafos como Mario Guillard, Patricio Guzmán Campos y Fernando Bellet, entre otros.

Castedo, que había llegado a Chile junto a otros 2.070 refugiados españoles a bordo del barco *Winnipeg*, no volvería a incursionar en la realización cinematográfica, y destinaría su vida a la docencia e investigación, generando en los años posteriores más de setenta publicaciones, entre ellas un libro testimonial sobre su experiencia en torno al cataclismo de Valdivia (Castedo 2000). Fallecería el 10 de octubre de 1999 y “La Respuesta” sería una de sus últimas incursiones en el cine⁷.

Circulación de copias y negativos

“La Respuesta” es un largometraje documental con una duración original de 70 minutos, divididos en siete bobinas de 35 mm. Originalmente se filma en material de 16 mm, de donde posteriormente se obtienen negativos en 35 mm por medio de un proceso de *blow up*⁸, proceso de ampliación de la imagen que permitirá obtener una copia de proyección factible de exhibir en salas de cine tradicionales. Los procesos se realizan en los laboratorios Álex de Buenos Aires, lugar habitual para procesar las películas chilenas bajo determinados estándares de calidad.

De acuerdo con testimonios de la época (Ríos y Román 2012), para abaratar costos se solían dejar los negativos de las películas en calidad de depósito en esos laboratorios y de ese modo evitar el costoso traslado a Chile, donde además era casi imposible obtener copias de un elevado nivel profesional. El 8 de enero de 1969 un violento incendio destruyó casi la totalidad del archivo que se encontraba en los laboratorios Álex, incluyendo los negativos originales de “La Respuesta”, por lo que a partir de ese minuto solo existiría la copia positiva en 35 mm, la misma que fue exhibida en las salas de cine y que posteriormente ingresa a la recién creada Cineteca de la Universidad de Chile, dependiente en ese entonces del Departamento Audiovisual, siendo almacenada durante años para su conservación.

Con el golpe de Estado de 1973 la Universidad de Chile es intervenida por primera vez en su historia por organismos militares, lo que significó un profundo desmembramiento del espacio público y cultural del país, a lo que se sumó el exilio, tortura, asesinato, desaparición y exoneración de numerosos alumnos, funcionarios y académicos a lo largo del país, siendo la Universidad de Chile sometida a uno de sus momentos más oscuros en toda su larga tradición republicana. Este mismo panorama se vive al interior de la Cineteca universitaria –primer centro destinado a la conservación y estudio del cine creado en el país–, la que es clausurada en 1976, generando así uno de los mayores daños al patrimonio audiovisual nacional que se ha experimentado en la historia local.

Con el correr de los años, y ante el vacío formal provocado por el cierre de la institución, el acervo quedó depositado en distintas dependencias universitarias y sin protocolos de conservación, sino más bien en un rango informal sin dependencia precisa. A mediados de los años noventa, el archivo cinematográfico es entregado en comodato a una institución privada externa a la Universidad –la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento–, desligándose así de su administración. Caída la dictadura, el Estado no asume una compensación sobre las pérdidas patrimoniales, y solo en el 2008 se reabre este espacio, a partir de una iniciativa conjunta entre la Facultad de Artes y el Instituto de la Comunicación e Imagen. Es en este contexto que se

⁷ Castedo filma hacia finales de los cincuenta un documental de cortometraje titulado “Alturas de Macchu Picchu”, con montaje de Sergio Bravo y los textos del poeta Pablo Neruda. Habría también realizado filmaciones para un proyecto documental sobre las culturas originarias en Latinoamérica, el que iba a ser corealizado con Enrique Zorrilla, pero este proyecto nunca se concreta. Zorrilla montaría una parte de los materiales junto a Sergio Bravo en la película “Amerindia”, de 1962, la que actualmente no se conserva.

⁸ El *blow up* es un sistema de ampliación de un estándar a otro. En este caso la ampliación se produce desde un original 16 mm a uno 35 mm, para su proyección en salas comerciales.

⁹ En este proceso se pudo dar cuenta de la desaparición de gran parte del riquísimo fondo no fílmico con que contaba la Cineteca hasta 1973, compuesto de la colección más completa que se tenga referencia de afiches, manuscritos, fotografías, guiones y otros documentos en torno al cine chileno y latinoamericano. Igualmente se constató la desaparición de equipos de edición y sonorización, proyectores de 16 mm y 35 mm y cámaras de cine, entre ellas la que se empleó en la filmación de películas como “A Valparaíso” y “El Chacal de Nahueltoro”, ambas producciones de la Universidad de Chile de 1968.

recupera la colección cinematográfica y se realiza un proceso sistemático de identificación de las piezas, entre ellas de la película “La Respuesta”⁹.

En el proceso de levantamiento de información en torno a la obra se registraron algunas ediciones en video, posiblemente producidas desde la copia en 35 mm, mientras esta se encontraba almacenada en la institución privada. De lo anterior se desprende que la copia pudo haber sido sometida a exhibiciones o proyecciones durante ese periodo, e incluso a procesos técnicos de transferencia que no ha sido posible documentar.

METODOLOGÍA

La restauración de materiales fotoquímicos en la actualidad reviste varias complejidades determinadas por diversos factores, ya sean exógenos (por ejemplo la dificultad para conseguir película de 35 mm en blanco y negro) o endógenos (como son las características específicas de deterioro en cada material). Esto significa contemplar diversos factores en las decisiones técnicas y metodológicas que comprometerán los objetivos de cada proyecto. En el caso de “La Respuesta” se alentó desde un principio el desarrollo de un proceso de conservación del soporte original, al tratarse de una copia única de la que no se conservan negativos.

Para la ejecución de este proyecto de restauración se consideraron tres etapas: 1. Evaluación del estado de conservación; 2. Intervenciones de restauración; y 3. Obtención de copias y duplicados, las que se describen en los acápite siguientes.

Evaluación del estado de conservación

Para la revisión y catastro de la obra se realizó una medición de la longitud de cada rollo por medio de un contador electrónico que permite identificar la cantidad de fotogramas y su equivalente en metros. Esto permitió corroborar que la duración total de la película, en el estado actual, se ajusta a la duración

original de proyección, la que fue posible identificar gracias a la recopilación de información de prensa de la época.

Junto a lo anterior se realizó una constatación y evaluación de las lesiones físicas, revisión de la calidad de la imagen, encuadre, lesiones en la emulsión (desprendimiento, rayas, etc.), todo ello por medio de una inspección manual y óptica del soporte.

De acuerdo con esta revisión fue posible identificar la existencia de dos tipos de intervenciones, siendo la primera atribuida a la época de su estreno y la otra presumiblemente a los años noventa. Esta última fue identificada a partir del empleo de Mylar® en los empalmes, a diferencia de las primeras que se realizaron con cemento de película y por medio de pegadoras de calor. Lo anterior, sin embargo, describe un tipo de intervención que hace factible proceder en la ejecución de procesos que permitan la obtención de un duplicado negativo, que conserve las calidades originales a nivel fotográfico y de sonido, con alteraciones mínimas que no dificultarían la comprensión de la obra en su integridad. Las reparaciones en las lesiones en general no ingresan a la imagen, detectándose excepciones que solo podrían corregirse empleando una fase posterior de restauración digital.

Intervenciones de restauración

El proceso fue realizado por un equipo compuesto por estudiantes de la carrera de Cine y TV de la Universidad de Chile –Sthacy Vera y Carlos Molina–, formados en el curso electivo de especialidad en Restauración y Conservación Fílmica. La dirección de los procesos de restauración fue coordinada por el profesor Luis Horta, quien dicta el curso antes señalado.

Las lesiones en perforaciones es una de las áreas más habituales de daño en una película, por encontrarse expuestas en la zona exterior de esta, ser el elemento de arrastre y porque la manipulación debe realizarse inevitablemente rozando dicha zona. En este caso, las lesiones eran de carácter menor, aunque debían repararse para completar un correcto paso hacia un



Figura 4. Lesiones en perforaciones de material fotoquímico (Fotografía: Horta, L. 2013).
Perforation damage of photochemical material (Photograph: Horta, L. 2013).

duplicado negativo. La reparación se efectuó con cemento para película y Mylar® según el caso, el que permitiría una mayor resistencia para el paso en la etapa de duplicado. Ambos procesos se aplican en forma directa sobre la película, con la salvedad que el Mylar® es posteriormente retirado, una vez ejecutado el proceso de laboratorio y duplicado (Figuras 4 y 5).

Obtención de copias y duplicados

Una vez concretados los procesos de reparación y restauración física se procedió a realizar la duplicación del material fotoquímico en soporte 35 mm blanco y negro, con el objetivo de garantizar la conservación del soporte en las condiciones más cercanas al original. Los procesos de laboratorio se realizaron en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), gracias a un convenio entre ambas universidades, posibilitando un trabajo conjunto en la obtención de duplicado y copias.

Se realizaron los test de fotografía, consistentes en pruebas donde se toman muestras de secuencias cuyas condiciones de imagen representan cualidades específicas de luz, contraste y respuesta del material

(interior y exterior, por ejemplo), para realizar el duplicado en negativo. Este proceso permite evaluar los parámetros fotográficos con los que se efectuará el duplicado. En este caso en particular se trabajó con secuencias cuya respuesta era específicamente compleja, debido a que la obra original era un material de 16 mm que a continuación fue ampliado a 35 mm, por tanto se debían supervisar aspectos de la definición de la imagen que correspondieran a su original.

En los test se evaluó el paso por una ventanilla líquida o *liquid gate*, sistema que permite disminuir la cantidad de impurezas en la imagen derivadas por el desprendimiento de emulsión, lo que se evidenciaría en la proyección al surgir en la imagen líneas verticales. La ventanilla líquida sumerge la película en un químico particular llamado percloroetileno, que contribuye a desprender las impurezas almacenadas en los surcos originados por el desprendimiento de emulsión. La película, al pasar por la ventanilla del copiado sumergida en el líquido, por sistema de refracción atenúa el grosor del surco, disminuyendo la sensación de la impureza sin alterar la imagen original, además removiendo partículas y elementos adicionales incrustados

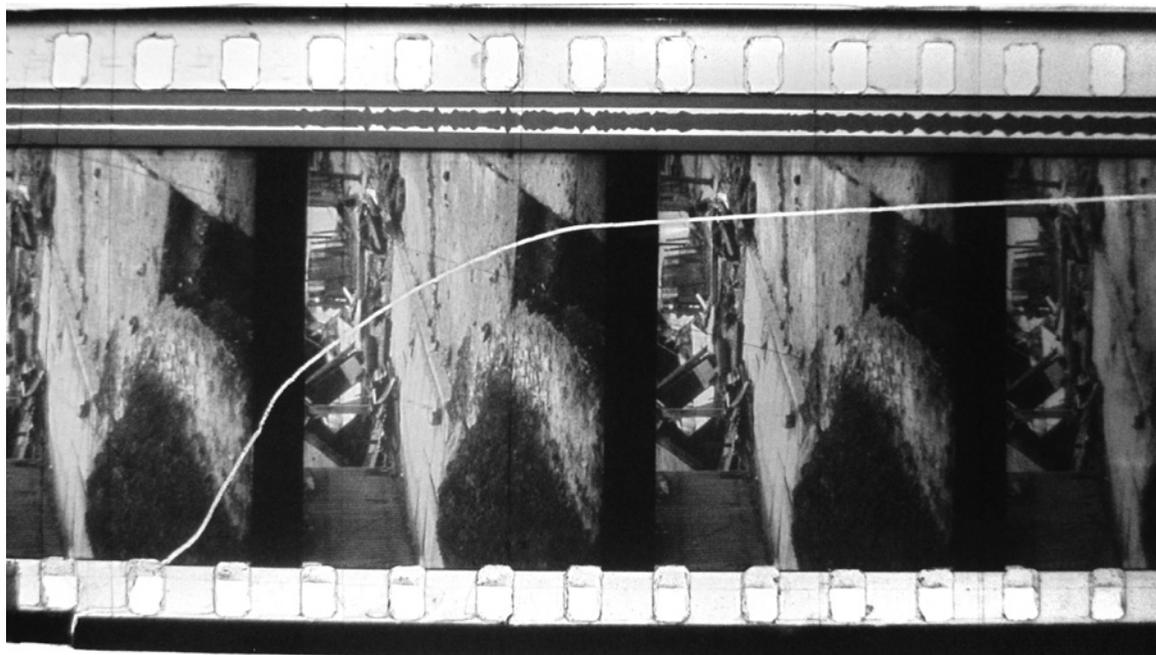


Figura 5. Lesiones en la imagen: rompimiento de película por causa del arrastre y lesión de perforación (Fotografía: Horta, L. 2013).
Image damage: film is torn caused by dragging and perforation damage (Photograph: Horta, L. 2013).

en el soporte fotoquímico. Los resultados de los pilotos permitieron disminuir considerablemente las impurezas de la imagen, contribuyendo a restituir la imagen original.

Finalmente, cuando se determinó una equivalencia de los valores de imagen correspondientes al original, se obtuvieron los negativos de imagen y sonido en un duplicado compuesto. Posteriormente, y a partir de este duplicado, se realizaron las dos copias positivas en 35 mm: una destinada a exhibición y otra a conservación. Finalizado el proceso los materiales fueron repatriados a Chile con el apoyo de la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores del Gobierno de Chile.

PROCESOS DE RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN: DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Una vez identificada la copia de 35 mm se procedió a realizar una inspección física que permitiera en

profundidad determinar el estado de conservación de la obra, definiendo así el procedimiento de rescate a desarrollar. Ya con la certeza de la desaparición de los negativos originales, se toma la copia como una matriz desde donde realizar los procesos de recuperación y conservación. Este análisis permitió determinar que el material se encontraba en condiciones físicas irregulares, con lesiones de menor grado en las perforaciones, incrustación de empalmes de Mylar®, además de adhesiones de cemento realizadas durante el período de su primera exhibición en 1961. También se identificó el deterioro en áreas marginales de la película consistente en fracturas del material fotoquímico, reparados con cemento de película. Estas lesiones se habrían provocado a partir de una mala manipulación en la proyección.

Junto a esto se identificaron al interior del campo de la imagen las habituales marcas circulares que generalmente eran realizadas al final de cada bobina por los proyeccionistas, con el objetivo de identificar los cambios de cada una de estas. Las marcas han significado la pérdida de imagen en los fotogramas finales pero no ha sido posible determinar si estas proceden de las exhibiciones de 1961, o bien de posibles proyecciones posteriores.

El test de acidez efectuado sobre la copia permitió obtener resultados que indican que el material no habría sido conservado bajo medidas controladas y continuas de temperatura y humedad (Tabla 1).

CONCLUSIONES

De forma paulatina, el patrimonio cinematográfico chileno ha logrado visibilizar su urgencia por reconstruir, rescatar y conservar obras de las que, incluso, se desconocía su existencia. Creada en 1961 y cerrada por la dictadura militar en 1973, la Cineteca de la Universidad de Chile es recién reabierta en el 2008. Esta aparente desidia por abordar el patrimonio fílmico a nivel institucional, así como la incapacidad de fomentar procesos de largo aliento, parece cambiar de rumbo con un creciente interés por conocer las obras en sus soportes originales. Esta situación se ha manifestado en la realización de simposios y retrospectivas, así como en la creación de nuevas iniciativas destinadas a la conservación

del patrimonio audiovisual nacional, como es el caso del portal www.cinetecavirtual.uchile.cl, que ha permitido relacionar los medios digitales con el acceso y la formación de audiencias en este ámbito patrimonial.

De acuerdo con lo anterior, el campo de la restauración fílmica se encontraría actualmente en una coyuntura propia del paso hacia los medios digitales, en que el mercado suele determinar procedimientos que afectan el terreno de la preservación. El creciente impulso de los sistemas de proyección digital hace que los sistemas tradicionales y análogos se ubiquen en circuitos reducidos, cercanos a la formación de audiencias especializadas y a la pedagogía, con un acceso propio de escenarios no mercantiles. En este contexto, la reflexión teórica en torno a las metodologías de conservación de soportes analógicos hace plantearse diversas preguntas para abordar el problema en su esencia: ¿Qué planes existen para la correcta conservación y difusión del patrimonio audiovisual chileno en las condiciones que originalmente fue concebido? ¿Qué rol se espera de los medios digitales?

Tabla 1. Niveles de acidez y de deterioro químico del material fotoquímico.

Acidity levels and chemical deterioration of photochemical material.

| Bobina | Nivel de acidez | Estado |
|--------|-----------------|--|
| 1 | 0,5 | La bobina ha gatillado su proceso de descomposición en un nivel primigenio, por tanto es aún utilizable. |
| 2 | 0,5 | La bobina ha gatillado su proceso de descomposición en un nivel primigenio, por tanto es aún utilizable. |
| 3 | 0,5 | La bobina ha gatillado su proceso de descomposición en un nivel primigenio, por tanto es aún utilizable. |
| 4 | 1,0 | La bobina ha iniciado un proceso de descomposición, expele ligeramente el olor característico del "síndrome del vinagre", pero aún se encuentra en condiciones de ser reproducida. |
| 5 | 0,5 | La bobina ha gatillado su proceso de descomposición en un nivel primigenio, por tanto es aún utilizable. |
| 6 | 1,0 | La bobina ha iniciado un proceso de descomposición, expele ligeramente el olor característico del "síndrome del vinagre", pero aún se encuentra en condiciones de ser reproducida. |
| 7 | 0,7 | La bobina ha iniciado un proceso de descomposición, expele ligeramente el olor característico del "síndrome del vinagre", pero aún se encuentra en condiciones de ser reproducida. |

De acuerdo con lo anterior, la restauración y conservación de una película como “La Respuesta” no solo obedece a procesos técnicos que respetan la cadena de trabajos en material fotoquímico y película blanco y negro, sino que pone en alerta acerca de la obsolescencia técnica de copadoras, reveladoras, películas y sistemas de proyección que deben recuperarse con el objetivo de perpetuar la imagen cinematográfica. El soporte fotoquímico resiste el paso del tiempo y por ende los procesos de conservación deben contemplar que este soporte se resguarde, ya sea por condiciones técnicas como por la experiencia de ver una imagen analógica proyectada de forma colectiva (Del Amo 2006).

Por otro lado, la restauración física de “La Respuesta” busca llamar la atención institucional en la toma de acciones concretas para la continuidad de los circuitos académicos o alternativos orientados a las exhibiciones en soportes originales y con copias de calidad, pues no serán los circuitos comerciales los que determinarán el valor de una pieza fílmica.

Sin ir más lejos, en la actualidad existen salas de cine en Chile que siguen exhibiendo películas en 35 mm, y si posiblemente dejan de hacerlo en un tiempo breve, el patrimonio audiovisual no podrá ser leído de forma correcta por las futuras generaciones. El rescate de “La Respuesta” representa un modelo para preservar obras fílmicas en sus soportes originales, de la misma forma como se hace profesionalmente en todo el mundo. Aun así se aspira a que las generaciones futuras puedan acceder a ver una película en 35 mm en una imagen de calidad que permita la compresión de una obra fílmica de manera similar a como ocurre con otras obras, ya sean pictóricas, arquitectónicas o de otros campos.

Este proyecto constituye la alerta de un sinnúmero de filmaciones que requieren el urgente rescate, conservación y divulgación, para permitir una mayor valoración del cine chileno dentro de la propia comunidad, así como su reencuentro con las artes audiovisuales, su historia y sus imágenes.

REFERENCIAS CITADAS

CASTEDO, L. 2000. *Hazaña del Riñihue. El terremoto de 1960 y la resurrección de Valdivia: crónica de un episodio ejemplar de la historia de Chile*. Santiago, Chile: Sudamericana.

DELAMO, A. 2006. *Clasificar para preservar*. México D.F., México: CONACULTA, Cineteca Nacional.

FRANCIA, A. 2002 [1990]. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar* (2ª edición). Valparaíso, Chile: Universidad de Valparaíso.

HURTADO, M.L. 1989. *Historia de la TV en Chile (1958-1973)*. Santiago, Chile: Ediciones Documentas/ Ceneca.

MOUESCA, J. 1988. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid, España: Ediciones del Litoral. Recuperado de:

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-78046.html> [septiembre 2014].

MOUESCA, J. y ORELLANA, C. 2010. *Breve historia del cine chileno: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago, Chile: Lom Ediciones.

RÍOS, H. y ROMÁN, J. 2012. *Hablando de cine*. Santiago, Chile: Ocho Libros Editores.

VEGA, A. 2006. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

VERA-MEIGGS, D. Cine Chileno: setenta y ocho años de filmaciones. *Revista Aisthesis*, 13: 57-69. Recuperado de: http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis13/cine%20chileno-setenta%20y%20ocho%20aos%20de%20filmaciones_david%20vera-meiggs.pdf [septiembre 2014].