

FESTIVALES Y PATRIMONIO CINEMATográfico EN LA ERA DIGITAL: LA SITUACIÓN FRANCESA

Film Festivals and Film Heritage in the Digital Era – The French Situation

CHRISTEL TAILLIBERT^a

Université Nice Sophia-Antipolis (Francia)

RESUMEN

A lo largo de los años, los festivales de cine se han convertido en agentes fundamentales de la exhibición de patrimonio cinematográfico a través de pases aislados, retrospectivas, homenajes e incluso sesiones específicas dedicadas a este nicho específico del cine. Esta atención cultural otorgada a la historia del arte cinematográfico ha posicionado a los festivales de cine como lugares centrales en la explotación comercial de este tipo de películas, y en la actualidad son reconocidos como tal por las diferentes partes ligadas al sector. Además, la reciente digitalización de salas de cine ha cambiado la lógica de exhibición de este tipo de categoría cinematográfica en la gran pantalla, puesto que se ha vuelto dependiente de las políticas de digitalización del patrimonio filmico lanzadas por el estado francés en 2011. El presente artículo persigue cuestionar la evolución del papel jugado en términos de mediación, educación, etc., por los festivales de cine, en especial en relación a la utopía de un mayor acceso a los recursos patrimoniales a través de Internet, utopía inherente a los programas de digitalización emprendidos.

Palabras clave: festival, patrimonio, digital, mediación cultural, Francia.

ABSTRACT

Over the years, film festivals have become fundamental agents for the film heritage display in France, through isolated film shows, retrospectives, tributes and even through the specialization of some of them in this specific niche. This cultural attention given to the cinematographic art history has gradually positioned film festivals as central links with regard to the commercial exploitation of these films – they are now recognized as such by the various economic parties involved in the sector. Furthermore, the recent digitization of cinemas has changed the logic of exhibition on the big screen of this film category, made dependent on the digitization politics of film heritage launched by the French State in 2011. The article seeks to question the evolution of the role of film festivals in that context – in terms of mediation, education... –, particularly with regards to the utopia of an increased access to heritage resources through Internet – utopia inherent in digitization programs.

Keywords: festival, heritage, digitization, cultural mediation, France.

[a] CHRISTEL TAILLIBERT. Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Laboratoire de rattachement: LIR-CES (Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures Et Sociétés - EA 3159), 98 bd Herriot 06000 Nice (Francia). E-mail: taillibe@unice.fr.

Más de la mitad de los numerosos festivales de cine y/o audiovisual que dibujan el paisaje francés dedica hoy en día sesiones al patrimonio cinematográfico en forma de retrospectivas, homenajes o sesiones aisladas¹. Algunos incluso consagran el conjunto de su actividad a la cuestión patrimonial, centrándose a veces en espacios más específicos inherentes a esta especialización, como el cine mudo. Así, en el transcurso de los años, los festivales se han convertido en actores fundamentales de la exhibición del patrimonio en Francia, y son utilizados y reconocidos por los diferentes agentes económicos y culturales: desde la filial de los *Archives du film* del Bois d'Arcy, hasta las diferentes cinematecas, pasando por los editores y distribuidores que trabajan en el sector. Basándose en este hecho, el presente artículo propone explorar cuáles son los vínculos que unen el destino de los festivales al de la exhibición del patrimonio en el contexto específico del cambio al digital, que ha revolucionado totalmente la economía del sector, así como cuál es el rol tradicionalmente atribuido a los principales agentes de distribución de estas categorías de películas.

Estrategias de diferenciación y vocación educativa

El primer punto que podemos subrayar para entender el interés de los festivales por el patrimonio concierne a los métodos de diferenciación que se han visto obligados a adoptar a lo largo de su historia. El objetivo era distinguirse claramente de las salas de cine llamadas «comerciales», y justificar así su trabajo de difusión alternativo en un sector denominado «no-comercial» (debido a la ausencia de tasación vinculada a su actividad), cuya legitimidad está constantemente puesta en tela de juicio por ciertos actores del sector «comercial». Efectivamente, algunos distribuidores mencionan regularmente la competencia desleal que supone para ellos la actividad de los festivales, basándose en el hecho de que, al disfrutar de una importante financiación pública en forma de subvenciones, dicha actividad invierte las leyes del mercado. Esta observación se ve reforzada por una política de precios muy atractiva, que llega incluso a la gratuidad. De ahí la necesidad de los festivales de destacar claramente cuál es el punto diferencial de su oferta. La cuestión patrimonial juega entonces un papel central, puesto que la oferta de la distribución en salas sigue estando muy centrada en la actualidad cinematográfica. Así, en 2013, el 96,5% del cartel de las salas de Francia se componía de películas estrenadas en ese mismo año o a lo largo del año anterior², lo que deja muy poco espacio a las películas de repertorio³, más aún sabiendo que la posibilidad de exhibición de dichas películas es siempre escasa y suele corresponder a las salas de arte y ensayo, cuyas cifras de frecuentación son bajas.

Evidentemente, esta estrategia de diferenciación articulada en torno a la programación constante de obras pertenecientes al patrimonio no es la única que desarrollan los festivales, sino que estos invocan también el hecho de que

[1] Durante una encuesta desarrollada en 2006 sobre 127 festivales de cine y audiovisual franceses, seleccionados entre las 602 manifestaciones en activo censadas en esa fecha, hemos podido establecer que el 52,4% de ellos dedicaba sesiones específicas al patrimonio cinematográfico.

[2] CNC, «Bilan 2013» (*Les dossiers du CNC*, n.º 330, mayo de 2014), p. 13.

[3] Nótese la diferencia hecha por el CNC entre el patrimonio fílmico («películas que no han sido proyectadas en Francia, en salas, desde hace veinte años») y las películas de repertorio («películas cuyos derechos han sido legalmente adquiridos por un distribuidor, y que han circulado en salas desde hace menos de veinte años»).

su trabajo de difusión se orienta hacia tipologías de obras con poca o ninguna representación en el circuito de distribución comercial (el documental, las películas científicas, el cine amateur, el cine experimental, etc.), y también hacia formas atípicas (el corto o el medio metraje en particular). La cuestión patrimonial toma en este sentido una importancia especial, puesto que está al servicio de la vocación educativa inherente a estas manifestaciones. Efectivamente, a lo largo de la historia, los festivales se han construido con la idea de convertirse en transmisores encargados de vehicular y difundir los fermentos de una cultura cinéfila mal dirigida, en un momento en el que el encuentro con las imágenes en movimiento tenía lugar principalmente desde una perspectiva consumista. Este posicionamiento evoca evidentemente la política de los cineclubes en la gran era de la cinefilia: después del inevitable declive del que fueron víctimas estos últimos desde mediados de los 60, los festivales aparecen hoy como sus herederos directos, portadores de valores teñidos de militancia que acercan de forma incontestable a estos dos actores de la difusión cinematográfica no comercial.

Esta ambición educativa entronca directamente con la cuestión patrimonial desde el momento en que los festivales quieren ser los transmisores de una herencia cultural aprehendida como fundamento de una cultura compartida en torno al arte cinematográfico –base sobre la que se puede construir después una cinefilia más personal, a veces incluso atípica–. Notemos además que, contrariamente al contexto que marcó las grandes épocas de los cineclubes en Francia, los festivales se han desarrollado en una época en la que el Estado francés mostraba un interés creciente por la educación hacia la imagen según una visión que podríamos calificar de autoral –partícipe entonces de la afirmación del cine como forma de expresión legitimada principalmente por su carácter artístico: desde el final de los años 80, se lanzó una serie de programas nacionales (*École et cinéma; Collège au cinéma; Lycéens et apprentis au cinéma; Passeurs d'images*)⁴ que, después de un impresionante desarrollo a lo largo de las últimas décadas, creó una especie de consenso sobre cómo enfocar la educación de la imagen e, indirectamente, reforzó las opciones adoptadas paralelamente por los festivales.

Patrimonio en festivales y actualidad de la restauración: los nuevos mercados del patrimonio

Más allá de estas dimensiones inherentes al posicionamiento de los festivales como actores de la difusión cinematográfica, se deben tener en cuenta otros elementos, de tipo económico esta vez, para comprender las relaciones que unen el mundo del patrimonio al sector de los festivales. Si hasta los años 60, las «películas antiguas» estaban consideradas como simples deshechos –excepto para algunas salas de arte y ensayo, casi siempre parisinas–, la aparición de nuevos mercados dedicados a la imagen en movimiento permitió progresiva-

[4] NdT: «Escuela y cine; Instituto al cine; Bachilleres y aprendices al cine; Pasantes de imágenes».

mente una revalorización –económica– del patrimonio cinematográfico: como escribía Elodie Belkorchia, «la valoración ha evolucionado notablemente en el curso de los últimos cincuenta años, pasando de la accesibilidad a la explotación»⁵. En este proceso hay que destacar varias etapas. En primer lugar, el desarrollo de la televisión, que empezó a dedicar franjas específicas al patrimonio cinematográfico –citemos el mítico *Ciné-club* presentado por Claude-Jean Philippe, programado en la segunda cadena de la ORTF, Antenne 2, posteriormente France 2, de 1971 a 1994; o incluso el *Cinéma de minuit*, programado en France Régions 3, posteriormente France 3, desde 1976 y todavía en antena actualmente–. Debido a la multiplicación de cadenas generadas por la liberalización del sector impulsada desde el gobierno de François Mitterrand en Francia, en 1981, y sus corolarios tecnológicos como las redes cableadas y la emisión por satélite, algunas televisiones (a imagen por ejemplo de Ciné + Classic o TMC Cinéma), se han dedicado enteramente a las obras de patrimonio, ofreciendo así mercados inesperados para todas las películas, más o menos antiguas, cuyo circuito de rentabilización en salas se había terminado. Paralelamente, la llegada del vídeo al mercado –tanto en su forma material (VHS, y luego DVD, Blu-ray) como inmaterial (VOD, SVOD) – ha acentuado de manera exponencial esta tendencia, provocando numerosas reestructuraciones en los catálogos legales de patrimonio fílmico. Así, asistimos progresivamente a un cambio en la actitud de los titulares de los derechos como propietarios de los catálogos, que muestran ahora un interés mucho más pronunciado por este tipo de obra, considerada hasta el momento inútil y obsoleta.

Este cambio ha provocado un movimiento global a favor de la valoración de las obras del pasado que ha supuesto, además, la puesta en marcha de nuevas opciones políticas en términos de salvaguarda y de restauración de películas por parte de las instituciones responsables. Gracias a los nuevos mercados que se iban abriendo poco a poco, dichas instituciones han empezado a convertir en acontecimiento las últimas y más prestigiosas restauraciones que estaban llevando a cabo, creando así un verdadero mercado del patrimonio⁶: el anuncio de la restauración se hace en un lugar prestigioso y durante una ocasión particular –susceptible de movilizar a los media– mientras que, simultáneamente, la película entra en el mercado a través de su salida en salas y/o en vídeo; así, la película empieza una nueva vida y su difusión está considerada como un evento de *actualidad*. «Una obra restaurada es una nueva película, ¡y punto!»⁷. De esta manera resumía Clarisse Fabre, de *Le Monde*, las conclusiones de una mesa redonda sobre la financiación de la restauración con los principales propietarios de los catálogos en noviembre de 2012. A título de ejemplo, después de una restauración realizada por la Cinemateca de Bologna, *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940), de Charlie Chaplin, vio una nueva salida en salas en octubre de 2002 con 200 copias⁸, seguida de una reedición en DVD producida por MK2 (150.000 ejemplares vendidos en 7 años)⁹. Evidentemente, la reedición del patrimonio cinematográfico en DVD se practicaba de forma habitual

[5] Elodie Belkorchia, «Exploiter les archives audiovisuelles? Entre communication et innovation» (*Actes de la journée doctorale de l'Afecaav*, 9 de septembre de 2011), p. 6. Disponible en: <<<http://www.afecaav.org/actualites/actes-de-la-journee-doctorale-de-lafecaav-090911.htm>>>.

[6] No mencionaremos aquí otros temas íntimamente ligados a la práctica de la restauración cinematográfica, como las cuestiones estéticas y morales que plantea el hecho de restaurar una película antigua, o los problemas jurídicos vinculados a estas restauraciones, teniendo en cuenta en particular que no todos los fragmentos de películas sobre los que se elabora una nueva versión tienen el mismo estatuto legal (por ejemplo, algunos pueden haber entrado ya en dominio público mientras otros siguen estando sujetos al copyright).

[7] Clarisse Fabre, «35 mm ou 4K, les films ont la mort aux trousses» (*Le Monde*, 2 de diciembre de 2014). Disponible en: <http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/ARCHIVES/archives.cgi?ID=d84c737d07e7a471fe67908464a3b41d2c5925c3493aafa6>.

[8] Ange-Dominique Bouzet, «Le groupe de Marin Karmitz amorce la réédition de tout Chaplin» (*Libération*, 16 de octubre de 2002). Disponible en: <http://next.liberation.fr/cinema/0101427995-premiere-etape-du-projet-mk2>.

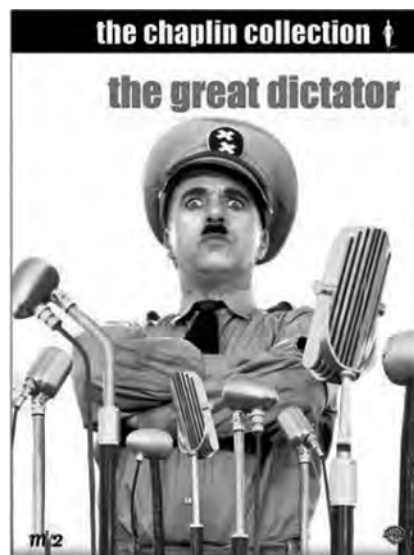
[9] Léna Lutaud, «DVD: les rééditions séduisent les nouveaux cinéphiles» (*Le Figaro*, 6 de abril de 2009). Disponible en: <http://www.lefigaro.fr/cinema/2009/04/06/03002-20090406ARTFIG00353-dvd-les-reeditions-seduisent-les-nouveaux-cinephiles-.php>.

pero, a principios de la década del siglo XXI, su vinculación a una restauración empieza a suponer un preciado aliciente publicitario para los editores¹⁰. En este sentido, el trabajo realizado por Carlotta Films, sociedad especializada en los aspectos relativos al repertorio y que trabaja también en el campo de la distribución en salas y la edición en DVD / Blu-ray, da también un buen ejemplo de este fenómeno: mientras que, pese a esa doble exposición después de una restauración, algunos de los títulos propuestos a lo largo de estos últimos años se quedan con una posibilidad de exhibición muy reducida, otros ven un éxito nada desdeñable siendo películas de repertorio.

Como es lógico, los festivales han ido asumiendo rápidamente un papel central en este dispositivo ya que, aunque alguno de estos eventos fue organizado por el Auditorio del Museo del Louvre, por el del Musée d'Orsay o por otros espacios culturales prestigiosos, los principales agentes asociados con la promoción de las nuevas restauraciones en curso fueron principalmente los festivales de cine, según unas condiciones beneficiosas para todas las partes: las instituciones responsables de la restauración aprovechaban el eco mediático provocado por el desarrollo del festival para dar a conocer el fruto de su trabajo, los titulares de los derechos disfrutaban de una estrategia publicitaria evidentemente beneficiosa para la comercialización del producto, y el festival, por su parte, disponía de una ocasión para organizar una sesión que podía ser presentada como «pre-estreno» o «acontecimiento nacional», susceptible por tanto de atraer a los media y a un público muy numeroso y, de esta manera, convertirse en reclamo para el resto de la programación.

[10] Como escribían Sébastien Caudron, Anne-Sophie Pascal y Hugues Samyn durante una encuesta realizada a editores de DVDs: «la edición en DVD después de la restauración es un argumento comercial especialmente destacado por los editores». Sébastien Caudron, Anne-Sophie Pascal y Hugues Samyn, *Édition audiovisuelle sur DVD: film et différences locales* (proyecto final de la Licenciatura de Conservador de Biblioteca bajo la dirección de Yannick Prié, École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, 2004), p. 14.

En torno a la década del 2000, cuando este fenómeno empezaba a tomar importancia, los poderes públicos no esperaron más tiempo para hacer de los festivales su principal apoyo para su política patrimonial en el sector cinematográfico. Esta decisión se basaba en el éxito obtenido en el extranjero por algunos festivales especializados en patrimonio cinematográfico. Concretamente en Italia, dos manifestaciones promovidas por instituciones dedicadas a la conservación del cine dominaban el sector: los festivales de Pordenone (las *Giornate del cinema muto*, creadas en 1982 por la Cinemateca del Friuli) y de Bolonia (*Il cinema ritrovato*, creado en 1987 por la Cinemateca de Bolonia) habían conseguido que este terreno cinematográfico tan singular atrajese a un



DVD de la versión restaurada de *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940) por la Cinemateca de Bologna (RK2).

público internacional de especialistas –incluso del otro lado del Atlántico– e implicase a la población local; estos festivales reflejaban el fundamento de las iniciativas que podían satisfacer a la vez las necesidades de la investigación más puntera en historia del cine y las del público general. Desde entonces, estas manifestaciones culturales se convirtieron en el reflejo de la inevitable dualidad inherente a su propia naturaleza: por un lado, las exigencias científicas –y, por tanto, difícilmente rentabilizables– de exhibición de películas poco comunes, de incunables hasta entonces invisibles; y por otro, la organización, más mediática, de acontecimientos alrededor de la salida comercial de películas célebres restauradas.

Estas experiencias tan determinantes en el campo de los festivales impulsaron a Francia a crear una manifestación cultural equivalente. Es así como nació en 1991 el festival *Cinémémoire*, impulsado por la *Cinémathèque française* con el apoyo del Centro Nacional de la Cinematografía y la Cinemateca de Toulouse durante el cual se proyectaban películas recuperadas y/o restauradas. El festival se mantuvo hasta 1997 y dio lugar a la publicación de catálogos de referencia en el sector¹¹. A comienzos del siglo XXI, después del abandono de este primer proyecto y aprovechando el nuevo empuje en el mercado del patrimonio que hemos mencionado, el Estado francés impulsó la organización de una nueva manifestación cultural que apoyase este movimiento, a la vez comercial y cultural, en torno al patrimonio cinematográfico. En un informe encargado por el Ministerio de la Cultura y de la Comunicación, llamado *Toute la mémoire du monde*, Serge Toubiana llamaba, en enero de 2003, a la creación de un festival enteramente dedicado a la presentación de nuevas restauraciones:

con el fin de favorecer el surgimiento de una comunidad profesional en torno a cuestiones de patrimonio (tanto de la conservación y restauración como de la valoración de las películas a través de su distribución en salas, su programación televisiva, en festivales o la edición en vídeo)¹².



Logo de *Le giornate del cinema muto*.



La Piazza Maggiore durante una proyección nocturna de *Il cinema ritrovato* (2013).

[11] Estos catálogos se publicaron con el título de *Films retrouvés, films restaurés*, bajo la dirección de Emmanuelle Toulet y Christian Belaygue.

[12] Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur le patrimoine*.

de imágenes en movimiento. Hoy en día, estos dos festivales son los lugares de exhibición de las nuevas restauraciones llevadas a cabo por cinematecas e instituciones de conservación europeas más valiosos de Francia. El apoyo de los poderes públicos, así como la atención del conjunto de los integrantes de las redes de las que se han beneficiado, les ha permitido desarrollarse con extrema rapidez, así como gozar de una gran acogida por parte del público. La primera manifestación cultural, *Zoom Arrière*, fue creada en 2007 por la Cinemateca de Toulouse y está centrada en la restauración y el patrimonio cinematográfico; la segunda, el festival *Lumière*, fue creado en 2009 por el Institut Lumière de Lyon, y también muestra el deseo de «dar a conocer o hacer re-descubrir obras del pasado, restauradas digitalmente y proyectadas con preciosas copias nuevas, uniendo grandes clásicos, rarezas o cine más popular»¹⁷. Con tan solo cuatro ediciones, el festival lionés se ha convertido en la referencia nacional en el terreno de la exhibición de patrimonio.

Lógicamente, también hay otros festivales dedicados al patrimonio y creados en su mayoría en torno al año 2000, si bien con un enfoque y unos medios más reducidos y menos vinculados a la actualidad de las restauraciones –aunque esta última se haga notar–. Citemos, por ejemplo, los diferentes festivales que estructuran su programación en torno al cine mudo o al cine concierto: el festival *Cinéma muet et piano parlant* de Anères, creado en 1999, el *Printemps des ciné-concerts de Bordeaux*, creado en el año 2000, el *Festival du cinéma muet d'Argences*, creado en 2002, el *Festival international des musiques d'écran* de Toulon, creado en 2005, etc.; o, incluso, aquellos que se ubican de una manera más general en el sector del patrimonio cinematográfico: el festival *Mémoires des toiles*, organizado desde 2002 por el Ayuntamiento del Bois-d'Arcy¹⁸, *Les*



Cartel de la edición de 2013 del festival *Zoom Arrière*.



Cartel de la edición de 2014 del festival *Lumière*.

[17] «Pari gagné pour le festival Lumière 2009 de Lyon» (*Le Point*, 18 de octubre de 2009). Disponible en: <<http://www.lepoint.fr/culture/2009-10-18/pari-gagne-pour-le-festival-lumiere-2009-de-lyon/249/0/386859>>.

[18] Bois-d'Arcy es una zona situada en la periferia parisina donde están los archivos franceses del cine, *Les Archives Françaises du Film*.

Rencontres internationales du cinéma / Patrimoine et Prix Henri Langlois, creadas en 2006 en Vincennes, *CinéSites*, que vincula la proyección del patrimonio cinematográfico a lugares, a su vez, de interés patrimonial, etc. Habría que hacer alusión también –pero sería una ardua tarea– a todos los festivales más generalistas que, a través de retrospectivas temáticas –ligadas casi siempre a una restauración actual–, elaboran un trabajo apasionante desde la perspectiva de la valoración del patrimonio. Evidentemente, no se trata de hacer aquí un inventario de las manifestaciones culturales que se dedican, de una manera más o menos específica, al patrimonio, sino más bien de percibir el papel que juegan como eslabones centrales en la tarea de dar valor a las obras cinematográficas restauradas; tarea impulsada a la vez por las instituciones públicas encargadas de la conservación y de la restauración del patrimonio y por los titulares de los derechos que aprovechan, de forma gratuita, las estrategias mediáticas dirigidas a un público cinéfilo.



Cartel de la primera edición del festival *Cinéma muet et piano parlant* de Anères (1999).

El digital, en cuestión: festivales y digitalización del patrimonio cinematográfico

Estas nuevas perspectivas económicas que se están desarrollando a favor del patrimonio cinematográfico y que, como ya hemos visto, afectan también al sector de los festivales, están íntimamente ligadas a la llegada del digital, verdadera revolución tecnológica que atañe al conjunto de las redes de la industria cinematográfica. Desde 2007, las salas francesas han empezado a sustituir progresivamente sus proyectores de 35 mm por equipamientos de proyección digital, apoyadas por un plan de ayuda del Estado que provocó una clara aceleración del proceso en torno al año 2010, y sobre todo permitió a las salas pequeñas asumir una reconversión ineludible debido a la disminución del número de copias en 35 mm disponibles para ser distribuidas. Al final del mes de marzo de 2014, el 97,7% de las pantallas francesas estaban equipadas con un proyector digital, y el 94,7% de los establecimientos cinematográficos tenían al menos un proyector digital.

Esta evolución ha sido relativamente paulatina en lo referente a la distribución de la actualidad cinematográfica, ya que la proporción de películas propuestas en formato digital iba de la mano, lógicamente, del nivel de los equipamientos de las salas¹⁹ –pese a que progresivamente, aquellas que no hubiesen conseguido adquirir un proyector digital veían disminuir sus posibilidades de programación puesto que cada vez más títulos empezaban a no estar disponibles en 35 mm–. Para el cine de repertorio el problema resultaba mucho más complicado puesto que todas las copias en negativo, conservadas por los archivos, estaban obsoletas e inutilizables, incompatibles por tanto con los nuevos equipamientos de proyección. Tan solo las cinematecas y algunas salas todavía equipadas con un proyector de 35 mm seguían proyectando películas en ese formato, y el porvenir del patrimonio en las salas –teniendo en cuenta también el surgimiento de nuevos soportes como los ordenadores, smartphones, iPad, etc., excelentes nuevos difusores de imágenes animadas– se revelaba difícil.

El gobierno francés ha intentado solucionar esta situación lanzando, el pasado 15 de mayo de 2011, un plan de digitalización del patrimonio cinematográfico basado en acuerdos anteriores con las grandes empresas titulares de derechos de explotación o responsables de la distribución de las obras cinematográficas (*Europa Corp, Gaumont, Pathé, SNC, Studio 37, Studio Canal, TF1 Droits Audiovisuels*)²⁰. La implantación de este plan permite sufragar la digitalización de un millar de largometrajes a través de la co-financiación entre las dos partes. El primer acuerdo surgido fruto de este acuerdo-marco afecta a la sociedad *Gaumont*, que anunció en marzo de 2012 la digitalización de 270 películas de su catálogo²¹.

Sin embargo, este primer plan de acción no era suficiente dado que solo concernía a aquel patrimonio fílmico que demostrase cierto potencial econó-



Firma del acuerdo del 15 de mayo de 2011. De izq. a der.: Eric Garandeau (Presidente del CNC), Frédéric Mitterrand (Ministro de Cultura y de Comunicación), Eric Besson (Ministro de Industria, Energía y Economía) y René Ricol (Comisario General de Inversión). Fotografía perteneciente a Agence Cathy Berg / CNC.

[19] A lo largo del año 2012, el 91,9% de las películas de estreno exclusivo estaban parcial o integralmente difundidas en formato digital. Ver CNC, «Bilan 2012» (*Les dossiers du CNC*, n.º 326, mayo de 2013), p. 112. Estos datos no están precisados para el año 2013, en el «Bilan 2013».

[20] «Investissements d'avenir. Accord-cadre sur le financement de la numérisation des œuvres cinématographiques entre l'État et les Sociétés détentrices de catalogues en présence de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques et de la Cinémathèque françaises» (15 de mayo de 2011). Disponible en: <http://investissement-avenir.gouvernement.fr/sites/default/files/user/DP%20Accord_Cadre.pdf>.

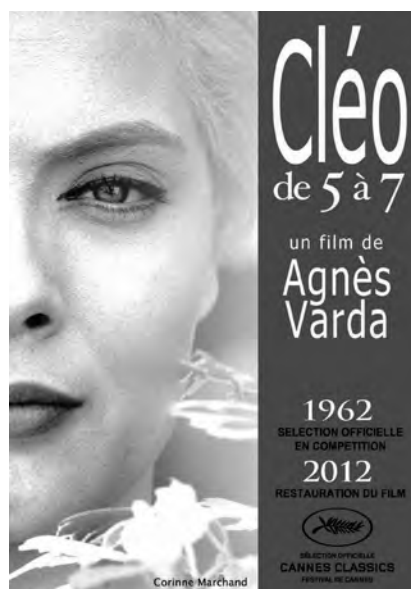
[21] «Investissements d'avenir: 270 films numérisés dans le cadre du premier accord de numérisation des œuvres cinématographiques conclu avec Gaumont» (Ministerio de Cultura y de Comunicación / Secretaría General de Inversión, Comunicado de prensa, 20 de marzo de 2012). Disponible en: <http://investissement-avenir.gouvernement.fr/sites/default/files/user/CP_accord_Gaumont_20120320.pdf>.

mico, y por tanto dejaba de lado a todas las películas desconocidas por la mayoría del público. También el CNC desarrolló otro programa, presentado como una «ayuda, previo proceso de selección, para la digitalización de las obras cinematográficas de patrimonio»²². Esta última afecta a las

obras de cine mudo y de cine sonoro, ya sea de corto o largo metraje, de cualquier género, estrenadas en salas antes del 1 de enero de 2000 y cuya exhibición haya sido aprobada, o hayan obtenido el visto bueno después de haber sido exhibidas²³.

Este tipo de ayuda se concede previo proceso de selección de los dossiers presentados y puede ser concedida en régimen de subvención y/o de préstamo. Más allá del problema de la conversión de las salas al formato digital, el objetivo de estos trabajos de digitalización es conseguir que las películas puedan ser explotadas en todos los soportes disponibles hoy en día: por supuesto, la televisión, pero también el VoD (*Video on Demand*) e Internet. La primera obra cinematográfica que disfrutó de este plan fue *Cleo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1962), de Agnès Varda, que además fue presentada simbólicamente en la sección de *Cannes Classics 2012*. Así, en un momento en el que la problemática de la restauración está totalmente unida a la de la digitalización, los festivales siguen ejerciendo su papel de escaparate mediático idóneo para apoyar la salida comercial de estos productos patrimoniales nuevamente puestos en el mercado, pero tienen además el objetivo complementario de poner en valor los trabajos de digitalización tan costosos asumidos por el Estado y, por ende, de legitimar estas inversiones públicas frente al contribuyente.

Pero las consecuencias de la llegada del digital para la relación entre los festivales y el patrimonio no quedan aquí. Debemos hacer varias observaciones. En primer lugar, parece evidente que la previsión de este plan de digitalización será forzosamente lenta debido a la densidad de la tarea y a la cantidad de financiación requerida por una operación de semejante envergadura, teniendo en cuenta además el periodo difícil que atraviesan las finanzas públicas; se impone por tanto una reestructuración evidente de la programación realizada hoy en día en torno al patrimonio.



Portada del dossier de prensa sobre *Cleo de 5 a 7*, de Agnès Varda, presentada en la sección de *Cannes Classics 2012*.

[22] «Décret n.º 2012-760 du 9 mai 2012 relatif à l'aide à la numérisation d'œuvres cinématographiques du patrimoine» (*Journal Officiel*, 10 de mayo de 2012), texto 155, p. 3.

[23] Ver en este sentido: CNC, *Présentation de la troisième session du plan de numérisation des films du patrimoine du CNC* (París, Dossier de prensa, 19 de noviembre de 2012), p. 6.

Ahora bien, si tiramos del hilo de la queja general de los festivales, resulta que, a la espera de la digitalización, las sociedades dueñas de los catálogos, así como los archivos, tienden a reservar sus copias en 35 mm con el fin de conservarlas en el mejor estado posible en vistas a su futura digitalización²⁴. De este modo, las manifestaciones culturales que quieren alquilar las copias no pueden disponer de ellas y el 35 mm se convierte en un formato inaccesible incluso para los festivales que aún disponen de salas equipadas para proyectarlo. En cualquier caso, la mayoría de los centros a los que recurren los festivales para organizar sus proyecciones ya han terminado el proceso de conversión al digital y dependen de las películas disponibles en este formato para componer su programación, lo que provoca, desde la perspectiva patrimonial –se entiende–, dos tipos de fenómeno. En primer lugar, un efecto de concentración en los títulos disponibles; y, en segundo lugar, un uso más frecuente de formatos de proyección alternativos, sin duda de menor calidad, pero que permiten sortear estos obstáculos aumentando las opciones posibles (Beta Cam, Beta SP, o incluso DVD o Blu-ray), así que, global y curiosamente, se produce un fenómeno de pérdida de calidad notable para un cierto número de proyecciones.

De una manera más profunda, es la propia función de los festivales lo que se modifica con este giro impuesto por la conversión al formato digital. Efectivamente, la digitalización del patrimonio se inscribe, tanto en Francia como en el exterior, en un movimiento guiado por la utopía de un acceso a los contenidos patrimoniales por internet. Este proyecto se esbozó en los años 90 pero no fue hasta los 2000 cuando vio su auge, fruto de la concesión de un presupuesto realmente consecuente. El «catálogo de las colecciones digitalizadas»²⁵ ilustra esta propuesta impulsada por el Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia cuyo objetivo era el de facilitar el acceso a través de Internet a los catálogos digitalizados por los archivos, bibliotecas, museos, servicios patrimoniales, etc.²⁶, favoreciendo así la creación de un «espacio cultural gratuito», por retomar la expresión utilizada entonces por Bruno Ory-Lavollée²⁷.

Por tanto, la digitalización del patrimonio cinematográfico forma parte de este movimiento²⁸. Nace así la esperanza de hacer accesible para el público general películas de cualquier fecha y de todos los horizontes gracias a las nuevas tecnologías que facilitan su difusión, esencialmente por internet. El conjunto de los elementos comunicados por el Centro Nacional de la Cinematografía (CNC) sobre el programa de digitalización arriba mencionado converge, en última instancia, hacia este objetivo, ya que, además del plan de digitalización del que hemos definido las características, contempla dos apartados complementarios:

- la elaboración de un inventario nacional exhaustivo de las películas, trabajo nunca realizado en Francia para el cine sonoro, en colaboración con los grandes catálogos propietarios de los derechos (Gaumont, Pathé, Studio Canal), pero también con los laboratorios y las instituciones patrimoniales;

[24] Esta observación se hizo durante la mesa redonda «Le tournant numérique pour les festivals, quels enjeux?», organizada por la asociación *Festival Connexion* en el marco de la Jornada «Une saison de festivals», el 7 de julio de 2011, en la Cinemateca de Grenoble.

[25] Se trata de la versión nacional del proyecto europeo «Michael» («Multilingual Inventory of Cultural Heritage in Europe»), «primera plataforma europea de recursos culturales digitalizados, multilingüe y accesible online». Proyecto Michael, disponible en: <http://www.michael-culture.org/>.

[26] «El catálogo online del patrimonio cultural digitalizado describe las colecciones digitalizadas y las producciones multimedia asociadas (sitios internet, DVD-rom, CD-rom). Realiza un censo de las instituciones responsables de la digitalización en Francia» (Ministère de la Culture et de la Communication). *Patrimoine numérique*, disponible en: <http://www.numerique.culture.fr/pub-fr/index.html>.

[27] Bruno Ory-Lavollée, *La diffusion numérique du patrimoine, dimension de la politique culturelle*, p. 58.

[28] Varios programas, de calado nacional o europeo, han sido desarrollados desde entonces, pero no forma parte de los objetivos de este artículo citarlos.

- la creación de una «Enciclopedia viva y visual del patrimonio cinematográfico en Francia». Citado por Éric Garandeau, presidente del CNC, durante el festival de Cannes 2012, «este portal, desarrollado según las normas europeas que garanticen su operatividad interna [...] se abrirá para otras páginas web institucionales francesas y extranjeras, así como para otras plataformas privadas. Toda la riqueza de los recursos documentales patrimoniales estará, por tanto, disponible y será susceptible de ayudar a la difusión de las obras»²⁹. Esta herramienta, que quiere ser a la vez una «cinemateca y una enciclopedia del cine francés online»³⁰, dibuja el camino hacia el acceso online, a tan solo unos clics, del patrimonio cinematográfico tanto para profesionales como para el público general. Este proyecto se detalló durante el festival de Cannes 2013 con el anuncio del lanzamiento inminente de una plataforma llamada *Cinecult'*³¹ que la revista *Écran total* presentaba como una «plataforma de conocimiento del patrimonio cinematográfico, una suerte de enciclopedia moderna online destinada a editorializar las películas, pero también sus productos asociados –carteles, decorados, vestuario, guiones, fotos inéditas...–»³².

[29] «Patrimoine cinématographique, Cannes, 23 de mayo de 2012» (París, CNC, 23 de mayo de 2012). Disponible en: <<http://cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/1838028>> (25/05/2012).

[30] «Patrimoine cinématographique, Cannes, 23 de mayo de 2012».

[31] Hay una prueba del proyecto disponible actualmente online: <<http://api.dmcloud.net/player/embed/5057476394739936ec0007fa/51828b5294a6f626d300004a?auth=1683279059-0-6gv9ougs-55fb5ac824c2f2317c79a1c26e4c5b88>>.

[32] F. B. y E. D., «Une plateforme pour la mémoire du cinéma» (*Écran Total*, 22 de mayo de), 2013, p. 36.



Prueba de la plataforma Cinecult' disponible en internet.

Lógicamente, la utopía de una interfaz en internet capaz de dar acceso al conjunto del patrimonio cinematográfico –al menos, el conservado en Francia– queda todavía lejos. Pero el lanzamiento de la plataforma Cinecult' permite augurar una etapa de multi-opción. Cabe el riesgo de que el internauta se vea frente a una oferta enorme que no sabrá forzosamente gestionar, ya que el principal problema provocado por este tipo de acceso online está estrechamente

relacionado con la desaparición de facto de los intermediarios (el museo, la biblioteca, el centro de archivos o, en el sector estrictamente fílmico, la sala, la cinemateca, el cine-club, el festival, etc.). Elisabeth Fichez subrayaba este problema cuando escribía que «si el sujeto está separado de sus mediadores [...] la orientación que puede aportar el estamento docente desaparece o se descompone, el sujeto se convertirá en una presa fácil para los intereses mercantiles»³³. Esta reflexión pone la cuestión cinematográfica en primera línea, por lo que debemos preguntarnos qué respuestas aportar a esta evolución –entablada e ineludible– de la realidad patrimonial.

Bernard Stiegler ya esbozaba una respuesta en 2008 cuando declaraba:

Una vez lograda la conservación del patrimonio en formato digital, se plantea ahora la cuestión de la constitución de comunidades colaborativas, es decir, de la construcción de herramientas de inteligencia individual y colectiva en un mundo digitalizado –que genera metadatos a través de lo que el filósofo Gilbert Simondon llamaba un proceso de individualización colectiva–³⁴.

¿Podrían asumir ese papel los festivales? ¿En qué se convierten con esta nueva configuración? A lo largo de los periodos anteriores, una parte importante del papel de estas manifestaciones culturales consistía en dar la posibilidad al público de visionar obras inaccesibles, ya fuese por ser inéditas en Francia o porque estuviesen sepultadas en cinematecas u otros archivos. ¿Cuál es entonces su razón de ser si se puede acceder a todas las películas programadas desde nuestras casas, con un par de clics, y la rareza ya no es un factor atractivo? Frente a esta proliferación de imágenes en movimiento en el día a día, las salas de cine responden ofreciendo proyecciones en unas condiciones cercanas a la perfección, tanto en lo relativo a las imágenes (pantallas gigantes curvadas, butacas distribuidas en gradas para permitir una visión óptima, etc.) como al sonido (generalización del Dolby, del THX), pero también jugando la baza de la actualidad, apoyada por intensas campañas mediáticas.

Conclusiones. El futuro de los festivales en la era digital

Podemos citar dos argumentos que intervienen a favor de los festivales para augurar un futuro en este nuevo contexto:

- el primero concierne, evidentemente, a la dimensión festiva, comunitaria, propia a estas manifestaciones y que compensa la violencia de la individualización de las prácticas culturales tal y como lo imponen las nuevas tecnologías. El éxito de las celebraciones de eventos ligados a la actualidad a lo largo de los últimos años demuestra el interés que suscitan en todos los segmentos de la población.

[33] «Elisabeth Fischer, «La médiation au risque de l'industrialisation», en Marie-José Barbot y Thierry Lancien (coords.), *Médiation, médiation et apprentissages* (Lyon, ENS Éditions, 2002), p. 111.

[34] Bernard Stiegler, «Numérisation: les hommes ont besoin de savoirs et de saveurs» (*E-dossier de l'audiovisuel: Patrimoine numérique: mémoire virtuelle, mémoire commune?*, INA, 24 de febrero de 2008). Disponible en: <<http://www.ina-expert.com/e-dossier-de-l-audiovisuel-patrimoine-numerique-memoire-virtuelle-memoire-commune/numerisation-les-hommes-ont-besoin-de-savoirs-et-de-saveurs.html>>.

[35] Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (Londres, BFI, 2001), citado por Alain Carou, «Quel avenir pour un patrimoine numérique?» (1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n.º 41, 2003). Disponible en: <<http://1895.revues.org/813>>.

[36] Tribeca Film Festival, Slamdance, Buddahfest, etc.



Cartel de *My French Film Festival* de 2014 (versión francesa, 1977).

– el segundo atañe a la función de mediación de los festivales, confirmada desde que existe el concepto pero que está tomando una nueva dimensión frente a las transformaciones tecnológicas y parece responder al llamamiento de Bernard Stiegler arriba evocado. Efectivamente, el riesgo al que nos enfrentamos ante la proliferación de los archivos de todo tipo es la perspectiva aterradora de la «pérdida de referencias compartidas»³⁵. Y en este sentido volvemos a la reflexión anterior, ya que al final es precisamente en torno a la formación de comunidades de interés, de referencias compartidas, donde toma sentido la noción de memoria, y por tanto de cultura. Así, contra el determinismo de la tecnología, los festivales proponen una visión más humana: la de transmisores que asumen el papel de recomendar y confrontar, intermediarios entre un todo oscuro e indefinido y un objeto singular al que conviene dar un sentido colocándolo en una historia del cine, pero también en una historia de la cultura cinematográfica, individual y colectiva. Así, esta mediación, por encima del soporte o del dispositivo, constituye el eje vertebrador de la relación con el objeto fílmico, ya que se basa, ante todo, en el cuestionamiento permanente de este último en el seno de una comunidad fluctuante.

Esta apuesta está estrechamente unida a la vocación educativa que destacábamos al principio de este artículo, pero, curiosamente, en la actualidad, este enfoque se está replanteando debido al uso que se debe hacer de las nuevas tecnologías en este trabajo de mediación / educación. ¿Deben los festivales integrar en su actuación la herramienta internet, tan vinculada a la individualización de las prácticas de recepción contra las que se han opuesto tradicionalmente, pero indisociable a su vez de las prácticas culturales contemporáneas? ¿Pueden permitirse cortar con todo un segmento de público rechazando la utilización de esta nueva herramienta? Varios festivales ya han dado el paso organizando algunas de sus secciones de forma virtual. Es esencialmente el caso en Estado Unidos³⁶, pero también en Francia con el *Festival du cinéma d'éducation d'Evreux*. Paralelamente, se crean nuevos festivales totalmente desmaterializados a imagen de *My French Film Festival* o de *Pointdoc* en Francia.

¿Por qué estas evoluciones no podrían ser oportunidades ilusionantes para el patrimonio, opciones para construir en la nube «recorridos guiados» promovidos y estructurados por una lógica de eventos de actualidad que permitiese a los internautas crear sentido en sus colecciones, previsiblemente masivas, debido a la digitalización? Pese a los cuestionamientos planteados por su universalización, las nuevas tecnologías han vuelto a poner el patrimonio en la primera línea del debate ofreciéndole una nueva vida económica y nuevos escenarios de interacción con el público. En este contexto, el formato de festival puede ser la interfaz ideal para, por un lado, perpetuar en su forma tradicional una modalidad de encuentro con el cine que ha demostrado su eficacia y sigue atra-

yendo a las masas; y, por otro, para ofrecer a los internautas modelos ya conocidos (y por tanto tranquilizadores) en una versión online en la que se puedan proyectar y crear nuevos émulos, contribuyendo así a la difusión de una cultura cinematográfica ampliada y consciente de su historia.

Traducción del francés:
Celia Zaragoza Sáinz de los Terreros

BIBLIOGRAFÍA

- B., F. y D., E., «Une plateforme pour la mémoire du cinéma» (*Écran Total*, 22 de mayo de 2013).
- BELKORCHIA, Elodie, «Exploiter les archives audiovisuelles? Entre communication et innovation» (*Actes de la journée doctorale de l'Afeccav*, 9 de septiembre de 2011). Disponible en: <<http://www.afeccav.org/actualites/actes-de-la-journee-doctorale-de-lafeccav-090911.htm>>.
- BOUZET, Ange-Dominique, «Le groupe de Marin Karmitz amorce la réédition de tout Chaplin» (*Libération*, 16 de octubre de 2002). Disponible en: <<http://next.liberation.fr/cinema/0101427995-premiere-etape-du-projet-mk2>>.
- CAROU, Alain, «Quel avenir pour un patrimoine numérique?» (*1895. Mille huit cent quatre-vingtquinze*, n.º 41, 2003). Disponible en: <<http://1895.revues.org/813>>.
- CAUDRON, Sébastien, PASCAL, Anne-Sophie y SAMYN, Hugues, *Édition audiovisuelle sur DVD: film et différences locales* (proyecto final de la Licenciatura de Conservador de Biblioteca, bajo la dirección de Yannick Prié, École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, 2004), p. 14.
- CNC, «Bilan 2012» (*Les dossiers du CNC*, n.º 326, mayo de 2013), p. 204.
- CNC, «Bilan 2013» (*Les dossiers du CNC*, n.º 330, mayo de 2014), p. 212.
- CNC, «Baromètre trimestriel de l'extension du parc numérique-marzo de 2013» (18 de abril de 2013). Disponible en: <<http://www.cnc.fr/web/fr/1174/-/ressources/3480545>>.
- CNC, *Présentation de la troisième session du plan de numérisation des films du patrimoine du CNC* (Dossier de presse, París, 19 de noviembre de 2012), pp. 1-22.
- CHERCHI USAI, Paolo, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (BFI, Londres, 2001).
- «Décret n.º 2012-760 du 9 mai 2012 relatif à l'aide à la numérisation d'œuvres cinématographiques du patrimoine" (*Journal officiel*, 10 de mayo de 2012), texto 155.
- FABRE, Clarisse, «35 mm ou 4K, les films ont la mort aux trousses» (*Le Monde*, 2 de diciembre de 2014). Disponible en: <<http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/ARCHIVES/archives.cgi?ID=d84c737d07e7a471fe67908464a3b41d2c5925c3493aafa6>>.
- FISCHER, Elisabeth, «La médiation au risque de l'industrialisation», en Marie-José Barbot y Thierry Lancien (coords.) *Médiation, médiatisation et apprentissages* (Lyon, ENS Éditions, 2002), pp. 103-112.
- GARANDEAU, Eric, «Présentation des enjeux de la journée d'étude Patrimoine cinématographique: éducation et construction de la cinéphilie, Institut National du Patrimoine» (*CNC*, 17 de enero de 2012), p. 9. Disponible en: <<http://www.cnc.fr/web/fr/discours-et-interventions/-/liste/18/1488105;jsessionid=93F66571E85240E5C041029260073B2C.liferay>>.

- «Investissements d'avenir. Accord cadre sur le financement de la numérisation des œuvres cinématographiques entre l'État et les Sociétés détentrices de catalogues en présence de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques et de la Cinémathèque française» (15 de mayo de 2011). Disponible en: <http://investissement-avenir.gouvernement.fr/sites/default/files/user/DP%20Accord_Cadre.pdf>.
- «Investissements d'avenir: 270 films numérisés dans le cadre du premier accord de numérisation des œuvres cinématographiques conclu avec Gaumont» (Ministerio de Cultura y de Comunicación / Subdirección General de Inversión, comunicado de prensa, París, 20 de marzo de 2012). Disponible en: <http://investissement-avenir.gouvernement.fr/sites/default/files/user/CP_accord_Gaumont_20120320.pdf>.
- LUTAUD, Léna, «DVD: les rééditions séduisent les nouveaux cinéphiles» (*Le Figaro*, 6 de abril de 2009). Disponible en: <<http://www.lefigaro.fr/cinema/2009/04/06/03002-20090406ARTFIG00353-dvd-les-reeditions-seduisent-les-nouveaux-cinephiles-.php>>.
- ORY-LAVOLLÉE, Bruno, «La diffusion numérique du patrimoine, dimension de la politique culturelle» (Ministerio de Cultura y de Comunicación, París, enero de 2002), p. 143.
- «Pari gagné pour le festival Lumière 2009 de Lyon» (*Le Point*, 18 de octubre de 2009). Disponible en: <<http://www.lepoint.fr/culture/2009-10-18/pari-gagne-pour-le-festival-lumiere-2009-de-lyon/249/0/386859>>.
- «Patrimoine cinématographique, Cannes, 23 mai 2012» (*CNC*, 23 de mayo de 2012). Disponible en: <<http://cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/1838028>>. (25/05/2012).
- ROLLAND, Frédéric, «Plaidoyer pour les collectionneurs de films argentiques» (*1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n.º 55, 2008). Disponible en: <<http://1895.revues.org/4114>>.
- STIEGLER, Bernard, «Numérisation: les hommes ont besoin de savoirs et de saveurs» (*E-dossier de l'audiovisuel: Patrimoine numérique: mémoire virtuelle, mémoire commune?*, INA, 24 de febrero de 2008). Disponible en: <<http://www.ina-expert.com/e-dossier-de-l-audiovisuel-patrimoine-numerique-memoire-virtuelle-memoire-commune/numerisation-les-hommes-ont-besoin-de-savoirs-et-de-saveurs.html>>.
- TOUBLANA, Serge, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur le patrimoine cinématographique en France* (París, Ministerio de Cultura y de Comunicación, 27 de enero de 2003).
- VERNET, Marc, *Mission d'études et de propositions pour la formation aux métiers du patrimoine cinématographique* (París, I. N. P., 20 de marzo de 2006), p. 29.

WEBS CONSULTADAS

Cinémathèque française: www.cinematheque.fr

Centre national de la cinématographie et de l'image animée: www.cnc.fr

Festival international du film de Cannes: www.festival-cannes.fr/

Ministerio de Cultura y Comunicación: www.culturecommunication.gouv.fr/

Proyecto Michael: <http://www.michael-culture.org/>