

cinematográficos, donde se abordó la cuestión de la tecnología digital desde una perspectiva que cuestionaba la posición de los apologistas. Por su parte, Mark Peranson clasifica los festivales en dos modelos opuestos: el centrado en la audiencia y el festival más comercial. La propuesta –que también se incluye en el libro recopilatorio de Porton (2009)–, aunque un tanto simplista, se ha convertido en uno de los textos más citados desde los estudios industriales de los festivales. El texto del antiguo editor jefe de *Cahiers du cinéma*, Jean-Michel Frodon, ofrece una mirada a la galaxia de festivales, analizando la cultura cinematográfica que se ha creado en torno a ellos y que ha dado lugar a la proliferación de los denominados «*festival films*». En esta misma línea, el artículo de Chris Fujiwara es una reseña del libro *Dekalog 3: On Film Festivals* (Porton, 2009), donde precisamente se reflexiona sobre el síndrome de «nichos» de los festivales. Por último, el antiguo director de programación de Hot Docs, Sean Farnel, experto en documental y asesor internacional, se pone del lado de los y las cineastas, dando algunas claves que sirven como guía de iniciación en el circuito de festivales y destapando los mecanismos de selección y las políticas de captación de películas por parte de estos eventos.

En definitiva, el libro permite acercarse a muchos de los textos de referencia, hasta ahora dispersos en diversos libros o revistas académicas, ofreciendo una serie de artículos imprescindibles para el área de estudio de los festivales de cine.

**Iratxe Fresneda Delgado**

**FILM FESTIVAL YEARBOOK 5:**

**ARCHIVAL FILM FESTIVALS**

**Alex Marlow-Mann (ed.)**

St. Andrews

St. Andrews Film Studies, 2013

317 páginas

28,45 € (tapa blanda)



El continuo incremento de los festivales de cine y su creciente especialización ha traído consigo la proliferación de investigaciones académicas en torno a la función y repercusión de estos eventos en la industria cinematográfica. De este contexto surge la colección anual de libros *Film Festival Yearbook*, cuyo quinto volumen, editado por el profesor de la Universidad de Birmingham Alex Marlow-Mann, está dedicado a los festivales de archivo, objeto de estudio apenas abordado desde la perspectiva académica pese a su crucial trascendencia para la investigación de la historia del cine.

Los festivales de archivo, concebidos casi a la manera de museos y exposiciones de arte, comparten con estos las mismas funciones de conservación, investigación, exhibición y entretenimiento. Tal como señala Ana Grgic, son «un ritual necesario, un espacio para la memoria en el que recordamos las películas que constituyen nuestra historia cultural e interactuamos con el cine, reinterpretando y revalorando continuamente su historia a la luz del presente» (p. 65). En el caso de las cinematografías periféricas pueden llegar incluso a desempeñar una labor determinante: el éxito del Amazing Thai Film Festival (1995), por ejemplo, posibilitó la restauración y exhibición de una parte importante del patrimonio fílmico de Tailandia, y las secciones de archivo en festivales como el Africa in Motion de Edimburgo han servido para dar a conocer en Occidente los títulos capitales de la historia del cine africano.

Aunque en ocasiones la cada vez más frecuente fórmula editorial que reúne distintos ensayos sobre un mismo tema termina por convertirse en un inconexo cajón de sastre, en este caso resulta pertinente y enriquecedora, puesto que el heterogéneo perfil de los participantes (autores y entrevistados), que incluye a programadores, directores artísticos de festivales, investigadores o responsables de archivos, permite dibujar una visión panorámica de las diversas facetas teórico-prácticas que caracterizan al objeto de estudio.

El libro, dividido en tres secciones, ofrece en su primera parte una perspectiva general sobre el fenómeno de los festivales de archivo para centrarse después en la descripción y análisis de una variada tipología de casos concretos: festivales dedicados a determinadas épocas (Il Cinema Ritrovato de Bolonia o Le Giornate del Cinema Muto), cineastas concretos (la semana de Bergman en Farö) o tipos de películas (Orphan Film Symposium); las secciones retrospectivas insertas en la programación de festivales de carácter generalista (Cannes) o especializado (Verzio International Human Rights Documentary Festival); o los eventos impulsados por los propios archivos (el Imperial War Museum Film Festival, el Belye Stolby Film Festival – promovido por el Archivo Cinematográfico Estatal Ruso–, o el UCLA Festival of Film Preservation). El tercer y último apartado del volumen está compuesto por entrevistas a diversos agentes relacionados con la organización y programación de estos eventos, acompañadas de una tabla que recoge los festivales de archivo y secciones retrospectivas que se celebran anualmente en todo el mundo y de una interesante selección bibliográfica sobre el tema.

Más allá de la mera revisión histórica o de la descripción del funcionamiento y estrategias de estos acontecimientos, resulta llamativo –aunque no sorprendente– que tanto los propios archivos como los festivales consagrados a la exhibición y difusión de su patrimonio, inmersos en una continua negociación entre pasado y presente, cen-

tren su atención en las nuevas condiciones que la revolución digital está imponiendo con vistas a un futuro cada vez más inminente.

En un contexto en el que la sociedad prioriza una experiencia de consumo cinematográfico individual y fragmentada, la filosofía de los principales festivales de archivo se fundamenta (y tal vez *deba* hacerlo) en un objetivo común: reproducir la tradicional relación entre película y espectador tal y como se dio en el momento de su estreno, como una experiencia colectiva basada en la proyección de bobinas en 35 mm y con música en vivo en el caso de los filmes mudos. La futura salvaguarda de esas condiciones exige una importante inversión en restauración de materiales originales, reproducción de copias y, sobre todo, mantenimiento de equipamiento tecnológico. Aunque Gian Luca Farinelli, director de la Cineteca de Bolonia, reconoce que sin los avances de la tecnología digital ciertas restauraciones de enorme valor no habrían sido posibles, y aboga por un continuo y beneficioso diálogo entre ambos soportes, también advierte de la importancia de la defensa de la obra original. Una defensa que resulta particularmente significativa en una forma de arte basada en la reproducción técnica que, como argumentó Walter Benjamin, parecería a priori exenta de estas consideraciones. No obstante, es precisamente esa reproductibilidad lo que hace al cine especialmente vulnerable a las manipulaciones y justifica dicha defensa frente al descontrol que las erráticas políticas editoriales y los (des)ajustes de las emisiones televisivas han provocado en la distribución del legado cinematográfico.

La creciente digitalización del material filmico, las restauraciones de clásicos realizadas directamente en DCP (*Digital Cinema Package*) y la proliferación de salas de exhibición multiplex amenazan con convertir a los festivales de archivo que persisten (en la medida de lo posible) en su lealtad al celuloide, en depositarios no solo de una herencia o patrimonio filmico sino también tecnológico, comprometidos con la preservación de la maquinaria indispensable para

seguir proyectando las películas en el formato en que fueron concebidas.

De hecho, la próxima extinción de los tradicionales medios de exhibición ha empujado a los archivos a abordar la digitalización de sus títulos fundamentales coincidiendo con un cambio en sus políticas de difusión. Los festivales de archivo surgieron porque los eventos generalistas no eran suficientes para satisfacer la curiosidad del público por el cine del pasado, pero Paolo Cherchi señala que actualmente ellos mismos han caído en los principios de programación que rechazaban. Desde que las distribuidoras han encontrado un filón en la venta de copias restauradas de películas clásicas, los principales festivales generalistas como Cannes han concedido un lugar destacado en sus programaciones a los archivos que les brindan restauraciones de calidad de títulos populares y de interés comercial. A partir de ahí, y merced a esa legitimación cultural (y publicitaria), las compañías cinematográficas se han lanzado a firmar contratos de distribución. Una dinámica que supuestamente permite a los archivos que sus materiales adquieran una mayor difusión, con consecuencias un tanto perversas, puesto que no todas las películas propuestas tenían efectivamente la necesidad de ser restauradas.

Joshua Siegel, responsable del Departamento Cinematográfico del MoMA, observa con acierto que el celuloide se ha conservado a lo largo de más de un siglo y ha demostrado ser un soporte más estable que el digital, cuyos formatos varían constantemente obligando a los archivos a continuas y costosas migraciones. El coste de la restauración digital es aún elevado y es incalculable el volumen de películas no consideradas de interés popular cuyas copias en 35 mm se encuentran en mal estado y no podrán ser digitalizadas, o lo que es lo mismo, que serán condenadas a la invisibilidad.

Este panorama afecta directamente a una de las principales funciones de los festivales de archivo, la de servir a los investigadores de foro para la revaloración del canon y la permanente reescritura de la historia del cine. Ian Christie

pone de relieve las dificultades para superar lo que él denomina la «inercia del canon», cuando los materiales proyectados, en ocasiones joyas cinematográficas por descubrir, no alcanzan una amplia repercusión pública y se limitan al contexto del festival, un riesgo que se agravará considerablemente con las políticas de conservación y exhibición anteriormente descritas y que puede conducir a una progresiva fosilización del estudio de la historia del cine.

Preguntas y reflexiones candentes a las que *Archival Film Festival* no da respuesta pero coloca en el centro de un debate que atañe a todos los estamentos implicados en la producción, conservación y difusión de esta gran forma de expresión artística que es el cine, joven aún pero ya preocupada por las condiciones de su pervivencia.

**Nekane E. Zubiaur Gorozika**

**DE LA FOTO AL FOTOGRAMA.  
RELACIONES ENTRE CINE  
Y FOTOGRAFÍA EN LA ARGENTINA  
(1840-1933)**

**Andrea Cuarterolo**

Montevideo

CDF Ediciones, 2014

262 páginas

250 pesos uruguayos / gratuito online

(en: <http://issuu.com/cmdf/docs/cuarterolo>)

