



Eugenia Izquierdo

Cine y preservación

Los archivos cinematográficos
en la Argentina, 1940-2001

ediciones
**IMAGO
MUNDI**

Cine y preservación

Eugenia Izquierdo

Cine y preservación

Los archivos cinematográficos en la
Argentina (1940-2001)

ediciones
**IMAGO
MUNDI**



COLECCIÓN AUDIOVISUAL

Eugenia Izquierdo

Cine y preservación. Los archivos cinematográficos en la Argentina (1940-2001). 1a ed. Buenos Aires: 2020

266 p.; 15.5x23 cm. ISBN 978-950-793-361-5

1. Cine Argentino. I. Título.

CDD 791.430982

Fecha de catalogación: 27/11/2020

© 2020, Eugenia Izquierdo

© 2020, Ediciones Imago Mundi

Foto de tapa: Funcionarios y trabajadores del AGN transportando materiales deteriorados y riesgosos para incinerar. Parque Patricios. Buenos Aires. Marzo de 1966, AGN.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina, tirada de esta edición: 500 ejemplares

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito del editor. Este libro se terminó de imprimir en el mes de marzo de 2021 en Hoja x Hoja SRL, Sáenz Peña 1865, galpón 10, San Martín, provincia de Buenos Aires, República Argentina.

Sumario

Presentación	XI
Introducción	XV
1 1939-1956	1
1.1 Los primeros archivos cinematográficos	1
1.2 La preservación, sus inicios	2
1.3 Los archivos argentinos: inserción en el campo de la preservación en Occidente	45
1.4 Los archivos argentinos y el Estado: la autonomía institucional	64
1.5 Conclusiones del período	73
2 1957-1970	77
2.1 Los archivos argentinos: estrategias de supervivencia	77
2.2 La estrategias	77
2.3 Un mundo convulsionado	113
2.4 La acción del Estado en el campo de la preservación cinematográfica	126
2.5 Conclusiones del período	131
3 1971-1989	133
3.1 Consolidación, desarrollo y reconocimiento	133
3.2 Las imágenes en movimiento como parte del patrimonio cultural	134
3.3 Los archivos argentinos y la institucionalización del campo latinoamericano	190
3.4 La relación con el Estado	195
3.5 Conclusiones del período	196
4 1990-2001	199
4.1 Fraccionamiento, conflictos y fracaso del campo.	199
4.2 Conflictos y tensiones	200
4.3 Reconocimiento, cine digital y cuarta crisis de conservación	221
4.4 Nuevos actores, regulación e imposibilidad de aplicación	224
4.5 Conclusiones del período	228

Conclusiones finales	229
Anexo	233
Siglas	241
Referencias	245

Presentación

«Este mundo extrañara por siempre la película que vi una vez».

Ojos de vídeo tape, Charly García (1983)

El recorrido y las ideas aquí presentadas son el resultado de la tesis doctoral realizada en el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires entre 2007 y 2014, dirigida por Carlos Roberto de Souza y codirigida por Vera Carnovale. Fue determinante para la discusión de ideas que aquí expongo mi experiencia como colaboradora del Centro de Conservación y Documentación Audiovisual (CDA), institución dedicada a la preservación de la colección de noticias de canal 10 de Córdoba, canal de televisión universitario, mi participación en el Censo Cinematográfico Brasileiro y la experiencia profesional adquirida en el Departamento de Investigación de la Filmoteca Española. Puedo afirmar, sin temor a exagerar, que estas dos últimas experiencias profesionales me permitieron comprender la dimensión del problema que me proponía abordar y pensar en modelos de análisis para el caso argentino. En 2007, como consecuencia de las políticas de inclusión y jerarquización de la investigación científica en Argentina, formalicé mi inquietud con mi propuesta de investigación a la convocatoria a beca de posgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). Inicié entonces la investigación formal sobre el campo de la preservación cinematográfica en Argentina.

En el largo trayecto recorrido desde entonces conté con el apoyo de maestros y colegas a quienes les estoy agradecida por su generosidad. Agradezco en primer lugar a Carlos Roberto, un maestro en el sentido más amplio del término. Fueron él y su equipo quienes me contagiaron la pasión por la archivología audiovisual o por esta profesión. A Vera Carnovale por aceptar la codirección y aportar

su experiencia, dedicación y sentido práctico. Y a ambos su comprensión, generosidad y respeto a mi condición de madre y a las características que esto imprimió al desarrollo de la investigación.

Agradezco a los entrevistados, al personal de los archivos y bibliotecas consultados, a los colegas de los archivos de los que tuve la invaluable oportunidad de ser parte, a los profesores y compañeros de los seminarios y talleres de doctorado y a las colegas con quien compartí lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), todos ellos compartieron sus experiencias, y en algunos casos sus angustias conmigo enriqueciendo este trabajo pero sobre todo ampliando mi perspectiva personal y profesional.

También al personal de la Subsecretaría de Posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) por la dedicación y paciencia con que atendieron a cada una de mis solicitudes.

A los miembros del tribunal que la evaluaron: Ana Laura Lushich, Clara Kriger y Exequiel De Rosso; tanto sus dictámenes como sus intervenciones personales aportaron nuevas perspectivas de análisis, las cuales, en la medida de mis posibilidades, incorporé a esta nueva versión del trabajo.

A mi compañero y amigo Juan Pablo Talbot Wright agradezco su aliento incondicional, su apoyo emocional y su contribución material, los cuales resultaron determinantes para la conclusión de este trabajo.

A mi hermana, Andrea, porque sembró en mí la certeza de poder llevar a cabo esta tarea y me acompañó durante todo el desarrollo de la investigación. A mi hermano, Juan Ángel, por sus lecturas pacientes y devoluciones amorosas. A mis hijos, Ástor y Anselmo, porque ofrecieron los espacios imprescindibles para concluir la tarea y a su vez exigieron atención, otorgándome así los necesarios descansos y tiempos de maduración y reflexión. A mis padres, por los valores que me inculcaron y por el apoyo ofrecido en esta empresa. Quiero agradecer a Liliana Giménez y a Valeria Negretti, quienes además de brindarme su amistad, se constituyeron en amorosas niñeras de mis hijos en momentos cruciales del desarrollo de la investigación, que posibilitó este libro.

Por último agradezco a Alejandro Falco y Alberto Moyano, quienes al comando de Imago Mundi y junto a su equipo de trabajo

asumieron el riesgo de constituirse en editores, pacientes lectores y alquimistas, transformando la tesis en libro.

Introducción

El tema de este libro es la historia de los archivos cinematográficos argentinos desde la fundación del primero de ellos, en 1939, hasta el enfrentamiento de estos, en 2001, como resultado de las posiciones asumidas por cada archivo frente a la sanción, en 1999, de un marco jurídico específico (ley 25.119, Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional) que regula el campo de la preservación cinematográfica en Argentina y declara el estado de emergencia de su patrimonio filmico.

Utilizamos aquí la noción de *campo* desarrollada por Pierre Bourdieu según la cual este es un espacio social de acción y de influencia en el que confluyen relaciones sociales determinadas. Estas relaciones quedan definidas por la posesión o producción de una forma específica de capital. Cada campo es – en mayor o menor medida – autónomo; la posición dominante o dominada de los participantes en su interior depende en algún grado de las reglas específicas del mismo. Como se verá detalladamente a lo largo del presente texto, a partir de los principales puntos de inflexión que se registran en estos años es posible delimitar cuatro períodos en su desarrollo.

La periodización propuesta no pretende desconocer líneas de continuidad ni hacerse extensible a otras dimensiones de la experiencia histórica de los años aquí tratados. Simplemente, se sostiene sobre la certeza de que determinados acontecimientos y fenómenos que serán analizados en cada caso representan, como se verá, puntos de inflexión en la historia de la preservación cinematográfica en relación con el estado del campo propiamente dicho (surgimiento, consolidación, etcétera); impactos y modalidades de inserción en el campo internacional; niveles de autonomía institucional, modalidades de vínculos con el Estado, marcos jurídicos regulatorios, etcétera.

Un primer período, que se inicia en 1939 y culmina hacia 1956, remite a la propia conformación del campo. Durante esos años surgieron tres modelos institucionales de archivos que, en tanto sostuvieron concepciones distintas del hecho cinematográfico, pronto entraron en tensión.

El segundo período se extiende desde 1957 hasta 1970. En él los archivos cinematográficos existentes elaboraron, con suerte diversa, estrategias de supervivencia que implicaron transformaciones de tipo institucional (modificación de sus formas jurídicas, esferas de competencia, grados de dependencia y autonomía, entre otras).

El tercer período que va de 1971 a 1989 se caracteriza por la repercusión local del proceso internacional que consignó a la obra cinematográfica como parte «especialmente frágil» del patrimonio cultural. De ahí la actividad sin precedentes que se observa en el campo de la preservación cinematográfica argentino en esos años.

El último período abarca los años comprendidos entre 1989 y 2001. Este período estuvo signado por el surgimiento de nuevos actores que promovieron la sanción de un marco jurídico específico y regulatorio y disputaron con sus antecesores la gestión de los recursos públicos destinados a la preservación cinematográfica. Fue en este período que emergieron disputas y tensiones presentes en el campo desde su origen dejando al descubierto el fracaso de las instituciones argentinas en la misión de preservar el patrimonio cinematográfico nacional.

En el análisis de estos períodos se identificarán las prácticas y características de los archivos, consignando cuándo se vinculan con particularidades propias del caso argentino y cuándo se inscriben en procesos más generales, comunes a los archivos filmicos occidentales.

Breve recorrido: historia de la preservación cinematográfica en Argentina

La preservación de patrimonio cinematográfico surgió en Occidente en la última década del siglo XIX, prácticamente en forma simultánea al inicio de la producción y exhibición de imágenes en movimiento. Sin embargo, transcurrieron casi cuarenta años hasta que la preservación de obras cinematográficas se institucionalizó. Ello ocurrió en la década de 1930 cuando surgieron, principalmente en Europa y América del Norte, numerosos archivos cinematográ-

ficos dedicados a reunir y conservar las obras cinematográficas silenciosas, obras que comenzaron a ser descartadas por la industria debido al advenimiento del cine con sonido sincrónico. Pronto estos archivos pioneros se asociaron bajo una institución con aspiraciones universales: la Federación Internacional de Archivos Filmicos (FIAF).^[1]

En Argentina, los primeros archivos cinematográficos surgieron a finales de la década de 1930. Entendemos que el nacimiento de los archivos argentinos se debió también al proceso de valorización y conservación de obras cinematográficas silenciosas, iniciado en Europa y Estados Unidos.

A partir de 1939 aparecen en Argentina diversas instituciones que expresaban a concepciones distintas y en algunos casos antagónicas del hecho cinematográfico. La primera institución identificada fue el Archivo Grafico Nacional (AGrafN) el cual surgió como consecuencia de la profesionalización y estatización de la historia. Este proceso impuso la necesidad de que los profesionales de la historia contaran con documentos audiovisuales para el desarrollo de su actividad y sindicó al Estado como el responsable por la reunión y conservación de las obras cinematográficas, las cuales pasaron a ser consideradas legítimas fuentes de la historia, equiparables a los documentos tradicionales. Contemporáneamente a este proceso se desarrolló en Argentina un fuerte movimiento cineclubístico que entendía al cine como una manifestación artística. Con el objeto de apreciar las producciones cinematográficas los miembros de los cineclubes argentinos comenzaron a reunir y conservar obras cinematográficas.^[2] En este marco surgieron dos instituciones: el Primer Museo Cinematográfico Argentino (PMCA) – archivo de efímera existencia – y la Cinemateca Argentina (CA), el archivo

[1] Carlos Roberto de Souza sostiene que la idea de conservar películas como documentos – equiparables a libros o fotografías – es contemporánea a la primera proyección cinematográfica con cobro de entrada, ocurrida en París en 1895. A pesar de ello, no fue hasta la década de 1930 que la idea se materializó en una oleada de nacimientos de archivos en Europa y Estados Unidos (cfr. Borde 1992, págs. 47-68; De Souza 2009, pág. 15).

[2] Cabe señalar que en el período se aglomeraban en torno a los cineclubes, además de cinéfilos y críticos empeñados en el acopio y la difusión de películas, jóvenes que ambicionaban realizar obras propias. Fue necesario que transcurrieran algunos años para que decantara quiénes se dedicarían a la crítica, quiénes continuarían con el acopio y la difusión y quiénes se incorporarían a la producción cinematográfica, industrial o independiente.

cinematográfico argentino que más perduró. También surgieron en el período los primeros coleccionistas particulares. Estos eran apasionados del cine para quienes el valor de las obras se fundaba en su afán cinéfilo y fetichista, más que en valores asignados por la tradición histórica o por la historia de la cinematografía.

Estos tres modelos de acopio y conservación de obras cinematográficas convivieron más o menos armoniosamente durante algunos años.

En el año 1957 se sancionó una legislación tendiente a regular la producción cinematográfica. Esta alcanzó indirectamente a la preservación ya que estableció el depósito obligatorio de copias en los archivos cuando las películas recibían dinero público para su producción y sentó las bases para el surgimiento – diez años después – de una nueva institución estatal: la Cineteca del Instituto Nacional de Cinematografía (INC). Pero los cambios en el escenario político, ocurridos en 1955, produjeron la extinción definitiva de la primera institución pública dedicada exclusivamente a preservación de patrimonio cinematográfico: el AGrafN.

Ello determinó que CA centralizara todas las actividades y recursos destinados a preservar la cinematografía argentina. En esa coyuntura CA se proyectó internacionalmente en el campo de la preservación cinematográfica occidental al desempeñar, primero, un rol protagónico en la Sección Latinoamericana de FIAF y, más tarde, al participar activamente en la creación de la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL).

En 1967 se creó la Cineteca del INC pero las funciones que en la práctica se le atribuyeron la redujeron a una dependencia abocada a atender las demandas de difusión del mismo. A pesar de ser una de las instituciones receptoras de las obras alcanzadas por la obligación del depósito legal, sus acciones se centraron en acompañar las actividades de fomento de la producción y difusión de la cinematografía argentina desarrolladas por el INC. La Cineteca recibió en concepto de depósito copias de proyección de películas argentinas y administró el préstamo de estas a festivales, muestras y demás actividades relacionadas con la difusión del cine argentino. Estas tareas no abarcaron el conjunto de acciones imprescindibles que permitiría afirmar que esta se avocó a la preservación del patrimonio cinematográfico argentino.

En este escenario, en que el Estado carecía de instituciones dedicadas a preservar patrimonio cinematográfico, la CA atrajo

y concentró los recursos públicos destinados a la preservación de obras cinematográficas.

Es recién entre 1968 y 1971 que identificamos en la esfera pública acciones tendientes a atender a la preservación de obras cinematográficas. En 1968 se creó la División Audiovisual dentro de la estructura administrativa del Archivo General de la Nación (AGN). Esta tuvo por objeto la preservación de documentos audiovisuales, entre los que se encontraba el acervo del extinto AGrafN, en poder del AGN desde 1957. En 1971 se creó el Museo Municipal de Cine Pablo C. Ducrós Hicken (MC). La institución se inscribió en la órbita estatal por exigencia de los familiares de Duckrós, quienes donaron la colección que constituyó el acervo inicial del Museo.^[3]

El surgimiento de estos archivos públicos diversificó el campo de la preservación cinematográfica con lo que se produjeron las primeras superposiciones y disputas entre CA y las nuevas instituciones, especialmente entre CA y el MC. Además la existencia de archivos públicos destinados a preservar patrimonio cinematográfico tornó cuestionable el drenaje de recursos del Estado para solventar la actividad de instituciones privadas. Identificamos, así, en este período el inicio de tensiones que desembocarían años después en un álgido conflicto que dividirá al campo de la preservación cinematográfica.

En el ámbito internacional se institucionalizó, hacia fines de la década de 1960, un proceso de valorización de las obras audiovisuales por parte de otros campos y disciplinas. Este proceso – liderado por la United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) – condujo, luego de un largo proceso, a la incorporación de estas obras a la categoría de patrimonio cultural en Occidente por lo que se instó a atender a su preservación. En 1980 la UNESCO promulgó una *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento* en la que reconoció a estas como parte «especialmente frágil» del patrimonio cultural y llamó a sus Estados miembros a atender a su preservación (UNESCO 1980).

[3] Las gestiones para que se concretara la donación de la familia Duckrós y se creara el Museo del Cine fueron iniciativa de algunos miembros de CA. Ellos llevaron adelante las negociaciones con la familia y con las autoridades municipales de la ciudad de Buenos Aires.

Los archivos argentinos recibieron con beneplácito el documento por el que en algunos casos habían abogado con vehemencia. Sin embargo, este tuvo escaso impacto en Argentina durante la década de 1980 debido a que el Estado ignoró, en el corto plazo, el compromiso asumido ante UNESCO. CA, activa partícipe en las instancias previas a la promulgación de la *Recomendación*, vio fuertemente limitadas sus acciones durante esos años debido a las frecuentes crisis económicas y a la escasa receptividad de las autoridades argentinas para comprender e implementar las directrices establecidas por UNESCO en la *Recomendación*, tendientes a atender la preservación de patrimonio cinematográfico.

En la década de 1990 se incorporaron al campo de la preservación cinematográfica jóvenes coleccionistas, críticos y realizadores entusiasmados en apreciar el cine clásico. Entre ellos se encontraban Fernando Martín Peña, Octavio Fabiano y Hernan Gaffet. Atraídos por conocer y exhibir obras cinematográficas fuera de circulación comercial se acercaron a los archivos existentes, incluso Fabiano formó parte de CA, pero pronto se alejaron desencantados y crearon nuevas instituciones.

Peña y Fabiano fundaron en 1993 la Filmoteca de Buenos Aires. El nuevo archivo conformó su acervo con las colecciones particulares de sus fundadores más lo aportado por otro particular.^[4]

Ese mismo año el realizador cinematográfico Fernando «Pino» Solanas asumió como diputado nacional y renovó el compromiso del Estado argentino en lo referido a la preservación del patrimonio cinematográfico. Solanas entendió que la primera medida debía ser disponer de un marco jurídico que regulase el campo de la preservación cinematográfica. Convocó para la redacción del proyecto de ley al abogado Julio Raffo, quien se desempeñaba como su asesor. Raffo redactó un primer texto que fue discutido con otros actores del sector, entre los que se contaban la Asociación General de Directores Argentinos Cinematográficos (DAC), el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA), Fernando Martín Peña y otros críticos e investigadores. Solanas logró un proyecto de ley que contó con el apoyo de las asociaciones de profesionales antes nombradas y de otras asociaciones que acompañaron

[4] En 2000 Peña, Gaffet y Fabiano junto a otros realizadores y productores cinematográficos fundaron la Asociación para el Apoyo al Patrimonio Audiovisual y la Cinemateca Nacional (APROCINAIN).

la presentación del proyecto. La ley proponía crear una nueva institución, la Cineteca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), que concentrara las acciones tendientes a la preservación del patrimonio audiovisual y declaraba el estado de emergencia de este.

Tanto la masa crítica constituida por particulares y asociaciones profesionales que apoyaban el proyecto de Solanas como CA, exigían al Estado el cumplimiento del compromiso asumido ante UNESCO. La diferencia residía en la concepción de *lo público* y en la interpretación respecto de quiénes debían ejecutar las responsabilidades del Estado y gestionar los recursos públicos. Estas posiciones antagónicas, fundamentadas en interpretaciones diferentes del rol del Estado, produjeron la fragmentación del campo de la preservación cinematográfica en dos grupos enfrentados que promovían o combatían la sanción del proyecto de ley elaborado por Solanas.

Los nuevos actores, nucleados en torno a la redacción del proyecto de ley, entendían que el Estado debía crear una institución que administrara los fondos públicos para atender la *Recomendación* de la UNESCO; los tradicionales, en cambio, encabezados por CA, se autoproclamaban las instituciones naturales para desempeñar las tareas tendientes a la preservación de patrimonio cinematográfico y combatían la creación de una nueva institución. Entre sus principales argumentos se contaba que la ley había sido escrita de espaldas a la CA y se proponía hacer una institución desde cero sin atender a lo que ya existía en el país (Raffo y Azar 2008, pág. 31). Además sostenían que el poder de policía (artículo 8°) que la ley le confería a la CINAIN y la declaración de utilidad pública de los negativos al transcurrir cinco años del estreno comercial de una película (artículo 13), atentaban contra los intereses de particulares o instituciones preexistentes que poseían obras audiovisuales.^[5] La diferencia entre estas dos posiciones fue profundizándose a lo largo de la década hasta desatar un conflicto sin precedentes en el campo de la preservación cinematográfica argentina.

En el año 1999, luego del complejo proceso referido, se sancionó la ley 25.119 CINAIN. Esta ley declaró el estado de emergencia del patrimonio fílmico argentino y creó la CINAIN. Las controversias presentes en torno a la nueva reglamentación determinaron que la norma permaneciera sin reglamentarse hasta agosto de 2010,

[5] La ley completa se reproduce en el anexo, pág. 233.

y sin implementarse hasta 2015. Estas demoras implicaron que la sanción de la ley, aunque fijó un marco jurídico específico regulador del campo al que tendría que atenerse toda acción posterior, no produjese cambios inmediatos en el ámbito de la preservación cinematográfica.

Dos hechos que entendemos merecen ser mencionados ocurrieron con posterioridad a la sanción de la ley:

1. en 2000 la masa crítica reunida en torno a la redacción de la ley se nucleó formalmente en la APROCINAIN;
2. en octubre de 2001 CA llamó a convocatoria de acreedores. La presentación, en ese marco, puede ser leída como parte de la estrategia de CA por obtener recursos públicos para su rescate y mantenimiento pero aún así no puede desconocerse que la situación económica de la institución, por entonces fundación, era apremiante.

Ambos episodios dan cuenta del fraccionamiento y la crisis del campo de la preservación cinematográfica y hace inocultable su fracaso.

En 2001 no existía en Argentina un archivo cinematográfico con áreas climatizadas para la conservación de películas, las instituciones poseedoras de acervos cinematográficos desconocían las condiciones de isotropía climática de sus almacenes, así como el contenido y características de los materiales que acopiaban en ellos. Ningún archivo había desarrollado sistemas de control para la gestión de sus acervos e incluso en algunos casos, como es el de CA, se habían resistido a incorporar los protocolos y las normas sugeridos por la FIAF y las instituciones existentes no disponían de catálogos ni de sistemas informáticos que sistematizaran la información sobre las colecciones. Los archivos se encontraban aislados entre sí y se concebían como competidores por un único y escaso capital, apelando para ello al descrédito y la invisibilización de sus pares. Lo anterior nos permite afirmar que hacia 2001 el campo de la preservación cinematográfica argentino exhibía claros indicios de haber fracasado en su misión de preservar el patrimonio cinematográfico. Por ello, fijamos en este año el fin del período de estudio. Entendemos que aún sin implementarse, la sanción de un marco jurídico organizó a los agentes en torno a este, modificando la fisonomía general del campo en estudio y distinguiéndolo de los más de sesenta años previos. Este nuevo panorama, abonado por los cambios producidos en la industria cinematográfica a partir

del desarrollo del cine digital, resultó además afectado por la crisis económica, política, institucional y social que vivió Argentina en diciembre de 2001. Frente a esos acontecimientos la cuestión de la preservación cinematográfica resultó postergada en la agenda de gobierno. En consecuencia entendemos que el período iniciado en 2002 demanda y amerita un análisis específico que excede las posibilidades de este libro.

Esta breve síntesis de la historia la preservación cinematográfica argentina enumera y describe el comportamiento de los principales agentes del campo. Es probable que durante algunos períodos, especialmente los dos primeros, existieran instituciones híbridas^[6] que entre sus actividades principales incluyeran la preservación de películas pero que con el tiempo hayan resignado esa tarea y sus acervos hayan sido relocalizados en archivos públicos o privados.

Cabe señalar que desde su nacimiento, la actividad de los archivos cinematográficos argentinos estuvo condicionada por una conjunción de factores de diversa naturaleza. Estos pueden clasificarse en aspectos característicos del campo de los archivos y de la preservación de patrimonio cultural en general:^[7] cuestiones universales inherentes a la preservación de obras cinematográficas y rasgos propios de la cultura política argentina. Al avanzar en el análisis de las experiencias institucionales de cada archivo,

[6] En 1961 funcionaba un Museo del Film en la ciudad de La Plata, apoyado por la Federación Argentina de Cineclubes. A entender del conservador adjunto de Cinemateca de San Pablo, Rudá de Andrade, era uno de los archivos más relevantes en ese momento (Galvão de Andrade 1961, pág. 17). No localizamos otras referencias sobre este. Probablemente se haya tratado de un cineclub con la aspiración de constituirse como archivo, lo cual no llegó a concretarse. En entrevista de la autora, el crítico argentino Fernando Martín Peña afirma que en sus comienzos Cine Club Núcleo tuvo su propia cinemateca, la cual llegó incluso a copiar películas. Ese acervo fue depositado en CA y una parte de él fue restaurado durante la década de 1990. Juan José Gorrasurueta afirma, también en conversación con la autora, que Cine Club Santa Fe tuvo su propia cinemateca, la cual fue destruida por un incendio en 2006.

[7] Horacio Tarcus se refiere a esta cuestión como «la paradoja argentina», entendiendo por ella un conjunto de especificidades que caracterizan el modelo de preservación cultural local, según el cual «un país que desplegó a lo largo de dos siglos de historia una sorprendente riqueza cultural, de la que los argentinos estamos orgullosos, e incluso presumidos, pero que sin embargo no se preocupa en preservar» (Tarcus 2011).

especificaremos qué aspectos fueron más determinantes para cada institución en cada período.

Punto de partida

La demanda de acceso al patrimonio cinematográfico argentino por parte de investigadores y eruditos del campo académico y cultural cobró una inusitada potencia a partir de mediados de la década de 1990. Tres fenómenos alimentaron este proceso: el primero de ellos fue la renovación del campo de la producción cinematográfica como consecuencia de la incorporación de un grupo importante de jóvenes realizadores a la producción por efecto de la sanción de una nueva reglamentación de fomento a la actividad cinematográfica;^[8] probablemente como consecuencia de lo anterior, el campo de la historia y de la crítica cinematográfica se vio estimulado y nutrido con nuevas investigaciones que demandaban acceso a las películas argentinas; por efecto del avance y la consolidación del proceso internacional de valoración del cine como fuente de la historia y de distintas disciplinas de las ciencias sociales, los investigadores de esas disciplinas demandaron el acceso a las películas para el desarrollo de sus investigaciones.

Distintos objetivos condujeron a estos grupos hasta los archivos cinematográficos pero todos encontraron el mismo panorama. Realizadores, productores, críticos, historiados e investigadores experimentaron diversas dificultades producto del estado en que se encontraba el patrimonio cinematográfico argentino.

Simultáneamente a este interés por las obras del cine argentino, un grupo integrado por actores de la industria y la cultura cinematográfica, quienes en 2000 fundaron APROCINAIN, militaban activamente para lograr la sanción del marco jurídico que regulara el campo de la preservación del patrimonio cinematográfico argentino. Con este objetivo, sus integrantes, denunciaban el estado de emergencia en que se encontraba este patrimonio, exponiendo altos porcentajes de pérdidas y exigiendo al Estado la inmediata intervención para revertir ese panorama.

Como producto de estos dos fenómenos simultáneos el tema de la preservación de imágenes en movimiento y más específicamente

[8] El 14 de octubre de 1994 se sancionó la ley 24.377 de Fomento de la Cinematografía Nacional.

la situación de los archivos cinematográficos argentinos comenzó a aparecer con frecuencia en publicaciones académicas y también en revistas vinculadas a la industria cinematográfica o de interés general.

En el ámbito académico las impresiones de los investigadores que tomaban a las obras cinematográficas como fuente quedaron registradas en los agradecimientos o en otros apartados de sus publicaciones.^[9] En el ámbito de la industria cinematográfica empezó a denunciarse, a través de entrevistas y comunicaciones en diferentes medios, el abandono del patrimonio cinematográfico y a demandarse la intervención del Estado para revertir esa situación.

Este inusitado interés en la situación de los archivos, inclusive en actores ajenos al campo cultural, le dio a los archivos cinematográficos argentinos una visibilidad inédita a partir de la segunda mitad de la década de 1990. Sin embargo, esto no condujo a investigaciones que dieran cuenta del desarrollo del campo de la preservación cinematográfica ni de la historia de las instituciones argentinas dedicadas a preservar obras cinematográficas.

Por ello, en el presente recorrido bibliográfico clasificamos las intervenciones en dos grupos:

1. aquellas centradas en archivos filmicos argentinos;
2. aquellas otras que, aunque no tengan a estas instituciones como objeto de estudio específico representan un aporte significativo – ya sea como referentes directos de diálogo, ya sea como antecedentes – de los temas específicos que aquí se tratan.

Un primer elemento a destacar es que los trabajos centrados en las instituciones argentinas abocadas a la preservación de materiales filmicos no constituyen, en rigor, trabajos de investigación; se

[9] Muchos autores se refieren a las condiciones de acceso a las obras cinematográficas en los prólogos, agradecimientos e introducciones de sus textos. A modo de ejemplo citamos *Un diccionario de Films Argentinos 1930-1995*, texto en el que en el prólogo los autores afirman: «Este libro está hecho de películas argentinas (...). Películas que hoy no se pueden mirar, por ser horribles o por no existir más copias. O porque la gente que dispone de esas copias no quiere exhibirlas» (Marrupe y Portela 1995, pág. VII). Por su parte Posadas reseña como primera dificultad para realizar la investigación que expone en *1939-1943 Cine sonoro argentino* «reunir el material cinematográfico a estudiar» (Posadas *et al.* 2005, págs. 13-15).

trata, antes bien, de guías, catálogos, informes o textos conmemorativos.

El primero de ellos data del año 1944 y se trata del texto *Organización y objetivos del Archivo Gráfico de la Nación*.^[10] Su autor, Sergio Chiáppori, se desempeñaba al momento de la redacción del mismo y desde su fundación como vice director del AGrafN (Chiáppori 1944). El texto expone de modo didáctico y promocional los fundamentos que condujeron a la fundación de este archivo, la misión que se prevé para el mismo, los modelos institucionales de referencia, el organigrama general de organización y las gestiones en curso para conformar el acervo documental de la nueva institución. Avanza también en la descripción de los criterios de selección de materiales, de los procesos técnicos y archivísticos para el tratamiento del patrimonio, de los mecanismos que rigen los servicios que el archivo ofrecerá al público y ofrece una breve reseña del resultado inicial de estas acciones. El texto presenta reflexiones y toma posición respecto de cuestiones controversiales que atraviesan la actividad de los archivos, tales como la objetividad.

El aporte más significativo del texto de Chiáppori es el alto grado de compromiso y la jerarquía del autor en referencia a la institución que presenta y describe. El principal inconveniente lo constituye su contemporaneidad con el proceso, por lo que el texto no incluye referencias al resultado de las acciones allí expuestas. La segunda dificultad que presenta el texto, ajena a él, es que los abundantes cambios institucionales sufridos por el AGrafN, producto de los acontecidos en el escenario político, iniciados incluso antes de producirse la reimpresión del texto,^[11] desactualizan la exhaustiva descripción de Chiáppori.

[10] El texto fue editado originalmente en junio de 1943 como *Separata del Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, tomo XXVII, julio de 1942-junio de 1943, n.º 93 a 96, págs. 82-104. Para esta investigación se consultó una reedición del texto original publicada en 1944 aparentemente por el propio AGrafN.

[11] Esta situación queda expuesta en el apartado «Advertencia» de dicha obra. En dicho apartado el autor expone que ha sido imposible realizar los cambios necesarios en el texto para dar cuenta de la modificación administrativa que retira al AGrafN de la esfera del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública y lo reubica en la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Presidencia de la Nación.

Atendiendo a estas circunstancias el texto fue considerado más como una declaración de principios e intenciones iniciales que como la descripción de un proceso consumado. Aún así, la obra de Chiáppori significó una intervención fundamental para comprender el surgimiento del primer archivo cinematográfico argentino y las motivaciones de sus fundadores.

En la misma línea del texto anterior se ubica el documento fundacional del PMCA incluido en el *Anuario Cinematográfico de Cine Prensa* del año 1943^[12] (Bruski 1943), redactado por Manuel Peña Rodríguez – crítico y productor cinematográfico – fundador y director de la nueva institución. El texto anuncia la creación del PMCA, expone sus principales objetivos y describe minuciosamente, en diez apartados, las tareas que desarrollará y las formas de solventarlas. Informa además que el acervo inicial lo constituyen las películas reunidas por este hasta ese momento.

La publicación de estos fundamentos resulta valiosa ya que expone con claridad el ambicioso programa previsto por Peña Rodríguez para el PMCA. La efímera existencia de este archivo (el PMCA interrumpió sus actividades en 1943) determina que, al igual que en el caso anterior, el texto deba considerarse como la expresión de un proyecto trunco antes que como las bases de acontecimientos posteriores.

Ambos textos dejan al descubierto la brecha existente entre la ambiciosa voluntad de algunos de los actores de la cultura cinematográfica argentina por la preservación audiovisual y la concreción de los proyectos que se proponen. Aunque surgidos en ámbitos distintos y atendiendo a concepciones diferentes del cine los dos archivos apuntan a jerarquizar el cine como medio de expresión y vehículo de la cultura en general. Para ello el AGrafN crea la División Educativa, la cual tiene por objeto distribuir obras cinematográficas para «vulgarizar el conocimiento del país en los institutos de enseñanza media» (Chiáppori 1944, pág. 12). Por su parte el PMCA se propone «servir de nexo entre la industria y el comercio cinematográficos y los círculos interesados en la utilización del cinematógrafo en la educación y en la enseñanza» y

[12] El texto fue divulgado en 1941 en un folleto distribuido por Peña Rodríguez. Un ejemplar del mismo en la colección documental de los estudios Baires conservada en la Filmoteca de Buenos Aires (Peña 2012, pág. 30).

trabajar en el diseño de un «programa de cinematografía escolar» (Bruski 1943, pág. 21).

La tercera intervención dedicada a los archivos cinematográficos argentinos data de 1961; se trata del informe inédito *L'action des ciné-clubs et des cinémathèques en Amérique Latine pour le développement de la culture cinématographique* preparado por el conservador adjunto de la Cinemateca de San Pablo, Rudá de Andrade, presentado en Rencontres de Santa Margherita Ligure (Francia, 25-27 de mayo de 1961). El texto aborda el desarrollo de la cultura cinematográfica – tomando como vectores de este a las cinematecas y cineclubes – de varios países latinoamericanos,^[13] entre los que se cuenta Argentina.

Lo más destacado de la intervención de Andrade es que además de enumerar las cinematecas y esbozar sus trayectorias, inscribe sus experiencias en el contexto social, político y cultural de cada país y de Latinoamérica en general.

Este trabajo constituye el primer análisis de la situación de un grupo de archivos fílmicos en el que se abordan cuestiones tales como la pertenencia y autonomía institucional, la solvencia económica, el origen de los acervos, las influencias históricas y las principales dificultades y limitaciones que enfrentan los archivos latinoamericanos en el desarrollo de sus actividades. El análisis conjuga la información disponible con las impresiones personales del autor, quien declara contar con ocho años de experiencia en el campo de la cultura cinematográfica al momento de preparar el informe. Andrade expone vasta información sobre Argentina, el país al que dedica el mayor espacio de su exposición. Otro apartado que constituye un aporte importante para nuestro trabajo es la breve descripción de la creación y el desarrollo de la Sección Latinoamericana de la FIAF.

Así, a diferencia de los dos textos anteriores, el trabajo de Andrade describe y analiza una experiencia consumada y sostenida en el tiempo, de la que el autor forma parte. Según la descripción de Andrade la cultura cinematográfica argentina es un movimiento amplio, cuenta con una extensa tradición y se expande, de modo irregular, tanto a nivel geográfico como social. A pesar de ello, la falta de coordinación de los esfuerzos y los desacuerdos entre

[13] El texto dedica apartados especiales a Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Perú, Uruguay y Venezuela.

los organismos culturales cinematográficos genera cinematecas débiles y aisladas. En la descripción de la historia de CA Andrade despliega el argumento, que cuestionaremos oportunamente, de que fue determinante para su surgimiento y consolidación la influencia de Henri Langlois.^[14]

El siguiente trabajo es el informe *Centro(s) Regional(es) de Restauración del Acervo Cinematográfico Latinoamericano. Situación actual de la preservación de películas en América Latina. Reporte de trabajo* de 1988. Este es producto del encargo de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano a un grupo de técnicos de la Cinemateca Brasileira. La demanda tuvo por pretensión diagnosticar la situación de la preservación de películas en América Latina para intervenir en la cuestión. Inicialmente se pretendía instalar laboratorios cinematográficos regionales. Para ello se consideró necesario disponer de una idea aunque fuese aproximada de las dimensiones de ese acervo y de las necesidades técnicas que permitiesen preservarlo (Galvão 1988). Este fue actualizado con nuevos datos y comunicado en 1990 en La Habana (Galvão 1990).

El primer texto organiza de modo sistemático la información recolectada a través de un formulario diseñado por João Sócrates de Oliveira, y revisado por especialistas en una reunión de cinematecas. El cuestionario consistía en veinte preguntas que apuntaban a conocer y dimensionar el volumen de los acervos existentes, el estado de guarda y conservación, los recursos técnicos disponibles en cada país (sea que pertenecieran a los archivos, a empresas particulares o a otras instituciones) y los recursos financieros disponibles para preservar el patrimonio cinematográfico.^[15]

En la introducción del texto de 1988 Galvão advierte que la investigación ganó existencia propia independiente del proyecto original tendiente a atender la solicitud de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano. Coincidimos con esta tesis ya que el informe en sí mismo aporta datos sobre un campo escasamente explorado, organizándolos y analizándolos con lucidez y minuciosidad y las

[14] Henri Langlois fue un célebre y controvertido personaje de vasta influencia en el campo de la preservación de imágenes en movimiento en occidente. Fundó y dirigió, por extensos períodos, la Cinemateca Francesa.

[15] Para este libro se dispuso de las respuestas completas de los archivos que participaron de la consulta.

conclusiones que de esta investigación emanan resultan de interés al margen de la concreción que alcanzó el proyecto original.

La dispar respuesta por parte de los archivos consultados y la distancia temporal respecto de la realización de la encuesta debilitan sus aspiraciones cuantitativas. Los datos ya incompletos recogidos en 1988 poco dicen del volumen y estado real del acervo estudiado más de treinta años después. Sin embargo, las preguntas que tuvieron por pretensión conocer los recursos disponibles y las condiciones generales de trabajo de los archivos latinoamericanos son una fuente importante de datos que el tiempo no invalidó. Este resulta el mayor aporte de la investigación encarada por Galvão, las respuestas ofrecidas por los archivos sobre asuntos tales como su autonomía, la relación con el Estado, la legislación que los regula, resulta de suma importancia para explicar el comportamiento de las instituciones argentinas en un momento específico.^[16]

En 1990 se publicó *El Archivo General de la Nación. Memoria documental de los argentinos*, como parte de la conmemoración del 170° aniversario de su nacimiento. El texto tuvo por objeto, según lo expuesto por su director el señor Eugenio Rom, difundir el trabajo del Archivo para despertar conciencia en el pueblo todo sobre el valor de los documentos que el Archivo guarda y custodia (cfr. De Masi y Méndez de Costelló 1990). En el apartado «Presentación», firmado por Guillermo Adolfo Heisinger, subsecretario de coordinación del Ministerio del Interior, el funcionario se interrogaba acerca de qué es un archivo público. En la respuesta describía dos modelos extremos: los archivos cementerio y los archivos templo. Los primeros reducían su actividad a la acumulación de papeles viejos, los segundos valoraban a tal punto la documentación conservada que vedaban el acceso a sus colecciones a neófitos, reservándola solo a investigadores iniciados. Según el funcionario, el AGN se encuadraba en un tercer modelo de archivo público: el que representa a aquellos que constituyen la memoria documental de un pueblo. Para ello se propone la recuperación del Archivo y su apertura a la comunidad. A continuación el texto ofrece una descripción de cada departamento que integra el archivo enumerando las principales

[16] La investigación desarrollada por Galvão (2006) y los técnicos de Cinemateca Brasileira fue reiniciada en 2005 tendiente a aportar datos objetivos para la definición de políticas de conservación del patrimonio de las imágenes en movimiento en Iberoamérica.

colecciones y fondos documentales que albergan e ilustrando con imágenes las descripciones. La mención a la custodia y guarda de obras audiovisuales resulta breve y aporta pocos detalles sobre la historia del Departamento de Documentos de Imagen y Sonido y las actividades que desempeña en ese momento. Consideramos que tanto la omisión de la historia del Departamento, como la ausencia de referencias al origen de las colecciones de documentos audiovisuales así como la escasa extensión dedicada a estos documentos, deja al descubierto algo de desconocimiento y algo de desinterés y dificultad para incorporar estos documentos, de características «especiales», a la estructura de un archivo público.

Un dato significativo es que el texto fue publicado «gracias a la generosa colaboración de la Fundación Banco de Boston». Así lo indica su director y lo festeja Heisinger, quien apela a sumar a la gestión pública la iniciativa privada para lograr los objetivos propuestos para su gestión. Entendemos que esta concepción de los funcionarios es representativa de la implementación del modelo neoliberal, a partir de 1989. Este modelo implicó la reducción de las funciones del Estado privatizándose un número importante de empresas pública y tercerizando el funcionamiento de otras instituciones.

Entre los trabajos inscriptos en el proceso de creciente interés por los archivos cinematográficos argentinos y sus actividades, identificamos como antecedentes parciales de nuestro libro las investigaciones realizadas por Silvia Romano a partir del 2001. En una serie de artículos académicos, esta expuso los resultados del relevamiento de los archivos públicos y privados que custodian noticieros cinematográficos y televisivos. Los resultados se sistematizaron en una lista de repositorios, organizados en función de su localización y pertenencia institucional. Los trabajos tenían por objeto contribuir a promover la preservación y el uso de estos documentos con fines académicos, culturales y sociales. Probablemente esto determinó que la autora priorizara información referida a las colecciones existentes, el perfil de los usuarios, las condiciones y mecanismos para consulta pública, la existencia de catálogos, etcétera. Tomando como base el relevamiento de Romano iniciado en 2001 la Comisión de Archivos y Patrimonio de la Asociación

Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA)^[17] amplió el universo de instituciones consultadas, complementó y actualizó la información la cual fue publicada con el título *¿Qué he hecho yo para merecer esto? Guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina* (Romano y Aguilar 2010). A la lista acervos, le siguió un diagnóstico sobre el estado de los archivos y la precedió una serie de entrevistas a personalidades dedicadas a la preservación audiovisual, se incorporó además un estudio de caso en el que se abordó la situación de la CA y una recopilación de comentarios publicados en la prensa escrita sobre preservación de patrimonio audiovisual y el destino de algunas colecciones específicas.

Algunas intervenciones breves y diversas constituyeron antecedentes de importancia para comprender y explicar el comportamiento de los archivos cinematográficos argentinos. Entre ellos contamos el texto en que el director del AGN, con motivo de conmemorarse el 150° el Archivo, ofrece una breve historia del mismo y expone su programa de acción (Gallardo 1971). Otra intervención dedicada a esta institución, es el texto de Carracedo Bosch de Prieto, funcionaria del AGN. La autora esgrime una breve historia del Archivo en la que destaca los hitos que signaron la vida institucional (Carracedo Bosch de Prieto 1974).

En la reconstrucción de la historia de los archivos argentinos localizamos tres breves intervenciones dedicadas a CA:

1. el artículo de la historiadora Susana Strugo, colaboradora de la institución: «Los archivos Fílmicos. Un ejemplo local: la Cinemateca Argentina» (Strugo 1995);
2. el documento inédito «Fundación Cinemateca Argentina, antecedentes» (Casinelli 2007);
3. el artículo «El caso Cinemateca» de Gonzalo Aguilar (Romano y Aguilar 2010);
4. y una intervención dedicada al MC: el texto «Luz, Cámara... Memoria» (Ferreira 1995).

Todas fueron consideradas para el desarrollo de este trabajo. Cabe aclarar que el conjunto de textos antes citados constituyen

[17] Fundada en 2008 la ASAECA nuclea investigadores académicos e independientes que centran sus investigaciones en obras audiovisuales. Según su sitio web, la Comisión de Archivos y Patrimonio tiene por objeto «Realizar relevamiento y diagnóstico de los archivos afines a la actividad central de la Asociación». (<http://www.asaeca.org>).

informes o reflexiones sobre el estado de los archivos cinematográficos argentinos en momentos específicos y no refieren a la descripción y el análisis del surgimiento y la conformación del campo de la preservación cinematográfica en Argentina así como tampoco contemplan la evolución institucional ni analizan la relación de los archivos con el Estado.

Un segundo grupo de textos lo constituyen aquellas intervenciones que abordan la cuestión de la preservación de patrimonio cinematográfico en general o exponen la experiencia de un país o un archivo específico.

De los trabajos sobre archivología audiovisual clásica recuperamos para nuestra investigación el texto *Los archivos cinematográficos* (1992) de Raymond Borde sobre la historia de los archivos cinematográficos occidentales y de la Federación Internacional de Films y el texto *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* de Edmondson (2004)^[18] y *Clasificar para Preservar* de Del Amo García (2006).

El texto de Borde esgrime la historia de los archivos filmicos occidentales, con especial atención a la experiencia de los archivos europeos y estadounidenses. Cabe señalar que su autor fue uno de los fundadores de la Cinemateca de Toulouse. Borde se enroló en las filas de los archivistas que adhirieron y aplicaron el desarrollo de la objetividad técnica, línea que propone reemplazar por criterios técnicos y profesionales las prácticas subjetivas que habían orientado las actividades de algunos archivos cinematográficos en sus orígenes. Su texto dedica una primera parte a la historia de los archivos cinematográficos y una segunda parte a la descripción y el análisis de la vida cotidiana en los archivos filmicos durante la última década del siglo XX.

El aporte más significativo del texto de Borde consiste en la sistematización del complejo proceso que dio lugar al surgimiento de las cinematecas occidentales y el análisis del desarrollo de estas durante el siglo XX. Además, aporta periodizaciones, definiciones y reflexiones que resultan de utilidad en la elaboración de categorías

[18] Según De Souza el mismo es consecuencia de la revisión del texto del mismo autor: *Audiovisual Archiving: philosophy and principles* escrito por Edmondson, por encargo de la UNESCO, publicado por primera vez en 1998, por ese organismo.

analíticas para interpretar el comportamiento de los archivos cinematográficos argentinos.

En el apartado «Historia de las destrucciones», Borde sitúa a los archivos cinematográficos en las antípodas de la industria dado el afán de los primeros por conservar aquello que la industria se empeña en destruir. Borde ofrece una periodización que da cuenta de las destrucciones masivas de obras cinematográficas.

El segundo de los trabajos es el resultado de la amplia investigación encargada por la UNESCO al archivero australiano Ray Edmondson. Este texto tiene por objeto ofrecer una base teórica codificada que dé sustento a la actividad de los archivos audiovisuales y a sus profesionales. El autor declara la intención de dar cuenta de «lo que sucede realmente antes que inventar o imponer teorías o estructuras artificiales» (Edmondson 2004, pág. 7). Para ello el autor cuenta con la colaboración de profesionales en actividad en varios archivos audiovisuales a quienes consultó sobre los asuntos que describe, conceptualiza y reflexiona en su obra. Quizás esta intención es lo que condujo a Edmondson a ofrecer definiciones sencillas y operativas sobre aspectos complejos de la preservación audiovisual. *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* constituye, sin duda, un texto de referencia obligatoria para el estudio de los archivos argentinos.

El tercer texto *Clasificar para preservar* de Alfonso Del Amo García surgió a partir de la necesidad de la Comisión Técnica de FIAF de actualizar los manuales sobre preservación de obras cinematográficas. Sin embargo, un conjunto de circunstancias repercutió sobre el trabajo posponiendo la elaboración y publicación de un texto de referencia frente a tantos cambios. En ese escenario no era posible elaborar criterios de preservación sin considerar que los archivos se manejan en un amplio abanico de circunstancias económicas y técnicas – en general muy precarias – y que, a partir del auge del fenómeno audiovisual y de las aparentes facilidades que las técnicas digitales proporcionan para la preservación, los archivos han sufrido enormes presiones para centrar sus posibilidades en «lo digital». En este escenario es que Del Amo prepara *Clasificar para preservar* atendiendo a la premisa de que es imprescindible conocer las formas de producción de imágenes en movimiento y su evolución a lo largo de los años para poder preservar los materiales que las soportan. Al respecto su autor sostiene que la obra abandonó el carácter de manual para convertirse en un apoyo

para la formación de criterios; centrado en la descripción de las características físicas, químicas y funcionales de los materiales, y en la elaboración de elementos de clasificación y de propuestas de conservación, aptos para orientar a archivos situados en todo tipo de condición y circunstancia. Efectivamente lo más destacable de la obra de Del Amo es la minuciosidad de las descripciones y la amplitud de procedimientos, proceso y técnicas que abarca. Coincidimos con el autor en que solo conociendo exhaustivamente las características y las condiciones de producción de las obras que se pretende preservar pueden elaborarse estrategias para ello con alguna perspectiva de éxito.

Por lo dicho los tres textos antes comentados constituyen obras clásicas de referencia obligada para interpretar y explicar la experiencia de los archivos cinematográficos occidentales incluso cuando, como en nuestro caso, los archivos objeto no pertenezcan a países desarrollados.

Entre los trabajos producidos sobre archivos latinoamericanos Brasil lleva la delantera en el análisis del campo de la preservación cinematográfica, ofreciendo estudios que exponen aspectos diversos de la experiencia de sus archivos cinematográficos y su inserción en el mundo occidental. Consideramos aquí el texto de Carlos Roberto de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil* (2009), como un antecedente fundamental para nuestro trabajo; a él se suman los de Fausto Douglas Correa, *Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952-1973)* (2007) y *O cinema como instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948-1960)* (2012) y el texto de María Fernanda Curado Coelho, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais, um estudo de caso* (2009).

Las obras de De Souza y de Curado Coelho exponen la experiencia institucional de Cinemateca Brasileira, institución a la que pertenecen sus autores. El primero ofrece un análisis de la preservación de películas en Brasil centrado en el desarrollo institucional de la Cinemateca Brasileira. Dedicar una primera parte de su tesis a una discusión, a su entender inédita: la relación de los archivos fílmicos con el Estado y los problemas de autonomía de gestión que de ella devienen (cfr. De Souza 2009, pág. 8) y en la segunda parte se dedica a describir la trayectoria institucional de más de sesenta años de existencia de la Cinemateca Brasileira. Sin duda su

mayor aporte consiste en abrir la discusión acerca de la cuestión de la autonomía institucional.

El texto de Curado Coelho centra su atención en el desarrollo del sistema de conservación del acervo audiovisual de la Cinemateca Brasileira, describiendo la evolución de los procedimientos técnicos referidos específicamente a la conservación preventiva de materiales; la obra expone los criterios y las soluciones implementadas para la obtención y el mantenimiento de condiciones ambientales aceptables para la conservación de películas en este país latinoamericano.

La cantidad y diversidad de intervenciones existentes en torno a los archivos cinematográficos argentinos y occidentales no se reduce al repaso bibliográfico precedente. Un grupo importante de estudios, algunos concluidos y muchos en curso, abordan aspectos de interés para esta investigación y no fueron considerados aquí. Existen estudios de caso, análisis sobre los archivos de encuadre semiótico, y una cantidad importante de textos que describen o analizan, en general al conmemorarse algún aniversario, la experiencia de archivos extranjeros.

Hemos preferido atender a aquellas intervenciones que, por los aportes que representan o los interrogantes que plantean, participan más directamente en la delimitación de los problemas tratados en esta investigación.

Del recorrido de estos autores se recortan los conceptos de: preservación cinematográfica, patrimonio cultural y patrimonio cinematográfico y archivo cinematográfico. Estos conceptos (como se verá luego) representan herramientas útiles para el análisis de la experiencia institucional de los archivos cinematográficos argentinos.

Para precisar el primer concepto: preservación cinematográfica,^[19] apelamos a la definición de De Souza, quien entiende por preservación cinematográfica

(...) o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. O propósito da preservação tem três dimensões: garantir que o artefato existente no acervo não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido para ser exibido e percebido. A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação, a duplicação, a restauração, a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades. Essas ações, consideradas individualmente, são possíveis e necessárias mas não suficientes para o objetivo de se atingir a preservação (De Souza 2009, pág. 7).^[20]

La exposición de De Souza nos resultó operativa, entre otras cosas, debido a que contempla la particularidad que presentan las obras cinematográficas de no reunir en un mismo objeto la obra y

[19] La tarea de definir esta actividad revistió cierta complejidad ya que, como afirma María Fernanda Curado Coelho, a pesar de ser el cine un arte con más de cien años y existir desde 1938 la FIAF la preservación audiovisual carece de padrones para definir términos y conceptos básicos. Esto ocurre especialmente en el caso de los términos preservación y conservación sobre los cuales persiste una confusión generalizada que produce que a veces sean usados como sinónimos, a veces como definiciones específicas y en otras oportunidades se inviertan sus definiciones (cfr. Coelho Curado 2009, pág. 14).

[20] «(...) el conjunto de procedimientos, principios, técnicas y prácticas necesarios para mantener la integridad del documento audiovisual y garantizar permanentemente la posibilidad de su experiencia intelectual. El propósito de la preservación tiene tres dimensiones: garantizar que el artefacto existente en el acervo no sufra más daños o alteraciones en su formato o en su contenido; devolver al artefacto la condición más próxima posible de su estado original; posibilitar el acceso a él de una forma coherente con la que el artefacto fue concebido para ser exhibido o percibido. La preservación engloba la prospección y el acopio, la conservación, la duplicación, la restauración, la reconstrucción (cuando fuese necesaria), la recreación de condiciones de presentación, y la investigación y la reunión de informaciones para realizar bien todas esas actividades. Estas acciones consideradas individualmente, son posible y necesarias pero no suficientes para el objetivo de lograr la preservación» (traducción propia).

el soporte. Esta característica las emparenta con otras producciones artísticas basadas en los procesos de reproducción técnica tales como la fotografía, el video y otras formas de registro sonoros, y las diferencia de otras manifestaciones artísticas tales como la pintura o el daguerrotipo, en las cuales soporte y obra constituyen un mismo objeto. Esta característica determina que poseer el soporte de la obra cinematográfica o de parte de ella no implique necesariamente disponer de las posibilidades técnicas para su reproducción ni detentar sus derechos patrimoniales. Esta particularidad condicionó la acción de los archivos cinematográficos por lo cual fue imprescindible contemplarla en la definición de preservación cinematográfica adoptada.

Para el concepto patrimonio cultural consideramos pertinente y operativa la definición establecida en el marco legal vigente en Argentina, según el cual:

«Se entiende por “bienes culturales”, a todos aquellos objetos, seres o sitios que constituyen la expresión o el testimonio de la creación humana y la evolución de la naturaleza y que tienen un valor arqueológico, histórico, artístico, científico o técnico excepcional. El universo de estos bienes constituirá el patrimonio cultural argentino. Se entiende por “bienes culturales histórico-artísticos” todas las obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, de carácter irremplazable, cuya peculiaridad, unidad, rareza y/o antigüedad les confiere un valor universal o nacional excepcional desde el punto de vista histórico, etnológico o antropológico, así como las obras arquitectónicas, de la escultura o de pintura y las de carácter arqueológico. Por lo tanto será un bien cultural histórico artístico aquel que pertenezca a alguna de las siguientes categorías: (...)

»7. Los bienes de interés artístico tales como: Los documentos de archivos, incluidos colecciones de textos, mapas y otros materiales, cartográficos, fotografías, películas cinematográficas, videos, grabaciones sonoras y análogos».^[21]

De lo anterior se desprende que las obras cinematográficas forman parte del patrimonio cultural pero dado que es necesario disponer de un término que las recorte y distinga de los demás objetos que integran ese vasto patrimonio emplearemos la categoría patrimonio cinematográfico al referirnos exclusivamente a

[21] Ley 25.197.

ellas. Entendemos por patrimonio cinematográfico las películas cinematográficas,^[22] en cualquier formato, sonoras o silenciosas destinadas a la proyección pública o privada, siempre que no hayan sido producidas exclusivamente para emisiones televisivas.

La elección del término archivo cinematográfico revistió cierta complejidad ya que el concepto de archivo cinematográfico varió a lo largo del período en estudio.^[23]

A los fines de nuestra investigación nos resultó operativa la definición de Ray Edmondson incluida en *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*:

«Un archivo audiovisual es una organización o un departamento de una organización cuyo cometido, que podrá estar establecido por ley, consiste en facilitar el acceso a una colección de documentos audiovisuales y del patrimonio audiovisual mediante actividades de acopio, gestión, conservación y promoción» (Edmondson 2004, pág. 27).

Excluimos de nuestro universo de análisis a los archivos que aunque se ajusten a esta definición centran su actividad en la preservación de obras audiovisuales producidas para televisión.

Por último, entendemos explicitaremos la noción de campo, desarrollada por Pierre Bourdieu. Se entendió pertinente considerar para el análisis de la experiencia histórica de los archivos cinematográficos argentinos en la noción de campo social, entendiendo por este «espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento» (Bourdieu 1988, pág. 108).

Para Bourdieu los agentes de un campo tienen en común un cierto número de intereses fundamentales, todo aquello que está ligado a la existencia del campo como una suerte de complicidad

[22] Incluyendo todos los materiales intermedios producidos – en cualquier soporte – como complemento de la producción de películas en soporte fílmico.

[23] Al respecto señala Borde (1992, pág. 23): «Así pues, un archivo cinematográfico moderno no es solamente un salvavidas para un arte de lo visible, no es solamente una reserva de materiales para la sociología o una casa de placer, es también un gigantesco laboratorio. Pero antes de llegar ahí, la noción de un archivo cinematográfico ha pasado, a lo largo del siglo XX, por una serie de ideas contradictorias y de ocasiones fallidas. Se ha construido lentamente a través de las respuestas, válidas o no, que se ha dado a las nuevas necesidades». Douglas Correa (2007) desarrolla un exhaustivo estudio de la evolución del término cinemateca.

básica, un acuerdo entre los antagonistas acerca de lo que merece ser objeto de lucha, el juego, las apuestas, los compromisos, todos los presupuestos que se aceptan tácitamente por el hecho de entrar en el juego (Bourdieu 2010, pág. 13).

Cabe señalar que en la teoría de Bourdieu las tensiones y los conflictos en el interior de un campo son frecuentes y característicos siempre que estos se inscriban en las leyes del campo y no lo nieguen ni amenacen su existencia.

Como se ha señalado anteriormente, esta investigación aborda la historia de los archivos cinematográficos argentinos entre los años 1939 y 2001. Entendemos que en este período existieron instituciones (áreas o departamentos) de diverso origen y con variadas formas jurídicas cuya misión común, la preservación de patrimonio cinematográfico, las constituyó actores de un campo específico en Argentina. A lo largo del período en estudio el análisis de la actividad de estos agentes nos permite identificar la existencia de puntos de acuerdo tales como el valor del patrimonio que preservaban, la responsabilidad del Estado en la regulación del campo y el rol de proveedor de los recursos necesario para preservar el patrimonio cinematográfico así como de puntos de tensión y enfrentamiento entre los agentes del campo. Ello hizo que el campo resultase escenario de tensiones y disputas en torno a la definición de los criterios que regían las actividades que estas instituciones desempeñaban. Para comprender la dimensión de estas tensiones se consideró necesario definir la autonomía institucional y analizar en cada momento del período el comportamiento institucional en función del grado de autonomía del que cada archivo dispuso.

A su vez, el campo de la preservación cinematográfica en su conjunto, y algunos de sus actores más específica y frecuentemente, mantuvieron vínculos e interactuaron con actores de otros campos y espacios, especialmente el de la industria cinematográfica, el de los poderes públicos y el de los detentores de derechos de las películas que los archivos pretendieron preservar. Estas interacciones se caracterizaron en general por la asimetría y la dependencia del campo de la preservación respecto del Estado, como proveedor de recursos, de la industria cinematográfica, como proveedor de películas, de los detentores de derechos, como gestores de las acciones de las cinematecas y archivos sobre sus films y del mercado del patrimonio cinematográfico, surgido en la década de 1950, paradójicamente, como consecuencia de la actividad de las cinematecas y

archivos filmicos y convertido rápidamente en un competidor de estas.

Por último, fue imprescindible poner en perspectiva internacional el desarrollo del campo argentino de la preservación cinematográfica. Considerar a los archivos argentinos como actores de un campo habitado por múltiples tensiones, vinculado con otros campos tanto a nivel nacional como internacional permite renunciar a interpretaciones simplificadas pero muy difundidas tales como que la ausencia del Estado y la falta de recursos públicos fue determinante en el desarrollo del campo de la preservación y en el fracaso de las instituciones respecto del cumplimiento de su objetivo: preservar el patrimonio cinematográfico argentino.

De allí que se amplió la perspectiva de análisis y pudo establecerse que: si bien puede hablarse de la existencia de una política pública destinada a la preservación cinematográfica recién sobre el final del período, el Estado argentino fue un actor que – ya sea por su gestión sobre las instituciones públicas o por su relación y regulación de la actividad de los archivos privados – estuvo presente, de modo intermitente, a lo largo de todo el período analizado.

Esta perspectiva permitió comprender que en muchos casos, las dificultades y los fracasos de los archivos argentinos no constituían una particularidad del campo nacional, sino que fueron una característica común a muchos de los archivos occidentales, especialmente latinoamericanos. Dicha perspectiva de análisis condujo a interpretar el conflicto que dividió al campo sobre el final del período como una consecuencia de su propio desarrollo y el de las instituciones que lo conformaron desde sus orígenes.

Lo que aquí se propone es volver la mirada sobre los archivos cinematográficos argentinos, considerando sus motivaciones, intereses y comportamientos como producto de las concepciones que los originaron (del cine y del Estado), de los modelos de archivo a los que adhirieron y del escenario internacional en se inscribió su actividad y no en juicios anacrónicos tendientes a atribuir toda responsabilidad sobre el fracaso en la preservación del patrimonio cinematográfico argentino a la supuesta ineficiencia de los archivos y a la ausencia del Estado. En términos generales, entendemos:

1. que el campo de la preservación cinematográfica argentino fue pionero y estuvo conformado a lo largo del período en estudio por un conjunto diverso de instituciones – algunas

- de existencia efímera, otras más longevas – todas ellas responsables por la fisonomía particular del campo;
2. que el Estado argentino estuvo presente desde el surgimiento mismo del campo de la preservación cinematográfica y que su acción fue determinante en el desarrollo de este;
 3. que la débil preocupación de los archivos cinematográficos argentinos por la autonomía institucional resultó un factor determinante en su propia historia;
 4. que las principales tensiones y disputas entre los actores del campo estuvieron motivadas por sus diferentes concepciones del hecho cinematográfico y del rol del Estado en materia cultural;
 5. que los archivos compitieron por el capital simbólico que legitimaba el acceso a los recursos materiales disponibles;
 6. que estas tensiones y conflictos se nutrieron, además, de las aspiraciones hegemónicas y dominantes, características particulares de algunas de las instituciones argentinas que integraron el campo;
 7. que el conflicto que, sobre el final del período, fraccionó el campo en dos sectores antagónicos y aparentemente irreconciliables fue la consecuencia de las tensiones presentes desde su surgimiento.

En necesario señalar que el trabajo aquí presentado se inscribe en el campo de estudio denominado archivología audiovisual, el cual reúne los estudios e investigaciones históricas que toman como objeto de estudio a los archivos fílmicos y cinematecas, sustentándose en el análisis de fuentes documentales y de entrevistas a diversos protagonistas del campo.^[24]

[24] Las personas entrevistadas fueron Juan José Gorasurrueta (cineclubista, miembro del cineclub Santa Fe y fundador del cineclub La quimera, en Córdoba. Fecha de la entrevista: 02-08-2007); Fernando Martín Peña (miembro de APROCINAIN. Fecha de la entrevista: 17-08-2007); Pablo Hernández (agosto de 2007, encargado del acervo del MC, sede provisoria en Barracas. Fecha de la entrevista: 23-08-2007); Andrés Insaurralde y Fabián Sancho (bibliotecarios del MC, sede provisoria en Barracas. Fecha de la entrevista: 24-08-2007); Adrián Muoyo y Julio Iammarino (bibliotecarios de la Biblioteca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Fechas de las entrevistas: 25-08-2007; 02-08-2009 y 03-11-2009); Jorge Gagliardi (director del Núcleo Audiovisual Buenos Aires. Fecha de la entrevista: 03-12-2008); Paula Félix Didier (directora del MC. Fecha de la entrevista: 04-12-2008); Julio Raffo (asesor del diputado Fernando

Las fuentes documentales fueron clasificadas según su origen y contexto de producción. Esta clasificación dio por resultado tres *corpus*:

1. documentos producidos por los propios archivos como registro de su actividad (por ejemplo, estatutos, actas, catálogos, reglamentos de consulta, informes de actividades, publicaciones conmemorativas, etcétera);
2. documentos producidos en otros ámbitos pero que impactaron en la actividad del campo de la preservación cinematográfica (por ejemplo, resoluciones, leyes y decretos públicos, las llamadas «recomendaciones» de organismos internacionales, etcétera);
3. notas y artículos periodísticos, así como estudios sobre la actividad del campo o de algunos de sus actores producidos en el período abordado o con posterioridad.

Parte de este acervo documental se encuentra en poder de los archivos cinematográficos públicos y privados, especialmente el primer grupo documental. Otro porcentaje importante se encuentra en bibliotecas especializadas, en algunos casos dependientes de los archivos cinematográficos.

Las fuentes pertenecientes al segundo grupo fueron consultadas en las bibliotecas de los órganos deliberativos de orden nacional y provincial. El tercer grupo de fuentes fue relevado en bibliotecas públicas de Argentina y Brasil y facilitados por particulares.^[25]

Solanas durante la redacción del proyecto de ley 25.119. Fecha de la entrevista: 05-12-2008); Alfonso del Amo (jefe de la Sección Investigación de Filmoteca Española, Madrid. Fecha de la entrevista: 14-04-2009); Susana (atención al público AGN) y Juan Manuel Pose (técnico del AGN). Fecha de las entrevistas: 15-11-2009; Georgina Tosi (funcionaria de la Cinemateca del INCAA. Fecha de la entrevista: 19-11-2009); Raúl Amado (funcionario del AGN. Fecha de la entrevista: 05-12-2011); Hernán Gaffet (presidente de APROCINAIN. Fecha de la entrevista: 14-03-2013).

[25] Las instituciones consultadas fueron: CA; Biblioteca del Museo del Cine (sede San Telmo y sede Barracas); AGN (Archivo General de la Nación) Biblioteca, Departamento Documentos de Cine; Audio y Video, Departamento de Documentos Fotográficos); Biblioteca del INCAA; Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina; Servicio de Referencia Legislativa de la Biblioteca del Congreso de la Nación; Centro de Documentación Parlamentaria de la Legislatura Unicameral de Córdoba; Biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba; Hemeroteca de la Legislatura de la Provincia de Córdoba.

La información relevada en las fuentes documentales fue complementada y contrastada con la información obtenida en los testimonios. Las fuentes orales incorporadas a esta investigación son el resultado de entrevistas realizadas a funcionarios y técnicos en actividad en los archivos cinematográficos durante el período en estudio. También se entrevistó a especialistas que en el último período analizado, participaron de la redacción e implementación del marco jurídico tendiente a regular el patrimonio cinematográfico argentino.

El uso de estas fuentes presentó potencialidades, problemas y limitaciones tanto por el acceso a ellas como por la interpretación de los datos en ellas contenidos. Describiremos los recaudos metodológicos desarrollados para su tratamiento.

Los documentos del primer grupo – registros de actividades y las publicaciones (impresas o digitales)^[26] producidas por las propias instituciones y de asociaciones (uniones, federaciones, secciones, etcétera) de las que formaron parte los archivos – fueron utilizados para la reconstrucción de los principales hitos de la historia de cada institución y del campo en general.

Resulta necesario destacar que el acceso a los documentos conservados por los archivos resultó dificultoso debido a una característica de los archivos cinematográficos argentinos: estas instituciones desatendieron tanto conservación y la catalogación como la accesibilidad pública de sus documentos.^[27] Esta situación puede atribuirse a una conjunción de factores, algunos comunes a varias instituciones y otros propios de cada archivo en particular. Entre los factores comunes se cuentan el síntoma de «la paradoja argenti-

[26] Directorios, informes, catálogos, actas, etcétera.

[27] Esta característica no es exclusiva de los archivos argentinos, Carlos Roberto de Souza sostiene que para reconstruir los primeros treinta años de la Cinemateca Brasileira se valió de los documentos existentes en la propia institución. Este conjunto documental, denominado Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira, no se encontraba tratado ni clasificado. De Souza añade que esta situación le impresionó durante su desempeño profesional en CB, reconociendo la sorpresa que ello le causó al constatar que frecuentemente *uma instituição que cuida da preservação de documentos – um «lugar de memória», se quisermos usar o conceito de Pierre Nora – preocupar se tão pouco com sua própria história* (De Souza 2009, pág. 8); «una institución que cuida de la preservación de documentos – un “lugar de la memoria”, si quisiéramos usar el concepto de Pierre Nora – se interesa tan poco en su propia historia» (traducción propia).

na» descrita por Horacio Tarcus y los altos costos que demanda la preservación de patrimonio cinematográfico. De ahí que los archivos cinematográficos hayan sido históricamente acorralados por el *principio de la escasez*, según el cual los recursos son siempre escasos y limitados frente a la infinidad de fines a que se los puede destinar.

El caso de CA resulta paradigmático de lo anterior. Este fue el único archivo argentino que perteneció, durante algunos años, a la FIAF. De ahí, que el acceso a los *Informes* presentados por aquella a esa Federación resultan de vital importancia para una historia del campo argentino de la preservación cinematográfica. La biblioteca de CA, repositorio «natural» de dicha documentación resultó de difícil acceso: no tenía un horario de funcionamiento, ni un catálogo de su acervo, ni persona alguna abocada a la atención pública. Para acceder a los materiales allí existentes debe lograrse la autorización de su presidenta^[28] quien indica a algún funcionario que localice (desconocemos a través de qué sistema se controla el acervo) la documentación solicitada y en caso de localizarla autoriza la consulta del material en el hall de la CA. Sobre el final de esta investigación y gracias a la mediación de investigadores extranjeros se logró el acceso esporádico e intermitente a algunos de los documentos. Con anterioridad a ello nos había sido facilitado por su presidenta un documento de dos páginas titulado *Fundación Cinemateca Argentina, Antecedentes* (Casinelli 2007).

[28] Al respecto Tarcus sostiene «si el acceso del investigador a las grandes bibliotecas y archivos familiares no suele ser sencillo, mucho más restringido y condicionado aún suele serlo en el caso del coleccionista, que guarda celosamente su tesoro bajo siete llaves...» (Tarcus 2011). En nota al pie agrega: «En la Argentina, en las páginas de agradecimientos a quienes permitieron el acceso a fuentes con que suelen abrirse los libros de investigadores, la satisfacción por haber llevado a término la obra así como las normas usuales de la cortesía, hacen que se suela omitir el arduo trabajo de pesquisa tras el poseedor privado de los documentos, así como la serie de pruebas sucesivas con que los coleccionistas pueden someter al investigador antes de abrirle sus tesoros. Las pruebas suelen reducirse si se trata de un investigador del primer mundo» (Tarcus 2011).

Con todo, de los *Informes*^[29] anuales presentados por CA a la FIAF se logró acceder a los de los años: 1972, 1973, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983 y 1984.^[30] Otros datos se obtuvieron de textos producidos y publicados por investigadores de instituciones extranjeras que tuvieron acceso a la información institucional en bibliotecas y archivos extranjeros miembros de la FIAF (fundamentalmente la Cinemateca Uruguay y la Cinemateca Brasileira).

Por otro lado, algunas de las publicaciones de la FIAF, sobre todo las correspondientes a los últimos años en estudio, pudieron ser consultadas en la biblioteca del INCAA. Esta ofrece un catálogo disponible *on line*, horarios fijos de atención al público y asesoramiento de personal especializado.

En el caso del AGrfN, primer archivo cinematográfico argentino, a los factores compartidos con el resto de los archivos se sumaron, como se verá más adelante, las condiciones políticas que motivaron su desactivación,^[31] tras la cual sus fondos y colecciones fueron reubicados en el AGN. Lamentablemente, el resultado de este proceso fue la pérdida de gran parte del material; hoy solo se dispone de escasos vestigios sobre la experiencia institucional de este archivo.

Finalmente, en lo relativo a la reconstrucción de las áreas del AGN que custodiaron patrimonio cinematográfico y de la Cinemateca del INCAA, se pusieron en evidencia dificultades particulares. La pertenencia de estas instituciones a entidades públicas mayores

[29] Los informes, también denominados *reports* o reportes, son documentos breves, de una a cuatro páginas de extensión, que describen las actividades de los archivos miembros durante el año inmediatamente anterior al Congreso de la FIAF en que se presentan. Durante el desarrollo del Congreso los asistentes disponen de un volumen que reúne todos los recibidos. Es probable que el uso de la palabra en inglés *reports* se deba a la fuerza del uso y la costumbre impuestos debido a que los informes se presentaban en inglés o francés, idiomas oficiales de la FIAF hasta que se incorporó el español. A nuestro entender los términos informe o reporte resultan pertinentes para denominar estos documentos.

[30] Ante la imposibilidad de chequear algunos de los datos relevados en estos *Informes*, debido a las condiciones de acceso al acervo de CA, Carlos Roberto de Souza realizó consultas de estos documentos en el Centro de Documentación de la Cinemateca Brasileira y complementó la información referida al archivo argentino.

[31] El archivo fue desactivado en el marco del proceso de *desperonización* de la sociedad argentina promovida por las autoridades *de facto* que ejercieron el Poder Ejecutivo a partir de 1955.

y abocadas a actividades de distinta naturaleza (la conservación de la memoria administrativa en el caso del AGN y el fomento y promoción del cine nacional en el caso del INCAA) diluyeron sus experiencias y tornaron inaccesibles los documentos que dan cuenta de sus trayectorias.

El acceso al segundo grupo de fuentes documentales – aquel constituido por leyes, normas, decretos, resoluciones y recomendaciones que emanadas desde las diferentes esferas de los poderes públicos incidieron en la actividad de los archivos – resultó sencillo dado que los órganos deliberativos consultados disponen de servicios específicos para atender la consulta pública.

En cuanto al tercer grupo de fuentes documentales – constituido por notas periodísticas, informes, investigaciones, artículos, etcétera – este fue relevado en bibliotecas públicas de Argentina y Brasil y una proporción menor de fuentes de este tipo fue facilitada por particulares.

Las publicaciones periódicas consultadas (un aproximado de doscientas noticias aparecidas en la prensa gráfica sobre la actividad de los archivos cinematográficos argentinos datadas entre 1939 y 2008) fueron aquellas reunidas en los *dossiers* de la biblioteca del MC titulados: Archivos filmicos, Cinemateca Argentina, Coleccionistas, Guillermo Fernández Jurado, Paulina Fernández Jurado, y Roland. Cabe señalar que, en muchos casos, faltan datos bibliográficos (fuente, fecha de la nota, número de página, año y número de las revistas, etcétera) y, en otros, los materiales presentan deterioros producidos por las inapropiadas condiciones de guarda y manipulación.^[32] También, se ha consultado el *dossier* de noticias de la biblioteca del INCAA. Este es más reciente y reúne un número menor de piezas – y en mejor estado – que sus pares del MC.

[32] Parte de ese acervo documental está siendo incorporado al catálogo en línea *Acceder.Red de contenidos digitales del patrimonio cultural del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires* pero el mismo reproduce la información disponible en el documento y no permite el acceso al documento propiamente dicho. La biblioteca del MC ofrece un servicio de digitalización y envío de documentos con un costo que, por el volumen de noticias existentes, excedía nuestras posibilidades económicas en ese momento.

Las notas periodísticas referidas a la trayectoria del AGraFN^[33] se han consultado en el Departamento Documentos Fotográficos del AGN. Podría incluirse aquí una edición en soporte DVD de *Sucesos Argentinos* dedicada a este archivo, consultada en MC.

De las publicaciones específicas sobre cine generadas por la industria cinematográfica, fueron localizadas dos ediciones de Anuarios cinematográficos que contenían información importante sobre archivos filmicos: *Anuario Cinematográfico 1943* (Bruski 1943) y el *Anuario del Cine Argentino 1949-50* (Zúñiga 1950). Estos anuarios fueron analizados para reconstruir la trayectoria del PMCA y de la CA.

Los artículos sobre los archivos aparecidos en la prensa y reunidos en los *dossiers* y bibliotecas mencionados conforman un corpus heterogéneo. Son escasos durante el primer y segundo período (1939-1956 y 1957-1970, respectivamente) y considerablemente más numerosos a partir del tercero (desde 1970 en adelante), momento a partir del cual se volvió frecuente la aparición de noticias relativas a programaciones, cambios de autoridades, conmemoraciones y acontecimientos espectaculares como siniestros y otros accidentes. Dado que nuestro relevamiento se centró en las noticias sobre archivos recopiladas por las instituciones especializadas, desconocemos si esta variación en número se vincula con la aparición de noticias en los medios gráficos o si es el resultado de que durante los primeros años del período en estudio no se hayan recopilado ni conservado las noticias aparecidas en la prensa.

Es probable que ambos factores se conjugaran: que con anterioridad a 1970 hayan existido noticias sobre la actividad de los archivos que no hubieran sido recopiladas porque la preservación cinematográfica y la memoria institucional no constituían aún un área de interés, y que con posterioridad a esa fecha haya crecido la presencia de los archivos en la prensa (quizás por efecto del avance internacional en el reconocimiento del cine como parte del patrimonio cultural y como objeto de estudio de diversas disciplinas).

Finalmente, en este último grupo documental incluimos también, informes, encuestas o reseñas de visitas de expertos extran-

[33] Dado que una de las imágenes, correspondiente a una nota aparecida en la revista *Atlántida* en 1942, se encontraba extraviada, esta se consultó en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

jeros que indagaron en el campo de la preservación cinematográfica en Argentina en algún momento del período en estudio.

El análisis y tratamiento de los tres grupos documentales demandó algunos recaudos metodológicos para su interpretación. Respecto de los materiales producidos por los archivos debe considerarse que estos tenían por objeto la difusión de las actividades institucionales. En el caso de los *Informes* de CA a FIAF debían dar cuenta del desarrollo de las actividades en el marco de valores y definiciones estatutarias de la Federación. De allí, para dilucidar la veracidad del contenido de estos fue necesario su contrastación con otras fuentes.

En lo referido al segundo grupo documental, esto es, lo relativo a los marcos jurídicos, la principal dificultad fue establecer el momento en que la legislación vigente fue efectivamente implementada y determinar el grado de impacto que esta tuvo en el campo.

En cuanto al tercer y último grupo de documentos, las notas de la prensa y los informes de investigadores extranjeros, es evidente que sus contextos de enunciación determinaron su contenido, por lo que fue necesario contraponer y/o complementar la información allí contenida con la obtenida a través de otras fuentes, principalmente, los testimonios orales.

En cuanto al uso de testimonios orales, algunos aportaron información específica e inhallable en otras fuentes documentales, principalmente en relación con la gestión de los acervos, la administración de los recursos, la relación con otras instituciones, los modelos y prácticas institucionales imperantes. Otros, ofrecieron descripciones acerca del imaginario en torno al campo de la preservación audiovisual y a sus fundadores.

Por último, se encuentran aquellos testimonios que brindaron claves explicativas para abordar el problema del marco jurídico regulatorio aquí analizado.

Aunque no es este el espacio para ofrecer un análisis sobre la complejidad del uso de testimonios orales en la investigación, no está demás señalar que estos han obligado a estrategias y recaudos específicos para su interpretación.

En general, todos los entrevistados pertenecían al campo de la preservación cinematográfica. Esto determinó que sus testimonios tendieran a construir relatos propios, destacando su protagonismo en ciertos períodos, atribuyendo los logros de la gestión a algunos

directivos y los fracasos a otros, etcétera. La estrategia para interpretarlos consistió en ponerlos en diálogo y confrontarlos con las fuentes disponibles (ya fueran estos documentos de época u otros testimonios).

En el transcurso de la investigación se nos presentaron diversas dificultades. Una, como puede deducirse de lo afirmado hasta aquí, fue aquella referida a la escasa dedicación, a la desatención y al desprecio que las instituciones argentinas dedicadas a la preservación cinematográfica han demostrado a lo largo de los años por el registro, la conservación y el acceso público a la documentación sobre sus propias historias. En algunos casos, por ejemplo, la desactivación o reubicación de archivos cinematográficos implicó la pérdida intencional o negligente de documentación y material institucional.

Una segunda dificultad, la constituyó la falta de respuesta por parte de algunos actores del campo a las consultas y solicitudes realizadas durante el desarrollo de esta investigación. Esto es señalado por De Souza como una condición histórica y general a toda América Latina:

Durante as pesquisas para a realização deste trabalho, tentei em vão esboçar um panorama da história das cinematecas latinoamericanas para, de alguma maneira, nele situar o Brasil. Testemunhei as dificuldades enfrentadas por Maria Rita Galvão em 1987 para levantar informações que estabelecessem um quadro mais ou menos exato e pormenorizado sobre a situação do patrimônio latinoamericano de imagens em movimento. Pedi a vários arquivos que me enviassem um resumo da história da preservação em seus países, mas as respostas foram poucas e vagas. Mas essa mesma dificuldade é encontrada em relação aos arquivos mais antigos da região: os do Uruguai, da Argentina, do México e, por que não, do Brasil (De Souza 2009, pág. 38).^[34]

[34] «Durante las investigaciones para la realización de este trabajo, intenté en vano esbozar un panorama de la historia de las cinematecas latinoamericanas para, de alguna manera situar en ella a Brasil. Fui testigo de las dificultades enfrentadas por María Rita Galvão en 1987 para obtener informaciones que estableciesen un cuadro más o menos exacto y pormenorizado sobre la situación del patrimonio latinoamericano de imágenes en movimiento. Solicité a varios archivos que me enviaran un resumen de la historia de la preservación en sus países, pero las respuestas fueron pocas y vagas. Esa misma dificultad se verifica para los archivos más antiguos de la región: los de Uruguay, los de Argentina, de México y porqué no, los de Brasil» (traducción propia).

Una tercera dificultad la constituyó el hecho de que a partir de la sanción de la ley 25.119 el campo de la preservación cinematográfica presenta un estado de conflicto y fragmentación que hace dificultoso acceder a algunos sectores, quienes argumentando que la ley implica riesgos sobre la autonomía de gestión de sus acervos, se niegan a ofrecer información acerca de los materiales que poseen, la forma en que los consiguieron y el estado en que se encuentran.

Los sesenta años que abarca esta investigación fueron divididos en cuatro períodos considerando los principales acontecimientos ocurridos en el campo de la preservación cinematográfica en Argentina. A su vez, en cada período se analizó el desarrollo del campo cinematográfico argentino, su inserción en el campo internacional y la relación de este con los poderes públicos nacionales.

CAPÍTULO 1

1939-1956

1.1 Los primeros archivos cinematográficos

Con el nacimiento de los primeros archivos surge el campo de la preservación cinematográfica en Argentina. Esto se inscribe en la formación de dicho campo en Occidente. La relación de los archivos con los poderes públicos determinó el grado de autonomía de los mismos en relación al Estado.

En su primer parte, este capítulo describe la etapa que se inicia en 1939 con el nacimiento de la primera institución que se encuadra en nuestra definición de archivo cinematográfico: el Archivo Gráfico Nacional (AGrafN)^[1] culminando en 1956 con la desaparición de este archivo. En el mismo período identificamos el nacimiento de dos nuevos archivos: el Primer Museo Cinematográfico Argentino (PMCA) y la Cinemateca Argentina (CA). También inician su actividad en esta etapa los principales coleccionistas particulares de obras cinematográficas.

Las instituciones surgidas en el período representan modelos de preservación cinematográfica distintos, originados a partir de concepciones antagónicas del hecho cinematográfico, y por ende en tensión. El AGrafN es el primer modelo institucional, para el que el cine constituye un instrumento político y didáctico; el segundo modelo institucional, representado por el PMCA y CA, nuclea archivos privados herederos de los cineclubes, entienden que el cine es un arte; por último identificamos a los coleccionistas particulares, quienes representan un tercer modelo institucional y para quienes el cine es una mercancía de intercambio, un objeto fetiche o una curiosidad.

[1] Se optó por identificar al Archivo Gráfico de la Nación con la abreviatura AGrafN dado que la que le correspondería naturalmente – Archivo General de la Nación (AGN) – se emplea para designar al Archivo General de la Nación.

Luego inscribimos la experiencia institucional de los archivos cinematográficos argentinos en el campo de la preservación audiovisual occidental, campo que se encuentra en plena conformación en el período. Por último, analizamos el concepto de autonomía institucional de los archivos atendiendo a la relación de estos con los poderes públicos a fin de clasificar a los archivos en función de su grado de autonomía.

1.2 La preservación, sus inicios

Consideramos tan difícil como necesario – para avanzar en la reconstrucción de la historia de la preservación del patrimonio cinematográfico nacional – establecer el momento en que surgió en Argentina la primera institución abocada a la salvaguarda de imágenes en movimiento. Por ello nos arriesgamos a afirmar que el primer archivo cinematográfico argentino fue el AGrafN. Este archivo surgió en el marco de un proceso promovido por el Estado en la década de 1930 tendiente a la profesionalización de la historia como disciplina académica, y la estatización de ciertas actividades económicas y culturales, entre estas últimas se contaban las vinculadas a la construcción de la memoria nacional. El AGrafN fue creado el 28 de diciembre de 1939 por decreto del Poder Ejecutivo^[2] atendiendo a la iniciativa del, por entonces, ministro de Justicia e Instrucción Pública, doctor Jorge E. Coll.^[3] La flamante institución dependía del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública y tenía por misión:

[2] Ejercía la presidencia de la Nación Roberto Marcelino Ortiz, radical antipersonalista integrante de la Concordancia, que había accedido al poder en 1938 a través de elecciones fraudulentas. A pesar de su intención de liderar un proceso de recuperación ética y moral y su esmero por despegarse del fraude político que le permitió acceder a la presidencia, su gestión forma parte del período denominado como «la década infame».

[3] Jorge Coll fue un ferviente convencido de las posibilidades de transformación social de la instrucción pública. Antes y después de desempeñarse como ministro editó diversos trabajos sobre educación pública y menores delincuentes. Fundó la Universidad de Cuyo y, en 1961, recibió el Doctorado Honoris Causa de dicha institución. Es probable que la iniciativa de Coll se fundara en sus convicciones acerca del potencial del cine como herramienta didáctica y recurso para la instrucción social. Según Chiápori, era un hombre parco en conceptos; quizás a ello se deba las escasas referencias a sus motivaciones incluidas en los textos administrativos que dieron origen al AGrafN.

«Conservar películas cinematográficas concernientes a los acontecimientos de importancia para la vida del país y de los actos y ceremonias oficiales que sea conveniente documentar por su significación para la historia de las instituciones».^[4]

En los poco más de quince años de existencia del AGrafN su misión y su órbita de pertenencia fueron modificadas en numerosas oportunidades.^[5] Identificamos tres momentos institucionales: un primer momento que va desde su creación en diciembre de 1939 hasta 1943, en esta etapa el Archivo dependía del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública; en 1944 se modificó su misión original y su pertenencia institucional, pasando a depender de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Presidencia de la Nación;^[6] un último momento institucional tiene lugar desde 1955 hasta 1959, cuando se produjo la desactivación e invisibilización del Archivo.

A la dificultad generalizada que enfrentamos para acceder a las fuentes, se suman en este caso los efectos de las acciones intencionales, promovidas por las autoridades militares *de facto* que ejercieron el poder a partir de 1955, destinadas a desaparecer, o cuanto menos invisibilizar, la experiencia institucional del AGrafN por su identificación, durante el segundo momento institucional, con el peronismo. A pesar de ello, hemos podido establecer que el primer director del AGrafN fue Luis P. Obligado y su vicedirector el profesor Sergio Chiáppori.^[7] Entre la escasa documentación disponible localizamos una imagen, en el Departamento de Docu-

[4] Decreto n.º 51.806.

[5] La necesidad de una descripción detallada de la trayectoria del AGrafN se funda en la ausencia de menciones y referencias a su existencia en la bibliografía sobre historia del cine y sobre preservación de patrimonio cinematográfico argentino. Es frecuente que quienes estudian la historia del cine argentino o la preservación cinematográfica afirmen que el primer archivo cinematográfico argentino fue la Cinemateca Argentina, la cual surgió en 1949 como fruto de la iniciativa particular de un grupo de cineclubistas inspirados y asistidos por Henry Langlois. Entendemos que la omisión del AGrafN tergiversa la interpretación del desarrollo del campo de la preservación cinematográfica en Argentina y para evitar esto debe recuperarse esta experiencia institucional e incorporársela a los estudios y análisis sobre la cuestión.

[6] «A partir de julio de 1954 la Subsecretaría pasó a ser Secretaría» (Kriger 2009, pág. 82).

[7] Dado que desconocemos datos biográficos básicos y méritos profesionales de estos funcionarios no es posible analizar las razones que fundamentaron sus nombramientos al frente de la institución.

mentos Fotográficos del AGN, en la que según la descripción de la ficha correspondiente, puede verse en la imagen a las autoridades del AGrafN durante un acto institucional.



Imagen 1.1. Autoridades del AGrafN durante un acto institucional. Año 1943. Según referencia al dorso el cuarto en primera fila desde la izquierda es Obligado y el que le sigue Chiáppori. Fuente: AGN. Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires. Argentina. Inv. 28.250/caja 475.

Es gracias a Chiáppori (1944), autor de *Organización y objetivos del Archivo Gráfico de la Nación*, que conocemos algunos detalles sobre la misión original y el funcionamiento del archivo durante el primer momento institucional. Este expone los antecedentes y referentes institucionales, el modo en que se formaría el fondo documental del Archivo, los procesos técnicos involucrados en el tratamiento del acervo y los servicios de atención al público. Plantea también *el problema de la objetividad*, describe el proyecto titulado «El archivo de la palabra»^[8] y reseña la labor realizada

[8] La inclusión de un archivo de la palabra en un archivo gráfico obedeció a razones económicas. Dado los altos costos que implicaba llevar a cabo la misión institucional del AGrafN solo con el cine como instrumento, se optó por incorporar el registro de voces como elemento complementario. Podemos decir que en este caso las limitaciones técnicas que presentaba

por el AGrafN hasta la fecha de publicación del texto, destacando especialmente el ordenamiento de los materiales y la contribución con otras instituciones estatales. El texto aclara que, si bien la intención inicial era que el archivo se abocara a la preservación cinematográfica, debido a la inexistencia en el país de repositorios para documentos «estáticos» – daguerrotipo, grabado o fotografía – se extendió a estos la órbita de dominio del AGrafN. En las «Consideraciones generales» el texto reconoce que Argentina no se ha caracterizado por estimular el desarrollo de archivos y museos, no obstante ello, hacia 1939, el Poder Ejecutivo salvó esa *notoria deficiencia* al crear el AGrafN.

En sus inicios el archivo funcionó en el edificio ubicado en la intersección de la avenida Las Heras y la calle Canning (actual avenida Scalabrini Ortiz). Más tarde se trasladó a la avenida Santa Fe 1659. Ambos edificios se localizaban en la ciudad de Buenos Aires, Capital Federal de la República Argentina. No tenemos certeza acerca de los motivos del traslado; según Raúl Amado, funcionario que prestó servicios en el Departamento Documentos de Imagen y Sonido del AGN durante 2009 «para esa época [1942 aproximadamente] aumentó el acervo del AGrafN, por lo que puede inferirse que [la mudanza] fue por una cuestión de espacio».^[9]

En el texto de Chiáppori y en el material didáctico *Información departamental del Departamento Documentos de Cine, Audio y Video del AGN* (Cannone) puede verse una imagen de la fachada de la primera sede y de diferentes dependencias y fondos del AGrafN.

el cine definieron una política institucional y moldearon el perfil del archivo en cuestión. «Si el objetivo del AGrafN es procurar que perduren del hombre y sus obras algo más que el documento frío y amarillento de los archivos comunes (...) es indudable que la finalidad de perpetuar la voz entra dentro de sus posibilidades. Ello se logra, actualmente, efectuando registros cinematográficos sonoros de las personalidades de más destacada actuación, pero, lo costoso del procedimiento, restringe su difusión. Por lo tanto, las grabaciones fonoelectricas permiten con menor desembolso parecido resultado» (Chiáppori 1944, págs. 21-22). En nota remitida al ministro de Justicia e Instrucción Pública, en la que solicitan autorización para la creación del Archivo de la Palabra se cita la experiencia de Suiza, Francia, Alemania y Estados Unidos y se menciona un proyecto para difundir en bibliotecas populares – a través de discos – breves conferencias, clases, recitaciones y buena música. Carracedo Bosch de Prieto (1974), reitera los argumentos de Chiáppori.

[9] Correspondencia entre Raúl Amado y la autora, noviembre de 2012.



Imagen 1.2. Fachada de la primera sede del AGrafN. Fuente: Departamento Documentos de Cine, Audio y Video del AGN (Cannone, M. A. *Información departamental del Departamento Documentos de Cine Audio y Video del Archivo General de la Nación*, Ministerio del Interior).

También se reproducen, en el primer texto, esquemas que exponen la *Organización básica inicial* – los criterios y procedimientos de catalogación – y el *Plan de organización interna*, en el que se detallan las dependencias y se grafica la estructura jerárquica de la institución (véase imágenes 1.3 y 1.4).

Además pueden verse reproducciones de modelos de documentos empleados para lo que el texto denomina *fichaje* (que interpretamos refiere a las acciones enmarcadas en lo que actualmente se denomina catalogación en archivología audiovisual) y una reproducción del *formulario de solicitud para investigación*, documento que debían completar los interesados para solicitar autorización para consultar el fondo documental del AGrafN.

De la lectura del texto puede deducirse que existían dos cuestiones centrales que desvelaban a los responsables de poner en marcha y conducir la institución: *primero*, la definición de la misión institucional y, en función de esta, *cómo conformar* un acervo con alto grado de representatividad y objetividad. La primera cuestión aparece en los «Considerandos» del decreto de creación

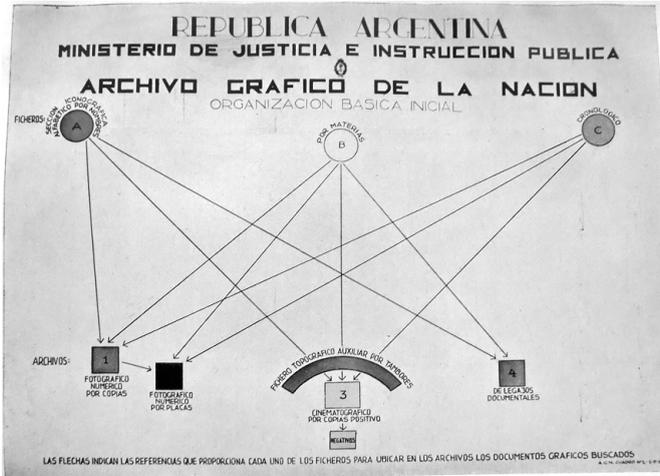


Imagen 1.3



Imagen 1.4

del AGrafN. En este se cita una frase del primer presidente argentino, Bernardino Rivadavia, quien habría afirmado que «La conservación de los archivos de un país asegura a su historia la materia y los documentos más exactos de esta»^[10] (citado en Chiáppori 1944, págs. 7-8). La marca de la tradición positivista que dominó la his-

[10] La frase corresponde a los fundamentos que dieron origen a la creación del AGN en 1821.

toriografía argentina hasta 1940 aproximadamente, está presente en esta definición de la misión institucional, en las actividades del AGrafN, expuestas en el texto que analizamos y en los modelos institucionales a los que adherían sus promotores. La idea predominante es que este Archivo y las imágenes en él conservadas serían el testimonio vivo de la actividad de los hombres nobles abocados a la tarea de guiar los destinos de la Nación. El AGrafN, al decir de sus fundadores, era heredero de las instituciones museográficas y de los archivos administrativos los cuales tenían por función aportar a la investigación y el conocimiento de la historia. La particularidad de este archivo era que, a diferencia de los museos históricos, «verdaderos santuarios de la Patria» donde los visitantes encontraban «el testimonio material, pero inanimado de la existencia de los prohombres de la nacionalidad» o de los archivos donde «se amontonan papeles que develaran los misterios del pasado», en el AGrafN sus consultantes encontrarán «lo que hace perdurar al hombre en la eternidad: su voz, su gesto animado» (Chiáppori 1944, pág. 6). Para ello el AGrafN conservaría:

«Películas cinematográficas, fotografías, daguerrotipos y grabados, de cualquier índole que sean o formato, cuando revistan o puedan revestir algún interés documental susceptibles de “ilustrar la historia de las instituciones y de las personas a ellas vinculadas”» (Chiáppori 1944, pág. 9).

Así la segunda cuestión, cómo conformar su acervo y asignar alto grado de representatividad y objetividad a los documentos producidos y conservados en el AGrafN, quedaba formalmente resuelta en la letra. Pero los criterios de selección de materiales constituyeron un asunto complejo que desveló a todos los archivos cinematográficos del mundo. Esta no es la excepción y el texto dedica el cuarto apartado a «El problema de la objetividad»:

«Uno de los problemas fundamentales que se nos ha planteado en la tarea de orientar la labor de acopio, es el de la serena objetividad que habrá de ser la norma invariable a la que tendrá que ajustarse el instituto» (Chiáppori 1944, pág. 11).

En dicho apartado se describen una serie de recaudos procedimentales tendientes a atender a «la responsabilidad de preparar para el futuro un plantel de documentos verídicos», tarea que «no se resuelve tan solo a base de la honestidad de quienes tienen a su

cargo la labor» sino a través del estricto cumplimiento de «otras normas» que garantizan la objetividad de los documentos legados al futuro (Chiáppori 1944, págs. 11-14). El texto reconoce que la problemática no es exclusiva de la flamante institución pero destaca la diferencia en relación a otros archivos y museos, dado que

«En el AGfN, en cambio, la mayor parte de los documentos se registran simultáneamente con el acontecimiento, y ya “en función histórica”, con grave riesgo de legar un testimonio deliberadamente falso» (Chiáppori 1944, pág. 13).

Para atender a la función histórica, dando por descontada la honestidad moral de quienes dirigen la tarea, pero reconociendo que la gran cantidad de recursos técnicos de la cinematografía condiciona su función documental y puede resultar un auxiliar peligrosísimo que desoriente al investigador del futuro, se establecieron normas que permitieran ofrecer alguna garantía de objetividad. Estas normas consistían en confeccionar un *legajo especial* que contuviese recortes periodísticos referidos al documento fílmico a archivar publicados en medios de diversas ideologías, suprimir en los films documentales las leyendas que contengan el más mínimo comentario personal, no dar ingreso definitivo al Archivo a piezas que no tengan su *pendant* documental^[11] y, como último recurso, se previó apelar a los testimonios de personas de reconocida solvencia moral que militen en facciones opuestas para dar su opinión sobre los materiales reunidos o producidos en torno a un acontecimiento. Aún con el cumplimiento de todas las normas antes mencionadas el texto reconoce que estas no constituyen un máximo de garantía dado que debe considerarse que «la crítica histórica debe trabajar con testimonios en los cuales la verdad se oculta empeñosamente

[11] Con comillas en el original. Suponemos que la expresión es tomada de los textos clásicos de arte en la que se la emplea para definir piezas que han sido concebidas para ser exhibidas de a pares. Entendemos que en este caso se refiere al requisito de que el documento archivado contenga al menos dos perspectivas sobre el acontecimiento registrado. Para ampliar la idea el texto cita la única película localizada sobre la revolución del 6 de septiembre de 1930 en la que se registran tanto las manifestaciones a favor de la asunción del presidente Hipólito Yrigoyen como los disturbios previos a la revolución, el juramento de las nuevas autoridades, hasta las exequias del presidente depuesto. Todo ello sin comentarios y completado por abundante e «imparcial» documentación bibliográfica (Chiáppori 1944, págs. 14 y 16).

detrás de las pasiones personales, los enconos y los intereses que se agitan en todo tiempo» (Chiáppori 1944, pág. 15).

Debe reconocerse a los funcionarios del AGrafN su esfuerzo por diseñar e implementar procedimientos para ofrecer garantías de objetividad. Sin embargo, debe también señalarse lo limitado de estos resultados. El procedimiento establecido en la segunda norma, suprimir los comentarios personales de los materiales almacenados, constituye una intervención que también condiciona la objetividad del documento. Respecto de no dar ingreso definitivo al Archivo a piezas que no tengan su *pendant* documental, se infiere que este no conservó registros de acontecimientos de los cuales disponía de un solo documento. Esto lejos de resolver el problema de la representatividad de su acervo lo agrava considerablemente.^[12] Respecto de la producción de testimonios sobre los acontecimientos de personas de reconocida solvencia moral que militen en facciones opuestas, la aplicación de esta norma demandaría contar con personas o instituciones capaces de expedirse acerca de la solvencia moral de al menos un militante de cada facción y luego garantizar que estos tengan derecho a la palabra y sus testimonios lleguen a la perpetuidad.

Sobre la procedencia de los materiales incorporados al acervo del AGrafN, el decreto n.º 101.788 de 1941, que reglamentó el funcionamiento de la institución, especifica en su cuarto artículo que los materiales provendrán de adquisiciones, transferencias de otras reparticiones, donación o registro propio. En 1942 el n.º 135.615 «Acuerdo sobre la remisión de fotografías al Archivo Gráfico de la Nación», estableció en su artículo 1º la obligatoriedad para todas las reparticiones oficiales – con excepción de los organismos militares – de suministrar al AGrafN

«una copia de las reproducciones fotográficas que obtuvieren de ceremonias oficiales o privadas, actos públicos, edificios, oficinas, máquinas o instalaciones que les pertenezcan, vistas de sus elementos, personal, etcétera, y en

[12] Cabe señalar que quienes hemos consultado en condición de investigadores los fondos que originalmente se produjeron e incorporaron al acervo del AGrafN y estaban disponibles en 2010 en el AGN constatamos que, ni la información acerca del tratamiento dado a los documentos, ni el legajo especial son facilitados al público consultante. Esto hace que el investigador desconozca cuando se han suprimido leyendas así también como el *pendant* de cada documento.

general todas aquellas fotografías que, aun sin referirse directamente a sus actividades se registren a título técnico o documental».

Además, el decreto estableció, en su artículo quinto, que cuando un film oficial de carácter divulgativo, de fomento o de propaganda sea producido con aportes del Instituto Cinematográfico del Estado se contemplase en el presupuesto el importe para la producción de una copia nueva sonora completa destinada a la cineteca de la División Cinematográfica Educativa del AGrafN.^[13] En su artículo tercero ofrecía la posibilidad de recibir en custodia los negativos que los organismos alcanzados por el decreto desearan remitir, garantizando el acceso a los mismos por parte de sus propietarios cuando fueran requeridos para efectuar copias. En los considerandos del mismo decreto se expresa que «hasta la fecha [28 de diciembre de 1942] se han incorporado al acervo del AGrafN valiosos documentos (...) pero que es necesario incrementarlo con el aporte cotidiano» (citado en Chiáppori 1944, pág. 11). Este agrega que muchas *piezas curiosas* en poder de particulares fueron donadas al AGrafN al conocerse la existencia de este (Chiáppori 1944, pág. 7) y menciona que un film fue producido como ensayo de la Dirección Cinematografía Educativa en 1942 (Chiáppori 1944, pág. 25). Desconocemos los resultados de la implementación de estas medidas. La eficacia de la política de acopio del AGrafN puede rastrearse en los materiales incorporados al AGN en 1959. Aunque la práctica del AGrafN de agregar una leyenda inicial a todos los materiales incorporados dificulta establecer qué títulos fueron producidos por el AGrafN y cuáles encargados, adquiridos o expropiados a particulares. Según el profesor Raúl Amado, el AGrafN «produjo algunos documentales y compiló noticias».^[14]

El texto de Chiáppori ofrece algunos datos y descripciones sobre las condiciones de guarda, de fichaje y sobre los mecanismos de accesibilidad a los materiales. Se describen procesos técnicos, con especial hincapié en las formas de catalogación a través de un sistema de ficheros «original de la institución», el cual permite ahorrar tiempo a los investigadores frente a la multiplicidad de asuntos presentes en el acervo. Hay frecuentes menciones a la expectativa de duración de los materiales: estas varían de apartado

[13] Identificamos en esta medida la primera norma que fija el compromiso de depósito en instituciones públicas a beneficiarios de aportes del Estado.

[14] Correspondencia entre Raúl Amado y la autora, noviembre de 2012.

a apartado: a veces se menciona que las escenas que en AGrafN se conservan se podrían «volver a vivir» a varios siglos de distancia, o refiere a las piezas del archivo como *documentos fundamentales* que serán requeridos en cien años a lo que agrega que por ello «el Estado no puede librarlos al azar de una conservación precaria o de la destrucción ocasional» (Chiáppori 1944, pág. 8). Sin embargo, no hay precisiones acerca de las condiciones de temperatura y humedad en las áreas de guarda. Ya en el sexto apartado luego de describir en detalle los procedimientos de *revisión, fichaje e identificación* se afirma que

«La División Técnica provee, además a la periódica revisión, doblaje,^[15] etcétera, de las películas antiguas cuya conservación puede elevarse a 500 años sobre la base de progresivas copias a películas nuevas, adecuada confección de materiales vírgenes y tratamiento químico» (Chiáppori 1944, pág. 21).

Esto último se sostiene en función de descubrimientos del departamento correspondiente de los archivos nacionales de los Estados Unidos de Norte América.

Abundan en el texto referencias y citas a la actividad de los «países cultos», al «ejemplo extranjero en la materia», a «las naciones adelantadas» y, en lo referido específicamente al *Archivo de la palabra* se cita como modelos a sus congéneres de Suiza, Alemania y Francia (Chiáppori 1944, pág. 22).

Al momento en que Chiáppori redacta el texto aquí analizado, el archivo no ofrece servicios de atención al público dado que su estructura se encuentra afectada a la tarea de ordenar, clasificar y fichar los materiales procedentes de las colecciones de origen que han servido de base al acervo del AGrafN. Asimismo la División Técnica se encuentra afectada al ordenamiento de más de 20 000 metros de materiales cinematográficos a los cuales se los dota de una leyenda inicial con la intención de singularizarlos.

A pesar de la imposibilidad de prestar servicio al público Chiáppori declara que el AGrafN atendió demandas puntuales de algunos organismos del Estado tales como la Dirección General de Correos y el Congreso Agrario Nacional. No hemos logrado establecer con precisión en qué momento el AGrafN comenzó a prestar servicios

[15] Probablemente se denomine doblaje al procedimiento técnico de agregar banda de sonido en castellano a películas habladas en otro idioma.

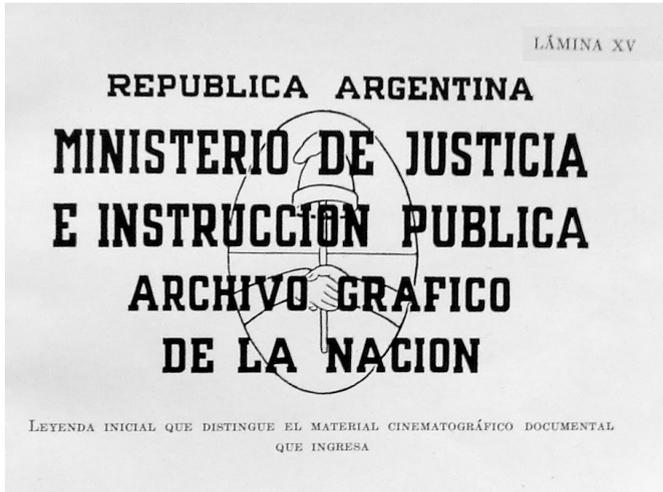


Imagen 1.5. Imagen de la leyenda inicial incorporada a los materiales al ingresar al AGrafN (Chiáppori 1944).

al público y el impacto que estos tuvieron. De lo expuesto por Chiáppori deducimos que hasta mediados de 1942 el AGrafN no había abierto sus puertas al público.

Acerca de la recepción que tuvo la creación y puesta en marcha del AGrafN entre sus contemporáneos el autor sostiene que el decreto no alcanzó en su hora mayor divulgación y que la idea de crear un Archivo Gráfico oficial fue acogida inicialmente con cierto escepticismo.

Sin embargo, pudimos localizar en el Departamento Documentos Fotográficos del AGN dos imágenes de notas periodísticas referidas al AGrafN y a sus actividades aparecidas en la prensa de la época. Una de ellas, reproduce la noticia publicada en la edición del 29 de diciembre de 1942 en *El mundo* titulada «Archivo Gráfico de la Nación». En ella se citan algunos párrafos del decreto n.º 135.615, promulgado el día anterior.^[16] Una segunda ficha en papel indica la existencia de la nota «A propósito de películas nacionales»

[16] Según nota, al reverso de la reproducción fotográfica de la noticia se indica que esta se refiere «a las medidas dispuestas por el superior gobierno con el fin de acrecentar el acervo fotográfico del Archivo Gráfico de la Nación» (AGN. Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires. Inventario 27.563/caja 475).

aparecida en la revista *Atlántida* en 1942.^[17] Esta publica una carta de Pastor Luis Obligado dirigida al director de dicha publicación, Ortiga Anckermann, que tiene por objeto dar respuesta a los interrogantes planteados por un cineasta-lector, en el número anterior de la revista, acerca de la conservación de las películas argentinas. En sus breves reflexiones este lector pregunta: «¿Se archivan en alguna parte las películas nacionales? ¿No podría incorporarse a la Biblioteca Nacional una filmoteca?». Obligado califica de acertadas las reflexiones del inquieto cineasta y ofrece a *Atlántida* una posible respuesta a la inquietud de su lector. Para ello pone en conocimiento a los miembros de la revista sobre la misión del AGrafN remitiendo junto a su carta un folleto ilustrativo acerca de las actividades que el archivo desarrolla (suponemos que se trató del texto de Chiappóri). Señala, además, que el AGrafN tiene por modelo los archivos semejantes de Estados Unidos, Gran Bretaña y el Reich. Acerca de la inquietud del lector por el cuidado de las películas de argumento Obligado expresa que la tarea es privativa del Instituto Cinematográfico del Estado (ICE), el cual se dispone a dedicarse al asunto en breve. En lo que respecta a la institución que él dirige, Obligado informa sobre el éxito de las tareas de acopio de producciones contemporáneas y expone planes para el rescate de documentos anteriores a la existencia del AGrafN. «Tanto como lo permita la exigüidad de la insuperable partida con que se cuenta para rescatar documentos retrospectivos, se recabarán algunas películas viejas sumamente interesantes».^[18] La intervención del cineasta-lector lleva a suponer cierto desconocimiento acerca de la existencia del AGrafN y de su misión incluso en actores del campo de la cinematográfica pero la carta de Obligado a la revista da cuenta del empeño del funcionario por dar a conocer al público la institución y aporta datos de interés: la existencia de un proyecto de conservación de películas argumentales a cargo del ICE y el proyecto de rescate de primitivos por parte del AGrafN.

[17] La fotografía correspondiente a la imagen del número de inventario 217.564/caja 475 se encuentra extraviada en el AGN por lo que para acceder a la noticia consultamos los ejemplares de la revista *Atlántida* del año 1942 en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional. Obligado, Luis P. «A propósito de películas nacionales». Revista *Atlántida* n.º 911, 1942, págs. 64-65.

[18] Obligado, Luis P. «A propósito de películas nacionales». Revista *Atlántida* n.º 911, 1942, págs. 64-65.

Por último, nos fue facilitado por una colega el dato de que en la edición n.º 94 correspondiente al 16 de junio de 1940, del noticiero cinematográfico *Sucesos Argentinos* se incluía un reportaje titulado «El Ministerio de Justicia e Instrucción Pública está organizando un archivo de la Nación. A su frente se halla el señor Pastor Obligado. *Sucesos Argentinos* colabora en la formación».^[19] Accedimos a una reproducción de la nota en la videoteca del Museo Municipal de Cine Pablo C. Ducrós Hicken (MC) pero el material transferido a video no posee sonido. La estructura del reportaje permite inferir que el original tenía banda sonora. Según técnicos del MC la ausencia de esta en la copia puede deberse a la fragmentación de que fue objeto la producción de *Sucesos Argentinos*, por lo que en algunos casos llegaron a los archivos solo materiales intermedios en los que aún se encuentran separados el sonido y la imagen y el sonido original aún no se ha localizado. La parcialidad visionada^[20] muestra una placa inicial en la que se lee: «Ciudad de Buenos Aires/Historia Gráfica de la Nación/ Sucesos Argentinos, Cine Argentino/Filmado por (...)». La mutilación en el margen inferior del cuadro no permite leer la última frase. Luego se ve la placa colocada en la fachada del edificio del AGrafN (por las características arquitectónicas del edificio deducimos que se trata de la sede de avenida Santa Fe). Se ve a su director en el escritorio y a otros funcionarios manipulando materiales fílmicos en diferentes dependencias del archivo. No hay aquí mención al título completo citado por nuestra colega; deducimos que este fue tomado del índice general de la producción de *Sucesos Argentinos*. La ausencia del sonido limita las posibilidades de interpretar cuál era el discurso circulante en la época sobre el AGrafN. Sin embargo, la existencia del material y las imágenes hacen suponer que se trate de un material de propaganda que festeja y difunde la creación y existencia del Archivo.

Acerca de la pertenencia institucional del AGrafN, como ya dijéramos, esta sufrió diversas modificaciones. La primera de estas aparece explicitada en el apartado *Advertencia* de la reedición del texto de Chiáppori:

[19] Este material fue localizado por la investigadora Florencia Luchetti mientras relevaba la producción de *Sucesos Argentinos* para su tesis doctoral.

[20] Se visionó un vídeo en soporte DVD que además de no poseer banda de sonido presentaba una considerable mutilación del área de imagen en todos los márgenes del cuadro (DVD n.º 2.532).

«En prensa esta tirada y sin tiempo para introducir las modificaciones correspondientes, conviene señalar que por resolución del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, el laboratorio fonético y el procedimiento fotoliptófono para registros sonoros no integran más el elenco de elementos técnicos del Archivo Gráfico de la Nación, instituto que, por otra parte, como es del dominio público, por decreto del Poder Ejecutivo^[21] ha pasado a depender de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Presidencia de la Nación» (Chiáppori 1944).^[22]

A nuestro entender, la reubicación del AGrafN en el ámbito de la administración pública argentina se inscribió en un conjunto de medidas políticas y administrativas implementadas a partir de 1943, tendientes a ampliar las funciones del Estado sobre áreas consideradas decisivas para la reconstrucción del pasado. Difiere de ello el técnico del AGN Claudio Abruzzese para quien la modificación de pertenencia del AGrafN se debió a la trascendencia adquirida por esta nueva institución y se cumplía con dicha modificación la predicción de Chiáppori: ese instituto, ignorado en sus comienzos, había cobrado con el tiempo una importancia inusitada (Abruzzese 2011, pág. 15).

En junio de 1943 un golpe de Estado derrocó al presidente Ramón Castillo poniendo fin al período denominado a partir de entonces «la década infame». El Poder Ejecutivo quedó a cargo de las fuerzas armadas y asumió la presidencia el general Arturo Rawson. Según Fernando Martín Peña hasta ese momento el Estado argentino se había mantenido bastante ajeno al desarrollo de la industria cinematográfica.^[23] Esa situación cambió con el golpe militar de 1943,

[21] Suponemos que el decreto al que se refiere Chiáppori es el n.º 18.406, promulgado el 31 de diciembre de 1943.

[22] Otra referencia a esta modificación es la de Carracedo Bosch quien en su texto *Archivo General de la Nación de Argentina* indica que: «En 1944 [el AGrafN] pasó a depender de la Secretaría de Informaciones, del Ministerio del Interior y en 1946 al crearse la [Sub] Secretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, quedó incorporado a ella» (Carracedo Bosch de Prieto 1974, pág. 157). La descripción de Carracedo Bosch es imprecisa y presenta algunos errores. Es comprensible dado que resulta difícil reconstruir las medidas administrativas del período debido a lo convulsionado del mismo y a la dificultad de acceder a algunos de los decretos.

[23] Con la única excepción en la década anterior de las iniciativas del senador conservador Matías Sánchez Sorondo quien logró la creación del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) más tarde devenido en ICE (Peña 2012,

cuando las nuevas autoridades *de facto* crearon, el 21 de octubre de 1943, la Subsecretaría de Información y Prensa^[24] (Peña 2012, pág. 94). El AGrafN – con sus divisiones Discoteca, Filmoteca y Gráfica – pasó a depender, a partir del 1° de enero de 1944, de la Subsecretaría de Información y Prensa de la Secretaría de Presidencia de la Nación.^[25] Aparentemente continuaron a cargo del Archivo sus autoridades originales.

Según su decreto de creación la Subsecretaría de Prensa atendería lo relativo al ejercicio de la actividad publicitaria e informaciones en general. El mismo decreto indicaba, en su artículo tercero que «oportunamente se reglamentará el funcionamiento de las distintas divisiones y se fijará el personal necesario para las mismas».^[26] Al anexar el AGrafN a la Subsecretaría de Prensa se establece que el archivo quede en la esfera de la Dirección General Prensa la cual tiene por función: «Preparar para el Exmo. Señor Presidente y los señores ministros, la información general (...) que pueda interesar al Gobierno».^[27] El análisis de esta estructura y de las funciones asignadas a la Dirección General de Prensa permiten suponer que las funciones del AGrafN se modificaron considerablemente quedando reducidas principalmente a proveer o almacenar documentos producidos por o para atender la demanda de la Sub-

pág. 94). Sánchez Sorondo también fue autor y promotor de la sanción, en 1933, de la ley 11.723 de propiedad intelectual, en la que se incluye a la obra cinematográfica.

[24] Esta Subsecretaría constituía uno de los cuatro departamentos de la Secretaría de Presidencia de la Nación, a la cual se le asignó el rango de Ministerio.

[25] Decreto 18.406.

[26] Decreto n.º 12.937. Ese mismo día a través del decreto n.º 13.644 se establecieron las funciones de la flamante Subsecretaría de Informaciones y Prensa. En el artículo primero se ratificó su dependencia de la Secretaría de Presidencia de la Nación y se estableció su objeto: «asegurar la dignidad del derecho de la libre expresión de las ideas y contribuir a la defensa y exaltación de la tradición histórica, de la cultura y de los valores morales y espirituales del pueblo argentino». En el segundo artículo se fijaron las competencias que harían posible cumplir con los fines expresados antes. Entre sus atribuciones se contaba asegurar el abastecimiento de papel y película virgen, evitar la difusión de publicaciones extranjeras perjudiciales a los intereses nacionales y, organizar la propaganda del Estado. Decreto n.º 13.644.

[27] Decreto 18.406.

secretaría de Informaciones y Prensa y de otros organismos del Estado.

Durante 1944 continuaron tomándose medidas tendientes a reorganizar el Estado. Identificamos tres decretos del primer trimestre destinados a modificar las funciones del Estado que, en alguna medida afectaron las del AGrafN. El 1° de febrero de 1944 se declararon terminadas las competencias del ICE^[28] y, se puso su personal y materiales a disposición de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa para que, con lo que esta juzgase conveniente, organizase la Dirección de Cinematografía [también dependiente de Subsecretaría de Información y Prensa de la Secretaría de Presidencia de la Nación], con sus divisiones de Abastecimiento, Fomento y Producción.^[29] Esta medida era previsible desde octubre de 1943 cuando, al reglamentarse las funciones de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, se le atribuyeron funciones similares a las desempeñadas por el ICE. El 10 de marzo del mismo año se decretó que la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, así como los organismos y servicios que la formaban, pasasen a depender del Ministerio del Interior y, se autorizó a este «para proceder a su reorganización conforme a las funciones que en definitiva se le asignen».^[30]

Ese mismo año tiene lugar la culminación de un proceso que venía gestándose desde la creación misma del AGrafN: el 5 de abril de 1944 un decreto del Poder Ejecutivo declaró de utilidad pública el conjunto de noticiarios propiedad de la empresa Max Glücksmann,^[31] procediéndose a su expropiación por el valor de 2 600 pesos moneda nacional.^[32] Laura Fernández Cordero y otros

[28] Clara Kriger sostiene que lo que generó la desaparición del ICE fue que con la Segunda Guerra y el impacto de la falta de material virgen quedó al descubierto que la gestión de ambos institutos (Instituto Cinematográfico Argentino (ICA) e ICE) no tenía el poder ni la capacidad de dar respuesta a los requerimientos de una industria que se debatía en el marco de una notable desaceleración productiva (Kriger 2009, págs. 30-31).

[29] Decreto n.º 2.516.

[30] Decreto n.º 6.134, artículo 4°.

[31] Para más información sobre este productor, véase el capítulo I del texto *Imágenes del mundo histórico* (Marrone 2003, págs. 29-37).

[32] Decreto n.º 8.472. En abril de 1944 aproximadamente cuatro pesos moneda nacional equivalían a un dólar estadounidense. Tabla comparativa de valores de moneda argentina consultada en: http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cotizaci%C3%B3n_hist%C3%B3rica_de_monedas_de_la_Argentina.

sostienen que si bien la expropiación se concretó en abril de 1944 «El Archivo Gráfico de la Nación venía manifestando su interés por las cintas de Glücksmann, casi desde la fecha de su creación, a finales del año 1939» (Cordero *et al.* 2006). Aparentemente el proceso que finalizó con la expropiación de parte de la producción de Glücksmann se había iniciado en 1940 como una compra. Las negociaciones las llevó a cabo Sergio Chiáppori y es él quien en agosto de 1943, argumentando haber detectado una actitud especuladora por parte de Glücksmann,^[33] recomienda la expropiación del lote dado que el mismo posee testimonios insustituibles de casi 40 años de vida argentina (Chiappóri citado por Cordero *et al.* 2006).

Según Fernández Cordero «expropiar no había sido en el pasado inmediato, una atribución frecuente del Estado. Era considerada, incluso, una medida problemática». Coincide con ello el crítico Claudio España quien se refiere al episodio muchos años después:

«(...) fueron expropiados los archivos del exhibidor y productor Max Glücksmann. La Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos había apoyado la compra por el Estado de este inmenso reservorio. Después del golpe de 1943 fue expropiado por una miseria, 2 600 pesos. Se trataba de 20 000 metros de película positiva y 9 000 de negativo. Tras largo juicio iniciado por Glücksmann, la Corte Suprema decidió que su costo llegaba a los 155 000 pesos,^[34] pero era tarde: el material filmico se había dispersado o perdido y es posible que algo del mismo subsista en el Archivo General de la Nación, que también sufrió un incendio hacia 1950» (España 1998).

En el mismo sentido se expresa Couselo quien sostiene que el archivo de Max Glücksmann fue expropiado «sin que se previera su conservación; parte se incendió antes del cincuenta por no contratarse^[35] las cintas de acetato [entendemos que Couselo se refiere al soporte nitrato] inflamable y tantos años después

[33] Según Chiappóri, Glücksmann eleva de \$ 100 000 a \$ 250 000 en el término de tres años su oferta (Cordero *et al.* 2006).

[34] En su último ofrecimiento al AGrafN, ocurrido el 30 de mayo de 1943, Glücksmann había valuado en 250 000 pesos la colección de filmes a vender.

[35] Se refiere a la obtención de materiales intermedios (denominados contratipos) a partir de los cuales pueden producirse copias de proyección de buena calidad.

habría que ver si hay nuevas pérdidas o que está salvado» (Couselo 1978).^[36]

Según Chiappóri, antes de la expropiación se había constatado el mal estado de conservación de la colección y fue este uno de los motivos que lo indujo a recomendar la expropiación (Chiappóri citado por Cordero *et al.* 2006). Quizás por desconocimiento o por el prejuicio existente en torno a la eficiencia de la acción de los archivos públicos argentinos, esta situación ha sido ignorada por críticos e historiadores y se da por hecho que el deterioro de la colección expropiada a Glücksmann se produjo con posterioridad a la expropiación y consecuente transferencia a las dependencias del AGrafN.

Respecto del monto asignado, si se considera que durante el proceso de compra se fijó como valor inicial 100 000 pesos y como valor final 250 000 pesos y que años después un fallo de la corte fijó en 155 000 pesos el valor del lote expropiado entendemos que el monto pagado por el Estado (2 600 pesos) fue considerablemente menor al valor de mercado de la colección.^[37]

En consultas recientes al AGN hemos podido constatar que al menos parte del material fílmico expropiado a Glücksmann se encuentra allí.^[38] Es de suponer que llegó transferido del AGrafN al momento de desactivarse este último.

Continuando con el derrotero del AGrafN identificamos en la segunda mitad del año 1944 una segunda serie de decretos y reglamentaciones que modificaron nuevamente la pertenencia, misión y funciones del AGrafN.^[39] Este conjunto de medidas ad-

[36] Este cuestionamiento a la acción del Estado no es exclusivo del ámbito del cine. El patrimonio es una categoría en constante evolución y, las acciones del Estado en torno a ella ponen en juego concepciones del mundo diversas.

[37] El Estado asignó al lote menos del 2 % del valor que estableció años después la Justicia.

[38] Con motivo de una consulta para localizar y reproducir material fílmico para un documental, localizamos en noviembre de 2009 al menos dos cortos de Glücksmann existentes en el Departamento de Documentos de Imagen y Sonido del AGN: uno de 1912 y otro de 1932.

[39] El 3 de agosto de 1944 por decreto n.º 20.738 se amplió por 180 días el plazo para organizar el noticioso e informativo de la Subsecretaría de Informaciones Prensa y Propaganda del Estado. A su vez una nueva reestructuración tuvo lugar el 4 de septiembre del mismo año, al promulgarse el decreto n.º 23.869 (*Se reorganiza la Subsecretaría de Informaciones y Prensa*). Este modificó el decreto 18.406 y estableció que esta Subsecretaría

ministrativas permiten constatar la fragilidad institucional y la escasa autonomía institucional de que disponía el Archivo.

Durante el año 1945 no identificamos acciones importantes que impactaran en el marco jurídico ni en la actividad del AGrafN. Este fue un año especialmente activo en el escenario político argentino dado que la alianza en el poder comenzó a mostrar fisuras. Las diferencias entre los distintos sectores de las fuerzas armadas – a cargo del Poder Ejecutivo – fueron acentuándose hasta desatar una profunda crisis política, en octubre de 1945. La salida a la crisis fue el llamado a elecciones, las que le permitieron al por entonces coronel Juan D. Perón consolidar su fuerza política, constituirse en líder y alcanzar la presidencia de la Nación al año siguiente. Con la asunción de Perón a la presidencia (1946) se intensificaron las acciones administrativas iniciadas por sus antecesores, afianzándose una política tendiente a la centralización y el control del discurso circulante sobre temas considerados de interés para la Nación. Al respecto el historiador de fotografía Luis Priamo, afirma que «con el advenimiento del peronismo [Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Presidencia de la Nación] pasó a tener una importancia superlativa porque fue la usina de propaganda del gobierno, dirigida por Raúl Alejandro Apold».^[40] «Apold asumió sus funciones como subsecretario de Informaciones y Prensa de la Nación en marzo de 1949 e imprimió a su gestión ribetes autoritarios por los que se ganó el apodo de el zar del cine» (Kriger 2009, pág. 58).^[41]

Por lo descripto hasta aquí, entendemos que el cambio de pertenencia del AGrafN, dentro de la administración pública argentina, conllevó la modificación de su misión y funciones originales. A nuestro entender este cambio limitó aún más la escasa autonomía institucional del AGrafN, modificó el desarrollo de su misión original – la preservación del patrimonio cinematográfico – y resultó determinante para su desaparición en 1957. Suponemos que, si el

quedaba conformada por: a) Dirección General de Prensa, b) Dirección General de Propaganda, c) Dirección General de Espectáculos Públicos, d) Dirección General de Radiodifusión, e) Dirección General del *Boletín Oficial*, f) Dirección General del Archivo Gráfico de la Nación, g) División Despacho y h) Asesoría Letrada y Técnica.

[40] Correspondencia entre Luis Priamo y María Cristina Boixados, octubre de 2012.

[41] En la época también se apodó a Apold «el Goebbels argentino», en alusión al ministro de Propaganda del Tercer Reich, Joseph Goebbels.

AGrafN no había consolidado su misión y su relación con los destinatarios de sus acciones hacia 1942, es probable que a partir del cambio de órbita de pertenencia, en 1944, la institución se haya volcado a atender las demandas de los organismos de gobierno, abandonando el ambicioso proyecto expuesto por Chiáppori^[42] en *Organización y objetivos del Archivo Gráfico de la Nación*. Un comentario de Clara Kriger incluido en su texto *Cine y peronismo* abona nuestra hipótesis, en donde sostiene que la producción de cortometrajes por la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, agencia del Estado que se encargaba la realización de documentales oficialistas, difundía pero también explicaba las razones y consecuencias de las medidas de gobierno. Estos cortos y medimetrajes eran costeados por el Estado y realizados por distintas empresas cinematográficas que trabajaban por encargo (cfr. Kriger 2009, pág. 20 y 105-106).

Lo anterior nos permite suponer que a partir de 1944 y hasta 1955, el AGrafN proveyó de materiales a las Direcciones Generales de Prensa y de Propaganda, así como también a las empresas productoras contratadas para la producción de noticieros cinematográficos y documentales.^[43] Además de proveedor de imágenes del pasado es probable que el AGrafN también haya sido el depositario de las nuevas producciones alcanzadas por la obligatoriedad de depósito y de colecciones consideradas de interés para sus objetivos. Un indicio de esto último la constituye la expropiación de materiales producidos por Max Glücksmann descripta antes y la mención de Domingo Di Núbila en el apartado *Demás hechos del año [1948]* de su antológica *Historia del cine argentino*^[44] en el que

[42] A la modificación de pertenencia del AGrafN se suma el alejamiento de Chiáppori de la institución por no compartir el ideario político del gobierno peronista. Correspondencia entre Luis Priamo y Cristina Boixados, octubre de 2012.

[43] Considerados objetos didácticos por el peronismo (Kriger 2009, págs. 105-106).

[44] Entendemos necesario contextualizar esta obra. Según Clara Kriger «Di Núbila realizó la primera periodización de los sucesos y productos del cine argentino, teniendo como epicentro la actuación del peronismo» (Kriger 2009, pág. 11). La autora reconoce que dicha obra fue el primer abordaje latinoamericano en su tipo. Junto con la obra *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959) del brasileño Alex Vianny, la obra de Di Núbila inaugura el comienzo de la autonomía de la historia del cine en América Latina. Para Kriger el relato de Di Núbila fue fundador y canónico. Respecto a lo ocurrido en el período 1945/1958, este sostiene que la gestión del gobierno peronista fue determinante en la definición de las principales

indica que «los noticiarios fueron obligados a entregar al gobierno sus negativos de 1944 y nueve primeros meses de 1945» (Di Núbila 1959, vol. 2, pág. 108). Aunque el autor no lo especifica, es de suponerse que la institución receptora de los materiales alcanzados por esta obligación fuera el AGrafN, que para ese entonces ya se encontraba bajo la esfera de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación.

Simultáneamente al surgimiento y desarrollo de las actividades del AGrafN, en octubre de 1941 el crítico Manuel Peña Rodríguez fundó el segundo archivo cinematográfico argentino al que llamó PMCA. La institución surgió como heredera directa de los grupos de cinéfilos que desarrollaban sus actividades en la ciudad de Buenos Aires desde 1929, cuando surgió el primer cineclub argentino llamado Cine Club de Buenos Aires. A partir de este grupo pionero la actividad cineclubística fue estimulada, reproducida y se expandió desde Buenos Aires hacia otras ciudades de Argentina. Nos interesa aquí esta actividad como antecedente de los primeros archivos cinematográficos argentinos por lo que a continuación reconstruiremos brevemente sus aspectos más sobresalientes.^[45]

características de la fisonomía general de la industria del cine en Argentina. Pero considera que la política proteccionista del Estado peronista perjudicó notablemente al cine, fomentando la corrupción y el desinterés por la competencia, critica la censura aplicada a películas y personas y el empleo del medio cinematográfico para la trasmisión de propaganda política. Kriger dedica su texto *Cine y peronismo* a problematizar la cuestión a partir de una tesis opuesta a la de Di Núbila. Explicitado esto entendemos válida la consideración de ambos textos como fuente para abordar el problema de investigación que aquí nos ocupa. Señalaremos nuestras coincidencias y disidencias con ambos autores a medida que los citemos.

[45] Para la reconstrucción de este proceso nos serviremos del *Anuario cinematográfico* (Bruski 1943), del *Anuario del cine argentino 1949-50* (Zúñiga 1950), del apartado «Cine de museos y cine clubes: Peña Rodríguez, Klimosky y sucesores» de *Historia del cine argentino* (Di Núbila 1959), de la reseña incluida en el capítulo «Orígenes y tendencias» de la *Historia del cortometraje* (Mahieu 1961), del informe *L'action des ciné-clubs et de cinémathèques en Amérique Latine pour le développement de la culture cinématographique* preparado por el conservador adjunto de la Cinemateca de San Pablo –Rudá de Andrade– presentado en la Mesa Redonda Internacional sobre Cine Latinoamericano que tuvo lugar en Santa Margherita Ligure, Italia, en mayo de 1961, del ensayo de Gregorio Anchou «El cine amateur y los cineclubes» y «El cineclub Gente de Cine» de César Maranghello, ambos incluidos en *Cine argentino industria y clasicismos 1933/1956* dirigido por Claudio España (Anchou 1999, págs. 558-559;

Según Gregorio Anchou afirma en su ensayo «El cine amateur y los cineclubes» los cineclubes pioneros de Buenos Aires fueron Cine Club Buenos Aires y Cine Club Argentino. Cada uno de ellos representó dos tipos de cineclubes: el primero era un cineclub «intelectual», el segundo unomás orientado a facilitar la concreción técnica de las películas de sus socios.

Cine Club Buenos Aires inició su actividad en 1931, cuando Aldo Pellegrini organiza las primeras proyecciones cinematográficas, en la sede de amigos del arte, en la calle Florida. En él «militaron figuras como Jorge Luis Borges, Horacio Coppola, Jorge Romero Brest, Ulyses Petit de Murat, Guillermo de Torre, César Tiempo y León Klimosky», era una experiencia piloto que pretendía importar, desde el modernismo de París, las estrafalarias sesiones surrealistas en las que se rendía culto a las provocadoras posibilidades de un arte virgen. Y así como gracias a esa magnífica caja de resonancia que fue el surrealismo, funciones cineclubistas similares comenzaron a aparecer en diversas capitales del mundo. Aldo Pellegrini empezó a proyectar, en Buenos Aires, películas como *A propósito de Niza* (1930) de Vigo, *El puente de acero* (1927) y *La lluvia* (1928) de Joris Ivens y *El riel* (1921) de Lupu Pick (Anchou 1999, págs. 559-560). El Cine Club de Buenos Aires además exhibir películas de vanguardia extranjeras alentó la realización de películas experimentales por parte de realizadores argentinos. Una de ellas fue el primer largometraje argentino rodado en 16 mm *Sombras* (1930) de Luis Saslavsky.

Un segundo tipo de cineclubes surgió a la sombra de los aficionados a los formatos de paso reducido (16 mm y 9,5 mm) que proliferaban en la época en Buenos Aires. En el invierno de 1932 Carlos Connio Santini^[46] promovió la fundación de una entidad

Maranghello 1999, págs. 552-553) y del artículo «Los cine-clubs o el cine como manía» (Sammaritano 1983).

[46] Carlos Connio Santini fue – junto a su padre Alejandro (Alex) Connio – el responsable de la creación de los Laboratorios Cinematográficos Alex. Ambos compartían el amor por el cine y filmaban películas amateur en 9,5. En 1928 su pasión se convirtió en profesión cuando fundaron la casa Alex, posteriormente Laboratorios Alex. En 1936 Carlos permaneció cuatro meses especializándose en el departamento de investigaciones de la Eastman Kodak en Rochester. Según Domingo Di Núbila, esto, junto al esfuerzo constante de Laboratorios Alex por mejorar los equipamientos y la técnica de revelado, hizo que la fotografía de las películas argentinas alcanzara por primera vez estándares internacionales. Alex Connio murió

que agrupase a estos realizadores que desarrollaban su actividad al margen de toda organización comercial. Surgió así el Cine Club Argentino. La nueva entidad realizaba proyecciones periódicas, a lo que sumó la producción de un noticiero y en 1938 la publicación de *Cinecamara*.^[47] Además realizaba concursos entre sus miembros y actividades de enseñanza cinematográfica. Para Anchou

«el Cine Club Argentino, más que a fomentar la utopía de un lenguaje limpio de especulaciones comerciales, se dedicó a la mucho más prosaica tarea de facilitar la concreción técnica de las películas de sus socios – enseñándoles, básicamente, cómo era que funcionaba sus costosos equipos – de enviar sus cortometrajes a diferentes festivales afines, crear certámenes propios, abiertos a cualquier participante de todo el país o, como era en la mayoría de los casos, dedicadas en forma exclusiva a premiar la producción interna y, también, de abrir sus puertas a quien quisiera brindar alguna conferencia en la institución (...). En síntesis, lejos de la pretensión vanguardista, la actitud predominante entre los miembros de este cineclub fue la de alcanzar un conocimiento práctico de las herramientas fílmicas» (Anchou 1999, pág. 559).

Alineado en el primer grupo definido por Anchou como los cineclubes «intelectuales», el 4 de abril de 1940^[48] inició sus activi-

en octubre de 1937 ocho días después de que se estrenara *Viento Norte*, la primera película argentina que recibió el aporte de estos progresos largamente ansiados por Alex. Su hijo continuó con la empresa familiar, la cual resultó indirectamente vinculada a la preservación fílmica debido a la práctica de los productores de abandonar allí los negativos de sus films. Al menos cuatro hechos fatídicos – a los que suele atribuirse la pérdida de los negativos de importantes films argentinos – tuvieron a Laboratorio Alex como protagonista: un incendio en 1969, su quiebra en 1986, la desaparición de 300 negativos de películas denunciada en 1990 por Octavio Gettino – director del INC en ese momento – y la denuncia de Guillermo Fernández Jurado del hallazgo en un volquete en las proximidades del laboratorio de copias de importantes films argentinos en 1992.

[47] Revista de aparición regular entre junio de 1938 y mayo de 1939. Con posterioridad hubo apariciones esporádicas.

[48] Sobre la fecha precisa en que Cine Arte comenzó sus actividades, persisten algunas divergencias: en el *Anuario del Cine Argentino 1949-1950* (Zúñiga 1950, pág. 431) se indica como fecha de fundación del cineclub y cinemateca Cine Arte, el 4 de abril de 1940. Di Núbila sostiene que se constituyó en octubre de 1941. Mahieu afirma que, hacia 1942, León Klimosky recogiendo algunos materiales y la experiencia de la década anterior, lo fundó junto a Elías Lapzeson. La sala funcionaba al estilo de los *Cinema d'essai* exhibiendo programas seleccionados de «films valiosos». Además,

dades Cine Arte. Este sintetizó la experiencia de León Klimosky^[49] en Cine Club Buenos Aires y la formación de Elías Lapzeson en París, a donde viajó en 1939 para estudiar la organización de las salas especializadas francesas (Villegas López 1942, pág. 33).

Cine Arte realizó temporadas en diferentes salas con programación diaria hasta que llegó a tener una propia en la calle Corrientes, la cual fue conocida posteriormente como cine Lorraine.

Para Di Núbila la actividad de los cineclubes porteños hacia 1941 se intensificó con el objeto de contrarrestar el desalentador panorama que presentaba el cine comercial y para salvar aunque fuera parcialmente la carencia de instituciones dedicadas a la enseñanza cinematográfica.

En ese contexto el crítico Manuel Peña Rodríguez inició en octubre de 1941 las proyecciones del PMCA. La institución tenía por función primordial

«(...) documentar y estudiar el nacimiento, progreso y evolución del cinematógrafo, arte múltiple de nuestros tiempos, en todas sus manifestaciones. Con tal objeto, iniciará la búsqueda y archivo de películas, entendiéndose que su adquisición se podrá efectuar mediante compra directa, donaciones o préstamos – con impresión o no de negativos – si hubiese lugar» (Bruski 1943, pág. 21).

Manuel Peña Rodríguez, un enamorado del cine, según Di Nublia, aportó las copias de que disponía y fue adquiriendo cuantas pudo. El texto fundacional del PMCA, publicado en el *Anuario 1943 de Cine Prensa*, indica que su acervo se formaba sobre la base de la cineteca privada del crítico, de la cual se prometía un inven-

sus promotores reunían desde 1941 «material olvidado en cinematecas y depósitos» (Mahieu 1961). Es probable que los tres documentos estén en lo cierto. Probablemente Klimosky y sus seguidores iniciaran las tareas de acopio y organización de la Cinemateca en 1940 y las proyecciones en 1942. Para 1950 cuando se editó el *Anuario del Cine Argentino 1949-1950* ya habían establecido como fecha fundacional el 4 de abril de 1940, la cual figura en el *Anuario*.

[49] Villegas López sitúa el inicio de la experiencia en 1927 cuando «León Klimosky organiza las primeras exhibiciones de cinematografía artística en Buenos Aires en la ya desaparecida Biblioteca Anatole France. En aquellas sesiones se proyectaron *El gabinete del Dr. Caligari*, el viejo *Cranqueville* de Feyder y una versión muda de *El doctor Knock o el triunfo de la medicina*. Estos son los antecedentes más remotos de “Cine Arte” que cuenta así con dieciséis años de existencia» (Villegas López 1942, pág. 33).

tario en el que se especificaría de qué producciones se disponía autorización para su exhibición. Según Mahieu, Peña Rodríguez «contaba con una valiosa colección particular de films mudos y sonoros (incluyendo Max Linder, Chaplin, Einsenstein, Pudovkin, Dreyer, etcétera)» (Mahieu 1961).^[50]

Fue con esta colección que se iniciaron las proyecciones en el Cine Odeón, de una serie de ciclos orgánicos denominados Cine Estudio. El Museo propiamente dicho funcionó en la calle Riobamba 423. Aparte de sus propios materiales el Museo llegó a contar «con filmes cedidos por Iris Barry, a la sazón *curator* de la Film Library del Museo de Arte Moderno (MAM) de Nueva York» (Di Núbila 1959, vol. 1, pág. 173). Peña Rodríguez se distinguía, según afirma Di Núbila, no solo por su erudición, lucidez, honestidad y jerarquía sino también por su estilo y personalidad.

«Sin duda apreciaba la escuela crítica francesa, pero no se dejó tentar por ese juego de sutilezas ultraintelectuales que suelen llevar a una visión seductora pero parcial de las películas; sin duda apreciaba la escuela crítica norteamericana, pero no se dejó influir por los extremistas de ninguna de ambas (...) y pudo observar el desarrollo del cine con una óptica imparcial, en trabajos que constituyeron verdaderas piezas de esclarecimiento» (Di Núbila 1959, vol. 1, pág. 173).

Es probable que este estilo y personalidad le hayan permitido al crítico argentino contar con el respaldo de personalidades e instituciones extranjeras para su ambicioso proyecto. En su texto fundacional puede apreciarse que la institución se proponía:

1. Clasificar el material por épocas, tendencias o géneros, y reunirlo paulatinamente en programas (...) a efectos de su exhibición en colegios y otros centros de enseñanza (...) con propósitos de divulgación, análisis y fomento cinematográfico.
2. Proceder a levantar, inmediatamente después de constituido, una estadística de las películas en poder de particulares o empresas comerciales en el territorio de la República, procurando en los casos en que sea posible y conveniente, su traspaso, a título de adquisición o (...) de custodia (...). Evitar por todos los medios a su alcance la destrucción del

[50] Según la actual directora del Museo del Cine Paula Félix Didier, a esta colección pertenece la copia supuestamente completa de *Metrópolis*, que fue localizada en el Museo del Cine en 2008.

material considerado valioso para los fines de la institución, y extender, naturalmente el campo de las adquisiciones al extranjero por vía directa o indirecta.

3. Crear una sección editora de publicaciones relativas al cinematógrafo (...) Promover investigaciones sobre y en torno a la pantalla.
4. Atender a la creación de una sección especial que documente la evolución del cinematógrafo argentino y a la preparación de la historia, gráfica y literaria, de este. Organizar, de ser necesario, un servicio de impresión de films o breves bandas en que queden registradas figura y voz de escritores, artistas, personalidades públicas o, simplemente destacadas contemporáneas. Organizar en relación con ello, un archivo documental del país, susceptible de completarse con una discoteca.
5. Crear una academia de artes y ciencias cinematográficas y colaborar con la llamada industria cinematográfica. (...) Servir de nexo entre la industria y el comercio cinematográficos y los círculos interesados en la utilización del cinematógrafo en la educación y en la enseñanza. Recabar de los poderes públicos todas aquellas medidas convenientes al Museo.
6. Abrir entre directores y profesores de los establecimientos de enseñanza encuestas tendientes a la estructuración orgánica de un programa de cinematografía escolar.
7. Rodar (...) películas dentro de un plan experimental, documentales o artísticas, y editar otras con material de los archivos del Museo.
8. Organizar un archivo fotográfico y de toda clase de material ilustrativo sobre films, y llevar estadísticas, observaciones, etcétera, del desarrollo del cinematógrafo nacional y universal. Secundar al ICE en todas aquellas iniciativas que coincidan con los fines y postulados del Museo. (...)
9. Fomentar la formación de filiales o de entidades movidas por afanes similares, en el territorio de la República Argentina.
10. El PMCA es una entidad no comercial, nacida de la iniciativa privada. Los recursos para la financiación de su cometido, sostenimiento y conservación del material, se arbitrarán mediante el cobro de un pequeño derecho en sus exhibiciones y publicaciones que asegure el saldo de los gastos y la continuidad del esfuerzo (...) (Bruski 1943, pág. 21).

Citamos el texto porque entendemos que de este modo puede apreciarse lo ambicioso de la empresa de Peña Rodríguez y analizar ítem a ítem cuánto de esta propuesta original fue realizado y cuánto quedó pendiente. Las tareas corresponden a un archivo cinematográfico moderno pero algunas de ellas sorprenden por la

audacia y la concepción del cine que implicaban. Resulta especialmente innovador el interés por inventariar la producción argentina y repatriar materiales además de proponerse el fomento del intercambio con instituciones y particulares extranjeros. La avanzada relación con las instituciones de enseñanza propuesta en los apartados a), ch) y e) son también novedosas para la época, así como el fomento de la investigación cinematográfica. La forma de solventar y administrar la institución, propuestos en el inciso i) habla de la conciencia – por parte de su fundador – de la necesidad de resguardar la autonomía del Museo sin por ello resignar la obtención de recursos.

Para Di Núbila el pionero en organizar y sostener ciclos orgánicos de cine retrospectivo en Argentina fue Peña Rodríguez con Cine Estudio. Sus actividades despertaron el interés de los círculos intelectuales y cierta curiosidad en el resto del público. Pero esto no alcanzó para llenar la sala durante sus proyecciones, condición indispensable para sostener la iniciativa. El Odeón, sede de Cine Estudio, era una sala muy grande y estaba ubicada en una zona privilegiada para la actividad cinematográfica por lo que sus funciones comerciales tenían lugar a sala llena. Sus administradores exigían al cineclub un rendimiento similar al de las funciones comerciales. Esta situación constituyó un factor de presión a la actividad de Cine Estudio y condujo a la pronta extinción de sus funciones. Según Di Núbila la falta de un recinto más pequeño y con menores presiones comerciales, sumado a las obligaciones de Peña Rodríguez como productor^[51] determinaron que en 1943 cesaran las actividades de Cine Estudio y con ellas las del PMCA. Fernando Martín Peña coincide con los argumentos de Di Núbila y agrega que también resultó desalentador para Peña Rodríguez, la falta de apoyo oficial (Peña 2008, pág. 31). Al respecto debe considerarse que si bien el texto fundacional del PMCA alega – en los incisos d) y g) – la intención de cooperar y trabajar mancomunadamente con el

[51] En 1943 Manuel Peña Rodríguez aborda su primera producción, la adaptación cinematográfica de la obra de Miguel Cané *Juvenilia*, para los estudios San Miguel. Según Di Núbila, *Juvenilia* fue otra de las películas sobresalientes de 1943 y la segunda película argentina producida por un productor propiamente dicho (Di Núbila 1959, vol. 1, págs. 13-17). Una breve síntesis de la trayectoria de Peña Rodríguez puede verse en el apartado Manuel Peña Rodríguez en *Cien años de cine argentino* (Peña 2012, págs. 89-90).

Estado y sus instituciones no hay en él mención a la existencia del AGrafN. Además, algunas de las actividades descritas para el Museo coinciden con las tareas que en 1941 desarrollaba ese archivo. Es atribuible a esta superposición de misiones la falta de apoyo estatal para con la iniciativa de Peña Rodríguez.

En 1942 surgió el cuarto cine club porteño: Gente de Cine. Según Sammaritano «el primer cineclub de vida estable y fructífera que existió en Buenos Aires» (Sammaritano 1983, pág. 57). Sobre la gesta de Gente de Cine, Maranghello sostiene:

«En 1936, el crítico cinematográfico Andrés Rolando Fustiñana (Roland) debutó en Radio Rivadavia con la audición “Éter Cine” (...). La misma pasó a llamarse después “Bar Gente de Cine”. Los oyentes visitaban el estudio de transmisión los sábados y allí obtenían fotografías, autógrafos y hasta algún recuerdo personal de los intérpretes y directores invitados. Cada oyente tenía su número de inscripción y participaba del sorteo de localidades para los cines del centro y de los barrios. La audición pasó luego a radio Prieto, dónde Roland conoció a León Klimosky, un odontólogo apasionado por el cine y el jazz. La primera exhibición se improvisó en uno de los estudios de la Prieto» (Maranghello 1999, pág. 552).

En su primera función, el 6 de junio de 1942, Gente de Cine exhibió cortos de Chaplin en 16 mm y los propios oyentes de la radio fueron los socios de la flamante entidad. El cineclub funcionó en una primera etapa en la misma sala que Cine Arte y tuvo muchas dificultades económicas y políticas para dar continuidad a su actividad. Estas fueron superadas cuando el productor y distribuidor francés Jean Sefert cedió el cine Biarritz los sábados en horario de trasnoche. Allí se inició un exitoso período que incluyó proyecciones en las salas del Libertador y Paramount. Gente de Cine realizó más de 1 450 funciones entre 1942 y 1965, año en que cesó sus actividades (Maranghello 1999, pág. 552). Este cineclub realizaba proyecciones, conferencias, debates y también editaba boletines y programas propios. Hacia 1948, ya poseía una biblioteca y un pequeño acervo de filmes (Galvão de Andrade 1961). El *Anuario del Cine Argentino* sostiene que el cineclub se dedicaba «a la difusión del Séptimo Arte Universal por medio de exhibiciones, conferencias, polémicas, etcétera, exclusivas para sus asociados» (Zúñiga 1950, pág. 431).

En ese período León Klimosky se incorporó a la producción cinematográfica industrial, primero como asistente de dirección,

luego como guionista y director, distanciándose de la actividad cineclubística, aunque continuó cooperando con Gente de Cine dictando cursos y seminarios de dirección.^[52]

Así de los cuatro nombres que resonaban con fuerza en el firmamento cineclubístico porteño – Klimosky, Peña Rodríguez, Lapzezon y Fustiñana – los dos primeros optaron por la actividad industrial y los dos últimos, recuperando la experiencia adquirida luego de años de intensa actividad cineclubística, fundaron, el 28 de octubre de 1949, el tercer archivo cinematográfico argentino: CA.^[53] Según el *Anuario del cine argentino* la institución «era representante exclusiva de la Cinemateca Francesa en Argentina y miembro de la Federación Internacional de Archivos Filmicos (FI- AF)». A ello agregaba que su misión consistía en «divulgar el Arte Cinematográfico, adquirir películas y favorecer el intercambio con otras cinematecas» (Zúñiga 1950, pág. 431).

La creación de CA tuvo estrecha vinculación con la actividad cineclubística que se desarrollaba en Buenos Aires y sus fundadores provenían de diferentes cineclubes porteños. El hecho mismo mencionado repetidamente como determinante para su fundación: el encuentro entre Rolando Fustiñana y Henry Langlois en el Festival de Cine de Cannes en 1949 (Fernández Jurado 2007, pág. 15; Casinelli 2007),^[54] tuvo lugar gracias a la actividad cineclubística desempeñada por el crítico argentino. Roland asistió a Cannes en representación de los cineclubes Gente de Cine y Cineclub del Uruguay. Según Guillermo Fernández Jurado en ese encuentro Langlois invitó a Roland a visitar Cinemateca Francesa, allí lo indagó acerca de los motivos por los que no existía una cinemateca en Argentina, a lo que el crítico respondió que se debía a la inexistencia de películas clásicas que justificaran su creación (Fernández Jurado 2007, pág. 15). Según Casinelli la respuesta textual fue: «Porque no tenemos películas, no hay clásicos del cine, ni films de vanguardia,

[52] En 1944 dirigió su primer largo *El jugador*, adaptación de la obra de Dostoievsky.

[53] A partir de 1967 la misma institución cambió su forma jurídica y paso a denominarse Fundación Cinemateca Argentina. Aquí emplearemos para referirnos a ella la sigla CA, independientemente de la denominación estatutaria.

[54] España (1981). Según Andrade el encuentro entre Roland y Langlois tuvo lugar en el Tercer Congreso Internacional de Cine Clubes reunido en Venecia (Galvão de Andrade 1961, pág. 11).

y solo unos pocos primitivos» (Casinelli 2007). Cabe preguntarse si el crítico argentino desconocía la experiencia del PMCA – institución que dispuso de una importante colección de clásicos unos años atrás – o si prefirió no mencionar la breve experiencia del Museo al francés. Langlois respondió donando copias de proyección de nueve películas clásicas que, junto a otras copias donadas por otros miembros fundadores, constituyeron el acervo inicial de la institución argentina. En el ya citado *Anuario del cine argentino de los años 1949-1950* encontramos una lista detallada de las copias que disponían los cineclubes y cinematecas de Buenos Aires hacia 1950: CA tenía entonces aproximadamente veinte títulos de largometrajes extranjeros, mudos y sonoros probablemente en 35 mm y 16 mm y algunos en 9,5 mm.^[55]

Otro hecho, menos citado que el encuentro de Langlois con Roland, pero que suponemos también fue trascendente para el nacimiento y desarrollo de CA es la presencia en 1949 de Elías Lapzeson como representante argentino en la reunión del Comité Director de la FIAF en Bélgica. Según Correa, asistieron a la misma varios representantes de diversos países deseosos de crear sus cinematecas (Douglas Correa 2012, pág. 42). Probablemente la fisonomía de la cultura cinematográfica argentina haya contribuido a, con el tiempo, sobredimensionar el protagonismo de Langlois en el surgimiento de CA y desdibujar otros acontecimientos. Consideramos necesario, entonces, desde la distancia temporal, redimensionar su intervención como un acontecimiento más entre otros que dieron lugar al surgimiento de la institución argentina.

Las descripciones sobre CA incluidas en el *Anuario* ubican a la nueva institución en el apartado «Cine Clubes». Esto no debe ser causa de extrañamiento ya que inicialmente esta complementó la actividad del cineclub Gente de Cine, alojando, catalogando, adquiriendo y reuniendo copias de películas.^[56] Desde su fundación fomentó el intercambio de reproducciones con cinematecas extran-

[55] Las listas de películas incluidas en el *Anuario del cine argentino* pertenecientes a CA es idéntica a la de Gente de Cine, por lo que suponemos que se trataba de un único acervo. No ocurre lo mismo con Cine Arte que dispone de otros títulos (Zúñiga 1950, pág. 431).

[56] Salvo esa mención a la actividad de CA no identificamos otros hechos que nos permitan establecer que repercusión tuvo en el ámbito cinematográfico local su surgimiento. No localizamos ninguna mención al nacimiento de este archivo cinematográfico en la obra de Domingo Di Núbila

geras y el préstamo a otros cineclubes del interior del país de las películas que se proyectaban en Gente de Cine, que constituían el acervo común de la cinemateca y el cineclub. Pero a poco tiempo de su creación CA inició actividades concernientes a un archivo cinematográfico tales como el rescate de copias y la duplicación de materiales. En una primera etapa ambas instituciones, Gente de Cine y CA, coexistieron armoniosamente. Respecto de la misión esta última sostiene Susana Strugo:

«(...) en el acto de fundación tuvo como propósito difundir clásicos desconocidos de la producción fílmica nacional, rescatar copias olvidadas, recuperar los primeros intentos de los pioneros del cine argentino, y establecer un archivo de notas periodísticas, de fotografías, afiches y programas de mano^[57] y de estreno, entre otras actividades» (Strugo 1995, pág. 166).

Entendemos que en sus primeros años CA atendió a los postulados reproducidos por Strugo aunque identificamos una actividad que, a nuestro entender, se distancia de estos: produce el film documental *Turay: enigma de las llanuras*,^[58] dirigido por Enrico Gras y Enrique Jiménez, estrenado en 1950. Su desempeño como productora cinematográfica no se interrumpió y el archivo producirá y lanzará nuevos títulos en los años subsiguientes.^[59]

[57] La expresión *programas de mano* refiere a volantes o folletos que se entregaban a cada espectador al ingreso de las funciones. Estos contenían la programación e información sobre las películas. Lo entregaba el acomodador y el público ofrecía a cambio unas monedas. Es muy característico de los cineclubes y se usa incluso en la actualidad. En muchos casos estos programas son el único vestigio de la proyección de una película. Para muchos teóricos y críticos estos constituyen material de estudio. Al respecto Roland al ser consultado, hacia 1980, si tenía en su poder elementos que no había entregado a los archivos respondió: «Sí, tengo algunos. Sobre todo programas de cine de los años 1925 a 1930. Fueron mi primer material de consulta, al querer aprender seriamente cine. Eran realmente valiosos y originales». «La técnica está sofocando al cine», revista *La Nación* n.º 80; 24/02/80.

[58] Ficha técnica completa disponible en: <http://www.cinelatinoamericano.cu/lt.cu/ficha.aspx?cod=2994>. Consultado en 2012.

[59] Para el investigador brasilero Fausto Douglas Correa la intervención de las cinematecas en la producción de películas no necesariamente las distanciaba de su misión y objetivos. Correa describe que uno de los tantos proyectos de Langlois que fracasó fue su intención de financiar una serie de cineastas reconocidos para realizar películas fuera de la estructura de producción tradicional. Mientras el concepto de Cinemateca se moldeaba,

Tanto la experiencia institucional del PMCA como los hechos que dan nacimiento a la CA atienden a un rasgo que el crítico brasileiro Paulo Emilio Salles Gomes considera característico del movimiento de cultura cinematográfica argentino. Según este, el movimiento – el primero de América Latina – debió su existencia a la presencia de eminentes coleccionistas, lo que le dio una particular fisonomía signada por el más profundo individualismo (Salles Gomes 1961). A nuestro entender Peña Rodríguez, Elías Lapzeson, Rolando Fustiñana y León Klimosky fueron en esos años coleccionistas fervientes y su afán y entusiasmo por localizar y proyectar películas clásicas en el marco de ciclos de cine, fue determinante para el florecimiento de la cultura cinematográfica argentina y para el surgimiento del PMCA y de CA.

Sobre Manuel Peña Rodríguez tanto Di Núbila como Fenando Martín Peña coinciden en reconocer y destacar su notable influencia en el movimiento cinematográfico argentino. Esta influencia quedó de manifiesto en la fundación – simultánea a la del PMCA – de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de la Argentina, que tenía por objeto lograr «la aglutinación de la gran familia cinematográfica y el establecimiento de su prestigio» (Di Núbila 1959, vol. 1, pág. 175). Según este autor:

«(...) en su primera época cumplió una función importante (...) y contribuyó al nacimiento de la mayoría de las instituciones del cine argentino que se fundaron más tarde sobre la base de las ramas constituidas a instancia de Peña Rodríguez y Chas de la Cruz» (Di Núbila 1959, vol. 1, pág. 176).^[60]

Lo efímero del PMCA de modo alguno desestima la capacidad de Peña Rodríguez para vislumbrar los deberes que le cabían a una institución de esta naturaleza. Releyendo el texto de presentación institucional podemos decir que la institución se planteaba una

y mientras Langlois pudo su modelo incluyó estrechos vínculos con el campo de la producción (cfr. Douglas Correa 2007, pág. 60).

[60] Peña Rodríguez y Chas de la Cruz desempeñaron con entusiasmo la ardua tarea de lograr convencer a todas las ramas de la cinematografía de asociarse y designar delegados que los representaran. En noviembre de 1941 la primera reunión de representantes de la Academia tuvo lugar en la sede del PMCA. Los primeros premios que otorgó fueron a las producciones de 1941, a la ceremonia de entrega asistió Orson Welles. Según Di Núbila «En los años siguientes, la Academia ignoró los ideales que sustentaron su creación y por eso se autodestruyó» (Di Núbila 1959, vol. 1, pág. 176).

misión tan valiosa como ambiciosa, la cual a más de setenta años sigue pendiente.

Repasando los nombres de los fundadores de los cineclubes Cine Arte y Gente de Cine, los cuales dieron origen a CA, constatamos nuevamente la tesis de Salles Gomes, acerca de los fuertes personalismos presentes en la cultura cinematográfica argentina. La tesis de Salles Gomes se nutre de la percepción de Andrade, para quien el trabajo de crear y desarrollar cineclubes y cinematecas en América Latina fue llevado a cabo por iniciativas individuales o grupos de elite que, altamente influenciados por la cultura europea, tomaban como ejemplo para el desarrollo de sus instituciones la actividad cinematográfica en el viejo continente. Esto se reflejó tanto en sus orientaciones intelectuales como en los más mínimos detalles del funcionamiento práctico de las instituciones. Estos grupos de cinéfilos se encontraron con la incomprensión e indiferencia de los círculos oficiales expresados en las constantes dificultades para obtener recursos financieros y en la imposibilidad de contar con leyes que regulasen y resguardasen sus actividades. Andrade, en su informe sobre la actividad de cinematecas y cine clubes latinoamericanos, menciona la inexistencia de leyes sobre cine no comercial y los altos costos aduaneros para la circulación de películas y materiales relacionados con la cultura cinematográfica como los principales obstáculos para el desarrollo de archivos en varios países latinoamericanos entre los que se cuenta Argentina. Este atribuye la falta de respaldo del poder público a las actividades de los grupos promotores de cultura cinematográfica a la orientación ideológica de sus miembros, a su adhesión a políticas socializantes y al sentido socializante del cine. En lo que a Argentina respecta no coincidimos con el argumento de Andrade para explicar la ausencia de apoyo por parte del Estado a la actividad de los archivos filmicos surgidos en el seno del movimiento cineclubístico.^[61] Como se dijera, para el momento en que surgen los cineclubes, el PMCA y la CA, ya existía en el país una institución pública dedicada a la preservación del cine y a promover su uso y aplicación en ámbitos

[61] No hay en el texto de Andrade ni en el comentario de Salles Gomes mención a la existencia del AGrafN. Probablemente los estudiosos brasileros no hayan tenido noticias en 1939 de la creación de este archivo ni de su actividad posterior. Para el momento en que Andrade prepara su informe el AGrafN ya había sido desmantelado y su acervo se encontraba inaccesible en el AGN.

educativos, políticos y sociales: AGrafN. A partir de 1944 dicho archivo había pasado a asistir a otros órganos del Estado en la producción de noticieros cinematográficos y documentales, entendiendo estos como objetos didácticos. La creación del AGrafN en 1939, la reglamentación del depósito obligatorio en dicho archivo de las obras que recibieran recursos del ICE, dispuesta en 1942, la reubicación del AGrafN en la administración pública iniciada en 1944 y la expropiación de la producción de Max Glücksmann, concretada también 1944, entre otras cosas, nos permiten afirmar que quienes ejercían el poder público en este período y sus antecesores no desconocían las potencialidades del cine como factor socializante,^[62] ni ignoraban la utilidad de los archivos fílmicos. Probablemente la falta de respaldo oficial a la CA se fundó en otra de las cuestiones señaladas por Andrade: el carácter elitista y europeizante de sus fundadores, lo que los enfrentaba al movimiento político que emergía en Argentina desde 1944. Los fundamentos que dieron origen al AGrafN y a CA, la orientación política y los referentes culturales a los que adherían los integrantes de cada institución, así como la valoración de determinados géneros cinematográficos,^[63] la concepción misma del hecho cinematográfico y el desarrollo de determinados usos y potencialidades del cine, colocaban a estas instituciones en veredas opuestas.

La influencia europea de los jóvenes fundadores de la CA, especialmente su admiración por la experiencia cultural francesa, quedó de manifiesto en el repetido relato que atribuye el origen de la institución a la voluntad e incentivo de Henry Langlois, en el afán de identificarse como representante exclusiva de la Cinemateca Francesa y en la imitación de sus prácticas. Fernández Jurado reconoce esta situación al sostener que:

[62] Entendemos que el término «socializante» no tenía la misma acepción para Andrade que para los funcionarios argentinos. Para el brasilero alude a las posibilidades de movilizar a las masas con fines revolucionarios, para los argentinos la capacidad de transformación que ofrecía el cine tenía que ser puesta al servicio de la nacionalización de masas, aglutinando bajo símbolos y valores comunes – nacionales – a grupos heterogéneos de inmigrantes de diversa procedencia.

[63] El noticiero, documental o docudrama sumado al manifiesto desinterés por las películas de argumentos, en el caso del AGrafN frente a la valoración del cine extranjero de arte por parte de la CA.

«Para hablar claro, nuestra mirada desde el punto de vista de los archivos de film, siempre estaba dirigida hacia Europa, y en particular y lógicamente nuestra referencia fue siempre la Cinemateca Francesa» (Fernández Jurado 2007, págs. 18-19).^[64]

Rudá de Andrade agrega que esta influencia se extendió también a Brasil y Uruguay, ya que en medio de la escasa colaboración extranjera al desarrollo de la cultura cinematográfica latinoamericana, se destaca la gestión de un hombre: Henry Langlois, quien poniendo a disposición de América Latina a la Cinemateca Francesa contribuyó a la creación de las cinematecas de Argentina, Brasil y Uruguay (cfr. Galvão de Andrade 1961, pág. 7). Es en función de este modelo institucional y bajo esa influencia, que la CA definió su misión, conformó su acervo e inició sus actividades. Según Andrade:

A Cinemateca Argentina é o produto do movimento dos clubes «Cine Arte» e «Gente de Cine» e das relações de Langlois com Roland, fundador da Cinemateca. Foi sobretudo graças a sua proximidade com «Gente de Cine», que a Cinemateca Argentina pode se manter, notadamente em seu início. Os intercâmbios com o Uruguai desde esta época marcaram o início das relações continentais (Galvão de Andrade 1961, pág. 16. Original en francés, traducción al portugués de Fausto Douglas Correa).^[65]

Para fundamentar la afirmación, el autor ofrece una por menorizada síntesis de la actividad de los cineclubes porteños, según su percepción, en plena ascensión, durante la década de 1950. Esta ascensión es atribuida a la influyente personalidad de

[64] La confesa admiración de Fernández Jurado por la experiencia francesa quedaría de manifiesto a lo largo de toda su trayectoria profesional. Este afán signará su estilo de gestión, elitista y francófila, y será reconocido en abril de 1979 cuando fue nombrado Caballero de la Orden de las Palmas Académicas por el Gobierno Francés, honor que se debe a los aportes de Fernández Jurado para el reconocimiento del cine argentino pero también del cine francés en Argentina. «Alta distinción otorgada a Fernández Jurado», *La Opinión*, 25/04/1979.

[65] «La CA es producto del movimiento de los clubes “Cine Arte” y “Gente de Cine” y de las relaciones de Langlois con Roland, fundador de la Cinemateca. Fue principalmente gracias a su proximidad con “Gente de Cine”, que la CA pudo mantenerse en sus comienzos. Los intercambios con Uruguay desde esa época marcaron el inicio de las relaciones continentales» (traducción propia).

Roland, quien empleó la devoción y prestigio de que disponía para propiciar el surgimiento de nuevos cineclubes y estimular la actividad de los ya existentes. Con ello coincide Mahieu cuando describe la función de Roland frente a Gente de Cine:

«La labor de Roland frente a este primer cineclub estable fue muy intensa y capaz, acentuando el nivel cultural de las exhibiciones y aumentando el material de las cinematecas con intercambios de otras cinematecas extranjeras» (Mahieu 1961).

Fernández Jurado y Casinelli reconocen también lo determinante que fue la presencia de Roland al frente de Gente de Cine y CA en esos años.

En 1953 esta última fue aceptada como miembro efectivo de la FIAF. Persiste aún cierta controversia en lo referido a la fecha exacta en que CA se incorporó a FIAF: según Andrade, Correa y Borde, esto ocurrió en 1953. «A Cinemateca entra na FIAF em 1953 e três anos depois suas 270 cópias, de todos os formatos, estão classificadas e identificadas»^[66] (Galvão de Andrade 1961, pág. 16; Borde 1992, págs. 106-107; Douglas Correa 2007, pág. 68). Según Casinelli y Fernández Jurado, en 1953, CA participó del Congreso de la FIAF reunido en Vence, Francia, pero su admisión como miembro pleno se produjo en 1957 en el Congreso de la FIAF reunido en Antibes, Francia, del que participó Roland (Fernández Jurado 2007, pág. 16).^[67] Es probable que en 1953 CA haya ingresado en situación condicional a la FIAF y cuatro años después se haya producido su incorporación plena. Este hecho constituye a nuestro entender

[66] «La cinemateca entra en la FIAF en 1953 y tres años después sus 270 copias, de todos los formatos, se encuentran clasificadas e identificadas» (traducción propia).

[67] En el *Informe* de CA presentado al XXI Congreso de la FIAF reunido en Oslo en 1965 se indica que esta es miembro de la FIAF desde 1953 (*Informe* CA, 1965). Probablemente haya existido una situación de condicionalidad para con el nuevo miembro argentino que puede explicar el avance en el tratamiento de los materiales que describe Andrade como requisito de la FIAF a la CA. En nota del redactor de la entrevista a Fernández Jurado realizada por Fernández Jurado (2007), con motivo de conmemorarse 40 años de la adopción de su actual forma estatutaria, se indica que: «Argentina estaba representada en el primer congreso de la FIAF en 1938, que una primera entidad llamada Cinemateca Argentina concurría a la FIAF a partir de 1953 y había sido admitida como miembro en 1957» (Fernández Jurado 2007, pág. 15).

un indicio de consolidación institucional y marca el final de la primera etapa de la institución. Entendemos que es a partir de este momento que la actividad de la CA se independiza de las actividades del cineclub Gente de Cine.

CA muestra en el período esmero en atender a los estatutos y directrices de FIAF^[68] en el desarrollo de su actividad pero en algunos casos cuando estas reglamentaciones limitaron su actividad, optó por priorizar su propio criterio y no siempre se atuvo estrictamente a las normas impuestas por la FIAF. Un ejemplo de ello lo constituye la relación de los archivos con la televisión: CA lleva a las deliberaciones de la Sección Latinoamericana de la FIAF un asunto que la preocupa al respecto. Una estación de televisión le solicita desde hace tiempo películas para proyectar en sus emisiones. CA se niega a concretar el préstamo dado que ello contradice los estatutos de la FIAF. Pero en un determinado momento una persona de confianza de CA asumió la programación artística de esa televisora y solicitó nuevamente la colaboración de esta para elaborar un programa de difusión de films de arte. En este caso CA accedió al pedido y ofreció programas culturales sobre la historia del cine, complementados con recursos didácticos que contribuían a su comprensión. Este programa titulado *Cineclub TV* se emitió durante seis meses en función del éxito que tuvo (cfr. Douglas Correa 2012, pág. 72). La resolución del Congreso de la Sección sobre el caso llevado por CA le recomendó a este archivo y al resto de los miembros observar estrictamente el texto y el espíritu de las resoluciones de FIAF sobre televisión (cfr. Douglas Correa 2012, pág. 72).

Abordaremos ahora el surgimiento de las principales colecciones privadas de películas en Argentina. Según Paulo Emilio Salles Gomes:

Se o Uruguai teve um eminente colecionador particular de filmes, a Argentina conheceu três. Manuel Peña Rodrigues, Pablo P. Louche e Enrique J.

[68] Debe considerarse la FIAF va diseñando en implementando sus prácticas en función del desarrollo del campo de la preservación y del contacto de este con otros actores de la cultura y la industria cinematográfica. La industria cinematográfica se caracterizó por el cambio constante de las técnicas y procesos de producción y estos impactan en la actividad de los archivos a un ritmo al que no siempre estos están en condiciones de seguir.

Bouchard.^[69] *Essa enumeração de nomes já indica a fisionomia particular que assumiu o movimento de cultura cinematográfica argentina, marcado pelo mais profundo individualismo. Foi sempre muito difícil unificar os esforços. Talvez esse estado de espírito tenha impedido a consolidação efetiva de pelo menos uma dessas instituições, mas por outro lado certamente contribuiu para o brilho extremamente variado que teve o movimento na Argentina durante os últimos anos* (Salles Gomes 1961).^[70]

La reflexión de Salles Gomes contribuye a interpretar lo ocurrido en Argentina en torno a la cultura cinematográfica en general y a los coleccionistas en particular. Coincidimos con el crítico en que los fuertes individualismos vinculados a la actividad cinematográfica moldearon las instituciones pioneras, dificultando la unificación de esfuerzos y la consolidación institucional. Sin embargo, a nuestro entender CA logró sortear los principales escollos que este escenario imponía y constituirse como institución pionera, y por muchos años hegemónica. Ello no impidió que la fisonomía del campo, descripta por Salles Gomes, propiciara la existencia de abundantes colecciones privadas.

El título del apartado en el que Di Núbila describe el surgimiento del PMCA: «Cine de Museos y Cine Clubes: Peña Rodríguez, Klimosky y sucesores» abona la tesis del crítico brasileño. Para referirse al surgimiento de las instituciones de preservación pioneras en Argentina Di Núbila enumera los nombres de sus fundadores y refiere a los continuadores de la tarea como *sucesores* (Di Núbila 1959, vol. 1, pág. 173).

La mayor colección privada existente en Argentina la reunió Roberto Di Chiara, quien inició el acopio de películas en 1949 mo-

[69] Bouchard fue un coleccionista pionero, más tarde se especializó como restaurador, realizando numerosos trabajos para CA y para otros países. Compartió su pasión con Alex Connio Snatini, Pablo P. Louche, Pablo Ducrós Hicken y otros. Sobre la labor de Bouchard puede véase «El antídoto contra la desidia», *La Nación*, 03/07/1998.

[70] «Si Uruguay tuvo un eminente coleccionista privado de películas, Argentina tuvo tres, Manuel Peña Rodríguez, Pablo P. Louche e Enrique J. Bouchard. Esta enumeración de nombres ya indica la fisonomía particular que tuvo el movimiento de la cultura cinematográfica argentina, signado por el más profundo individualismo. Fue siempre muy difícil unificar los esfuerzos. Tal vez ese espíritu haya impedido la consolidación efectiva de al menos una de esas instituciones, pero por otro lado contribuyó al brillo extremadamente dispar que tuvo el movimiento en Argentina en los últimos años» (traducción propia).

tivado por su cinefilia y combinó la tarea con su desempeño como periodista de diversos medios gráficos y como camarógrafo del noticiero cinematográfico *Sucesos Argentinos*. Más tarde, organizó y dio a conocer su colección como Archivo Di Chiara y Archivo Difilm.

Según el propio Di Chiara describe en el apartado inicial «Las películas y los peines» de su libro *El cine mudo argentino. Las películas existentes en el archivo de Florencio Varela* (Di Chiara 1996), comenzó a archivar películas en 1949. Como para entonces ya no quedaba material del cine mudo argentino se dedicó a repatriar copias de países limítrofes y a viajar por el país en busca de cualquier «pedacito» de película. Para conformar su colección adquirió materiales en Estados Unidos, América y Europa. También nutrió su acervo con hallazgos de películas localizados en sótanos y con la adquisición de materiales despreciados por su condición de silentes, olvidados o desconocidos.

Otro caso que ejemplifica el surgimiento de una institución a partir de una colección particular lo constituye la productora y más tarde archivo cinematográfico, Cine Press. Esta empresa nació como respuesta a la inquietud personal de Julio Serbali quien se inició en la producción cinematográfica y más tarde extendió su actividad al acopio de sus propias producciones, a las que sumó la adquisición de otros materiales dando lugar al Archivo Cine Press. La particularidad de este archivo, fundado en 1956, es su localización en la ciudad de Córdoba. Esto le permitió reunir, con mayor facilidad, un acervo de producciones filmicas producidas en el interior del país además de copias de diversos films argentinos clásicos entre los que se cuenta, según Serbali, una copia de proyección de la película *Flor de Durazno* (1917), interpretada por Carlos Gardel.^[71] Su acervo se incrementó debido a que la productora funcionó como una corresponsalía de diversos noticieros cinematográficos y a que en su laboratorio se procesaron materiales de otras productoras y canales de televisión del interior del país.

Por último, hubo en Argentina, durante este período, un grupo de instituciones surgidas en el seno de las universidades que pertenecieron a lo que Andrade denomina «movimiento cultural cinematográfico» y desempeñaron tareas vinculadas a la preservación cinematográfica. Andrade destaca en su informe la nutrida

[71] Julio Serbali en entrevista de la autora (2006).

relación existente en Argentina a principios de la década de 1960 entre las instituciones educativas universitarias y el movimiento cinematográfico e identifica cuatro institutos o departamentos universitarios dedicados a la producción y difusión del cine:

1. el Instituto Cinematográfico de la Universidad de Buenos Aires;
2. el Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, el cual aparentemente creó hacia 1960 una Cineteca^[72] especializada en films didácticos y proyecciones para niños (Douglas Correa 2012, pág. 193);
3. el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT);
4. el Instituto Cinematográfico de la Universidad Nacional del Litoral.

Aunque inicialmente no se dedicaran a las tareas de preservación fílmica – y su misión central se orientó a la producción de materiales cinematográficos y más tarde videográficos – cabe mencionar que las tres últimas instituciones asumieron entre sus tareas, en diferentes momentos del período en estudio, la preservación de la producción cinematográfica propia. La Cineteca de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de La Plata llegó incluso a ser afiliada como miembro provisorio de la Sección Latinoamericana de la FIAF en 1960.^[73] Por su parte el ICUNT, creado el 25 de junio de 1946 por la intervención de la Universidad Nacional de Tucumán, tomando como base el gabinete de fotografía ya existente, dedicó su actividad principalmente a la producción de material didáctico orientado a la divulgación científica de diversos temas.^[74] En 1954 un incendio destruyó completamente las instalaciones, equipos y sobre todo los archivos del ICUNT.^[75] A pesar de ello, de numerosas modificaciones en su órbita de pertenencia y de las

[72] No ha podido reconstruirse con mayores precisiones la trayectoria de esta cineteca.

[73] Es probable que la aceptación de la solicitud de afiliación haya respondido a una estrategia política de CA para obstaculizar el ingreso de otro miembro y que la cineteca no logró desempeñar un papel relevante entre sus pares.

[74] Para un detalle de las producciones del ICUNT véase Díaz Suárez y Enrico (2010).

[75] Síntesis en base a Di Núbila (1959, vol. 2, pág. 179); Díaz Suárez y Enrico (2010).

diversas transformaciones administrativas de que fue objeto, el Instituto logró mantener en su poder los materiales existentes de las obras que produjo.

Aun considerando que ninguna de estas iniciativas llegó a constituirse como un archivo cinematográfico, por lo que no pertenecen a nuestro universo de análisis, entendemos que cabe mencionarlas aquí con esa salvedad debido a que contemplaron la preservación cinematográfica, por lo menos de sus propias obras, como tarea paralela a la producción durante algunos períodos.

En 1955 tuvo lugar un acontecimiento político que impactó en la producción cinematográfica directamente y en las instituciones antes reseñadas en el corto y mediano plazo. En septiembre de ese año se produjo el golpe de Estado autodenominado Revolución Libertadora.^[76] A pocos meses de asumir el Poder Ejecutivo, las nuevas autoridades iniciaron un proceso político y social orientado a *desperonizar* a la sociedad civil argentina en general y al Estado en particular. A través del decreto n.º 4.161 *Prohibición de elementos de afirmación ideológica o de propaganda peronista*, promulgado el 5 de marzo de 1956, se establece que «(...) en su existencia política, el Partido Peronista (...) se valió de una intensa propaganda destinada a engañar la conciencia ciudadana» para revertir esto se prohibió el uso y la mención de todo símbolo o nombre propio que aludiera al peronismo. La norma alcanzaba las fotografías y discursos «del presidente depuesto y de su esposa o fragmentos de los mismos» además de obras artísticas creadas o por crearse que de alguna manera exaltaran el peronismo. Se establecían como penas a los infractores prisión, multas e inhabilitación para la función pública, la actividad gremial y política. Las sanciones no eran excarcelables ni condicionales.^[77] En el marco de este proceso se liquidaron reparticiones, y se cesanteó o inhabilitó a funcionarios y empleados identificados con el peronismo.^[78]

Las instituciones de preservación fueron alcanzadas por el proceso de *desperonización*, el AGrafN fue desactivado y una serie

[76] Revolución Libertadora es el nombre con el que se autodenominó la dictadura cívico-militar instaurada en Argentina tras derrocar al presidente constitucional Juan Domingo Perón, caracterizándose por llevar adelante la proscripción del peronismo y una política represiva hacia dicha identidad.

[77] Decreto ley 4.161.

[78] La ley completa se reproduce en el anexo, pág. 233.

de medidas posteriores apuntaron a invisibilizar su existencia. El gobierno de facto a través del decreto ley 19.951 promulgado el 3 de octubre de 1956 dispuso «la transferencia al Ministerio del Interior la Dirección General de Archivo Gráfico»^[79] argumentando que:

«(...) la Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación [a la que pertenecía el AGrafN] realiza funciones propias de la competencia específica de algunos Ministerios; Que para el mejor ordenamiento de la labor administrativa conviene incorporar los organismos de referencia donde corresponde por la naturaleza de sus tareas (...). Que la centralización de funciones similares permitirá realizar una ponderable economía de bienes y personal».^[80]

Resulta frágil el segundo argumento si se observa que el AGrafN fue incorporado definitivamente – al año siguiente – al AGN, el cual tenía por objeto principal documentar la actividad administrativa de los organismos del Estado. Es altamente probable que dicha decisión, más que en cuestiones eminentemente administrativas, se fundara en el hecho de que a partir de la asunción del primer gobierno peronista, en 1946, el AGrafN se dedicó principalmente a documentar la actividad oficial. Lo que lo identificó con las figuras de Perón y Evita y, lo convirtió en blanco de las primeras acciones de las autoridades de facto para *desperonizar* el Estado. Couselo ilustra esta situación explicando que:

«Cierta sectarismo quiso destruir, en 1955, los noticieros desde 1946 en adelante. Y el régimen de esos años hizo lo suyo antes, para borrar huellas precedentes y lo contemporáneo que no entraba en los carriles» (Couselo 1978).

Coincidimos con el autor, dado que los hechos descriptos arriba permiten constatar que en Argentina primaron, sobre la conciencia acerca de la preservación del patrimonio cultural, prácticas tendientes a la destrucción de símbolos, documentos e instituciones que dieran cuenta de ideologías o proyectos políticos opuestos a los que ejercían el poder.

[79] Decreto ley 19.951, artículo 2°. Carracedo Bosch de Prieto (1974, pág. 157) indica que el mencionado decreto anexó el AGrafN a la Secretaría de Prensa y Actividades Culturales. A nuestro entender el texto del decreto expresa la desarticulación total de la Secretaría de Prensa y Actividades Culturales a través de la reubicación de las diferentes Direcciones y organismos que la integraban.

[80] Argentina. Decreto ley 19.951.

Dos preguntas resultan ineludible: ¿cuál era el volumen, las características y el estado del acervo del AGrafN en 1955 y cuál fue su destino? Las numerosas medidas implementadas con el fin de acrecentar el patrimonio del AGrafN, en sus quince años de existencia y durante sus diferentes momentos institucionales, tales como la centralización en el AGrafN de los materiales existentes en otras dependencias, el exitoso proceso de acopio descrito por Chiáppori, la expropiación de la colección Glücksmann, la obligatoriedad de depósitos a quienes recibieran aportes del ICE, las donaciones espontaneas, la producción propia, y los encargos a casas productoras llevan a suponer que un voluminoso acervo pertenecía al AGrafN al momento de su desactivación. La respuesta acerca del volumen preciso, las características y estado de las obras que constituían dicho acervo nos excede. Sin embargo, podemos señalar es que al menos una parte de las obras existentes en el AGrafN fueron trasladadas al AGN. Las condiciones específicas en que tuvo lugar este traslado y el impacto que tuvo en el acervo son una tarea pendiente para investigaciones futuras.

1.3 Los archivos argentinos: inserción en el campo de la preservación en Occidente

Para inscribir la experiencia de los archivos cinematográficos argentinos en el campo de la preservación audiovisual occidental entre 1939 y 1956, describiremos brevemente los principales hitos ocurridos en este período, jerarquizando aquellos que, interpretamos, tuvieron mayor influencia en la trayectoria de los archivos cinematográficos argentinos.

El campo de la preservación audiovisual occidental se conformó en la década de 1930 del siglo XX y a lo largo de la etapa que aquí nos ocupa afrontó procesos que aunque condicionaron la preservación de obras cinematográficas tuvieron su origen en el arte y en la industria cinematográfica. Algunos de los hitos que impactan en el campo a partir de su conformación se registraron años antes al surgimiento de este; sin embargo, es necesario referirnos a ellos dado que resultaron determinantes para el surgimiento de los primeros archivos cinematográficos del mundo y para la conformación del campo de la preservación audiovisual en occidente. Edmondson afirma al respecto:

«Aunque los primeros archivos audiovisuales nacieron hace aproximadamente un siglo, y se puede decir que este campo cobró conciencia de sí mismo a partir de los años treinta, su crecimiento sostenido tuvo lugar fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XX. Por consiguiente, es un ámbito joven y en rápida expansión cuyos recursos y competencias están distribuidos muy desigualmente en todo el mundo» (Edmondson 2004, pág. 3).

En el período que aquí nos ocupa los acontecimientos más destacados ocurridos en el campo de la preservación audiovisual fueron las tres primeras *crisis de conservación*^[81] (ocurridas en 1918, 1930 y 1950 aproximadamente) con sus consecuentes *oleadas de destrucción* (Del Amo García 2006), el nacimiento de los primeros archivos fílmicos a partir de 1933 y su posterior asociación en la FIAF en 1938 y el proceso de polarización de los archivos miembros de la FIAF en torno a dos modelos de archivos a simple vista antagónicos: los archivos legalistas que priorizaban la conservación frente a aquellos archivos herederos de los cineclubes que priorizaban la difusión. En lo referido específicamente a América Latina tuvo lugar hacia el final del período, en 1955, el Primer Congreso

[81] Altman (1996, pág. 8), cuestiona la insistencia del modelo tradicional de historia de pensar la historia del cine como un fenómeno coherente que opera exclusivamente en la continuidad y en el que se reconoce únicamente aquellas crisis que aseguran esa continuidad por su carácter poco radical. Este contraponen a este modelo otro muy distinto: basándose en la metáfora de pensar al cine, su objeto de estudio, como un río y no como un estanque. Así, desarrolla un modelo que en lugar de establecer reglas a partir de los momentos de reposo de ese gran curso de agua que es el mundo, considerando los momentos de crisis como casos especiales en espera del restablecimiento del reposo, hay que partir de la crisis y ver en ella el modelo según el cual el sistema debe ser comprendido. La propuesta de Altman para pensar la historia del cine es aplicable al objeto que aquí nos ocupa: el campo de la preservación cinematográfica. Efectivamente resulta forzado intentar pensar en la preservación de patrimonio cinematográfico como un fenómeno coherente que operó exclusivamente en continuidad desde su surgimiento y a lo largo de todo el siglo XX. Resulta mucho más viable considerar el surgimiento de nuestro objeto de estudio como el resultado de una crisis de continuidad en la historia del cine y en crisis o tensión a partir de allí. La opción de emplear el esquema de las *crisis de conservación* se justifica exclusivamente por razones operativas ya que estas crisis señalan momentos en que el campo fue atravesado de forma general por fenómenos que si bien no pusieron en juego su existencia y continuidad afectaron profundamente su desarrollo. La adhesión a este esquema no desconoce el estado de crisis permanente que presentó el campo estudiado desde su surgimiento y durante todo el siglo XX.

Internacional de Cinematecas Latinoamericanas el cual dio por resultado la creación de la Sección Latinoamericana de la FIAF.

El concepto de preservación del patrimonio cinematográfico surgió en occidente en la última década del siglo XIX, prácticamente en forma simultánea a la producción de las imágenes en movimiento. Sin embargo, durante el período comprendido entre el surgimiento del cine y 1930 la preservación de patrimonio consistió en la proyección de algunos pioneros y visionarios que idearon formas creativas y novedosas de conservar la flamante producción cinematográfica. En general correspondieron a iniciativas aisladas encaradas por particulares o instituciones que vislumbraban el potencial del cine como documento de la experiencia humana. Estas instituciones pioneras corrieron diversa suerte y en muchos casos no fueron más que la expresión de deseos de sus mentores.^[82] Recién puede hablarse del surgimiento de un campo abocado a la preservación de imágenes en movimiento en la década del treinta del siglo XX. Este campo se conforma inicialmente con unos pocos archivos fílmicos surgidos en Europa y Estados Unidos en esos años. El nacimiento de estos archivos y con ellos del campo de la preservación fílmica occidental fue consecuencia directa de la segunda crisis de conservación.

La primera crisis de conservación ocurrió entre 1918 y 1920. Borde la denominó *El crepúsculo de los primitivos* (Borde 1992, pág. 12).^[83] Esta fue una crisis de crecimiento ocasionada por los cambios en la técnica cinematográfica los cuales permitieron que la duración de las películas aumentase, se desarrollase el montaje y mejorasen los equipamientos de proyección produciendo menos daños en las películas. Además se consolidó el sistema de distribución, se migró de la compra al alquiler de copias. Estos cambios favorecieron la conservación de las obras nuevas pero intensificaron el desprecio por las obras del período anterior. El cine abandonó su condición de novedad de feria para convertirse en

[82] Una reseña de las iniciativas de este tipo que tuvieron lugar en Europa y Estados Unidos puede verse en el capítulo «Nacimiento de la idea de un archivo cinematográfico» (Borde 1992, págs. 24-26).

[83] El esquema propuesto por Borde fue revisado por las investigaciones y reflexiones producidas a partir de 1980 por nuevos estudios sobre la historia del cine. Sin desconocer ello, entendemos que el esquema propuesto por Borde es operativo para analizar el impacto de estos fenómenos en el campo argentino.

un espectáculo de masas y en una gran industria. El efecto directo sobre la conservación de películas fue que los títulos primitivos del cine fueron vendidos en masa a la industria química para el reaprovechamiento de los elementos constitutivos de la emulsión y el soporte cinematográfico.

La segunda crisis de conservación se dio entre 1927 y 1932. Esta crisis – también eminentemente industrial – fue provocada por el advenimiento del sonido. El desarrollo técnico logró un anhelo largamente deseado: la reproducción de sonido sincrónico. Este cambio técnico impactó en el lenguaje cinematográfico y también en la industria. El sonido sincrónico implicó la renovación técnica de las salas de proyección y el desinterés por el cine mudo producido hasta ese momento. El público ya no quería ver películas mudas y por ende los distribuidores las descartaron; aparecieron entonces algunos interesados en conservarlas, nacieron así los primeros archivos filmicos del mundo (cfr. Del Amo García 2006).

Borde sostiene al respecto que fue necesaria la muerte definitiva del cine mudo para que algunos espíritus empezaran a inquietarse y las cosas evolucionasen. Según el autor hasta mediados de 1930, se creyó que el cine mudo y el cine sonoro llegarían a coexistir. La ilusión duró poco y a fines de 1931 la industria puso fin a ese sueño. La ruptura fue total y el equipamiento y las películas sonoras reemplazaron por completo a las mudas. Ante el arrollador avance del cine sonoro tuvieron lugar una serie de «intentos fallidos» tendientes a conservar las obras del cine mudo. Hasta que en 1933 nació en Estocolmo uno de las primeras instituciones considerada un archivo filmico. A este le siguieron otros surgidos en Berlín en 1934, ese mismo año la escuela de cine de Moscú creó un archivo con fines educativos: el Gosfilmofond, el archivo filmico soviético. Londres, Nueva York y Milán ven nacer sus propios archivos en 1935, París en 1936, y en el mismo año surge en México lo que Borde denomina una colección paralela: la Filmoteca Nacional. En 1938 en Bruselas surge el que para Borde es el último archivo constituido antes de la guerra (cfr. Borde 1992, págs. 47-48). Aunque ni Borde ni la bibliografía general sobre archivología audiovisual lo mencionen entendemos que cabe ubicar aquí al AGrafN creado en Argentina por decreto del Poder Ejecutivo en diciembre de 1939 y que inicio sus funciones en 1940.

En 1938 justo antes de que estallase la Segunda Guerra Mundial surgió la FIAF. Según Borde en ese momento la FIAF era «un

proyecto audaz y vulnerable» (Borde 1992, pág. 66). Había nacido como consecuencia de un homenaje al Museum of Modern Art y una retrospectiva de cine americano que realizó la Cinemateca Francesa en la ciudad universitaria de París. En la cena inaugural coincidieron cinco personalidades en representación de los archivos a los que pertenecían Iris Barry y John Abbott por Nueva York, Olwen Vaughan por el archivo de Londres, Frank Hensel por Berlín y Henry Langlois, el anfitrión, por París. Los cuatro archivos presentes en la ocasión decidieron unirse en una Federación que tendría su sede en París (cfr. Borde 1992, pág. 66). La idea que los unió fue la de abogar por el reconocimiento del cine como arte y trabajar por su conservación y difusión (De Souza 2009, pág. 11).

Al año siguiente, en 1939, la FIAF celebró en Nueva York su primer congreso y los asistentes fueron los mismos archivos fundadores. Allí, acuerdan volver a reunirse en Berlín en agosto de 1940. El conflicto bélico impide la reunión y divide a la FIAF. Londres y Nueva York continúan trabajando pero los archivos situados en la Europa continental, escenario de la guerra, quedan aislados y abocados a salvar sus acervos como sea posible. El congreso de la FIAF de 1940 tiene lugar en Nueva York y aunque esta mantiene su oficina en París durante la guerra, no tuvo comunicación con los demás miembros.

Para Borde el nacimiento de la FIAF en ese escenario constituye «un milagro» que se explica como la reacción de los jóvenes archivos filmicos al vacío legal en el que habían formado sus colecciones y a la vulnerabilidad con la que desarrollaban sus actividades. Aunque el hecho de agruparse no resolvía los problemas que cada archivo enfrentaba en sus países la Federación les proveía una especie de garantía supranacional y un cierto reconocimiento institucional para posicionarse frente a los productores, derechohabientes y las grandes compañías que alegando defender los derechos de los productores sobre las obras combatían el desarrollo y la actividad de las cinematecas (Borde 1992, págs. 67-68). Para Carlos Roberto de Souza

O primeiro quarto de século da história dos arquivos de filme foi indiscutivelmente marcado pela (o) posição de duas figuras, Ernest Lindgren^[84] e Henri Langlois, representantes de atitudes diferentes em relação aos acervos que

[84] Director del National Film Library de Londres.

reuniam: o primeiro dando prioridade à conservação/restauração e o segundo à difusão. Dentro de suas circunstâncias, ambos mantiveram autonomia de gestão: ninguém nunca obrigou Ernest Lindgren a exhibir um material de preservação, assim como nunca ninguém impediu Henri Langlois de exhibir uma cópia única ou o obrigou a catalogar seu acervo. A polarização Langlois-Lindgren foi maléfica para o movimento das cinematecas porque fez com que se tornasse quase geral o entendimento de que conservação e difusão são inconciliáveis, quando na verdade são momentos do mesmo complexo de um arquivo de filmes: a preservação das imagens em movimento (De Souza 2009, pág. 28).^[85]

Correa coincide con esta perspectiva y agrega que durante los primeros años de existencia de la FIAF el concepto de cinemateca promovido por la Federación y las funciones que a Esta le competían, se equilibraba en la contraposición permanente entre los polos liderados por Lindgren y Langlois. El primer polo se constituyó en torno a la alianza de Lindgren con Iris Barry de Nueva York; estos archivos se caracterizaban por el respeto a los derechos de autor y por contar con buenos recursos financieros para garantizar el desarrollo de sus actividades. El segundo polo estuvo encabezado por Henry Langlois de Cinemateca Francesa y a él adhirieron los archivos con recursos más escasos que priorizaron la difusión de sus acervos como un modo de llamar la atención sobre la quijotesca tarea que llevaban a cabo sin apoyo de orden oficial o de grupos de elite (cfr. Douglas Correa 2007).

Estas dos corrientes se mantuvieron en un delicado equilibrio durante los primeros años de existencia de los archivos.

Mientras los archivos europeos y estadounidenses se reunían para fortalecerse y otorgar un marco que amparase su actividad,

[85] «El primer cuarto de siglo de la historia de los archivos de films fue indiscutiblemente marcado por la (o) posición de dos figuras, Ernest Lindgren y Henry Langlois, representantes de actitudes diferentes en relación a los acervos que reunían: el primero dando prioridad a la conservación/restauración y el segundo a la difusión. Dentro de sus circunstancias ambos mantuvieron autonomía de gestión: nadie nunca obligó a Ernest Lindgren a exhibir un material de preservación así como nunca nadie impidió a Henry Langlois exhibir una copia única ni lo obligó a catalogar su acervo. La polarización Langlois-Lindgren fue maléfica para el movimiento de las cinematecas porque hizo que se tornase casi general la idea de que la conservación y la difusión son irreconciliables cuando en realidad son momentos de la misión de un archivo fílmico: la preservación de imágenes en movimiento» (traducción propia).

surgió en Argentina el segundo archivo cinematográfico el PMCA y su experiencia resultó efímera. El PMCA inició sus actividades en octubre de 1941 y estas cesaron en 1943.

Para comprender la experiencia de los dos archivos surgidos en Argentina y también de los que surgirán con posterioridad es necesario volver a referirnos a la polarización en torno al concepto de archivo filmico y a la misión atribuida a estos iniciada años antes en la FIAF. El debate en torno al concepto de cinemateca y sus funciones y directrices había quedado pospuesto por el conflicto bélico mundial pero en cuanto las actividades de la Federación se normalizaron este tomó el centro de la escena.

Con referencia en las ideas de Borde, considerándolo como el principal exponente de la historiografía clásica sobre preservación de imágenes en movimiento, y a la revisión de estas ideas que propone Correa describiremos brevemente el proceso general de polarización en la FIAF para detenernos luego en el análisis del comportamiento de los archivos argentinos en ese marco.

Borde denomina al período de transcurrido entre 1946 y 1960 como «La difícil objetividad». Según el autor es en ese período cuando los vínculos y prácticas subjetivas, que habían regido al campo de la preservación audiovisual hasta entonces, se rinden ante procedimientos técnicos fundados en la experiencia y solventados por las nuevas disciplinas que surgen en torno a la preservación filmica.

El período de la subjetividad, se caracterizó por un conjunto de prácticas, de impacto negativo para el desarrollo de los archivos según Borde, tales como:

1. El uso del pronombre Yo, el cual expresaba el apego de quienes habían fundado las colecciones y cargado sobre sus hombros el cuidado de estas, en los primeros años de existencia de los archivos.
2. El secreto del catálogo, la pesadilla del catálogo en la cabeza del conservador fue posible mientras los archivos manejaban pequeños volúmenes de películas y también permitió en los años de piratería proteger las colecciones del avance de los productores. Superada esa etapa el síntoma del secreto del catálogo pasó a ser un estorbo.
3. La negación mágica de los problemas de conservación constituyó el tercer síntoma de la subjetividad. Según Borde quienes practicaban la subjetividad aplicaban un pensamiento casi mágico según el cual el film que llegaba al archivo podía considerarse salvado aunque ningún

proceso técnico de almacenamiento o reproducción tuviese lugar. El ejemplo viviente de esta práctica lo encarnó para Borde Henry Langlois.

4. Los vínculos de fidelidad y las relaciones paternalistas entre el conservador y sus vasallos constituyen para Borde el cuarto síntoma de subjetividad. Esta práctica fue superada por los archivos que promovieron relaciones de intercambio más relajadas, basadas en lazos fructíferos, equitativos y duraderos (Borde 1992, págs. 100-105).

El tránsito de la subjetividad emotiva a la objetividad técnica se inició en la posguerra en los archivos occidentales pero su implementación puede considerarse como un proceso complejo y espasmódico que tuvo avances y retrocesos. Borde sostiene al respecto que:

«A lo largo de los congresos de la FIAF, dos hombres acusan sus divergencias, sin agresividad, Ernest Lindgren y Henry Langlois. Hasta 1960, año clave en que uno de los dos se retira, simbolizaran dos políticas irreconciliables: la obediencia a las leyes de la necesidad objetiva y la impregnación apasionada de los trabajos de archivo» (Borde 1992, pág. 101).

Fausto Douglas Correa en su tesis *Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952-1973)* aborda también el proceso de polarización y el enfrentamiento desencadenado en el seno de la FIAF en torno a ese tema. Correa describe los principales acontecimientos y ofrece un lúcido análisis de las cuestiones que enfrentan a Langlois y Lindgren.

Correa vuelve sobre el asunto en su trabajo *O cinema como instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948-1960)*. Allí el autor brasileiro cuestiona el argumento de Borde por considerarlo frágil y por poner el foco exclusiva o al menos predominantemente en la técnica:

O argumento central de Borde é extremamente frágil. Para ele, as cinematecas tiveram em sua história uma passagem «natural» que marcou o fim de uma primeira época (exatamente o período abordado em nosso trabalho 1948-1960), caracterizada pela presença de intelectuais no comando dessas instituições, que impregnavam de paixão e subjetividade o trabalho dos arquivos, para uma segunda época, cuja grande marca é a objetividade técnica no tra-

balho de conservação (preservação e restauro) do patrimônio cinematográfico (Douglas Correa 2012, pág. 14).^[86]

Consideramos operativa para el análisis que aquí desarrollamos la descripción que propone Borde del proceso que él denomina «el tránsito de la subjetividad emotiva a la objetividad técnica». Sin embargo, coincidimos con las objeciones de Correa ya que entendemos que dicho proceso no fue tan esquemático, natural y armonioso como Borde lo describe y que el período de la objetividad técnica no estuvo exento de subjetividades y pasiones.

Concluida la Segunda Guerra Mundial la FIAF volvió a celebrar sus encuentros anuales: en 1945 se reunió en Suiza y en 1946 en París. La Federación continuó trabajando en la elaboración de un conjunto de proyectos tendientes a formar una unidad coherente, sintetizadas en la creación del Instituto Internacional de Historia, Arte y Ciencia Cinematográfica de la FIAF.^[87] La creación de este perseguía el propósito de proteger a la Federación otorgándole un mínimo de autonomía frente al nuevo mercado del patrimonio cinematográfico que ella misma y sus archivos miembros habían contribuido a crear (en base a Douglas Correa 2012).

El trabajo, aunque no refería directamente a la cuestión ocasionaba fricciones, tensiones y debates en torno al concepto de cinemateca, a la definición de la misión institucional de estas y a directivas que otorgaran un manto de institucionalidad a las actividades prácticamente piratas que los archivos fílmicos venían desarrollando desde su surgimiento. El concepto de cinemateca que se moldeaba se nutría de dos vertientes:

1. la vertiente técnica liderada por Ernest Lindergen que se dedicó al desarrollo de técnicas y procedimientos tendientes

[86] «El argumento central de Borde es extremadamente frágil. Para él las cinematecas tuvieron en su historia un pasaje natural que marcó el fin de una primera época (1948-1960 exactamente el período comprendido por nuestro trabajo), caracterizada por la presencia de intelectuales en la dirección de las instituciones, que impregnaban de pasión y subjetividad el trabajo de los archivos, hacia una segunda época cuya principal característica es la objetividad técnica en el trabajo de conservación (preservación y restauración) del patrimonio cinematográfico» (traducción propia).

[87] El proyecto como tal fracasó sin embargo el proceso que tuvo lugar en FIAF para su creación, fue fundamental en la definición del concepto de cinemateca moderna.

- a la conservación fílmica basados en la experiencia de los primeros archivos;
2. la vertiente encabezada por Henry Langlois nucleaba a los representantes del movimiento cineclubista francés. Estos promovían la valorización del cine de ficción por considerarlo como una expresión artística frente al cine exclusivamente comercial. Esta segunda vertiente promovía la difusión de obras de arte y el desarrollo de la crítica cinematográfica, entendiendo el cine como un fenómeno social al que le atribuían un potencial impacto en el plano político y social (cfr. Douglas Correa 2007).

Los debates abordados en la FIAF tuvieron su impacto en la formación de las colecciones. Según Borde hasta la Segunda Guerra Mundial los archivos se habían dedicado a rescatar y conservar lo que subsistió del cine mudo. A partir de 1945 los archivos empezaron a preocuparse por conservar obras sonoras de los años treinta del siglo XX. Borde describe esta acción como «la caza de tesoros». Los procedimientos de obtención de obras fueron muy variables pero paralelamente a la creatividad de los archiveros creció la desconfianza de los distribuidores lo que hizo que las incorporaciones por depósitos voluntarios representasen un escaso volumen. Este proceso de incorporación masiva de obras cinematográficas a las cinematecas trajo aparejado el problema de la selección. El tema enfrentó una vez más a los líderes de la FIAF: Lindergen sostenía que un archivo debía seleccionar y, por ende, en el *National Film Library* se designó un Comité que decidía qué obras integrarían la colección de este archivo. En las antípodas, Langlois afirmaba que debía guardarse todo. Desde 1949, en el Congreso de Roma, se declaraba ferviente opositor de la selección aunque reconocía haberla practicado en sus inicios como conservador y haberse equivocado.

Mientras el debate tendiente a moldear y definir el concepto de cinemateca moderno seguía activo en la FIAF surgió en Argentina un tercer archivo cinematográfico: en 1949 se fundó la CA. El proceso que dio lugar a su nacimiento fue descrito anteriormente por lo que aquí nos limitaremos a señalar que este nuevo archivo era heredero directo de los cineclubes porteños y que Henry Langlois fue su mentor. Cabe destacar que el debate acerca de la coexistencia

de archivos filmicos en un mismo país se presentó en FIAF en esta época y la resolución fue admitir la pluralidad de instituciones.^[88]

Simultáneamente a las cuestiones políticas debatidas en la FIAF la tercera, y más potente, crisis de conservación se desataba sobre los archivos filmicos occidentales.

Hacia 1950 debido a la gran cantidad de siniestros ocurridos por el uso de nitrato de celulosa como soporte cinematográfico se impuso el reemplazo de la película inflamable, a base de nitrocelulosa, por soportes seguros, a base de acetato de celulosa, para la producción cinematográfica profesional. Esta crisis, al igual que las dos anteriores, produjo una oleada de destrucción colectiva de obras cinematográficas. La diferencia es que esta fue una crisis de conservación, sin que existiera crisis industrial. A partir de las legislaciones que prohibían las exhibiciones de películas de nitrato por ser estas altamente inflamables los fabricantes y productores se volcaron a los soportes seguros. Al momento de introducir estos soportes se desconocían las consecuencias que esto acarrearía: el soporte de acetato de celulosa se descompone en ácido acético licuándose hasta reducir las películas a una miel oscura y pegajosa. Esto ocurre indefectiblemente. La velocidad de la descomposición es directamente proporcional a los valores y a la estabilidad térmica y de humedad en que los materiales son conservados.^[89] La migración a soportes seguros se completó hacia 1958 pero el desbastador efecto de esta crisis se prolongó hasta principios del siglo XXI.

El último acontecimiento registrado en el período tuvo como protagonista a los archivos latinoamericanos: en 1955 se creó la Sección Latinoamericana de la FIAF. Según Rudá de Andrade, en su viaje por América Latina en 1954, Henry Langlois dejó claras instrucciones para la creación de una oficina de la FIAF en la región, la cual debía tornarse un «polo» en el área (cfr. Galvão de Andrade 1961, pág. 36). Suponemos que como consecuencia de esta instrucción es que se organizó el Primer Congreso Internacional de Cinematecas Latinoamericanas, el cual deliberó en Punta del Este en enero de 1955. Según el informe de Andrade participaron

[88] Borde (1992, pág. 109) indica que coexistían archivos filmicos en Italia, Estados Unidos y Brasil.

[89] Síntesis elaborada en base a la exposición de Alfonso del Amo en el *Taller sobre Ruedas de la FIAF* 2004 y a Del Amo García (2006).

del Congreso numerosos delegados de las cinematecas de Uruguay, de Brasil, de Argentina y de Perú. Se abordaron en los debates los problemas generales de difusión y archivo de películas. En ese primer encuentro se hizo visible un problema que afectaba a todos los archivos latinoamericanos: las dificultades ocasionadas por la falta de interés en la cultura cinematográfica especialmente en las esferas estatales. Como resultado del encuentro se creó la Sección Latinoamericana de la FIAF con sede en Montevideo y con la secretaría a cargo de Cinemateca Uruguaya; las cinematecas de Uruguay, Brasil y Argentina fueron miembros fundadores (cfr. Galvão de Andrade 1961, pág. 36). En su estatuto fundacional se establecía que la sección tenía por objeto:

1. *representar o organismo regional em suas relações internas e ante a FIAF;*
2. *constituir se em centro de informação permanente sobre arquivos de filmes na região, e para tanto realizará um censo da documentação e filmes existentes, estado da cópia e situação jurídica das mesmas;*
3. *propiciar a união dos membros afiliados à Seção, facilitando o intercâmbio de filmes, documentação e informação existente;*
4. *cumprir todas as atividades necessárias para o desenvolvimento das finalidades previstas no artigo primeiro* (Douglas Correa 2007, pág. 67).^[90]

El texto no dejaba dudas en lo referido a la subordinación de la Sección a la FIAF dado que alegaba que en caso de dudas en relación a los estatutos de la Sección, regirían los estatutos generales de la FIAF (ibíd.).

Douglas Correa (2012, pág. 21) destaca que aunque los resultados del primer encuentro fueron algo tímidos hubo avances: se creó formalmente la sección, se eligió al comité coordinador, y se esbozó el proyecto de un polo latinoamericano de películas (de

[90] «1) Representar el organismo regional en sus relaciones internas y ante la FIAF; 2) constituirse en un centro de información permanente sobre la archivos filmicos en la región, y para ello realizará un censo de documentación y películas existentes, estado de las copias y situación jurídica de las mismas; 3) propiciar la unión de los miembros afiliados a la Sección, facilitando el intercambio de films, documentación e información existentes; 4) cumplir todas las actividades necesarias para el desarrollo de las finalidades previstas en el artículo primero» (traducción propia).

circulación y preservación) que sería desarrollado en conjunto con los cineclubes del continente.^[91]

Es también probable que la Sección se propusiera la resolución de los conflictos y diferencias que pudieran surgir entre sus miembros sin que estos llegaran hasta el Comité de la FIAF. Los conflictos entre los miembros de la Federación o de alguno de estos con otros actores de la cultura cinematográfica eran algo frecuentes y en la práctica se resolvían en la mayoría de los casos por intervención directa del propio Langlois. Un desentendimiento que implicó a un archivo argentino fue la denuncia por parte de CA, encaminada por carta en 1951, de que su par uruguayo el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) estaba haciendo intercambio de películas comerciales con el agravante de que en algunos casos no contaba con la autorización de la Cinemateca propietaria de esas películas. El asunto se resolvió por la intervención de Langlois quien llamó a los archivos implicados a respetar las prácticas establecidas en los estatutos de la FIAF y a cuidar la relación con los detentores legales de las películas. La Sección podría contribuir a evitar litigios y diferencias entre sus miembros y en caso de que estos ocurriesen podía ocuparse de su resolución sin necesidad de dar intervención a la FIAF en todos los casos. La Sección volvió a reunirse en 1956 en San Pablo. Los temas que se trataron eran los mismos que preocupaban a los archivos al crear la Sección. Según Correa estos fueron: presentación de informes locales, sobre el último Congreso de la FIAF, afiliación de nuevos miembros y el problema de la circulación de películas en la región (Douglas Correa 2012, pág. 71). Según Andrade este último tema fue central en el encuentro ya que constituía una dificultad común para todos los archivos de la región. Parte del problema lo se generaba en la incomprensión de los sistemas de control de aduanas que exigían a las cinematecas el pago de tasas equivalentes a las que pagaban las películas de circulación comercial.

As resoluções sobre o tema afirmam que o intercâmbio de filmes deveria continuar por meio dos acordos já realizados e pelos meios já disponíveis; o congresso se dirigiria aos governos de Brasil, Argentina e Uruguai, explicando

[91] Aquí citamos en forma sintética las resoluciones del encuentro, pero en el texto de Douglas Correa (2012, pág. 66) disponemos de una descripción detallada de los principales debates y las posiciones que sostuvieron los representantes de los archivos presentes en las deliberaciones.

as dificuldades de intercâmbio e solicitando que exortassem as autoridades de importação, aduana e demais correspondentes de cada país a resolver favoravelmente ou facilitarem as soluções dos problemas de intercâmbio de filmes entre as cinematecas da Seção Latino Americana da FIAF (Douglas Correa 2012, pág. 73).^[92]

La creación de la Sección no implicó la resolución perentoria de los problemas que aquejaban a los archivos latinoamericanos pero al menos funcionó como un espacio en el que estos deliberaron sus problemas (en algunos casos comunes al resto de los archivos occidentales y en otros casos específicos). Por otro lado, la asociación de los archivos en la Sección permitía que frente a los debates generales que se suscitaban en FIAF en esos tiempos los latinoamericanos tuvieran una postura propia que, a nuestro entender, consistió en alistarse en las filas de Langlois como estrategia para inclinar la balanza a favor del francés y contrarrestar el peso de sus opositores.

Habiendo descripto cronológicamente los principales hitos ocurridos en el campo de la preservación audiovisual occidental en el período y señalando el surgimiento de los archivos argentinos analizaremos ahora el modo como los procesos internacionales impactaron en las instituciones argentinas.

El AGrafN resulta la institución más difícil de enmarcar. Ello se funda en los escasos vestigios de que disponemos para la reconstrucción de su historia y en las diferentes características que presentaron los tres momentos institucionales que vivió el archivo.

Según sus propios fundadores se tomó como referencia para su creación y durante el primer momento institucional a los museos y archivos administrativos públicos europeos o estadounidenses. Chiáppori en el texto fundacional del primer archivo argentino^[93] dedica menciones específicas a los archivos que reconoce como modelos y los menciona también como referencia al describir los procesos archivísticos y técnicos que la institución argentina pre-

[92] La resolución sobre el tema sostiene que el intercambio debería continuar.

[93] Chiáppori se refiere específicamente como modelo para la constitución de un acervo representativo a los Archivos Nacionales de los Estados Unidos de Norte América. En lo referido específicamente al Archivo de la palabra el autor refiere como modelos a los institutos congéneres de Suiza, Francia y la Unión y cita la experiencia de la profesional a cargo de este, profesora Mercedes V. A. de Chaves quien ha frecuentado el «Musée de la Parole» de París.

tende implementar. Considerando su texto, es posible deducir que los fundadores del AGrafN se sintieran más emparentados con sus pares de otros archivos públicos administrativos y de museos, que hubiesen incorporado a las películas como parte de sus acervos, que con los nuevos archivos cinematográficos que comienzan a surgir contemporáneos al AGrafN en Europa y Estados Unidos entre los círculos de cinéfilos preocupados por conservar las obras despreciadas por la industria a partir de la aparición del cine sonoro. Nuestra suposición se funda también en la valoración por parte del AGrafN del cine como fuente documental de la historia de la Nación. Las ideas a las que adherían los fundadores del AGrafN, indicaban que el cine que podía nutrir la historia de la patria no era el cine de argumento o de entretenimiento. Según informa su director en carta dirigida a la revista *Atlántida* la preservación del cine argumental le correspondía al ICE. El cine que debía tomarse como fuente de la historia de la patria era el que tenía por objeto documentar los acontecimientos de interés público, las películas didácticas o conservar la palabra y el gesto de los grandes pensadores.

Durante el segundo momento institucional, entre 1944 y 1955, el AGrafN pasó a ser una dependencia al servicio del poder político y tuvo como misión principal la difusión de la gestión y la agenda del gobierno en ejercicio del poder. Su autonomía resultó seriamente resentida y su misión original perdió peso frente a las demandas del Poder Ejecutivo. Además esta nueva misión institucional hizo que se identificara al archivo con el movimiento peronista y al ser este depuesto se tomarán medidas tendientes a extinguir e invisibilizar la experiencia institucional del AGrafN y su acervo.

Puede decirse que a partir de 1945 el AGrafN ya no desempeña principalmente tareas de preservación por lo que no constituye un archivo fílmico moderno, según el concepto que empezaba a moldearse a partir de las tensiones suscitadas entre los archivos miembros de la FIAF. Ello hace que no sea posible enmarcarlo en ninguno de los dos polos que nucleaban a los actores del campo de la preservación audiovisual occidental.

Inscribir al PMCA en el escenario occidental tampoco resulta sencillo. El archivo surgió como iniciativa de un crítico cinematográfico, Manuel Peña Rodríguez y tanto su documento fundacional como la breve trayectoria institucional, permiten considerar a este archivo un híbrido permeable a las influencias de las dos

corrientes en tensión en la FIAF. Peña Rodríguez abogaba por la creación de un archivo público y dedicaba buena parte de sus esfuerzos a la proyección de los que Di Núbila consideró los primeros ciclos de cine orgánicos que tuvieron lugar en Argentina; pero su proyecto contemplaba también la conservación como una tarea fundamental del archivo.

Mucho más fácil de encasillar resulta CA. Esta surgió a la luz del cine club Gente de Cine, creado por Elías Lapzeson y Rolando Fustiñana. El primero había fundado y dirigido el cine club Cine Arte. Fustiñana por su parte aportaba su experiencia como crítico y hombre del campo de la cinematografía. Lapzeson participó en 1949, año de la fundación de CA, de la reunión del Comité Director de la FIAF en Bélgica con el objeto de crear una cinemateca (Douglas Correa 2012, pág. 42). En ese mismo año Roland participó del Festival de Cine de Cannes y/o del Tercer Congreso de Cine Clubes en Venecia. En una de estas ocasiones conoció a Henry Langlois y recibió el respaldo y el aporte de copias para fundar la CA.

Atendiendo a sus orígenes, a la concepción del cine de sus fundadores, a la extracción social de sus miembros y del público al que apuntó la institución y a la influencia de su padrino de fundación, este archivo se enfiló históricamente en el grupo de cinematecas que priorizaron la difusión del séptimo arte. Estos archivos no contaron inicialmente con recursos públicos y solventaron sus actividades con el aporte de sus socios, el intercambio con otras cinematecas y la ayuda de mentores.

CA mantuvo en todo el período su perfil institucional original, basado sin duda en el modelo de la Cinemateca Francesa de la cual se consideraba heredera y deudora. Un indicio de esta concepción a la que CA adhería es el protagonismo que mostró en la creación, a pedido de Langlois, de la Sección Latinoamericana de la FIAF en 1955.

En lo que respecta al papel desempeñado por CA en la Sección Latinoamericana de la FIAF puede decirse que su participación fue producto de su afán por incorporarse al campo internacional de la preservación cinematográfica occidental pero fue también un modo de posicionarse en ese campo a favor del modelo de archivo cinematográfico promovido por Langlois y representado

en la Cinemateca Francesa.^[94] Modelo institucional mucho más próximo al archivo argentino en lo referido a su autonomía pero también en lo concerniente a la concepción del cine que expresaba. Es probable que CA se sintiese deudora de la institución francesa pero es también posible que tuviese conciencia de hasta qué punto resultaría dificultoso para una institución de sus características mantenerse dentro de los parámetros exigidos a los archivos por el modelo de cinemateca promovido por Lindgren. Ello no implica que no atendiera en el período a la preservación de los materiales. La errónea simplificación acerca de los motivos que enfrentaban a Langlois y Lindgren en la FIAF llevan a pensar que el criterio de Langlois era difundir a cualquier costo desconociendo por completo cuestiones referidas a la preservación. No entraremos aquí en detalle sobre esa disputa pero entendemos que corresponde señalar que CA manifestaba en las deliberaciones que tuvieron lugar en los dos primeros congresos de la Sección latinoamericana de la FIAF conocimiento y preocupación sobre aspectos ligados a la preservación del patrimonio cinematográfico. Varias de las intervenciones de Rolando Fustiñana constatan esto.

Al inscribir la experiencia de los archivos argentinos en el panorama internacional resulta sencillo comprender el comportamiento de cada institución frente al tránsito de la subjetividad a la objetividad técnica. El AGrafN nació como un archivo con aspiraciones de objetividad y se mantuvo en esa línea mientras su autonomía se lo permitió; el PMCA aspiró en su declaración de principios a equilibrar la conservación de materiales con la contribución a la difusión del cine pero en la práctica se aprecia el desarrollo casi exclusivamente de acciones de difusión. Por su parte, CA fue un archivo concebido por cinéfilos con prácticas altamente subjetivas en sus primeros años pero sin por ello desatender a las cuestiones de conservación de su acervo.

[94] Esta era *uma instituição privada, autônoma (isso é, não ligada e/ ou dependente diretamente de outra estrutura institucional), que se valia de recursos tanto públicos quanto privados – mas notadamente públicos – e que buscava autonomia para utilizá-los, sem maiores ingerências externas* (Douglas Correa 2012, pág. 11); «una institución privada, autónoma (esto es, ni vinculada ni dependiente de otra estructura institucional), que se valía de recursos tanto públicos como privados – pero principalmente públicos – y que pretendía autonomía para utilizarlos sin mayores injerencias externas» (traducción propia).

En cuanto al comportamiento de los archivos frente a las crisis de conservación disponemos de escasos elementos para establecer cuáles fueron las acciones concretas desarrolladas por los archivos argentinos tendientes a minimizar el efecto de estas crisis.

Algunos vestigios indican que en lo referido a los efectos de la primera crisis de conservación el AGrafN tenía conciencia de sus efectos y preveía en su primer momento institucional «el rescate de documentos retrospectivos (...) concretamente películas viejas consideradas sumamente interesantes».^[95]

En lo referido a la segunda crisis es probable que el archivo haya ensayado algunas acciones tendientes al acopio y preservación de los materiales mudos despreciados por la industria a partir de la aparición del sonido sincrónico.^[96]

Para cuando la tercera crisis de conservación se desató el AGrafN ya se encontraba en su último y más frágil momento institucional por lo que es de suponer que no haya tomado medida alguna al respecto.

En lo que respecta al PMCA el escaso desarrollo institucional lleva a pensar que no llegó a plantearse y ejecutar acciones de rescate de materiales alcanzados por los efectos de las crisis de conservación. Lo que sí resulta probable es que a modo personal Manuel Peña Rodríguez haya desarrollado tareas de rescate y duplicación de algunas obras que pertenecían a su colección personal o que hubiese localizado y adquirido para su conservación. Esta suposición se funda en que:

1. Peña Rodríguez no abandonó el interés por la preservación al cerrarse el PMCA y que años después, en 1957, estrenó una obra cinematográfica de montaje titulada *Los ojos del siglo XX*, realizada a partir de su colección particular de films;
2. fue en su colección donde se localizó en 2008 la copia, supuestamente completa, del film alemán *Metrópolis*.

En el caso de CA es probable que en el período el archivo no tuviese aún la estructura ni los recursos para encarar tareas de rescate de obras alcanzadas por las crisis de conservación pero con-

[95] Recorte de nota aparecida en la revista *Atlántida*, en 1942, sin otros datos.

[96] Esta suposición se funda en la existencia, en 2003, de obras del período mudo en el Departamento de Documentos de Cine Audio y Video del AGN. Es de suponer que estas obras llegaron a conformar el acervo del AGN con motivo de la transferencia de fondos del AGrafN a las dependencias del AGN.

statamos que manifestó esmero e interés en localizar materiales y entablar vínculos con coleccionistas y particulares que tuvieran en su guarda obras cinematográficas que requirieran intervenciones para su conservación. Esto se hizo visible en períodos posteriores cuando la institución coordinó tareas de rescate y preservación de primitivos, de obras representativas del período mudo, de los primeros filmes sonoros, etcétera.

Los coleccionistas particulares, si bien no se encuadran en lo que para la FIAF constituye un archivo cinematográfico,^[97] constituyen para nosotros un sector del campo de la preservación y debe reconocerse que fueron los actores más activos en el desarrollo de tareas de rescate y acopio de obras cinematográficas alcanzadas por las tres primeras crisis de conservación.

Di Chiara (1996) explica en su libro *El cine mudo argentino. Las películas existentes en el archivo de Florencio Varela* que en 1949 cuando comenzó a archivar y catalogar películas ya casi no quedaba material del período mudo en Argentina. Di Chiara recuerda que

«En un principio repatriamos copias de países vecinos. Luego, durante años viajamos por ciudades y pueblos de nuestro país, donde siempre había un acto o “pedacito” de cinta. En Buenos Aires llegamos a encontrar rollos en tachos de basura y ni hablar de los sótanos en los que con abundante humedad, por milagro todavía se encontraba algo en buen estado (...)» (Di Chiara 1996, págs. 14-15).

El coleccionista describe los numerosos proveedores que frecuentaba en la ciudad de Buenos Aires y en pueblos y ciudades del interior del país en los que habitual u ocasionalmente adquiría

[97] En el Congreso de FIAF en Nueva York, celebrado durante la segunda guerra mundial sin que se llegue a un texto oficial se aborda incidentalmente en los debates el tema de los coleccionistas y se establece que en ningún caso una colección privada puede ser considerada un archivo cinematográfico (cfr. Borde 1992, pág. 95). Sin embargo, años más tarde cuando el mercado del patrimonio cinematográfico se consolida y la legislación se demora los criterios son revisados. En 1959 la Sección Latinoamericana de la FIAF, retomando una idea expuesta en el Congreso de la Federación en 1958, se resuelve aceptar a los coleccionistas como miembros especiales siempre que estos se comprometiesen a reconocer oficialmente a la cinemateca de FIAF en cada país la prioridad sobre sus películas en caso que otros archivos o particulares se interesasen por ellas o en caso de que el coleccionista o sus herederos decidiesen deshacerse de su colección (Douglas Correa 2012, pág. 88).

materiales: «En cada lugar del país donde decía. Óptica-Foto-Cine, era una fiesta. Allí siempre había algo» (Di Chiara 1996, pág. 15).

El propio Langlois habría llegado hasta Argentina atraído por el valioso acervo de algunos coleccionistas locales. Según relata Guillermo Fernández Jurado, Langlois fue invitado, probablemente en 1962, a participar del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Para Fernández Jurado Langlois venía también para ponerse en contacto con coleccionistas que tenían material de nitrato.

Fernández Jurado recuerda que en una oportunidad acompañó a Langlois a visitar a un coleccionista que vivía en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires. Este coleccionista tenía en los fondos de su casa un local con paredes y techo de cinc, donde guardaba cantidad de primitivos franceses, películas que incluso no había en la Cinemateca Francesa. Langlois le propuso al coleccionista hacer un canje de películas. Pero sucedió un lamentable y muy desgraciado accidente. En esos días se incendió un local, adosado a la casa, que funcionaba como depósito. En pocos segundos hizo explosión y ardió en llamas. El coleccionista se metió entre las llamas para intentar salvar algo y sufrió graves quemaduras que le ocasionaron la muerte (cfr. Fernández Jurado 2007, pág. 18).

La desgraciada anécdota relatada por Fernández Jurado a Christian Dimitriu, aunque ocurrida en años posteriores al período que ahora nos ocupa, da cuenta de la intensa actividad de localización y acopio de obras cinematográficas que desarrollaron los particulares en este primer período. En este sentido puede decirse que buena parte de las tareas de preservación que pudieron desarrollar los archivos en los años subsiguientes tuvieron como base los materiales conservados por los coleccionistas. Por ello aunque los coleccionistas no pueden ser considerados como archivos cinematográficos debido a la concepción del cine en la que fundamentan sus acciones debe reconocerse que su trabajo complementó y contribuyó en muchos casos la actividad de los archivos permitiendo la preservación de obras que sin su intervención habrían desaparecido por completo.

1.4 Los archivos argentinos y el Estado: la autonomía institucional

Para abordar la relación de los archivos cinematográficos argentinos con el Estado resulta imprescindible analizar y definir el

concepto de autonomía institucional. Ello se debe a que la cuestión de la autonomía institucional de los archivos cinematográficos atraviesa sus experiencias y las condiciona.

Para definir el concepto de autonomía institucional tomaremos en cuenta aquí el aporte de dos de los clásicos autores sobre archivología audiovisual Raymond Edmondson y Raymond Borde y el análisis de Carlos Roberto de Souza sobre los conceptos esgrimidos por estos autores.

Edmondson aborda la cuestión de la autonomía en dos puntos de su trabajo *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*: 4.3 Tipología y 4.7 Gobierno y autonomía. Este autor, aporta la definición más operativa, para él la autonomía «es un atributo apreciado en el mundo de los archivos y es necesario gozar de un grado mínimo de autonomía profesional para que el archivo funcione con eficacia y éticamente». Sin embargo, reconoce cierta dificultad para establecer el grado de autonomía de un archivo cinematográfico en un momento específico:

«El grado de autonomía tampoco es aparente de forma inmediata: instituciones que parecen independientes pueden ser dependencias de organizaciones de mayor tamaño y disponer de muy poca autonomía jurídica o práctica. A la inversa, las dependencias de organismos superiores a veces gozan en la práctica de un considerable grado de independencia» (Edmondson 2004, págs. 34-35).

Edmondson establece nueve requerimientos para que un archivo disponga del mínimo grado de autonomía imprescindible para su funcionamiento y tres que considera ideales. Según este, para contar con el mínimo grado de autonomía exigible un archivo debe:

1. existir como una entidad reconocible;
2. disponer de documentos difundidos públicamente sobre su sistema de gobierno;
3. contar con políticas promulgadas públicamente por escrito en las que consten las actividades de formación y conservación de los fondos y el acceso a estos;
4. ejercer el control sobre la formación y gestión de sus fondos;
5. deben ser sus propios funcionarios quienes lo representen cuando se relacione con sus interesados (medios de comunicación, otras instituciones, foros de profesionales);
6. contar con una base escrita de principios deontológicos y filosóficos a disposición del público, como un compromiso de

adhesión a códigos y declaraciones profesionales existentes o de un código propio;

7. disponer de financiación «al alcance de la mano»; sus prioridades operativas se determinarán mediante dictámenes profesionales internos y no por agentes externos como patrocinadores, autoridades o la organización de que forme parte;
8. contar con un órgano consultivo representativo que sea efectivo;
9. un director o un equipo ejecutivo provisto de formación profesional en el campo de los archivos audiovisuales debe conducir la institución.

A estos requerimientos mínimos agrega tres condiciones más que de darse garantizarían un mayor grado de autonomía, continuidad y viabilidad a la gestión del archivo:

1. contar con personería jurídica propia;
2. complementar las partidas garantizadas por los poderes públicos con aportes de patrocinadores y donantes que aunque impongan alguna condición no comprometan la autonomía mínima;
3. disponer de plena libertad profesional para establecer y aplicar políticas propias (Edmondson 2004, págs. 49-51).

Borde dedica una entrada de su libro *Los archivos cinematográficos* a la autonomía. Para este, en la autonomía de los archivos reside el poder de supervivencia de los films, es la última oportunidad de que muchas obras sean resguardadas de la pérdida definitiva, por lo que un poder de tal magnitud debe ejercerse sin restricciones. Además de su contundente declaración de principios sobre la cuestión de la autonomía, aporta una breve reseña histórica y señala el momento en que la cuestión de la autonomía institucional irrumpe en la vida de los archivos cinematográficos: «El problema era desconocido para los pioneros, anárquica y espléndidamente independientes». Para Borde la tensión y los conflictos de interés aparecen más tarde cuando los gobiernos crean institutos de cine y colocan junto a la formación profesional, la propaganda en el extranjero y el departamento de archivo. La cooptación por parte de los poderes públicos de los archivos pioneros tuvo como estrategia transformar los estatutos de archivos privados y pobres en organismos semipúblicos, ofreciéndoles a cambio, los recursos económicos de los que carecían. Así, el proceso engendra el enfrentamiento

entre los tecnócratas y los artistas. Los primeros se empeñarán en convertir los archivos autónomos en institutos estatales y los segundos intentarán defender el espíritu original que motivó la creación de los archivos cinematográficos. Borde reserva a la FIAF la responsabilidad de animar la fascinación por el patrimonio para revivir las alegrías y las virtudes de la independencia (cfr. Borde 1992, págs. 149-150).

El debate sobre la importancia de la autonomía institucional estuvo presente en FIAF durante la década de 1950 del siglo XX. Momento en el cual se produjo la intromisión de los institutos de cine en la actividad de los organismos encargados de la preservación. La cuestión de la autonomía fue quizás el único asunto en que los líderes históricos de la Federación coincidieron. Tanto Langlois como Lindgren se manifestaron preocupados por la necesidad de los archivos de disponer de libertad de acción, por ello, en el Congreso de Estocolmo, celebrado en 1959, sometieron a votación una moción en la recomendaban a los archivos filmicos y museos del cine evitar vincular sus actividades con la de los institutos de cine, las escuelas de cine, o cualquier otra institución cuyo objetivo no fuese la preservación (cfr. Borde 1992, pág. 109). La aprobación de esta moción cristalizó la noción de autonomía para la FIAF, pero en la práctica las cosas no resultaron simples.

Para De Souza (2009, pág. 18) «A própria questão da autonomia dos arquivos em relação ao Estado também não é clara e varia de país para país, de acordo com o momento histórico».^[98] Este

[98] «La propia cuestión de la autonomía de los archivos en relación al Estado no es clara y varia de país para país según el momento histórico» (traducción propia). De Souza luego sostiene: *A Recomendação sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento, da United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), em diversos momentos de seu texto, refere-se a «arquivos oficialmente reconhecidos», que deveriam receber dos Estados Membros os «recursos necessários no que se refere a pessoal, material, equipamentos e fundos para salvaguardar e conservar efetivamente seu patrimônio constituído por imagens em movimento» (ponto 8), além de convidar os mesmo Estados Membros a estimular «organismos privados e os particulares que possuam imagens em movimento» a depositá-las «nos arquivos oficialmente reconhecidos» (ponto 16)* (De Souza 2009, págs. 17-18). «(...) la Recomendación de la UNESCO en diversos momentos del texto se refiere a “archivos oficialmente reconocidos” los cuales deberían recibir de los Estados Miembros “recursos necesarios en lo que se refiere al personal, al material y equipo y los fondos para salvaguardar y conservar efectivamente su patrimonio constituído por imágenes en

autor considera que la autonomía es un asunto recurrente en la discusión sobre y entre los archivos filmicos y ello justifica que Borde le haya reservado una entrada especial en su clásicos textos sobre archivos filmicos y el esfuerzo de Edmondson por ofrecer una definición amplia que contemple una realidad fluida y cambiante (cfr. De Souza 2009, págs. 30-31). Este dialoga con estos dos textos clásicos y siguiendo la línea de razonamiento propuesta por Edmondson, analiza la experiencia de algunos archivos occidentales. Coincide con este en que la autonomía no es algo obvio y que instituciones que aparentan independencia disponen de esta escasamente, interpretando que a pesar su esfuerzo por establecer requisitos de autonomía que permitan categorizar a los archivos, existe una dificultad que Edmondson reconoce: la autonomía que realmente importa es la que garantiza la gestión de las políticas de acervo, imprescindible para garantizar la ejecución de las finalidades de los archivos. Concluye que, si bien resulta innegable que la independencia financiera es necesaria, tal vez no sea suficiente para asegurar el pleno y objetivo cumplimiento de la misión institucional de un archivo (cfr. De Souza 2009, pág. 48).

Pero para establecer la autonomía de un archivo y clasificarlo en función de esta conlleva una segunda dificultad, la autonomía, además de no ser obvia, es una cuestión variable y en el devenir de su historia un archivo puede oscilar entre las categorías amplias y generales que Edmondson establece. Por ello, clasificar a los archivos en relación con los poderes públicos aplicando los requisitos propuestos por él, implica acceso y conocimiento de la historia de cada archivo (cfr. De Souza 2009, pág. 32 y 40).

De Souza ejemplifica la complejidad de la tarea realizando un exhaustivo análisis en el que considera la experiencia de los archivos de la URSS, de la República Democrática Alemana, de la Filmoteca Española, de la Cinemateca Argentina, de otras cinematecas latinoamericanas y, por último, de la que constituye su objeto de estudio, la Cinemateca Brasileira. El autor concluye que cualquier clasificación de los archivos cinematográficos demanda el esfuerzo adicional de conocer su historia, sus documentos de gestión, sus en-

movimiento” (punto 8), además de invitar a los Estados miembros a alentar, a los “organismos privados y a los particulares que tengan en su posesión imágenes en movimiento” a depositarlas en los “en los archivos oficialmente reconocidos” (punto 16)» (traducción propia).

frentamientos con los poderes públicos y privados para lograr clasificarlos con alguna posibilidad de éxito, evitando arbitrariedades (cfr. De Souza 2009, pág. 40).

En estas características de la autonomía institucional – la compleja combinación de requisitos que conlleva establecerla y su variación en el tiempo – reside la dificultad para clasificar a los archivos cinematográficos en función de su relación con el Estado. Aún así, cualquier estudio que ensaye una explicación sobre la actuación de los archivos cinematográficos y el campo de la preservación audiovisual, debe ofrecer estrategias para sortear este escollo dado que la relación de los archivos cinematográficos con los poderes públicos es determinante para el desarrollo de estas instituciones. De Souza avanza en ello y a partir de un examen de casos y tomando en cuenta las modificaciones de las configuraciones jurídicas de los archivos cinematográficos a lo largo del tiempo y la relación de estos con el Estado (considerando todas las esferas – municipal, provincial y nacional – e instancias, ministerios, secretarías, universidades, agencias, etcétera) el autor elabora un cuadro de categorías para los archivos de América Latina.^[99]

Considerando el recorrido de estos autores y los conceptos y categorías por ellos propuestos avanzaremos ahora en el análisis de la experiencia de los archivos cinematográficos argentinos en relación con los poderes públicos.

La cuestión de la autonomía no representó un problema que desvelase a los pioneros argentinos. Borde sostiene que esto también ocurrió en Europa y lo atribuye a que los pioneros eran «anárquica y espléndidamente independientes» (Borde 1992, pág. 149). En el caso de los archivos argentinos interpretamos que este estado libertario de los pioneros más que a una actitud independiente – cabría preguntarse independientes de qué o de quién – respondió al profundo desconocimiento acerca de lo com-

[99] El autor reconoce como una limitación el hecho de que su modelo contempla exclusivamente la vinculación institucional y no la cuestión de la autonomía de otro orden. Para construir el modelo de análisis se tomó como referencia las categorías de De Souza (2009), quien considerando la evolución de las configuraciones jurídicas de los cuatro archivos fundadores de la FIAF, y de su relación con el Estado estableció cuatro categorías de archivos. Se atendió especialmente la forma jurídica de cada institución, ya que esto resultó imprescindible para su clasificación y para la interpretación de sus políticas y sus prácticas.

Cat.	Definición
1	archivos creados y mantenidos por el poder público.
2	asociaciones privadas que se mantienen privadas, sus recursos pueden ser en parte o mayoritariamente provenientes del Estado y complementados con otras fuentes.
3	asociaciones privadas o departamentos de asociaciones privadas que, en determinado punto de su historia, son incorporadas al poder público.
4	departamentos de asociaciones privadas que se mantienen privadas, sus recursos son mayoritariamente provenientes de las asociaciones a las que pertenecen, pero pueden ser complementados por otras fuentes.

Cuadro 1.1. Cuadro de categorías propuesto para los archivos de América Latina.

pleja y onerosa que era la tarea que emprendían: la preservación de patrimonio cinematográfico.

Resulta dificultoso establecer el grado de autonomía de que dispusieron las instituciones argentinas en el período aquí analizado aplicando los requisitos enumerados por Edmondson dado que no se accedió a las fuentes imprescindibles para ello tales como documentos fundacionales, criterios sobre su sistema de gobierno y la política de gestión del acervo, principios deontológicos y filosóficos, medios de financiación de sus actividades, gestión de la relación con los interesados, etcétera. Reconociendo esta limitación más que en el análisis de estos requisitos pondremos atención aquí en las acciones de los archivos, aún sabiendo que las acciones documentadas no engloban el total de acciones desarrolladas por las instituciones y que estas pueden diferir de los principios institucionales enunciados.

En el caso del AGrafN, el único archivo público surgido en el período, la forma de gestión del archivo conduce a pensar que los funcionarios que dirigían la institución al momento de su fundación daban por descontado que tanto la autonomía imprescindible para la gestión de las políticas del acervo como los recursos necesarios para su ejecución eran atributos inmutables de los que dispondrían *per se e in eternum*. Aún cuando a pocos años de creado el archivo y sin haber puesto a este en funciones la institución sufrió un duro embate a su autonomía no se registran reacciones ni estrategias

por parte de sus funcionarios^[100] para avanzar en la conquista de aunque sea alguno de los requisitos descriptos por Edmondson.

Para el caso del PMCA observamos cierto grado de conciencia por parte de su fundador respecto de algunos recaudos que garantizaran el funcionamiento y la autonomía de la institución naciente. En el ítem i) de su carta de fundación se define al Museo como «una entidad no comercial nacida de la iniciativa privada» (Bruski 1943, pág. 21). Además se establece que:

«Los recursos para la financiación de su cometido, sostenimiento y conservación del material, se arbitrarán mediante el cobro de un pequeño derecho en sus exhibiciones y publicaciones que asegure el saldo de los gastos y la continuidad del esfuerzo» (Bruski 1943, pág. 21).

En lo que respecta a la forma de gobierno el documento establece que existirá un Consejo Consultivo presidido por el director general del Museo el cual determinará la aplicación gradual de todos los propósitos enunciados y de otros nuevos que se incorporasen al plan de labor (cfr. Bruski 1943, pág. 21).

Este último apartado del documento fundacional del PMCA, redactado por Manuel Peña Rodríguez, permite sostener que existía en este pionero conciencia acerca de la necesidad de establecer la condición institucional, disponer de recursos para el desarrollo de la ambiciosa tarea que se proponía y fijar formas de gobierno y administración que permitieran darle curso al plan de trabajo.

En el análisis de las actividades desarrolladas por el PMCA en su corta existencia, se constata la imposibilidad de realizar las tareas propuestas a partir de las formas de gobierno y financiación fijadas en la carta fundacional. Según Fernando Martín Peña uno de los motivos que determinó el cierre del PMCA fue lo desalentador que resultó para Peña Rodríguez la falta de apoyo oficial (Peña 2008, pág. 31). Es posible que al constatar que el funcionamiento del PMCA se tornaba insostenible aplicando el plan propuesto

[100] Nos referimos exclusivamente a los funcionarios dado que al momento en que el archivo es reubicado en la administración pública nacional y es reformulada su misión no existía aún en el emergente campo de la preservación audiovisual actores sensibles que pudieran reaccionar en defensa de la autonomía de esta institución. Sin embargo, debe reconocerse que existen indicios suficientes para afirmar que los funcionarios del AGrafN trabajaban para lograr conciencia social respecto de la importancia de la institución que dirigían.

en su carta fundacional Manuel Peña Rodríguez haya llevado a cabo gestiones tendientes a captar fondos públicos para garantizar el funcionamiento del Museo las cuales no fueron atendidas.^[101] En este caso queda al descubierto la distancia que existe entre la enunciación de principios y la ejecución de acciones que se enmarquen en estos.

En el caso de CA no disponemos de acceso a sus documentos fundacionales por lo que nos referimos exclusivamente al análisis de las actividades desarrolladas en el archivo desde su fundación y durante los primeros siete años de existencia.

En ese período tampoco existió entre los miembros fundadores preocupación por avanzar en la conquista de autonomía institucional. La obtención de recursos para solventar las actividades parece haber estado garantizada por los ingresos provenientes del cine club Gente de Cine; la disponibilidad de copias para proyección propia y alquiler a terceros proviene de la donación inicial de Langlois y del intercambio fluido con los pares uruguayos y brasileros. El volumen del acervo es en ese período mínimo (20 títulos en 35 y 16 mm y algunos en 9,5 mm en 1950) y las tareas de preservación son todavía muy básicas por lo que suponemos que con los recursos obtenidos con la actividad cineclubística la cinemateca logró recursos solo para su mantenimiento. La relación entre ambas instituciones es en este período armoniosa.

Por lo irregular de la información de la que se dispone sobre la instituciones pioneras, resulta mucho más operativa la clasificación propuesta por De Souza que el exhaustivo análisis de los requisitos imprescindibles elaborado por Edmondson. El cuadro propuesto por el primero nos permite categorizar a las instituciones y archivos que conforman el campo de la preservación cinematográfica en Argentina. La aplicación del modelo de análisis propuesto puede ser consultado en el cuadro del anexo (véase pag. 233).

Identificamos en el período la primera institución creada y mantenida por el poder público: el AGrafN. A esta, se suman dos instituciones privadas que se mantienen privadas: el PMCA y la CA. En el período no constatamos el aporte de fondos públicos para financiar el funcionamiento de estos archivos. Aunque en el

[101] Cabe considerar que por entonces el Estado sostenía el AGrafN y muchas de las tareas previstas por Peña para desarrollar desde el PMCA se superponían con las acciones que ya ejecutaba el archivo público.

ítem d) de la carta fundacional del PMCA se establece «Recabar de los poderes públicos todas aquellas medidas convenientes a los fines de este Museo» (cfr. Bruski 1943, pág. 21). Es posible que esta expresión se refiriera más a la voluntad de contar con la sanción de un marco jurídico y el reconocimiento institucional necesario para llevar a cabo las tareas propuestas que a la de obtener recursos económicos por parte del Estado. En el caso de CA el hecho de que en 1967 modificase su forma jurídica para recibir fondos públicos hace pensar que en este período inicial solventara sus actividades con aportes privados y que su forma jurídica inicial no permitiera la captación de fondos públicos. Esta categoría contempla la posibilidad de que los archivos reciban recursos públicos por lo que se mantienen como asociaciones privadas, que se mantienen privadas, aunque sus recursos provienen en parte del Estado y son complementados con otras fuentes.

Dado que en el período la preservación de patrimonio cinematográfico no constituye un problema público no puede considerarse que existiese una política pública^[102] tendiente a regular las relaciones presentes entre los actores del campo de la preservación audiovisual. Esta no es una particularidad del campo argentino, tendrán que pasar cuarenta años desde el surgimiento de los primeros archivos cinematográficos occidentales para que el problema de la preservación audiovisual ingrese a la agenda gubernamental de los países occidentales y se desarrollen políticas públicas tendientes a atender la cuestión.

1.5 Conclusiones del período

En los diecisiete años delimitados como primer período identificamos el nacimiento de los actores que hicieron posible el surgimiento del campo de la preservación cinematográfica en Argentina. Estos actores dieron origen a instituciones que, aunque dedicadas todas a preservar el patrimonio cinematográfico, adhirieron a modelos institucionales distintos originados por diferentes concepciones del hecho cinematográfico. Para el primer mod-

[102] Entendemos aquí por política pública «la acción de los poderes públicos en el seno de la sociedad» (Meny y Jean Claude 1992, pág. 10) y que dicha acción surge como una respuesta a un problema público reconocido como tal en la agenda gubernamental

elo institucional – los archivos estatales – representados por el AGrafN, el cine constituía un instrumento político y didáctico; para el segundo modelo institucional – los archivos privados surgidos a la sombra de los cineclubes – el cine era arte; y para el tercer modelo institucional – los coleccionistas particulares – el cine era una mercancía de intercambio, un objeto de fetiche, una curiosidad.

Observamos en este período un esfuerzo por parte de los archivos argentinos por consolidar su institucionalidad. Para ello desarrollaron diversas estrategias. El AGrafN intentó generar conciencia en la sociedad acerca del valor de la misión que llevaba a cabo. Por su parte CA apeló a incorporarse al escenario internacional de la preservación de patrimonio cinematográfico y a desempeñar un papel relevante y protagónico entre los archivos de la región. En el caso del AGrafN la estrategia no dio frutos en el breve período del que dispuso el archivo antes de que las modificaciones de pertenencia lo alejasen de su misión original. En el caso de CA logró éxito en su inserción tanto en la FIAF como en entablar y sostener relaciones (no sin conflictos) con sus pares latinoamericanos.

Verificamos también que en esta primera etapa los archivos argentinos dispusieron en general de escaso grado de autonomía institucional, lo que los tornó instituciones frágiles y dependientes de los escenarios políticos, económicos y culturales en los que se desarrollaron. Entendemos que de los dos modelos de institucionales en actividad en el período: los archivos públicos y los archivos privados quienes dispusieron de menor grado de autonomía fueron los primeros. Teniendo en cuenta la dificultad que conlleva establecer la autonomía de un archivo en un momento dado y considerando que esta no resulta obvia podemos afirmar que el AGrafN constituye un ejemplo de instituciones que aparentan independencia pero disponen de escasa autonomía. Si al decir de Edmondson: la autonomía que realmente importa es la que garantiza la gestión de las políticas de acervo, imprescindible para garantizar la ejecución de las finalidades de los archivos, los archivos privados dispusieron en el período de mucho mayor grado de autonomía que el AGrafN. Tanto el PMCA como CA gestionaron sus políticas de acervo con libertad entre otras cosas debido a que eran en ese momento capaces de solventar sus actividades sin depender de recursos públicos. Ambas instituciones obtenían fondos de los cineclubes que gestionaban y se organizaban bajo una forma

jurídica que atribuía a sus miembros el derecho de gestión de sus acervos. Incluso el cierre del PMCA no puede atribuirse exclusivamente a la falta de autonomía. Probablemente esta decisión haya tenido más que ver con las expectativas e intereses de su fundador que con las condiciones de posibilidad propias de la institución. De hecho CA logró en el período siguiente los recursos que le permitieron independizarse institucionalmente del cine club Gente de Cine, el cual le dio origen.

En lo que respecta a la inserción de las instituciones argentinas en el campo de la preservación de patrimonio audiovisual occidental, entendemos que las instituciones surgidas en el período responden a los modelos y prácticas institucionales que se desarrollan en el período en Europa y Estados Unidos.

CAPÍTULO 2

1957-1970

2.1 Los archivos argentinos: estrategias de supervivencia

Durante esta etapa, los archivos argentinos desenvuelven estrategias de búsqueda para alcanzar el sensible equilibrio entre una deseable autonomía y los recursos mínimos para la supervivencia. Cinemateca Argentina (CA) se esmera en desempeñar un rol protagónico en el campo internacional en un momento decisivo. También se promulgan las regulaciones y normas que inciden favorablemente en el campo de la preservación.

En ese período surgieron tres nuevas instituciones públicas que, junto con los archivos cinematográficos existentes, elaboraron – con suerte diversa – estrategias de supervivencia que implicaron transformaciones de tipo institucional (modificación de sus formas jurídicas, esferas de competencia, grados de dependencia y autonomía, entre otras) con el objeto de conquistar y mantener un mínimo de autonomía institucional que hiciera posible el cumplimiento de sus misiones y el desarrollo de sus actividades. A su vez las tensiones presentes en el campo se manifestaron en desavenencias entre algunos actores que llegaron a tener proyección internacional y consecuencias negativas en el desarrollo de los archivos argentinos. El campo internacional de la preservación cinematográfica también se convulsiona. En este escenario se inscribe el comportamiento de los archivos argentinos, escenario, como ya afirmamos, de nuevas regulaciones que pautarán su en relación con el Estado, con gran incidencia en el campo de la preservación cinematográfica argentina, que condicionará el accionar de las instituciones.

2.2 La estrategias

En el inicio de este período se crea un nuevo archivo: la Cinemateca del Instituto Nacional de Cinematografía (INC). Con él cesa durante esta etapa el surgimiento de instituciones dedicadas a la

preservación cinematográfica. Por ello, los procesos descritos a lo largo del período se concentran en la actividad de este archivo y de los archivos sobrevivientes del período anterior. Estas instituciones se abocan a elaborar e implementar estrategias tendientes a lograr un equilibrio aceptable entre un mínimo de autonomía que les permita funcionar y los recursos imprescindibles para financiar sus actividades.

El año 1956 había sido de los más críticos para la industria cinematográfica argentina debido a que la desaparición de los créditos para nuevas producciones paralizó la actividad en el segundo semestre de ese año. Esto movilizó a un grupo de «muchachos sin representatividad»^[1] que asumieron «la obligación moral de la juventud cinematográfica ante la crisis: intervenir, conciliar y obtener la sanción de la ley» (Di Núbila 1959, vol. 2, pág. 202).

Cerca de la navidad de 1956 tuvo lugar en la sede del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) la primera asamblea del cine argentino desde el derrocamiento del peronismo.^[2] Desde allí se difundió un documento enviado a las autoridades militares en el que se exponía la perentoria necesidad de una ley de cine y se destacaba la unanimidad y el acuerdo de todos los sectores que exigían su pronta promulgación. El efecto fue inmediato y el 4 de enero de 1957 a través del decreto ley 62 *Fomento de la cinematografía argentina. Creación del Instituto Nacional de Cinematografía. Fondo de fomento cinematográfico*, promulgado por el poder ejecutivo, se reguló la producción cinematográfica argentina. El INC fue definido en el decreto como un ente autárquico, dependiente del Ministerio de Educación y Justicia que reemplazó en sus funciones a la Dirección Nacional de Espectáculos Públicos.^[3] Según Di Núbila:

-
- [1] Los *muchachos sin representatividad* fueron: Fernando Birri, recién llegado de Roma donde cursó estudios en el Centro Sperimentale de Cinematografía, el cineasta independiente Kantos y los críticos Lozano Dana, Horovitz y Domingo Di Núbila (Di Núbila 1959, vol. 2, pág. 202).
- [2] Para una detallada cronología de los hechos que tuvieron lugar entre octubre de 1956 y la sanción de la ley de cine en enero de 1957 véanse los apartados «Armisticio cinematográfico» y «Se sanciona la nueva ley» en Di Núbila (1959, vol. 2, págs. 202-205).
- [3] El INC era heredero de dos intentos institucionales previos: el Instituto Cinematográfico Argentino, creado en 1933, de existencia exclusivamente reglamentaria y, el Instituto Cinematográfico del Estado creado en 1941 y desactivado en 1944.

«Aunque incluyó algunos errores no irremediables, fue una muy buena ley porque: extendió al cine los derechos de libre expresión que la constitución asegura a la prensa, (...) dispuso (...) la fundación de un centro de enseñanza, de biblioteca y cinemateca y, entre otras medidas positivas, creo un bastante autónomo Instituto Nacional de Cinematografía» (Di Núbila 1959, vol. 2, pág. 204).

En términos generales el decreto reconocía el carácter de industria, comercio, arte y medio de difusión y educación de la cinematografía argentina por lo que garantizaba la libertad de expresión para la actividad, creaba un Fondo de Fomento Cinematográfico a través del cual se otorgaban beneficios económicos a la industria y actualizaba las disposiciones tendientes a arbitrar las relaciones entre los actores sociales que integraban la industria cinematográfica nacional. En lo referido exclusivamente a preservación de las obras cinematográficas el artículo 17 establecía que

«El INC deduciría del “Fondo de Fomento Cinematográfico” (...) los importes necesarios para atender: (...) F) La creación y la participación en el sostenimiento del Centro Experimental Cinematográfico que tendrá a su cargo la formación de artistas y preparación de técnicos, así como la constitución de una Cineteca y Biblioteca especializadas».^[4]

El efecto de la promulgación de la ley en la producción no fue inmediato y durante el año 1957 la industria del cine permaneció prácticamente paralizada. La unidad de los miembros de la industria que había hecho posible la sanción de la ley se quebró y se iniciaron disputas que demoraron su reglamentación.^[5]

En abril de 1957 el poder ejecutivo dictó tres decretos a través de los cuales hizo efectiva la creación del INC, designó a sus autoridades y reglamentó parcial y provisoriamente los demás aspectos de la ley. Pero recién el 11 de diciembre de 1957 a través del decreto ley 16.386 *Reglamentación del decreto ley 62/57 de fomento a la cinematografía argentina* la normativa sancionada en enero se reglamentó completamente. Ello no implicó la aplicación de

[4] Decreto ley 62, pág. 5.

[5] Varios enfrentamientos tuvieron lugar: los empresarios de la exhibición acusaban a la ley de anticonstitucional y resistían la incorporación de cuotas de pantallas, el Comité de Defensa del Cine Argentino, representante del sector industrialista se enfrentó al Movimiento de Recuperación del Cine Argentino, portavoz de los independentistas (Getino 2004, pág. 25).

todas las regulaciones que el decreto establecía. Respecto de la implementación de la norma Fernando Martín Peña sostiene que:

«El decreto ley también establecía que el INC debía organizar un centro experimental cinematográfico destinado a la formación de nuevos artistas y técnicos (lo cual no se concretó hasta 1966) y una cinemateca nacional que se ocupara de la preservación y difusión del cine argentino (lo cual no se concretó nunca)» (Peña 2012, pág. 136).

Coincidimos con Peña en que la Cinemateca no se creó ni como consecuencia de esta ley ni en todo el período abarcado en este estudio, sin embargo pudimos establecer que con posterioridad a la sanción de la norma el INC inició el acopio de películas y se denominó Cinemateca al sector que tuvo a su cargo esta tarea.

Interpretamos que la resistencia de Peña a reconocer este departamento como una Cinemateca se funda en lo limitada que resultó su acción en lo referido a preservación de patrimonio cinematográfico y al hecho de que, años después, la existencia de este departamento fue el argumento esgrimido por algunos actores del campo para impedir la creación de una Cinemateca y Archivo Nacional de la Imagen como ente autárquico.

Por otra parte, la creación de la Cinemateca dentro de la estructura administrativa del INC se encuadra en los procesos que en el período tienen lugar a nivel internacional cuando a partir de 1955 «por todas partes, institutos de cine enviaban sus tentáculos hacia los organismos encargados de la conservación» (Borde 1992, pág. 109). Este avance de los Institutos de fomento sobre el campo de la preservación fue interpretado como una amenaza a la autonomía institucional de las cinematecas y por ende como una interferencia del campo de la industria, de la burocracia y los poderes públicos en el campo de la preservación. Así lo entendieron los líderes de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), Lindgren y Langlois, quienes de forma unánime recomendaron: «a todos los nuevos archivos del cine, o bien a los archivos que estén reorganizándose, que eviten dentro de lo posible el mezclar sus actividades con las de los institutos de cine, o cualquier otra institución que no sea el archivo» (Borde 1992, pág. 109). La recomendación tenía por objeto garantizar que los archivos gozaran del mayor grado de autonomía posible de modo que pudiesen atender a los objetivos definidos en los estatutos de la FIAF.

Un primer indicio de que la advertencia de los líderes de la FIAF era fundada es que en la reglamentación del decreto ley no se llegó a establecer de qué modo se conformaría el acervo de la Cineteca del INC, ni se especificó la obligatoriedad del depósito de materiales de películas favorecidas por subvenciones estatales en esa institución. Probablemente, ello se debió a que la reglamentación del decreto fue hecha de manera progresiva y atendiendo a las prioridades y urgencias de la industria. Esto torna difícil establecer cuándo efectivamente comenzaron a hacerse los depósitos. Los actores del campo difieren al respecto. Georgina Tosi – funcionaria de la Cinemateca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) – indica que fue a partir de la entrada en vigencia del decreto ley 62/57 que se produjeron los primeros ingresos de materiales a la Cineteca del INC, coincidiendo con ello España (1998). En cambio Couselo sostiene que los primeros ingresos tuvieron lugar en 1968 cuando la ley estableció la obligatoriedad de depositar una copia en el INC, a los productores que recibían beneficios de ese organismo (Couselo 1978). Tampoco fue posible tomar como indicio el año de producción de las películas que posee la Cinemateca del INCAA ya que en 2009 esta cinemateca no disponía aún de un catálogo de consulta pública en el que se informase acerca de la existencia de materiales ni de la procedencia de estos y que en los años venideros la Cinemateca del INC (luego INCAA) adquirió e incorporó materiales incluso de producción previa a la sanción de la ley.

Postergaremos el análisis del impacto que tuvo la creación de la Cinemateca del INC al llegar al año 1968, cuando localizamos su inclusión en el marco jurídico, sin por ello desconocer que es probable que el acopio de materiales puede haberse iniciado en 1958.

Entendemos que el decreto ley 62/57 no implicó un cambio sustancial en lo referido al reconocimiento del cine como parte del patrimonio cultural ni estableció mayores compromisos a los productores que recibían recursos públicos ni al Estado para la preservación de obras cinematográficas. Este tenía por objetivo principal reactivar una industria cinematográfica paralizada, articulando las diferencias de intereses entre exhibidores, productores y distribuidores, y la cuestión de la preservación de la producción cinematográfica era un asunto secundario. En este panorama el surgimiento de la Cineteca del INC, el modo en que se confor-

maría su acervo y la misión que este archivo desempeñaría no fueron asuntos centrales en los debates y las disputas que la ley produjo. Del texto del decreto y de las acciones que este impone se desprende que existía en la época escasa preocupación por la preservación del patrimonio cinematográfico entre los actores de la industria.^[6] Este desinterés general contrasta con la actitud de algunos actores del campo de la cultura cinematográfica argentina. Estos actores fueron la Federación de Cineclubes – institución que participó tanto de las luchas por la concreción de una ley del Cine y por la creación de una cinemateca nacional y una escuela de cinematografía, además de combatir la censura y abogar por la preservación de films mutilados o extraídos de circulación constantemente (cfr. Mahieu 1961) – y un grupo de realizadores independientes denominados «los muchachos del corto», entre los que se contaba el realizador Octavio Gettino, quien al rememorar esos tiempos afirma que «el reclamo permanente de quienes nos iniciábamos en este campo, era la creación de un Centro Experimental de Cine, además de una Cinemateca Nacional» (Gettino 2004, pág. 24).

La intervención del Estado tanto en el ámbito de la producción como en el campo de la preservación cinematográfica no se redujo a la reglamentación del decreto ley 62/57. También fue blanco de medidas oficiales el Archivo Grafico Nacional (AGrafN). Antes de concluir el año 1957 las autoridades *de facto* acertaron el golpe de gracia al AGrafN. A través del decreto n.º 7.133 se transfirió a diversos ministerios, personal y créditos correspondientes a organismos de la Secretaría de Prensa. Este decreto formalizaba los cambios jurisdiccionales establecidos en el decreto n.º 19.951 promulgado en 1956. En la práctica, esta medida implicó la desaparición del AGrafN. Su acervo, su personal, su mobiliario y demás pertenencias fueron integrados a la estructura administrativa del Archivo General de la Nación (AGN). A nuestro entender hay suficientes indicios para

[6] Es de suponer que CA, el actor local del campo de la preservación cinematográfica que por entonces pertenecía a FIAF, conocía la recomendación de la Federación a los nuevos archivos de evitar la pertenencia a los institutos de cine pero no localizamos indicios de que existiese contacto entre la industria y CA. Desconocemos si existió alguna advertencia o si en el convulsionado panorama en que se sancionó el decreto 62/57 no había espacio para revisar lo concerniente a la pertenencia institucional de la Cinemateca del INC.

afirmar que los fundamentos de la decisión fueron ajenos al campo específico de la preservación cinematográfica y que estuvieron más emparentados con la intención de los funcionarios de la Revolución Libertadora de desaparecer toda institución ligada al gobierno depuesto qué con acciones tendientes a regular el campo de la preservación cinematográfica. Desde 1944 el AGrafN pertenecía a la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Presidencia de la Nación, organismo estratégico en la consolidación del discurso oficial, fuertemente identificado con la figura de Perón y de Evita. Es de suponer que esto lo transformase en blanco prioritario de las medidas impuestas por las nuevas autoridades tendientes a la *desperonización* de la sociedad argentina. Luis Priamo afirma que:

«Cuando cayó el peronismo se decidió incorporar el AGrafN al AGN como uno más de sus departamentos (...) esta modificación de organigrama institucional se hizo para evitar que el Archivo Gráfico fuese utilizado políticamente de allí en más como se hizo durante el peronismo».^[7]

El traslado efectivo de los fondos documentales y otros bienes muebles del AGrafN al AGN se concretó en 1959. Las condiciones en que se dio la desactivación del AGrafN, limitan la reconstrucción de los acontecimientos. Atribuimos esto a la intención de quienes desactivaron el archivo de ocultar, destruir y omitir información de manera intencional y deliberada y a una característica común de las instituciones argentinas dedicadas a la preservación cinematográfica: la escasa valoración, registro y documentación de sus trayectorias. A pesar de estas limitaciones podemos sostener que en 1959 los fondos filmicos, mobiliario y personal del AGrafN trasladados al AGN fueron incorporados a la ya existente, o creada para ese fin, División Gráfica y Sónica del AGN, la cual contaba con una Sección Cinematográfica. Probablemente algunos funcionarios del AGrafN hayan continuado prestando servicios en el AGN pero hayan sido separados del organismo quienes ejercían funciones jerárquicas durante el peronismo y se hayan designado autoridades afines a quienes ejercían el poder desde 1955.

Acerca del tratamiento otorgado en el AGN a los materiales provenientes del acervo del AGrafN disponemos de muy escasa información. Los fundamentos que motivaron la desactivación del AGrafN llevan a suponer que se haya procedido a algún tipo

[7] Email de Luis Priamo a Cristina Boixados, 31 de octubre de 2012.

de expurgo o selección para eliminar o al menos impedir la circulación de las obras alcanzadas por el denominado proceso de *desperonización* de la sociedad argentina.

Un indicio de ello lo constituye la imagen que documenta una quema de materiales, aparentemente fundada en su avanzado grado de deterioración, ocurrida el 13 de enero de 1958. La imagen, localizada en el Departamento de Documentos Fotográficos del AGN muestra una parva de latas con rollos de película visiblemente deteriorados e indica en el reverso que fueron incineradas. También en el reverso puede verse los nombres de las autoridades en ejercicio a la fecha de la quema (véase imagen 2.1).



Imagen 2.1. Fuente: Departamento de Documentos Fotográficos del AGN. Buenos Aires. Argentina. Inv. 235053/caja 475.

En febrero de 1958 Arturo Frondizi, candidato de la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI) ganó las elecciones presidenciales con el apoyo del peronismo que se encontraba proscrito y asumió la presidencia en mayo del mismo año. A pocos meses de su asunción Arturo Frondizi convalidó el decreto ley 62/57 por lo que esta ley constituyó el marco jurídico del cine argentino hasta 1968.^[8]

En 1961 se aprobó la ley 15.930 que fijaba las funciones del AGN. No identificamos en esa norma menciones específicas a los documentos audiovisuales. En lo referido a los fondos transferidos desde el AGrafN al AGN podemos inferir que durante por lo menos diez años el acervo del AGrafN no estuvo accesible para consultas públicas. Esto puede deberse a que este acervo contenía materiales de propaganda del peronismo y la breve instauración del régimen democrático no implicó el levantamiento de la proscripción del peronismo, a pesar de que eso había sido una de las promesas electorales de Arturo Frondizi razón por la cual el peronismo apoyó su candidatura. Aparentemente las acciones administrativas tuvieron por objeto impedir la circulación de los materiales pertenecientes al acervo del AGrafN y reemplazar estos por obras cinematográficas asépticas en el sentido político del término. Identificamos la intención de poner en circulación nuevas obras cinematográficas y con ellas un nuevo discurso didáctico, plasmado de representaciones tradicionales y nacionalistas sobre diversos temas. Para ello, en 1959 se elaboró y publicó un *Catálogo general de películas de las reparticiones nacionales y organismos autárquicos* editado por la Secretaría de Informaciones del Estado. Según el prólogo, el *Catálogo*, tenía por objeto hacer conocer el contenido de las cinetecas de las Reparticiones Nacionales y Organismos Autárquicos para promover un mayor aprovechamiento y difusión del material en existencia. Allí se recomendaba a los responsables de las instituciones informar sobre «las nuevas películas que se produzcan, reciban o adquieran». El *Catálogo* organizaba los seiscientos veintiocho títulos existentes en quince reparticiones y organismos del Estado^[9] a partir de un

[8] Se trataba del mismo texto aprobado por el gobierno de facto en enero de 1957. Dicha reglamentación estuvo vigente hasta el año 1968 en que se promulgó una nueva ley de cine.

[9] Es de destacar que entre las reparticiones y organismos no se encuentra el AGN, que a esta altura posee el acervo del AGrafN, al cual se han incorporado las producciones cinematográficas de todos los ministerios

índice temático de veinticuatro ítems.^[10] Asimismo informaba el formato, idioma, emulsión, duración, organismo al que pertenecía e incluía una breve descripción de contenido de cada título. Los materiales eran de 35 o 16 mm, hablados en castellano, en blanco y negro, y las duraciones (expresadas en minutos y actos), oscilaban entre los 3 a 100 minutos o 1 a 3 actos. Por ejemplo, en el tema *fuerzas armadas* encontramos el título «Detención y secuestro de individuos», en su sinopsis se señala que el corto de 25 minutos de duración describe el «Método para detener distintos individuos, civiles o militares, por la Policía Militar de los Estados Unidos». La descripción permite suponer que fue una donación de algún organismo militar de Estados Unidos al Servicio de Informaciones de la Aeronáutica. En el tema *Recreativas* aparece indexada una colección de 78 cortos de dibujo animado, dibujo entretenido y dibujo instructivo pertenecientes a la Caja Nacional de Ahorro Postal, además de una colección de películas protagonizadas por Charles Chaplin. En otros casos, los títulos y descripciones permiten suponer que se trata de producciones nacionales tendientes a destacar algún valor cultural o geográfico del país. Es llamativa la ausencia de personalidades o episodios históricos recientes. En los diez títulos agrupados en la categoría *Historia* solo hay menciones al General San Martín (*La vida gloriosa del General San Martín*), al adelantado Alvar Núñez (*En la ruta de Alvar Núñez*) y, al General Urquiza (*En el palacio San José*).

Desconocemos el efecto que la edición del *Catálogo* tuvo y, cuántas de las reparticiones en él incluidas intercambiaron materiales o concretaron préstamos a terceros. Por ello, no podemos establecer si tuvo efecto la intención de poner en circulación estos materiales y con ellos un discurso didáctico plasmado de representaciones tradicionales y nacionalistas sobre diversos temas. También nos resultó imposible precisar el destino que tuvieron las obras indexadas en el *Catálogo* y sus matrices y negativos en el caso de las producidas en Argentina. Lo que sí podemos afirmar es que existió la intención de impedir la circulación de las obras producidas y copiadas en AGrafN desde su creación y hasta su desactivación.

nacionales desde 1942 cuando la sanción del decreto 135.615 impuso la obligatoriedad de remisión de obras cinematográficas al AGrafN.

[10] Es también de destacar lo aséptico de la clasificación temática, no se incorpora la categoría política.

Entendemos que esta acción tuvo éxito dado que no registramos acciones orientadas a la difusión del acervo del AGrafN que continuó en las dependencias del AGN pero aparentemente inaccesible a la consulta pública.

En cuanto a los coleccionistas particulares se producen pocas novedades en este período. El desarrollo del mercado del patrimonio fílmico, la ausencia de regulaciones y la limitada acción de archivos fílmicos públicos y privados permiten que estos acrecienten sus acervos durante este período. Peña Rodríguez fue en esta etapa uno de sus representantes más destacados. El fracaso de institucionalizar su colección en el Primer Museo Cinematográfico Argentino (PMCA) lo desplazó nuevamente a la condición de coleccionista particular pero no por eso resignó su convicción y militancia en torno a la preservación del patrimonio cinematográfico. En diciembre de 1957 dio claras muestras de su imbatible perseverancia al estrenar el largometraje *Los ojos del siglo XX* (volumen I), una película de montaje que había comenzado en 1950 con materiales de su colección producidos entre finales del siglo XIX y 1928, aproximadamente. Según el apartado «Cita de medios» de *Un diccionario de Films Argentinos 1930-1995* el documental aborda «la historia de la imagen fílmica con la intención de integrar un Museo Cinematográfico Argentino» (Marrupe y Portela 1995, pág. 431). Con ello coincide Fernando Martín Peña quien sostiene que en la película puede apreciarse que hacia 1957 Peña Rodríguez «todavía manifestaba la intención explícita de llamar la atención sobre el valor de la memoria audiovisual y la utilidad de un Museo Cinematográfico» (Peña 2008, pág. 31). Según el crítico España (1998): «Esta realización se halla perdida, tras su irradiación por televisión en 1960». Un alumno de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), por su parte, sostiene que la película fue emitida por el canal Volver hace algunos años.^[11]

En el caso de Cine Press, su patrimonio aumentó considerablemente en esta etapa dado que la productora realizó el *Semanario Latinoamericano*, noticiero que se emitía diariamente en una pan-

[11] Este dato no fue verificado. De constatarse existiría al menos una copia de la película en poder del canal Volver (canal de cable, propiedad de ARTEAR). Comenzó sus emisiones en 1994 a partir del acervo heredado de la productora PROARTEL, que alimentaba los canales abiertos de ARTEAR, y de adquisiciones a otros canales y a particulares; en base a Marín (2004).

talla ubicada en un negocio céntrico de la ciudad de Córdoba. Además fue corresponsal de los noticieros cinematográficos *Sucesos Argentinos*, *Noticiero Panamericano*, *Argentina al día*, *Noticiero de las Américas* y *El Reporter Esso* en la provincia Córdoba. Por último, con el inicio de las emisiones, en 1960, del primer canal privado de televisión del interior del país, canal 12 de Córdoba, Cine Press sumó un importante volumen de materiales a su acervo, dado que la productora/archivo fue responsable de la realización de los noticieros del canal hasta 1966 y los materiales producidos quedaron en su poder (cfr. Romano y Aguilar 2010, págs. 38-40). Si bien el material acopiado por Cine Press en este período fue en su mayoría aquel producido exclusivamente para televisión – material que no forma parte del universo de análisis de esta investigación – el alto grado de diversificación del archivo de Cine Press nos obliga a incluir la institución en el corpus de reservorios filmicos que aquí estamos estudiando.

Por su parte, el coleccionista Enrique Bouchard creó en 1962 el Circulo Cultural de Cine, entidad que se dedicó al canje e intercambio de films artísticos (Castrillón 1992).^[12] Si bien esta entidad no entra en lo que nosotros entendemos por archivo cinematográfico consideramos pertinente citarla dado que su fundador fue un reconocido coleccionista y restaurador cinematográfico que realizó importantes aportes en el campo de la preservación cinematográfica. Cabe señalar que en este período es común identificar instituciones o personas desempeñando algún aspecto de las tareas que caracterizan a un archivo cinematográfico sin por ello constituir uno. Algunos particulares conforman una colección de películas, instituciones públicas o departamentos dentro de estas acopian o divulgan obras cinematográficas, pero no por ello podemos decir que estén haciendo preservación cinematográfica según la definición aquí adoptada.

Ese mismo año, 1962, Roberto Di Chiara ingresó como redactor del noticiero cinematográfico *Sucesos Argentinos* (Di Chiara 1996, contratapa). Suponemos que el desempeño de esta función le permitió engrosar su colección particular y conocer y acced-

[12] En las últimas décadas del siglo XX, cuando los avances tecnológicos permitieron la reproducción de películas en formatos domésticos a bajo costo, la entidad se dedicó a la edición y comercialización de films clásicos en video (Castrillón 1992).

er a la colección de producciones de *Sucesos Argentinos*. Además suponemos que su incorporación al campo de la producción audiovisual le permitió disponer de datos sobre la existencia de obras cinematográficas y prácticas como los descartes de cortes e incluso de películas completas. Esta relación con la industria cinematográfica no es una particularidad de Di Chiara sino una característica común a los coleccionistas argentinos. Estos toman contacto con las obras cinematográficas por su cinefilia – este es el caso de Ducrós, Rodríguez Peña, Bouchard, Fernando Martín Peña – o a partir de su desempeño como productores o, de su tarea periodística en diferentes medios de comunicación: por ejemplo Julio Serbali y el propio Di Chiara. En algunos casos esta actividad fue determinante para engrosar sus colecciones. Dado que en el período reinaba una concepción inmediatecista acerca del valor de las obras cinematográficas, especialmente las producidas con fines informativos (noticieros cinematográficos y noticieros televisivos registrados en soporte cinematográfico), las empresas y canales de televisión que las producían o encargaban no contemplaban procedimientos para catalogar y almacenar su producción o emisiones. Esto permitía a los coleccionistas apropiarse de parte de esos materiales.

En el caso de los coleccionistas cinéfilos, a veces obtenían materiales a partir de intercambios, préstamos, donaciones y adquisiciones. La tarea de acopio de los coleccionistas en muchos casos estuvo reñida con las normativas que regulaban el derecho de autor y la propiedad intelectual. La particularidad que presenta la obra cinematográfica – por sus posibilidades de reproductibilidad – hace imposible limitar la posesión de materiales; ello generó un territorio pantanoso, difícil de controlar, en el que desarrollaron sus tareas tanto las instituciones como los coleccionistas, quienes especial pero no exclusivamente ocultaron información sobre la procedencia y el modo de obtención de algunas obras, fomentando la proliferación de diversos mitos acerca de la formación de sus acervos.

Este período resulta especialmente activo para CA. En esta etapa la institución participó de las actividades de la Federación: Roland – presidente de CA – asistió al 12° Congreso de la FIAF reunido en Antibes, Francia.^[13]

[13] Diario *El mundo* del 24 de agosto de 1957 y Douglas Correa (2012, pág. 77).

Además CA tuvo un rol destacado en las actividades de la Sección Latinoamericana de la FIAF: el Tercer Congreso de la Sección tendría lugar en Buenos Aires durante el primer trimestre de 1957. El infortunado incendio de la Cinemateca Brasileira impuso, primero, la postergación de este por seis meses y, posteriormente, su suspensión hasta el año 1958 (Hintz 1957, pág. 1). Según el *Informe* presentado al Congreso de FIAF sobre la actividad de la Sección Latinoamericana, en 1956 y 1957 fue fluido el intercambio de películas entre CA y la Cinemateca Uruguay. Fueron esos archivos los que lograron sostener «el único intercambio importante (...) gracias a lo cual se pudo mantener una programación de relativo interés» frente a la imposibilidad del resto de los miembros de cumplir con el esquema de intercambios acordado en Punta del Este y ratificado en San Pablo (Hintz 1957, pág. 1).

En el ámbito interno – según Andrade – CA estableció contratos fecundos con colaboradores privados y obtuvo la prioridad para reproducir sus películas tanto para uso propio como por parte de otros miembros de la FIAF (Galvão de Andrade 1961, pág. 16). En 1958 aquella creó el Centro de Investigaciones Históricas de Cine Argentino el cual inició sus actividades ese mismo año. Este Centro confeccionaba fichas de películas y biografías de sus hacedores y protagonistas (Galvão de Andrade 1961, pág. 16). Según Strugo

«(...) tres generaciones de investigadores tuvieron la oportunidad de participar en trabajos teóricos sobre cine argentino que la institución se encargó de introducir y promover y, en muchos casos publicar» (Strugo 1995, pág. 167).

En nota al pie la autora sostiene que estas publicaciones se iniciaron en 1958 con el título *Historia del cine argentino* editada por el Centro. En ella intervino la denominada primera generación: Jorge Miguel Couselo, Paulina Stuntman,^[14] Edmundo Eichelbaum, Guillermo Fernández Jurado, Juan Carlos Fisner, María Elina Corrieri y Rolando Fustiñana. La colección se nutrió con los títulos: *Cine argentino (1897-1931)*; *Mario Soficci*, y *José Agustín Ferreira*, los dos últimos editados en 1961 y *La novela argentina en el cine* escrita por el realizador Leopoldo Torre Ríos con colaboración de su hijo – también realizador – Leopoldo Torre Nilsson, editada en 1963.

[14] Suponemos que se refiere a Paulina Fernández Jurado, quien en el futuro hará uso de su apellido de casada y con él será identificada en el campo de la preservación cinematográfica.

Hacia 1962, se produce un avance técnico que con el tiempo resultará trascendente para la conservación de obras del cine argentino: el coleccionista y restaurador Enrique Bouchard junto con José Vigévano, procesaron un gran número de películas en una máquina construida por este último. La máquina permitía que un rollo de película en soporte de nitrato de 35 mm – deformada, encogida o con las perforaciones destruidas – fuese copiada fotograma a fotograma en un nuevo negativo de 16 mm.^[15] Si bien el avance tuvo lugar en el ámbito de los coleccionistas y fue producto de una iniciativa de estos, la máquina fue adquirida posteriormente por la CA al señor Vigévano y a ella se debe la salvaguarda de las «únicas copias existentes del cine mudo argentino» (Casinelli 2007). Es probable que la decisión de adquirir la máquina por parte de CA se fundase en los resultados que produjo el invento y que la máquina fuese un instrumento muy operativo para obtener nuevos materiales para proyección, objetivo de los coleccionistas. Sin embargo, cabe señalar que en el ámbito de la preservación cinematográfica la práctica de reducir materiales de su formato original a pasos menores fue cuestionada y combatida debido a la indefectible pérdida de información y a las alteraciones y diferencias que el procedimiento genera entre el material original y la reproducción obtenida. Las condiciones en que CA desarrollaba sus actividades en esta etapa conducen a pensar que ante la imposibilidad de obtener reproducciones en el paso original de las películas en soporte de nitrato, disponer aunque más no fuese de un negativo reducido a 16 mm pero en soporte seguro una opción más que aceptable era.

Asimismo la demanda externa al archivo de materiales para proyección por parte de cineclubes y otras instituciones crecía y es comprensible que se la atendiera dado que constituía una fuente de recursos. Un ejemplo de ello es el convenio celebrado a fines de la década de 1950 entre CA y el Fondo Nacional de las Artes (FNA). El Fondo encargaba a CA la producción de copias de proyección para suministrar películas a los cineclubes del interior del país. Para atender esta demanda CA producía nuevas copias con subvención

[15] «El antídoto contra la desidia», *La Nación*, 03/07/1998 y «El hombre que rescató el cine mudo argentino», *Clarín*, 20/01/2001, pág. 44. Este procedimiento se denomina reducción, dado que las películas son duplicadas en formatos menores que el original.

del FNA o alquilaba copias a terceros. Años más tarde Fernández Jurado reconocería que el cumplimiento de estos compromisos conllevó importantes pérdidas de materiales para la CA:

«No imaginamos entonces el problema que planteaba la utilización masiva de ese material, porque en muchos casos poseíamos una sola copia. Y entonces se exhibía una película en Mar del Plata o Bahía Blanca, Rosario, Córdoba, Salta... Hemos llegado a mandar películas hasta Ushuaia, aunque en este caso nunca llegaron, porque el avión fue secuestrado y derivado a las islas Malvinas, y nunca volvimos a ver esas películas. Lo más importante de lo que estamos contando es la pérdida de material debido a las exhibiciones... Sin embargo, pudimos salvar esa circunstancia gracias a los esfuerzos que Roland había hecho para hacer negativos de muchas de las películas, realizando en laboratorios tirajes de nuevas copias.^[16] Eso también representaba una gran inversión, mucho más grande que el valor que podía tener una suma equis de alquileres, que nunca alcanzaban a cubrir ni siquiera el costo de una copia nueva» (Fernández Jurado 2007, pág. 21).

En 1959 CA rompió relaciones con la Federación de Cineclubes^[17] como consecuencia de una crisis desatada en el seno del movimiento cinematográfico. Probablemente, la experiencia relatada arriba y el cambio de dirección de CA, que se vuelca hacia las actividades de preservación e investigación histórica, redujo la colaboración armoniosa e indispensable para el desarrollo de las actividades de los cineclubes argentinos y propició el desentendimiento definitivo entre las dos instituciones.

[16] El interés y los esfuerzos de Roland por la preservación fue constante. Un ejemplo de esto lo constituyó su intervención en el Primer Congreso de la Sección Latinoamericana de la FIAF en Punta del Este en 1955. Durante el tercer día del Congreso se debatió un modelo propuesto por Cinemateca Brasileira de circulación de Films de su acervo entre los cineclubes el cual podía servir de prototipo para el polo que la Sección se proponía construir. La idea era simple: se producían 25 copias, el costo se prorrateaba entre 25 cineclubes que disponían del derecho a programar estas copias. El número podría ir elevándose. Los argentinos y uruguayos presentes acordaron en adoptar el modelo brasileiro, pero señalaron la necesidad de que el acuerdo incluyese la producción de negativos y positivos y no solamente los últimos. Fue Roland quien advirtió que era necesario garantizar también la preservación de los materiales (cfr. Douglas Correa 2012, págs. 70-71).

[17] Cabe mencionar que una ruptura de similares características tuvo lugar a nivel internacional cuando se quebró la históricamente tensa relación entre la FIAF y la Federación Internacional de Cine Clubes (FICC).

Para Andrade la ruptura del vínculo entre la CA y los cineclubes tuvo consecuencias nocivas. La Cinemateca creó un servicio llamado Cine Arte a través del cual enviaba a cineclubes no federados y a otros organismos culturales películas de distribuidores comerciales, de embajadas y de archivos particulares, con fichas y comentarios. Tarea que – según Andrade – correspondía a una Federación. En 1958 anunciaba, en su *Informe* presentado en el Congreso de la FIAF, que treinta instituciones ya habían adherido al servicio de Cine Arte; por su parte la crónica de Andrade expone un listado de los préstamos y colaboraciones que CA hace en esos años, tanto a nivel nacional como internacional (cfr. Galvão de Andrade 1961, pág. 16).

Con la interrupción de los préstamos y los alquileres de películas de CA a la Federación de Cineclubes identificamos el inicio del aislamiento institucional de esta en relación con otros actores del campo de la cultura cinematográfica argentina. Este aislamiento fue acentuándose con los años y nutriéndose con nuevos episodios.

La intervención de CA en lo que Correa denomina el caso del Filmmuseum de Argentina, ocurrido en 1959-1960, constituye otro episodio que produce aislamiento institucional como consecuencia de las pretensiones hegemónicas de los miembros de la Cinemateca. En este período fue el único archivo argentino que logró ser admitido y permanecer durante lapsos prolongados afiliada a la FIAF, pero ello no se debió a que no existieran otras instituciones en el país interesadas en afiliarse a la Federación. Al ser el primer archivo argentino incorporado a la Federación, CA tuvo un rol determinante en la inclusión de nuevos miembros argentinos a la FIAF. Su protagonismo se debió a que los estatutos de esta indicaban que cuando un archivo decidiera solicitar su incorporación a la Federación si ya hubiese otro archivo miembro de FIAF en su país este sería el responsable de presentar la candidatura del nuevo miembro y la opinión del archivo ya afiliado sería de extremo peso en la decisión de aceptar o no la solicitud del candidato (cfr. Douglas Correa 2012, pág. 194).

Un caso que ilustra las limitaciones que este mecanismo de incorporación a la FIAF impuso, en algunos casos, a los nuevos archivos que intentaban insertarse en el campo de la preservación cinematográfica occidental: es el caso del Filmmuseum de La Plata. Aquí nos referiremos al caso de modo muy general ya que lo abordaremos en el apartado «Los archivos argentinos en el con-

vulsionado escenario internacional». El Filmmuseum, archivo con sede en la ciudad de La Plata, solicitó en 1959, en el Tercer Congreso de la Sección, reunido en Mar del Plata, su incorporación a la Sección Latinoamericana de FIAF. La solicitud fue denegada por Rolando Fustiñana, representante de CA, alegando comportamientos inapropiados de personas próximas a ese archivo hacia la Cinemateca y sus miembros. El caso se resolvió en el Congreso de la FIAF reunido ese mismo año en Ámsterdam, donde se aceptó la solicitud del Museo Argentino como miembro de aquella. La intervención de CA en el caso del Filmmuseum dejó al descubierto sus aspiraciones hegemónicas, las cuales la distanciaban, cuando no la enfrentaban, con otros archivos argentinos.

Las actividades desarrolladas por CA en estos años permiten observar los esfuerzos institucionales por adecuarse al nuevo modelo de archivo cinematográfico moderno que se impuso en el período a nivel internacional. Sin embargo, es evidente que la institución argentina en sentido ideológico se encontraba mucho más próxima al modelo de archivo derrotado a nivel internacional, los archivos herederos de los cineclubes. En lo que respecta a su autonomía y disposición de recursos sus condiciones materiales distan de poder sostener las actividades, criterios y niveles de profesionalización que exigían la objetividad técnica.

Probablemente, la conciencia de esto la llevó a apoyar el modelo de archivo promovido por Langlois y a participar con empeño en la institucionalización de los archivos latinoamericanos. Pero es también reconocible que ante la derrota de su mentor y del modelo de archivo que Langlois proponía, CA intentó adecuarse a los nuevos principios promovidos desde la FIAF.

Andrade rescata como una importante contribución de CA a la concientización de los coleccionistas argentinos acerca de la importancia del material que ellos poseían. Sin embargo, concluye diciendo que «A falta de coordenação dos esforços, causa dos desentendimentos entre os organismos culturais cinematográficos [en algunos países latino americanos, Argentina entre ellos], tende a fazer surgir cinematecas fracas e isoladas» (Galvão de Andrade 1961, pág. 17).^[18]

[18] «La falta de coordinación de los esfuerzos, motivo del desacuerdo entre los organismos cinematográficos existentes tiende a dar origen a Cinematecas débiles y aisladas» (traducción propia).

Coincidimos con el investigador brasilero en cuanto a las razones que determinaron la debilidad y el aislamiento de la institución. Entendemos que también contribuyó a ello la escasa e intermitente intervención del Estado en el ámbito de la preservación, situación que propició una disputa por la mínima autonomía imprescindible para la supervivencia por parte de los archivos cinematográficos argentinos. Los fuertes individualismos, característicos del campo argentino, presentes en la conducción de los archivos también contribuyeron al aislamiento de estos.

Respecto de la segunda afirmación de Andrade entendemos que si bien CA contribuyó a instruir a los coleccionistas acerca del valor de los materiales, ello también fomentó el desarrollo del mercado del patrimonio cinematográfico, que en ausencia de un marco jurídico que regulase el campo produjo efectos indeseados o contraproducentes para la preservación del patrimonio cinematográfico argentino.^[19] Los coleccionistas aplicaron el conocimiento adquirido para engrosar sus acervos. Bouchard sostiene que hacia 1940 se dedicó a la compra de materiales filmicos antiguos, algunos en estado de catástrofe. Más adelante, ya en sociedad con José Vigévan, compraban lotes de veinte o treinta películas, las revisaban, seleccionaban y decidían cuál de ellas merecía restauración.^[20]

Entendemos que a partir de su décimo aniversario se produjo un cambio en la misión institucional y los objetivos de CA, que comenzó a expresarse en sus actividades. Probablemente la derrota de Langlois en la FIAF y las dificultades para institucionalizar el campo de la preservación de patrimonio cinematográfico en América Latina la hayan forzado a virar el timón como forma de sobrevivir en tiempos adversos. En 1961 encaró nuevamente una tarea, a nuestro entender,^[21] ajena a su misión original: produjo y

[19] Según Correa esta situación fue universal y en la década de 1950 las cinematecas vieron como su autonomía se debilitaba frente al *mercado del patrimonio cinematográfico*, mercado que ellas mismas habían contribuido a desarrollar (cfr. Douglas Correa 2012, pág. 12).

[20] «El antídoto contra la desidia», *La Nación*, 03/07/1998.

[21] Fausto Douglas Correa problematiza esta cuestión y afirma que ella estuvo presente en la tensión en la que el concepto de cinemateca moderna se moldeó. Langlois fue siempre partidario de extender los límites de la acción de los archivos llegando a proyectar intervenir en la producción de obras cinematográficas y manteniendo estrecho contacto con el campo de la producción. Lindgren por el contrario fue partidario de atender a la preservación prioritariamente. Para Correa el triunfo del modelo de

estrenó el film *Imágenes del Pasado*, cortometraje documental de montaje, dirigido por Guillermo Fernández Jurado.

En 1962 las autoridades comunes a CA y Gente de Cine cerraron este último, que era uno de los cineclubes más emblemáticos de Buenos Aires, además de ser la institución que había originado a la primera. Según Fernández Jurado: «se habían trastocado los roles y la Cinemateca mantenía al club Gente de Cine» (Fernández Jurado 2007, pág. 21). Las autoridades comunes a ambas instituciones optaron por priorizar las actividades de la Cinemateca en desmedro del funcionamiento del cineclub. Su argumento fue que la televisión había absorbido al público de los cineclubes y monopolizaba la difusión del cine. Por el contrario, no existía otro medio o institución que desarrollara tareas equivalentes a las de la Cinemateca.

Debe ponerse especial atención a esta decisión de los dirigentes de CA. Están presentes en ella problemáticas universales que atraviesan a la mayoría de los archivos filmicos y moldean el modelo institucional que desarrolla cada uno.^[22] En esta decisión vuelve a quedar expuesto su bajo nivel de autonomía institucional y la forma en que ello condicionó su misión, sus actividades prioritarias, los medios de obtención de recursos y la administración de estos. Esta optó por desprenderse de las responsabilidades que implicaba sostener el cineclub por razones económicas. Sin embargo, continuó proveyendo de copias a otras instituciones y en el corto plazo reorganizó su estructura, modificó su forma jurídica y asumió la programación de salas municipales de la ciudad de Buenos Aires para obtener recursos públicos que le permitieron solventar su funcionamiento. Analizada en ese contexto la decisión institucional de cerrar el cineclub Gente de Cine no puede explicarse exclusivamente en la dificultad económica para sostener ese

Lindgren redujo, en el largo plazo, la acción de las cinematecas al ámbito estricto de la industria cultural, transformándolas en receptoras de una producción homogeneizada y por ello poco democrática (cfr. Douglas Correa 2007, pág. 70). Considerando esta perspectiva la insistencia de CA en producir películas podría considerarse un indicador más de su adhesión al modelo de cinemateca promovido por Langlois y su resistencia a adecuar sus acciones al modelo que triunfó y se impuso en el campo occidental como resolución de la crisis en FIAF en 1959/1960.

[22] La cuestión fue central en el enfrentamiento entre Langlois y Lindgren en FIAF y también en el enfrentamiento entre FIAF y FICC.

espacio. A nuestro entender el cierre del cineclub respondió a un cambio de criterios en la administración institucional. Este cambio priorizó la obtención de recursos por sobre la autonomía institucional. CA optó por abandonar la tarea de contribuir al desarrollo de la cultura cinematográfica dejando de ofrecer ciclos de cine y debates que pudieran interesar a unos pocos – actividad que Gente de Cine desarrollaba desde sus orígenes – para abocarse a la administración de salas céntricas en las que los criterios de programación estaban destinados al éxito comercial más que a la formación de públicos críticos y al alquiler de copias a terceros, actividad en la que se desentendía de los riesgos económicos, asegurándose un monto fijo en concepto de alquiler, independientemente de si la actividad tenía éxito o no. CA cedía así una importante porción de la autonomía conquistada hasta ese momento para convertirse en proveedor de materiales de archivo para terceros y en un prestador de servicios para el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Según el *Informe* de actividades presentado a FIAF en 1964 la institución reorganizó sus principales departamentos con el objeto de ampliar su actividad cultural. Extendió su ámbito de actuación dedicándose a la reducción en 16 mm de películas 35 mm en soporte de nitrato.^[23] Esta tarea hizo posible ofrecerlas para proyección en cineclubes locales.^[24] CA participó en la Reunión de Cineclubes Argentinos desarrollada en Necochea, con el objetivo de analizar el modo de incrementar la distribución interna de películas, obstaculizada en ese momento por las largas distancias que separaban su sede de los cineclubes del interior. Esta incrementó las relaciones con las empresas distribuidoras, lo que le permitió ampliar su catál-

[23] Es probable que esta actividad haya sido posible a partir de la adquisición por parte de CA de la máquina inventada por Vigévano.

[24] El *Informe* enumera 17 títulos extranjeros que habrían sido reducidos y explica que las películas no estaban en riesgo, pero no podían ser proyectados. Es probable que estuviera vigente en Argentina la prohibición de proyectar films en soporte de nitrato. Entendemos que la reducción se hacía con el fin de disponer copias de proyección. Casinelli (2007) sostiene que a este proceso se debe la salvaguarda de «las únicas películas mudas argentinas existentes». Esta afirmación nos lleva a suponer que con posterioridad el proceso de reducción de formato fue aceptado como proceso de restauración o que los materiales se deterioraron antes de ser restaurados y por ello solo restaron las reducciones en 16 mm.

ogo en más de treinta y cinco títulos.^[25] Además, colaboró con las escuelas de cine de la Universidad Nacional de La Plata, Del Litoral y con cursos de cine dictados por el INC y con el Séptimo Festival de Cine de Mar del Plata del que participaron el presidente de la FIAF Jerzy Toeplitz y Henry Langlois. En el marco de ese evento se desarrolló el Primer Congreso Latinoamericano de Archivos Filmicos a partir del cual, por iniciativa del INC, quedó conformada la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL).^[26] CA colaboró con la televisión prestando fragmentos de films primitivos para ilustrar programas culturales o periodísticos. La relación con el INC fue de amigable cooperación, dando por resultado una división de tareas según la cual aquel se ocupaba de actividades educativas, mientras aquella atendía el archivo de películas propiamente dicho y la distribución de películas para cineclubes. Guillermo Fernández Jurado, director general de CA, participó como invitado de la inauguración del Archivo Fílmico de la Universidad de Perú. Un exitoso acuerdo con la Asociación de Directores de Cortometrajes le permitió incrementar el acervo y el número de cortos exhibidos. Los datos citados corresponden al *Informe* de actividades presentado por CA en el XXI Congreso de la FIAF reunido en Oslo en 1965. Como cierre de este se ofrecían: datos estadísticos que cuantificaban las actividades de la CA los cuales permiten apreciar el trabajo llevado a cabo durante el año 1964, un resumen general de las piezas que constituían su acervo y la lista de miembros que integraban la institución^[27] (cfr. FIAF (1965-2002). Texto original en inglés traducción propia).

[25] El *Informe* enumera 18 títulos extranjeros que, aparentemente, son los más destacados del lote de 35 títulos incorporados. El primero de la lista es *Los 400 golpes* (1959) de François Truffau.

[26] En el texto *Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) de 1960-1975*, donde se reseñan los documentos de la UCAL, se indica que del acto fundacional de la UCAL, acontecido en marzo de 1965, participó Rolando Fustiñana por CA, Oscar Hansen por el INCA (*Filmoteca de la UNAM de 1960-1975*. (1975). México, DF: Jorge Brogn).

[27] A los cuadros mencionados antes se suma, Jorge Andrés, como responsable del club Gente de Cine, Arturo Sarno como tesorero y Osvaldo Martorelli como conservador. De los históricos Roland aparece como presidente y curador, Guillermo Fernández Jurado como director general, Jorge Miguel Couselo a cargo de la biblioteca y el Centro de Investigaciones, Juan Carlos Fisner a cargo, junto a Guillermo Fernández Jurado, de las relaciones públicas y el archivo fotográfico (FIAF 1965-2002).

El contenido del *Informe* de CA debe ser considerada en el marco en el que es producida. Estos informes tenían por objeto comunicar a la FIAF las actividades de las instituciones miembros. La incorporación y permanencia de los archivos miembros a esta Federación estaba sujeta al cumplimiento de los objetivos y obligaciones establecidos por FIAF para regular la actividad de los archivos filmicos miembros.^[28] Quizás por ello el documento tendía a exacerbar las actividades que cumplían con los objetivos fijados por la FIAF y minimizar o ignorar los conflictos y falencias que podrían dar lugar a llamados de atención, sanciones o incluso, en casos extremos, la expulsión de los archivos de la Federación. En ese marco el documento exponía una intensa actividad en la que se subrayaban los logros y apenas si se mencionaban algunas dificultades. La lectura del texto permite inferir que CA se esmeraba en demostrar que mantenía vínculos con otras instituciones del campo de la cultura cinematográfica tales como el INC, las universidades, las empresas distribuidoras y las asociaciones profesionales. Pero las actividades descritas denotan su marcada vocación por vincularse con instituciones y personalidades extranjeras. Rasgo institucional que la caracterizó desde su fundación y fue acentuándose en los años por venir.

El *Informe* omite el relato de episodios controvertidos en los que la CA se vio envuelta en conflictos tales como la ruptura con la Federación Argentina de Cineclubes y el enfrentamiento con el Filmmuseum de La Plata. Probablemente, su estrategia de omitir algunos episodios no tuvo el efecto esperado, ya que en 1964 el archivo argentino dejó de pertenecer a la FIAF para reintegrarse en 1979. Es complejo reconstruir los motivos que produjeron el distanciamiento dado que con posterioridad los miembros de CA desconocerían esta desvinculación y alegarían que esta perteneció a FIAF ininterrumpidamente desde 1957.^[29] Entre 1964 y 1979 no fue

[28] La veracidad de estos documentos se ve fragilizada aún más por la intervención de los encargados de preparar las actas de los Congresos de FIAF, ocasión en la cual se editan y sintetizan las informaciones recibidas de los archivos, lo que da por resultado la publicación, en algunos casos, de informaciones equívocas o confusas.

[29] En el *Informe* de CA a FIAF de 1980 se afirma que «1979 fue el año del regreso de CA como miembro pleno de FIAF, asunto acordado por referéndum en la Asamblea General de la FIAF». A lo que se agrega que fue miembro pleno entre 1953 y 1964 y, después de varios años de no ser parte

miembro pleno de FIAF, sin embargo, durante esos años presentó *Informes* de actividades e incluso sus dirigentes estuvieron en algunos congresos de FIAF.^[30] La asistencia a estos es un comportamiento frecuente en los miembros nuevos, o como en este caso en ex miembros de la Federación que aspiran a su reincorporación.

Desconocemos los motivos que fundamentaron la ausencia de CA en la FIAF. Estos podrían deberse a una razón específica o a la conjunción de varios motivos. Debe considerarse entre ellos: que en algunas oportunidades los archivos se veían imposibilitados de cumplir con el pago de sus membrecías y quedaban excluidos de la Federación. Esta era una situación frecuente especialmente entre archivos de países subdesarrollados; en otros casos FIAF, por entender que sus acciones y actividades no se enmarcaban en los requeridos a sus miembros por la Federación suspendía o expulsaba instituciones. También es viable que CA se haya distanciado voluntariamente de FIAF en adhesión a Langlois quien se retiró de la Federación luego de la crisis de 1959/1960 o, por la resistencia o imposibilidad de esta de adecuarse al modelo de archivo que se impuso en FIAF a partir de la derrota de Langlois (modelo que priorizaba la objetividad técnica y combatía las prácticas subjetivas) y el inicio del período conocido como «La victoria funcional» (Borde 1992, pág. 130).^[31] Probablemente haya pesado en este distanciamiento la opción de CA de priorizar su participación en la UCAL, organización que propuso la revisión del concepto de cinemateca y en la que CA desarrollaba un rol protagónico desde su fundación en 1964. Pero el hecho que CA se aproximara nuevamente a la FIAF a partir de 1971 puede interpretarse como un indicio de que el distanciamiento del archivo argentino haya constituido un gesto de lealtad para con Langlois. Dado que en 1968 el comité director de la FIAF reunido en Londres decidió y comunicó que la

de esa Federación retornó como observador (FIAF 1965-2002, original en inglés, traducción propia).

[30] En los congresos de 1971, 1972 y 1973 CA presentó informes de actividades aunque no revestía categoría de miembro pleno. Al congreso de 1978 asistió Paulina Fernández Jurado su representación.

[31] Cabe señalar que la FIAF era, y lo es aún, un ámbito de disputas constantes en el que se ponen en juego diferentes intereses y criterios. Las categorías de miembros (actualmente «Miembros y Asociados»), así como los requisitos (reunidos hoy en el Código de Ética) han ido moldeándose a lo largo de los años en función de los resultados de las tensiones y disputas dentro de la Federación.

Cinemateca Francesa y Henry Langlois resultarían aceptados en la Federación si solicitasen su reincorporación, así como también una nueva institución francesa dedicada a la preservación de films (cfr. Douglas Correa 2012, pág. 237).^[32] La decisión de los miembros de CA de desconocer la desvinculación de FIAF entre 1974 y 1979, dificulta establecer los motivos que lo determinaron por lo que nuestra suposición no pudo ser verificada.

El 6 de octubre de 1967 la CA modificó su estatuto convirtiéndose en Fundación Cinemateca Argentina. La modificación estatutaria constituyó un ejemplo de las diversas estrategias institucionales tendientes a superar la tensión entre la necesidad de los archivos de obtener recursos para financiar sus actividades y el esfuerzo por mantener cierto grado de autonomía institucional. Fernández Jurado explica que la modificación estatutaria tuvo por objeto que la institución quedara habilitada para realizar actividades con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. (Fernández Jurado 2007, pág. 15 y 26). A esa transformación se refiere De Souza diciendo:

Cinemateca Argentina (...) assumiu em 1967 o estatuto jurídico de fundação para poder assinar um convênio com o governo da cidade de Buenos Aires, o que lhe garantiria um recurso interessante. Em contrapartida, o arquivo programaria a sala Lugones (De Souza 2009, págs. 40-41).^[33]

Susana Strugo agrega que:

«(...) en esa época las proyecciones fílmicas se hicieron diarias hasta llegar a contar simultáneamente con dos salas de exhibición con las que se trabajaba según los convenios establecidos en cada caso» (Strugo 1995, pág. 166).

[32] En 1968 el conflicto entre FIAF y Cinemateca Francesa continuaba vigente a pesar de los esfuerzos del gobierno francés por aproximar a ambas instituciones y poner fin a las diferencias. Los esfuerzos fracasaron y ese mismo año la FIAF decidió cerrar su oficina en París y trasladarla provisoriamente a Bruselas. El gesto de ofrecer la reincorporación de Cinemateca Francesa y de Henry Langlois en el interés de la Federación por mantener buenas relaciones con Francia y en la nueva estrategia de FIAF de optar siempre, en esta nueva etapa, por la visión más pragmática de las cosas (cfr. Douglas Correa 2012, págs. 235-237).

[33] «CA (...) asumió en 1967 el estatuto jurídico de Fundación para poder firmar un convenio con el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, lo que le garantizaba un recurso interesante. Como contrapartida el archivo programaría la sala Lugones» (traducción propia).

En nota al pie la autora agrega que las salas eran las ya mencionadas sala Leopoldo Lugones, del Teatro Municipal General San Martín y la sala mayor de la Sociedad Hebraica Argentina, ambas localizadas en la zona céntrica de la ciudad de Buenos Aires.

La modificación estatutaria de CA si bien implicó el acceso a recursos económicos para solventar algunas actividades, produjo dos efectos simultáneos contraproducentes en la trayectoria del archivo. En primer lugar, el hecho de que la modificación tuviese por objeto recibir recursos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, y que como contrapartida, esta programase una sala de cine localizada en esa ciudad, limitó la autonomía de la institución. Esa sala poseía características técnicas y geográficas privilegiadas frente a otros cineclubes o municipios del país, su localización y equipamientos no implicaba los problemas y riesgos que sí presentaban otras salas del interior del país. El compromiso asumido por el convenio y estas conveniencias hizo que CA concentrase en ese espacio la difusión de su acervo, postergando la relación con otras salas, especialmente aquellas localizadas lejos de su sede.^[34] Además, las tareas de conservación, duplicación y restauración del acervo quedaron subordinadas frente al compromiso de mantener una programación diaria de calidad en la sala Leopoldo Lugones. En segundo lugar, la forma estatutaria de fundación admite la concentración de las decisiones en el presidente de la misma y da lugar a un mayor grado de verticalidad por parte de este en relación a otras formas estatutarias como, por ejemplo, una asociación civil. Las fundaciones en general adoptan el perfil que la personalidad y las ideas de su presidente le imponen, disponiéndose de pocos mecanismos para equilibrar la toma de decisiones. Considerando que los fuertes individualismos caracterizaron el surgimiento y desarrollo de los archivos cinematográficos argentinos entendemos que la forma estatutaria de fundación viabilizó la exacerbación de estas individualidades en desmedro de formas institucionales más participativas. Cabe también señalar que esta forma jurídica permitió que los ejercicios de sus presidentes al frente de CA recayeran

[34] Cabe señalar que en Argentina no surgieron archivos filmicos en las provincias por lo que los cineclubes y demás instituciones interesadas en la divulgación de obras cinematográficas de calidad dependían de los préstamos por parte de CA.

por décadas en la misma persona, quien al retirarse designaba a su sucesor.

Atribuimos a esta forma estatutaria la posibilidad de acentuar un perfil institucional elitista, más orientado a fomentar relaciones con la prensa, las reparticiones diplomáticas, las instituciones extranjeras que al desarrollo de actividades y vínculos en el ámbito local y con instituciones e investigadores argentinos. Ello condujo a la institución al aislamiento y la expuso a fuertes cuestionamientos por parte de otros actores del campo local.

Poco hemos podido reconstruir respecto del impacto que tuvo a nivel internacional la modificación estatutaria de CA.

En el ámbito de los archivos cinematográficos públicos verificamos que en 1966 el AGN intervino sobre los materiales filmicos oriundos del desactivado AGrafN. Una serie de fotografías conservadas en el Departamento de Documentos Fotográficos del AGN registra un expurgo de materiales cinematográficos ocurrido el 1° de marzo de 1966 (véase imagen 2.2 y 2.3). Las inscripciones al reverso de las imágenes indican que:

«En cumplimiento de autorización emanada de la superioridad, se procede a la incineración de películas pertenecientes a la Sección Cinematográfica de la División Gráfica y Sónica del Archivo General de la Nación. Por hallarse en estado de descomposición, filmes que fueron copiados antes de su destrucción. El procedimiento se realiza en la quema sita en Parque Patricios, Capital Federal. En presencia de funcionarios de la repartición. 1° señor Juan Carlos Virgilio,^[35] de la sección cinematografía del Archivo General de la Nación».^[36]

Suponemos que el hombre de traje y corbata que revisa materiales es el señor Virgilio y que lo acompañan y asisten en la tarea personal de mantenimiento y choferes. Las dos primeras imágenes permiten estimar el volumen de materiales incinerados. Respecto de la afirmación que expresa que los materiales destruidos habían sido duplicados previamente carecemos de elementos para corroborarla o refutarla.

[35] Juan Carlos Virgilio aparece como responsable de la Sección Cinematográfica ya en 1958 cuando se produce la primera quema de materiales que hemos podido documentar.

[36] Reverso de la imagen n.º de inventario 300.298/caja 475 Archivo General de la Nación. Departamento de Documentos fotográficos. Buenos Aires, Argentina.



Imagen 2.2. Fuente: Archivo General de la Nación. Departamento de Documentos fotográficos. Buenos Aires. Argentina. Inv. 300298, 300302, caja 475.

Durante 1968, por medio del decreto n.º 5.390 del 30 de agosto, se reestructuró el AGN con el objeto de darle a la institución mayor nivel técnico y científico.^[37] En esta reestructuración el Archivo Audiovisual, aparentemente preexistente a la reforma, adquirió categoría de División.^[38]

[37] La nueva estructura no se encuentra descripta en el decreto n.º 5.390 ya que ha sido aprobada provisoriamente, con anterioridad, en el 5.385 del mismo año.

[38] Desconocemos en qué momento fue creado ese Archivo Audiovisual dentro del AGN y que tareas tenía a su cargo antes de la reestructuración.

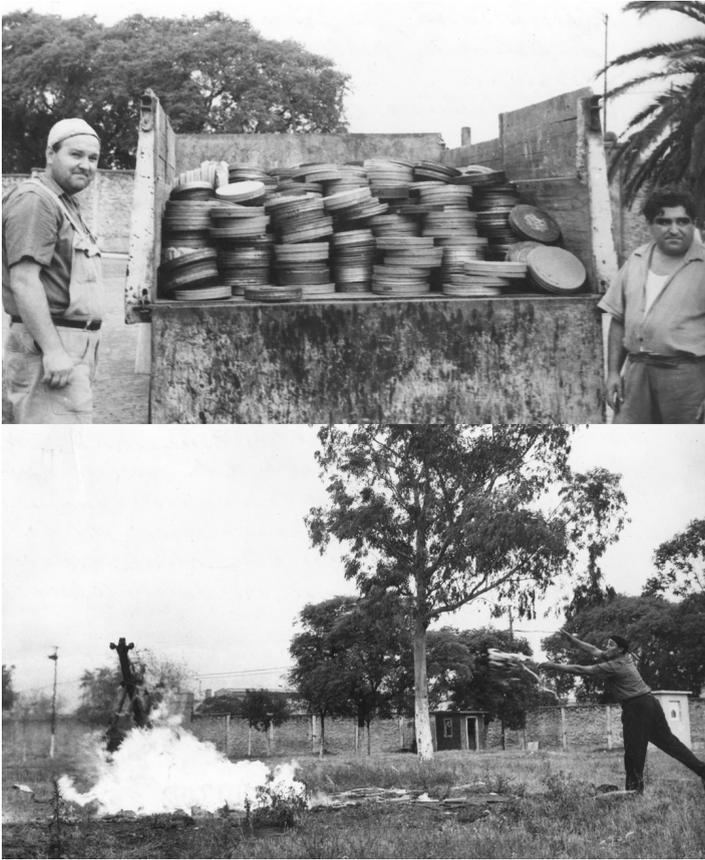


Imagen 2.3. Fuente: Archivo General de la Nación. Departamento de Documentos fotográficos. Buenos Aires. Argentina. Inv. 300304, 300305, caja 475.

La organización general del AGN luego de las modificaciones anteriores quedó establecida como se observa en la figura 2.1 (véase pág. 106).

Para la descripción de este proceso nos servimos de los aportes de Carracedo Bosch incluidos en su artículo «Archivo General de la Nación Argentina» (Carracedo Bosch de Prieto 1974, pág. 159). En lo que respecta a la jerarquización de la División Archivo Audiovisual suponemos que tuvo que ver con la valoración patrimonial de los documentos fílmicos que empezó a manifestarse a nivel mundial y de la que la United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) resultó portavoz.



Figura 2.1

La nueva estructura administrativa del AGN tuvo breve existencia y fue modificada posteriormente en varias oportunidades. Según Carracedo, Bosch, a partir de 1968 el AGN realizó «una intensa divulgación de sus actividades culturales, mediante exposiciones, conferencias, exhibiciones de películas, tareas en las que se han destacado las divisiones Audiovisual y Difusión» y se terminaron las tareas de remodelación del micro cine, el cual quedó equipado con proyectores de 35 mm y 8 mm. En lo que respecta a las condiciones de guarda de los materiales señala que el edificio donde se almacenaban los materiales estaba localizado en la baranca sobre el Río de la Plata, por lo que las condiciones climáticas del mismo resultaban por demás inapropiadas para la preservación de material cinematográfico (cfr. Carracedo Bosch de Prieto 1974, pág. 156).

Dado que los textos no lo especifican no podemos establecer si la nueva División Archivo Audiovisual incorporó el acervo proveniente del AGrafN.^[39] Según informaciones expresadas en entre-

[39] La dificultad para establecer esto se funda también en que al incorporar el acervo del AGrafN al AGN este no sufrió modificación, se emplearon los mismos ficheros confeccionados y organizados durante la gestión del AGrafN. Esto pude verificarlo cuando buscando materiales para la realización de un documental, en 2009, localicé en el Departamento Documentos de Imagen y Sonido del AGN el corto metraje titulado *Juntos otra*

vista, el profesor Raúl Amado «hasta la década de 1980, con la gestión de García Belsunce, no se reorganizó el material traído al AGN [proveniente del AGrafN]».^[40] Atendiendo a las características ideológicas del gobierno que impulsó la reestructuración del AGN en 1968 y nombró y promovió al personal, es de suponer que la flamante división se dedicó a la incorporación y organización de nuevos materiales y relegó la organización de las colecciones y fondos provenientes del AGrafN, o por lo menos de la parte de ellos que daba cuenta de la gestión de gobierno peronista.

En 1968, durante el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía se sancionó una nueva legislación que regulaba la producción cinematográfica: la ley 17.741. Conocida como *de fomento a la actividad cinematográfica*. La norma reemplazó al decreto 62/57 y, con diversas modificaciones,^[41] constituyó el marco jurídico que reguló la actividad cinematográfica argentina por más de cuarenta años. En muchos aspectos, la ley dio continuidad a las normativas previas; así ocurrió en lo referido a preservación ya que no introdujo significativos cambios, a excepción del cambio de denominación de Cineteca del INC por la de Cinemateca Nacional y la reglamentación de la obligación del depósito legal para los productores beneficiados por aportes del Estado. Además, estableció atribuciones del INC respecto de esos materiales y autorizó a este a solicitar a los productores los negativos para la ejecución de nuevas copias si lo consideraba necesario. Específicamente, el artículo 60 del capítulo XII afirmaba que:

«Todo titular de una película de largo metraje, corto metraje o noticiario, que se acoja a los beneficios de esta ley cederá la copia presentada al Instituto Nacional de Cinematografía, la que quedará incorporada en propiedad a la Cinemateca Nacional. Asimismo autorizará, en forma irrevocable y permanente,

vez, 3° nota de la edición n.º 767 de *Sucesos Argentinos*, estrenado el 11 de agosto de 1953. Por el destino final de la colección de *Sucesos Argentinos*, donada al Museo del Cine hacia 1980, la fecha de producción y estreno y el corte ideológico pro peronista imperante en el corto es altamente probable que el material proceda del AGrafN. Sin embargo no hay ni en la ficha, ni en el legajo ni en el material mismo, indicio de alguna intervención que permita deducir cuando fue incorporado al AGN. Lo mismo ocurre con cortos de Max Glücksmann los cuales sin duda provienen de la expropiación ejecutada al productor.

[40] Correspondencia entre Raúl Amado y la autora, noviembre de 2012.

[41] Ley 20.170 de 1973, ley 21.505 de 1977 y ley 24.377 de 1994.

al Instituto Nacional de Cinematografía para utilizar la copia en proyecciones con fines didácticos, culturales o de promoción del cine nacional, en festivales y muestras cinematográficas en el país o en el extranjero. También autorizará al Instituto Nacional de Cinematografía, en forma irrevocable y permanente a requerir los negativos, para obtención de copias adicionales, necesarios para el cumplimiento de los fines previstos en el párrafo anterior».^[42]

Según España la normativa amplió también la obligación, para las películas declaradas de interés especial, de depositar una copia en el AGN además de la copia entregada a Cinemateca del INC.^[43]

Es difícil establecer si la reglamentación de la legislación impactó inmediatamente en la práctica. La dificultad radica en que la implementación de la medida no siempre fue acompañada por la acción inmediata por parte de los productores y constatamos falta de consenso en los técnicos e investigadores consultados al respecto.

A los fines de nuestro análisis nos ajustaremos a lo que nos ha sido posible constatar: la obligatoriedad de depósito legal aparece en el marco jurídico en 1968, en la práctica esta puede haber ocurrido gradualmente y con posterioridad a esa fecha.^[44]

[42] Ley 17.741.

[43] España (1998). El texto original de la ley sancionada en 1968 no hace mención a este requisito, pero puede deberse a que el artículo fue incorporado con posterioridad. Nosotros hemos podido verificar la reglamentación de esa exigencia recién en el texto de la ley 20.170 de 1973 pero el director del AGN festeja la medida en nota periodística publicada el 22/8/71 refiriéndose a un «artículo agregado a la reciente ley de cinematografía» (Gallardo 1971).

[44] La resistencia o demora en el cumplimiento de este tipo de obligaciones por parte de los productores y, la falta de mecanismos efectivos de control por parte del Estado no es una particularidad del campo cinematográfico argentino. En España, esta obligación fue resistida por una parte de la industria cinematográfica. Así lo exponen Lourdes Odrizola y Fermín Prado en su presentación *Normativa legal sobre protección al cine*. En ella los autores afirman que si bien allí la obligación del depósito existe desde 1953, estos recién comienzan a efectivizarse a mediados de la década del sesenta del siglo XX. También mencionan la entrega de copias que no presentan los mínimos requisitos técnicos. Situación que, en algunos casos, debido a la demora de Filmoteca en la revisión técnica, se detecta cuando ya se le ha otorgado al productor el certificado de depósito (Odrizola y Prado 2007).

Georgina Tosi,^[45] describe las tareas y los materiales que integran la Cinemateca: el período que cubre el acervo es el de la ley.^[46] En general, según su descripción, los productores depositan la copia A^[47] y salvo que algún festival interesado en la película produzca una copia de mejor calidad esa es la copia que se acepta en cumplimiento con el requisito de la ley; a veces los productores aportan voluntariamente otras copias luego de concluida la exhibición comercial de una película. En ambos casos el INC – posteriormente denominado INCAA – era propietario de la copia pero no detentaba derechos de exhibición sobre las obras. Por ello todo material que sale de la Cinemateca debe contar con la autorización del productor, que es quien indica que copia autoriza a proyectar. En general, las películas circulan dos años en muestras y festivales internacionales y luego de ese período quedan inactivas, salvo que se trate de films clásicos.^[48]

Las funciones atribuidas a esta Cinemateca hacen pensar que ella constituía un organismo de auxilio a las tareas de promoción y difusión del cine argentino, desarrolladas por el INC, y no se contemplaba en sus funciones el rescate y la preservación de otras obras cinematográficas previas al surgimiento del INC ni producidas sin aportes del Estado. Entendemos que la Cinemateca del INC pese a su denominación no funcionó como una cinemateca según el concepto que de esta se cristalizó en esos años, como resultante de la crisis en la FIAF. El archivo funcionó como dependencia del INC con las características y la misión de lo que en el modelo estadounidense de preservación audiovisual se denomina *biblioteca (working library)*. Según consta en *The digital dilemma, Strategic issues in archiving and accessing digital motion picture materials* las bibliotecas de trabajo almacenan una serie de elementos de reproducción que deben estar siempre disponibles con fines de distribución y los archivos guardan los negativos y demás materiales

[45] Entrevista de la autora, noviembre de 2009.

[46] Suponemos que Tosi se refiere a la ley 17.741, sancionada en 1968.

[47] La copia A es una versión completa de la obra, en general, el primer material en el que se reproduce sobre un mismo soporte sonido e imagen pero los valores lumínicos y de color no son aún los definitivos. Estos se ajustan con posterioridad a partir del visionado en sala de esta copia.

[48] Entrevista de la autora a Georina Tosi.

capaces de dar lugar a nuevas copias por los próximos cien años (AMPAS 2008, pág. 42).^[49]

En 1969, se sancionó la ley 18.019 a través de la cual se creó el Ente de Calificación Cinematográfica, organismo que en la práctica tuvo a su cargo el ejercicio de la censura sobre los materiales producidos en el país y sobre la producción extranjera que llegaba a Argentina. La normativa no es la primera en ese sentido pero en este caso se cuenta entre sus atribuciones la prohibición y el corte de películas y materiales de difusión (denominados comúnmente colas o *trailers*). Dicha reglamentación institucionalizó la censura de obras cinematográficas por parte del Estado cuando «razones educacionales o el resguardo de la moral pública, las buenas costumbres o la seguridad nacional así lo requieran».^[50] Años más tarde, Guillermo Fernández Jurado describió el impacto de esta ley en las actividades de la CA al explicar que un «funcionario de turno» ajustándose estrictamente a la ley 18.019 le exigía a CA la calificación de cualquier película a programar, debido a que ninguna podía exhibirse sin autorización del Ente de Calificación. Según Fernández Jurado, esta ley fue empleada como un elemento de obstrucción a las actividades de la CA dado que la calificación de su acervo (2 500 y 3 000 películas) tomaría unos 12 a 15 años, a lo que agregó que una parte importante de ese stock de títulos «pertenecientes a CA» fue calificado oportunamente, ya que se exhibía en televisión y en otras salas amparadas por un artículo de la ley que autorizaba a cineclubes y salas especiales a exhibir películas prohibidas en el país, condición denegada a las salas gestionadas por CA.^[51]

Las limitaciones de los archivos cinematográficos en su misión de crear conciencia acerca del valor de las películas y de promover la preservación de estas quedó expuesta en dos siniestros ocurridos en el período.

El primero de ellos se registró el 8 de enero de 1969 cuando un poderoso incendio tuvo lugar en los Laboratorios Alex. Se encon-

[49] «“Archival” is defined as storage of the master elements from which all downstream distribution materials can be created over a 100-year timeframe. “Working Library” storage is a broad term for elements that are generally kept on hand for distribution purposes» (AMPAS 2008, pág. 42).

[50] Ley 18.019.

[51] Cfr. «UNESCO y el cine», *La Opinión*, 08/12/1978.

traban almacenados allí gran cantidad de negativos de películas argentinas debido a la práctica de los productores de abandonar en los laboratorios los negativos y matrices de sus obras. El incendio destruyó gran parte de ese acervo. Claudio España rememora el siniestro citando la nota aparecida en *La Nación* al día siguiente: «Desapareció ayer el testimonio de 20 años de nuestro cine» y destaca que el diario hizo especial hincapié en la pérdida de los negativos de *Viento Norte* (1937), de Mario Soffici (España 1998).

España menciona también en su artículo un hecho que no hemos podido documentar en otras fuentes. Según el periodista, en la década del sesenta, el INC remató copias y negativos de productores que mantenían deudas con el organismo. La película *Los inundados* (1961) de Fernando Birri, estaría entre ellas.^[52]

Como contraparte a este panorama de desinterés general hacia el patrimonio cinematográfico, CA presentó al Congreso de la FIAF, reunido en Wiesbaden en 1971, un augurioso informe de actividades desarrolladas durante 1970^[53] (FIAF 1965-2002, texto original en inglés). Destacaba en él el éxito de las proyecciones realizadas en la sala Lugones, con una audiencia de 200 000 espectadores^[54] y el protagonismo de su vicepresidente Fernández Jurado en la organización de la Cinemateca de Guatemala, como lo hiciera años antes con la Cinemateca Universitaria de Perú y la Cinemateca Paraguaya, lo que permitió el intercambio de películas argentinas con esos archivos, además de los de México, Brasil y Uruguay. En el mismo año Fernández Jurado visitó los archivos del Museo de

[52] Es probable que ello no se deba exclusivamente a motivos económicos, dado que el INC desarrolló una implícita campaña de combate y boicot a la película de Birri. Ello no implica que el remate de los negativos no haya constituido un acto bárbaro, pero debe ser leído en un contexto más amplio de combate y persecución de ciertas manifestaciones cinematográficas. Para una reseña de esta campaña, véase Verbitsky (2004).

[53] Es probable que en ese momento CA no fuese miembro de FIAF, según consta en el *Informe* de 1980. No hay en este encuentro asistente de Argentina. La presentación del mismo y la ausencia de representantes de CA en el encuentro llevan a suponer que esta dejó de pertenecer a FIAF por la imposibilidad de mantener al día las membrecías.

[54] El número parece exagerado si se considera que la sala contaba en la época con 250 butacas (FIAF 1965-2002) en la que se realizan funciones diarias de 3 PM a 1 AM. Eso da un máximo de 5 funciones diarias. Eso implicaría que habiendo habido 5 funciones los 365 días del año el promedio fue de cien espectadores por función. El número de asistentes crece si se reduce el número de funciones.

Arte Moderno (MAM) de Nueva York, el Instituto Americano de Films y la George Eastman House (FIAF 1965-2002). Años después Fernández Jurado recordando este período, declaró que el viaje surgió a partir de la convocatoria de Mario Palacios, ministro de la Embajada argentina en México para realizar una misión por Latinoamérica propiciando la creación de nuevas cinematecas (Fernández Jurado 2007, pág. 26). Según Casinelli (2007), el viaje lo propició el Ministerio de Relaciones Exteriores de Argentina.

En el auspicioso *Informe* de actividades CA declara haber sumado a su acervo 250 películas importantes. Este esfuerzo se completó con el tiraje de negativos de algunos films de los que solo existía copia única, lo que implicaba riesgo de desaparición. A estos trabajos se sumó el dictado de seminarios y cursos – en el Centro Cultural General San Martín, el mismo en el que estaba ubicada la sala Lugones – y el préstamo de films a cientos de instituciones, universidades y entidades culturales, algunos de ellos ubicados a más de 2 000 km de la sede de CA.

Además, CA declaraba haber recibido en 1970, una donación de 31 equipos cinematográficos consistentes en proyectores y cinematógrafos los cuales pertenecían a la colección de Pablo Duckrós Hicken. Afirmaba que los materiales estaban en su poder y serán destinados a equipar el primer museo cinematográfico argentino (FIAF 1965-2002). Cabe señalar que la última afirmación da cuenta del desconocimiento o la negación por parte de los miembros de CA de la existencia del PMCA. La omisión a la existencia del Museo de Peña Rodríguez ya había estado presente en el acto fundacional de esta.

Por último, el *Informe* anuncia la inauguración de la primera biblioteca pública cinematográfica, la cual constituía una necesidad demandada por diferentes escuelas de cine, cuyos estudiantes no disponían de la bibliografía ni de las películas necesarias (FIAF 1965-2002). El adjetivo de «primera» no es válido tampoco para este caso dado que hacia 1966, con la puesta en funciones del Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC) del INC, se había creado una biblioteca especializada destinada a atender la demanda de los alumnos de esa escuela de cine (Romano y Aguilar 2010, pág. 21).

Según lo expresado por Cosme Alves Neto del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, quien intervino como observador en el

Congreso de FIAF en Wiesbaden,^[55] era común en la época que los archivos sudamericanos extendieran sus actividades y cubrieran tareas que, de otro modo no serían realizadas en sus países. Alves Neto citó entre esas actividades una escuela de cine, un centro para realizadores independientes, la promoción del cine político y didáctico, entre otros. Justificaba esta necesidad atendiendo al contexto político y cultural sudamericano en la época (FIAF 1965-2002). Acordamos parcialmente con la tesis de Alves Neto, dado que si bien es posible que el Estado no aportase al campo al ritmo que sus actores lo demandaban,^[56] al menos en Argentina, existían en el período instituciones de formación y bibliotecas, además de las *cientos de instituciones* a las que CA prestaba films, quienes participaban activamente de la difusión del cine didáctico, político, clásico, etcétera. Por otro lado, el aporte de los archivos podía orientarse a estrechar vínculos con esos otros actores y contribuir al surgimiento de nuevas instituciones en el campo, no necesariamente archivos de films. Entendemos que no era la única opción de los archivos asumir tareas ajenas a su misión, propiciando la hegemonía y homogeneidad institucional del campo de la cultura cinematográfica.

2.3 Un mundo convulsionado

En el campo internacional de la preservación de imágenes en movimiento se registraron en este período varios acontecimientos de diverso orden, principalmente político y técnico, que determinaron puntos de inflexión en el desarrollo de los archivos filmicos occidentales en general y en los archivos argentinos en particular.

El acontecimiento más relevante lo constituyó la *crisis* ocurrida en 1959/1960 en el seno de la FIAF, la cual tuvo como consecuencia la implementación de un proyecto institucional para los archivos filmicos occidentales que incluía la definición de un modelo de archivo moderno que venía moldeándose desde el surgimiento

[55] Alves Neto aportó al encuentro un informe sobre los archivos sudamericanos. Once en total (cinco oficiales y seis privados). Los de Venezuela, Argentina y los dos de Brasil son definidos como los más estables y activos.

[56] Como describimos antes, en Argentina la demanda de una escuela de cine, una biblioteca y una cinemateca, era una bandera permanente de varios sectores de la cultura cinematográfica desde por lo menos mediados de la década del cincuenta.

del campo. La implementación de este proyecto y su consecuente modelo de archivo filmico implicó la derrota de otro proyecto contrapuesto, en algunos aspectos, a este.^[57] Esta crisis ha sido interpretada en la historiografía clásica sobre preservación audiovisual, de la cual Raymond Borde es su principal referente, como una crisis de orden técnico. Fausto Douglas Correa difiere con este autor y sostiene que la crisis en el seno de la FIAF es una crisis de autonomía de la FIAF frente al nuevo mercado del patrimonio cinematográfico.

Coincidimos con Correa en que los aspectos que produjeron el enfrentamiento y la ruptura entre dos modelos de gestión de los archivos filmicos no eran de orden exclusivamente técnico.

El sigiloso, y a veces hasta clandestino, trabajo de rescate, conservación y difusión de obras cinematográficas desarrollado por los archivos desde 1930 no había tenido antagonistas hasta 1950. Según la tesis de Correa, en parte como consecuencia de la acción de algunas cinematecas occidentales, aquellas que adherían al modelo de archivo más legalista, las películas conservadas en los archivos pasaron a revestir interés en un mercado emergente hacia 1950: el mercado del patrimonio cinematográfico.^[58] Con el surgimiento de

[57] El modelo que se impuso fue aquel que proponía priorizar la atención de los problemas de conservación desarrollando e implementando para ello procedimientos técnicos y profesionalizando la tarea, era un modelo respetuoso de los derechos de autor; el modelo derrotado ponía el acento en rol político de las cinematecas frente a la industria del cine, a los derechohabientes y al recientemente surgido mercado del patrimonio cinematográfico.

[58] Borde sostiene que desde el surgimiento de los archivos las relaciones de estos con los derechohabientes pasaron por todas las fases: de la clara ignorancia, de la desconfianza sorda y de la negociación. En el Congreso de la FIAF reunido en Vence en 1953, que para Borde es el *Congreso de los tiempos modernos*, los archivos cinematográficos tomaron conciencia de que las películas antiguas que conservaban por nostalgia, fantasía o poesía están recobrando su valor mercantil. Esto se vio expresado en la aparición de turbios intermediarios que compraban los grandes clásicos para monopolizarlos y venderlos, las televisiones empezaron a comprar derechos de exhibición y las grandes compañías constataron que los viejos títulos volvían a ser taquilleros. Ello explica la irrupción en el campo de la preservación de un personaje temible para los archivos cinematográficos: el derechohabiente (cfr. Borde 1992, págs. 113-114).

Para Edmondson (2004, págs. 31-32) las cinematecas fueron participes de este proceso ya que fue «La acción tenaz de los archivos audiovisuales, a menudo enfrentados a la indiferencia, e inclusive a la oposición abierta, de

este mercado hicieron su aparición en escena los detentores de los derechos legales de las películas. A su vez, el surgimiento de este mercado recrudesció las diferencias históricas entre cinematecas y cineclubes llegando a producir una ruptura entre las federaciones que nucleaban a estas instituciones en el período: FIAF y FICC.

Entendemos que la crisis que estalló en el interior de la FIAF se nutrió de aspectos internos propios del campo de la preservación audiovisual y aspectos externos, originados en la relación de los archivos con actores de otros campos influyentes en el desarrollo de las actividades vinculadas a la preservación.

La crisis de 1959/1960 puso fin a la primera etapa del desarrollo del campo occidental de la preservación, la era de los pioneros o de los padres fundadores, e inauguró el período de la objetividad técnica, en el que los archivos eran gestionados por la segunda generación de conservadores.

La crisis no implicó la resolución de los problemas que la originaron, básicamente la pérdida de autonomía de la FIAF y de sus miembros frente a los detentores de derechos legales de los films y de los cineclubes, pero definió un modelo de archivo y estableció unas directrices generales para regular la actividad de estos en el

los productores cinematográficos, de televisión y de discos, temerosos de que su material protegido por derecho de autor pasara a ser custodiado por otros, lo que en última instancia llevó a que los productores obtuvieran unos ingresos inesperados, a partir del momento en que las cadenas de televisión, primero, y los distribuidores de grabaciones de audio y de vídeo con fines de consumo, después, comenzaron a explotar la riqueza de los archivos cinematográficos y sonoros del mundo, demostrando en la práctica que la conservación de los materiales audiovisuales tenía una justificación económica». El surgimiento del nuevo mercado profundizó la frágil situación de los archivos cinematográficos dado que en la mayoría de los países occidentales los archivos, hacia 1950, no habían logrado avanzar en la sanción de marcos jurídicos que regulasen el campo en que desarrollaban su actividad. Con la irrupción de los derechohabientes y el surgimiento del *mercado del patrimonio cinematográfico* la autonomía de los archivos cinematográficos resultó seriamente afectada. Para Douglas Correa (2012, pág. 12) la relación de los archivos con los derecho habientes fue un tema crucial en la crisis de la FIAF desatada en 1959-1960. La relación de los archivos con este nuevo mercado; mercado inexistente en los primeros veinte años de vida de los archivos que surgió hacia 1950 y frente al cual los archivos perdieron autonomía; fue crucial en la definición del modelo de cinemateca moderno.

nuevo escenario en el que los intereses de la FIAF entraban en tensión con los intereses del mercado del patrimonio cinematográfico.

Según Correa, el modelo de archivo que se impuso como consecuencia de la crisis de autonomía en la FIAF es lo que él denomina una *cinemateca moderna*. Ray Edmondson refiere a estas instituciones como archivos audiovisuales y formula una definición, a la que adherimos aquí, que da cuenta de sus características especiales. Para Edmondson (2004, pág. 27) un archivo audiovisual es:

«(...) una organización o un departamento de una organización cuyo cometido, que podrá estar establecido por ley, consiste en facilitar el acceso a una colección de documentos audiovisuales y del patrimonio audiovisual mediante actividades de acopio, gestión, conservación y promoción».

Pero al referirse al proceso que moldeó el concepto aclara:

«Los archivos de películas, como organizaciones diferenciadas de las instituciones coleccionistas más tradicionales, surgieron inicialmente en Europa y América del Norte, fenómeno visible ya en los años treinta, mientras que los archivos de grabaciones sonoras, con distintas formas de organización, habían ido evolucionando por separado. Después de la Segunda Guerra Mundial, el movimiento se propagó al resto del mundo, lugar por lugar, institución tras institución, en forma dispar. Lentamente, y por etapas, el valor cultural de los medios audiovisuales fue ganando legitimidad y mayor aceptación. La propagación de la radio a partir de los años veinte, con la grabación y la distribución de programas concomitantes, creó géneros completamente nuevos de material potencialmente preservable, y la popularización de la televisión desde los años cincuenta hizo lo propio respecto de las imágenes en movimiento. Pero hizo algo más: llevar nuevamente a la vista del público el contenido olvidado de las bibliotecas de los estudios y sensibilizar a una generación acerca de la importancia de preservar el patrimonio fílmico que estaba desapareciendo. Los cambios de formato de la grabación de sonidos y el paso del nitrato de celulosa al triacetato de celulosa para la fijación de las películas aumentaron la preocupación cada vez mayor por la supervivencia y la futura posibilidad de acceso de esos documentos» (Edmondson 2004, pág. 31).

Respecto de su definición este advierte que es necesario aplicarla de forma juiciosa y no dogmática considerando siempre

«(...) la idea de que la conservación no es un fin en sí misma, sino un medio para alcanzar un fin, que es la accesibilidad permanente. También establece

que el acopio, la gestión, la conservación, la promoción y la facilitación de acceso al patrimonio audiovisual son sus *funciones principales*, y no una mera actividad de escasa importancia entre otras muchas. La palabra operativa es *y*, no *o*: el archivo hace todas esas cosas, no algunas, y esto a su vez supone que acopia material, o aspira a acopiarlo, en los distintos formatos apropiados *tanto* para su conservación *como* para su consulta» (Edmondson 2004, págs. 27-28).

Para Correa este modelo implica que una cinemateca no puede reducirse nunca a una institución depositaria del pasado. Una cinemateca es un archivo, pero no un archivo cualquiera. Una cinemateca preserva el patrimonio para difundirlo por medio de exhibiciones, cursos, publicaciones, etcétera. Es una mezcla de archivo, museo y escuela que tiene por objeto historizar el pasado para comprender el presente y viceversa (cfr. Douglas Correa 2007, pág. 17).

Es importante atender a esta idea porque en el período asistimos al esfuerzo por parte de los archivos argentinos de adecuarse al modelo institucional de archivo que se impone en el campo occidental.

En el *Informe* de actividades de la Sección Latinoamericana de FIAF, reunida en el marco de su XIII Congreso en Antibes en 1957, se observan las primeras dificultades para sostener las actividades de esta Sección. Este empezaba anunciando que el tercer encuentro de la misma, previsto para el primer trimestre del año 1957 en Buenos Aires – actividad que se aguardaba con interés para encausar las actividades de la Sección – se había suspendido con motivo del incendio producido en la Cinemateca Brasileira. En un primer momento la actividad se había programado para la segunda parte del año pero con posterioridad se optó suspenderlo hasta 1958^[59] dado que la recuperación de la Cinemateca Brasileira demandaba todos sus recursos financieros y humanos durante todo el año 1957 (Hintz 1957).

Además de impedir la reunión anual de la Sección el incendio impidió también la ejecución del Convenio de Intercambio de films acordado en Punta del Este y ratificado en San Pablo. Un intercambio importante se mantuvo entre CA y Cinemateca Uruguay y

[59] Según consta en el *Informe* preparado años después por Rudá de Andrade el Tercer Congreso de la Sección Latinoamericana de FIAF recién se concretó en 1959 (Galvão de Andrade 1961, pág. 37).

esta última envió dos films a la Filmoteca Colombia dando apoyo a la flamante institución surgida en Colombia e incorporada a FIAF.

El *Informe* de 1957 preparado por el secretario de la Sección, Eugenio Hintz, ofrece información sobre los «Problemas de transporte», la «Situación económica», y los «Films».

En el *primer apartado* se especificaba que el principal inconveniente para la circulación de películas lo constituían las regulaciones y controles aduaneros. El procedimiento no presentaba inconvenientes para enviar films desde Uruguay pero la dificultad se producía cuando el movimiento era inverso. Con excepción de Argentina el intercambio con los demás países resultaba problemático. Especialmente engorroso resultaba el trasporte de películas desde Brasil a los demás países, el intercambio se reducía en esos casos a «posibilidades de carácter extraordinario – viajeros por lo común – sin mayores garantías y, sobre todo, sin la necesaria continuidad» (Hintz 1957, pág. 2).

Al describir el *segundo*, se especificaba que la Sección se sostenía con el 50 % de las cuotas de los organismos afiliados a la FIAF pero que ningún ingreso se había producido por este medio. Las actividades se habían solventado por aportes de la Cinemateca Uruguay por lo que la Secretaría de la Sección le adeudaba a esta dinero. Por ello, la Sección había reducido sus actividades al mínimo indispensable. Este panorama, según el informe, ponía en riesgo la estabilidad de la Sección dado que era requisito indispensable para el normal desarrollo de sus actividades el aporte de los montos adeudados por parte de las cinematecas miembros y el compromiso a futuro de realizar los pagos con regularidad. El *Informe* concluía afirmando que «el esfuerzo aislado de Cinemateca Uruguay es insuficiente» (Hintz 1957, pág. 2). Por último se proyectó a futuro la reserva de un porcentaje de los fondos para gastos de viaje de modo que el delegado de la Sección estuviese presente en todos los Congresos de FIAF, dado que su ausencia imposibilitaba la coordinación de las actividades.

En el apartado «Films» la Sección hacía su apuesta más ambiciosa: se solicitaba a la FIAF el depósito de un pequeño porcentaje de su stock de películas en Uruguay a su cuidado. La demanda se fundaba en que esta no contaba con stock de films para hacer circular entre los miembros y que las películas que se exhibían ya habían tenido amplia difusión y por ello había llegado

«el momento impostergable de renovar ese material no solo para mantener el interés de los espectadores sino también para interesar a todos los países latinoamericanos en la cultura cinematográfica y en consecuencia en la creación de organismos capaces de afiliarse a la FIAF» (Hintz 1957, pág. 3).

Según interpreta Fausto Douglas Correa hay en el *Informe* una preocupación por remarcar el carácter legal de la Sección y la predisposición de sus miembros a seguir las directrices de la FIAF. El investigador brasileiro considera como tópicos del documento

(...) a preocupação dos latino-americanos em tomar pé das solicitações da FIAF sobre o andamento das investigações históricas, e da microfilmagem de documentos de pesquisa; e repassar estas informações às cinematecas e cineclubes, bem como as demais orientações da federação. Outro ponto do documento mostra interesse e preocupação na regulamentação do uso, propriedade, obtenção e circulação de negativos e positivos. Contudo, o ponto mais interessante do documento parece ser o anúncio de envio de uma solicitação à federação para que a FIAF arcasse com parte das despesas da Seção (Douglas Correa 2012, pág. 74).^[60]

Para comprender el comportamiento de los archivos latinoamericanos debe considerarse que el campo internacional atravesaba un momento especialmente álgido en el que tenía lugar la resolución de una disputa que conjugaba cuestiones económicas, políticas e ideológicas. La preocupación y el esfuerzo de los archivos latinoamericanos por promover el surgimiento de nuevos archivos en la región y encuadrar su institucionalización en una Sección que atendiese a los criterios fijados por la FIAF puede interpretarse, en alguna medida, como la respuesta al clima de pre crisis que se vivía en Federación en 1957. Pero también es posible que este compromiso de los archivos latinoamericanos formase parte de una estrategia tendiente a inclinar la balance a favor de Langlois, de

[60] «(...) la preocupación de los latinoamericanos en tomar nota de las solicitudes de FIAF sobre el desarrollo de las investigaciones históricas, y de la microfilmación de los documentos para investigación; y transmitir estas informaciones a las demás cinematecas y cineclubes, bien como las demás orientaciones de la Federación. Otro punto del documento muestra interés y preocupación en la reglamentación de uso, propiedad, obtención y circulación de negativos y positivos. Pero el punto más interesante del documento parece ser el anuncio de envío de un pedido a la Federación para que la FIAF costeara parte de los gastos de la Sección» (traducción propia).

quien las cinematecas del Cono Sur eran deudoras y, sin duda, sus herederas. Esta herencia las ubicaba más próximas de las prácticas que promovía Langlois no solo en lo ideológico sino también en cuanto a su condición de posibilidad de desarrollar sus actividades en el marco del modelo de archivo fílmico promovido por Ernest Lindgren en la FIAF. Lejos estaban las cinematecas del Cono Sur de poder llevar su actividad a los parámetros técnicos y los criterios de conservación que el modelo liderado por el inglés exigía.

El año 1959 resultó un año clave en el ámbito internacional: en el Congreso de FIAF celebrado en Estocolmo se definió la tensión sostenida desde los comienzos de la Federación entre los dos polos que la conformaban: los legalistas y los herederos de los cineclubes. Hubo un ganador, Ernest Lindgren y un derrotado, Henry Langlois, quien abandonó el Congreso. Triunfó el modelo de la objetividad técnica. Para Douglas Correa (2012, pág. 88) «A derrota não foi apenas de Langlois, foi o fim, ou a *mutação de um projeto*».^[61]

Además, en el Congreso de ese año se estableció un nuevo criterio para la formación de colecciones: la organización declaró que «el primer deber de un archivo cinematográfico es el de conservar su producción nacional». Este nuevo criterio fue producto de un proceso iniciado años antes cuando los archivos superaron los criterios de los pioneros para quienes el cine era un arte universal y no era determinante el origen de una obra para que se justificara su derecho a la eternidad. Fue a partir de 1951 que algunos archivos empezaron a expresar el interés por la conservación de las obras de sus países y a promover el conocimiento en torno a estas (Borde 1992, pág. 113). Probablemente el crecimiento del volumen de la producción haya tornado imprescindible delimitar algunos criterios que establecieran prioridades y organizaran la actividad a nivel internacional.

Según Borde (1992, pág. 131) la FIAF entró en una fase mucho más constructiva que respondía a las necesidades colectivas de los archivos modernos, se inició el período que el propio Borde denominó «La victoria funcional».

Las definiciones en la FIAF no resultaron favorables para los archivos latinoamericanos ni para su intento de institucionalización: la creación de la Sección Latinoamericana.

[61] «La derrota no fue solo de Langlois, fue el final, o por lo menos la mutación de un proyecto» (traducción propia).

La Sección volvió a reunirse en, al menos, dos Congresos más: el Tercero en 1959 en la ciudad argentina de Mar del Plata y el Cuarto en 1960. En estas reuniones se intercambiaron experiencias y se alimentó la amistad y la solidaridad entre los miembros. Asimismo se reafirmaron las demandas ya expuestas en 1957: la necesidad del intercambio continental de películas^[62] y la creación de cinematecas en los países latinoamericanos que aún no las tenían. Según Galvão de Andrade (1961, pág. 37) la Sección no logró asentarse debido a la falta de recursos y a que las cinematecas resultaron absorbidas por sus propios problemas internos. La actividad quedó reducida a la organización de los Congresos, a un mínimo intercambio de películas y al esfuerzo permanente por resolver las cuestiones fundamentales tendientes a resolver el intercambio de películas.

En el trabajo de Douglas Correa (2012, págs. 84 y 193) aparecen algunos detalles sobre los debates que tuvieron lugar en la Sección en estos Congresos. En términos generales, en el de Mar del Plata identifica el esfuerzo de la Sección por promover su propio crecimiento a través de la incorporación de nuevos miembros. Una de esas instituciones es el Filmmuseum de Argentina. Esta solicitud de incorporación fue férreamente resistida por CA y dio lugar a un proceso que denominó el caso del Filmmuseum de Argentina.

El Filmmuseum era un archivo cinematográfico localizado en la ciudad de La Plata. Este archivo solicitó su incorporación a la Sección Latinoamericana de la FIAF en su Tercer Congreso reunido en Mar del Plata en 1959. Rolando Fustiñana en representación de CA, explicó que habían existido ataques públicos de personas ligadas a esa institución hacia aquella y sus directivos. En estos episodios, Fustiñana justificaba su negativa a la afiliación del archivo platense. Hubo un debate y la cuestión quedó pospuesta hasta que tuviese lugar una reunión en Buenos Aires con las partes implicadas. Sin embargo, se aceptó como miembro provisorio a otro archivo argentino también localizado en la ciudad de La Plata, la Cineteca de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata. Según Fustiñana, este archivo era una cinemateca especial-

[62] En las fuentes disponibles no hemos podido establecer cuál fue la respuesta del Directorio de FIAF a la demanda de la Sección sobre la transferencia de una parte del acervo de la Federación a Uruguay. La actividad de los archivos latinoamericanos en ese período lleva a suponer que la solicitud no fue atendida.

izada en películas didácticas y funciones especiales para el público infantil. El caso no se cerró allí y el Filmmuseum encaminó directamente su solicitud de incorporación como miembro provisorio a la FIAF^[63]. En el Congreso de FIAF reunido en Ámsterdam en 1960 el propio presidente de la Federación dio una resolución al delicado caso del Filmmuseum de La Plata. Luego de evaluar la solicitud y someterla a debate la moción de Toepliz, presidente de FIAF por entonces, fue admitir al nuevo archivo argentino como miembro provisorio hasta tener alguna información sobre los fundamentos del rechazo a la solicitud de este miembro por parte de la Sección Latinoamericana.^[64] La propuesta resultó aprobada con 50 votos (cfr. Douglas Correa 2012, pág. 183).

Para Correa, y coincidimos con él, más allá de las implicancias específicas para los archivos envueltos al caso del Filmmuseum, la resolución de este expresó la repercusión negativa de las acciones de la Sección Latinoamericana en la FIAF y dejó al descubierto la fragilidad del proyecto de unión de las cinematecas del Cono Sur en un momento de inflexión en el campo internacional en el que la crisis de la Federación aparecía como el principal síntoma (ibíd.).

La resolución del comité de FIAF en sentido inverso a la resolución adoptada por la Sección Latinoamericana de la FIAF respecto de la incorporación del Filmmuseum constituye un indicio de la brecha entre los criterios que se impusieron en el ámbito internacional y la acción de las cinematecas del Cono Sur. Si bien otras desavenencias de este tipo habían tenido lugar anteriormente entre los archivos del Cono Sur^[65] esta resultaba especialmente inoportuna y el costo que conllevó para la Sección y sus miembros fue muy alto.

El Congreso de 1959 en Mar del Plata no se redujo al caso del Filmmuseum: los debates fueron amplios y variados. Un primer *Informe* del secretario, Eugenio Hinzt, expuso la situación financiera de la Sección, la cual no era próspera. Como contrapartida a la ajustada condición financiera se informó que la Sección dejaba de

[63] Según Correa la solicitud fue acompañada con toda la documentación necesaria, con los estatutos y la lista de films que la institución poseía.

[64] No había miembros de la Sección presentes en el Congreso de Ámsterdam.

[65] En el debate en que se rechazó la solicitud del Filmmuseum en el Congreso de la Sección Latinoamericana, Eugenio Hintz recordó que muchas desavenencias de este tipo habían tenido lugar en Uruguay en el pasado y se habían superado (Douglas Correa 2012, pág. 193).

pagar alquiler y pasaba a funcionar en la sede de la Cinemateca Uruguaya. También se debatió la moción de organizar los congresos en el marco de festivales de cine como modo de disminuir los costos de los congresos.

CA presentó un *Informe* preparado por su presidente, Rolando Fustiñana, quien expuso el conflicto entre la Cinemateca y la Federación Argentina de Cineclubes y llevó una moción que espantó un poco al resto de los miembros: proponía que se produjesen copias negativas de todas las películas que poseían los archivos miembros. El planteo de Roland pudo resultar ambicioso e inviable pero da cuenta de la preocupación del crítico por la preservación del acervo que aquella poseía y difundía. Las resoluciones del Congreso consistieron en

1. enviar notas al Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) de Uruguay, al INC, al FNA y a la Universidad Nacional de La Plata de Argentina destacando la importancia del patrimonio cinematográfico de las cinematecas uruguaya y argentina, del SODRE y de la Cinemateca de la Escuela Nacional de Bellas Artes de La Plata; y alertando sobre la necesidad de obtener recursos para copiar las películas así como de disponer de espacios adecuados para su conservación. Estas notas serían firmadas por los delegados presentes en el Congreso y personalidades extranjeras presentes en el Festival de Mar del Plata.
2. Se decidió que la Sección dispusiese, en la medida de sus posibilidades, de fondos para copiar películas de las cinematecas miembros.
3. Se resolvió aceptar a los coleccionistas como miembros especiales de la Sección siempre que estos aceptasen el compromiso de reconocer a la cinemateca miembro de FIAF de cada país la prioridad sobre sus películas en caso de que otros archivos o particulares se interesasen por ellas o en caso de que el coleccionista o sus herederos decidiesen deshacerse de su colección.^[66]
4. Por unanimidad se decidió la creación de un fondo para contratipado de materiales (cfr. Douglas Correa 2012, pág. 87).

Los debates y las resoluciones de este Congreso muestran a la Sección activa, esmerada por crecer y por desempeñar un rol protagónico en el campo internacional. Salvo el caso del Filmmuseum se percibe empeño en minimizar las diferencias y fortalecer las

[66] Esta idea había sido presentada en el Congreso General de la FIAF de 1958.

coincidencias como estrategia frente al delicado momento que se vive en la Federación.

Un Congreso más tuvo lugar en 1960 y es el último del que se tienen noticias. Pero para entonces la crisis en la FIAF ya se había definido a favor del polo legalista y el concepto de cinemateca que se definía no era el que los latinoamericanos practicaban y al que adherían. Las actividades de la Sección se interrumpieron hacia 1960.

El fracaso de la Sección Latinoamericana de la FIAF no interrumpe el afán de los latinoamericanos por institucionalizarse ni de CA por tener un rol destacado en el campo internacional. En 1965, probablemente como consecuencia del fracaso de la Sección Latinoamericana de la FIAF y de la pérdida de poder de los miembros latinoamericanos luego de la salida de Langlois tras la crisis de 1959 en la FIAF, surgió la UCAL. Según consta en el acta fundacional, esta se conformó por iniciativa del INC de Argentina quien convocó a los archivos latinoamericanos a concurrir al Festival de Mar del Plata para constituir la entidad.^[67]

La UCAL tenía por objetivo principal promover una política de integración y desarrollo de las cinematecas latinoamericanas. En ese primer encuentro se estableció la división de la región en tres zonas, se nombró una comisión provisoria que incluyó un delegado por zona la cual tendría a su cargo mantener y fomentar las relaciones entre las cinematecas de América Latina, organizar el Primer Congreso Internacional de la UCAL, formular un proyecto de estatutos y asesorar, estimular y coordinar el intercambio de material filmico.

En septiembre de 1965 el acta fundacional de la UCAL fue ratificado en Río de Janeiro. En esa oportunidad se sumaron nuevos miembros y se establecieron las categorías de miembros componentes: los miembros efectivos, los miembros provisorios y los miembros postulantes. CA y el INC pertenecían a la primera categoría.

[67] Participaron de la primera reunión Rolando Fustiñana (CA), Oscar Hansen (INC), Rudá de Andrade (Cinemateca Brasileira), Pedro Chaskel (Cinemateca Universitaria de Chile), Manuel González Casanova (Departamento de Cinematografía de la Universidad Autónoma de México), Miguel Reynel (Cinemateca de la Universidad Agraria del Perú) y Wálter Dassori Barthet (Cinemateca Uruguaya)

La UCAL volvió a reunirse en 1967 en el marco del Quinto Festival Internacional de Cine Latinoamericano de Viña del Mar. En esa oportunidad se aprobaron los estatutos que rigieron la organización y el funcionamiento de la Unión. El objetivo principal giró en torno a la constitución de un fondo de películas el cual se conformaría partir de la reunión del acervo de todas las cinematecas miembros. El estatuto establecía también las condiciones de ingreso y categoría y los causales de separación.

La UCAL se esmeró en fomentar vínculos con las demás organizaciones vinculadas a la preservación cinematográfica tales como el Consejo Internacional de Museos (ICOM), más específicamente el Comité de Museos del Cine del ICOM, la Unión Mundial de Museos y la propia FIAF. Algunos acontecimientos indican que la UCAL respondía al fracaso de la Sección Latinoamericana de la FIAF y representaba para los latinoamericanos una opción de institucionalización frente a la pérdida de poder e incidencia en la Federación.

La forma de organización, los objetivos, los miembros participantes, las tareas a desarrollar todo coincidía con las actividades que hasta 1960 desempeño la Sección.

CA, el único archivo argentino con proyección e incidencia en el campo internacional, optó por apostar exclusivamente a la UCAL, probablemente como consecuencia del fracaso de la Sección, de la resolución desfavorable sobre el caso del Filmmuseum y de la derrota de Langlois en la FIAF.

Se percibe en el período que esta se empeñó por incorporarse al campo internacional, adecuar su actividad a los modelos y criterios que este define e incidir en los debates que moldean los modelos, recomendaciones y exigencias promovidos desde FIAF. Pero a pesar del esfuerzo institucional del archivo argentino, consideramos que fracasó en su objetivo puertas afuera y a su vez desatendió sus funciones en el campo interno de la preservación del patrimonio cinematográfico. Percibimos un desequilibrio entre el afán por ganar protagonismo en el campo internacional y las escasas acciones tendientes a fortalecer vínculos y contribuir al desarrollo del campo a nivel nacional. Entendemos que había en esta estrategia aspiraciones hegemónicas por parte de CA, quien mientras perteneció a FIAF se sirvió de su requisito estatutario – todo nuevo miembro debe ser presentado por el archivo de su país miembro de FIAF – para obstaculizar el reconocimiento de

otros archivos argentinos en la Federación. Cuando la resolución de la crisis en FIAF definió un concepto de cinemateca y un modelo de preservación del que CA se encontraba distante, esta institución interrumpió sus vínculos con la Federación y apostó por el desarrollo de la UCAL.

2.4 La acción del Estado en el campo de la preservación cinematográfica

En este período se produjo un importante cambio en la relación de los archivos cinematográficos argentinos con los poderes públicos al modificarse la regulación de la actividad cinematográfica a través de una legislación específica que reemplazaba la normativa vigente durante el período anterior. Esta norma incorporaba una cláusula tendiente a preservar la producción cinematográfica subvencionada por recursos públicos, estableciendo la obligatoriedad del depósito legal a las producciones favorecidas con recursos públicos. Según Domingo Di Núbila, la nueva legislación, lejos de constituir una iniciativa del Estado, fue producto de la movilización de la «gran familia cinematográfica argentina» frente a la parálisis de la industria y la indecisión gubernamental (Di Núbila 1959). Efectivamente la preocupación central de la nueva legislación consistió en reactivar una industria en recesión y fueron esas medidas las que se implementaron más rápidamente.

El tema del depósito legal había sido central en los debates en el campo internacional. Esquemáticamente, podemos decir que las posiciones en torno a la cuestión, una vez más, enfrentaron los modelos de archivo que convivieron en tensión hasta la crisis de 1959. Los representantes de estos modelos mantenían posiciones enfrentadas. Langlois era contrario a cualquier selección y afirmaba que los archivos debían guardarlo todo. Lindgren, por el contrario, sostenía que los archivos tenía la potestad de seleccionar y con ese fin designó un comité que definía cuáles eran las obras dignas de ingresar en los depósitos del National Film Library (Borde 1992, pág. 110).

No entraremos aquí en detalles sobre el desarrollo de los debates en torno a la cuestión del depósito legal. Analizaremos, sí, los efectos que la medida implicó para el campo de la preservación cinematográfica en Argentina.

En Argentina la sanción del decreto ley 62/57 y su ratificación a través de la ley 17.741 *de fomento a la actividad cinematográfica*, en 1968, incorporó al marco jurídico el depósito legal obligatorio de las obras que recibían subvenciones públicas y habilitó a la Cinemateca del INC a solicitar las matrices cuando considerase necesario producir nuevas copias de estas películas.

La medida registraba al menos un antecedente: el artículo quinto del decreto 135.615 fijaba obligatoriedad de depósito «de una copia nueva sonora completa» para films oficiales, de carácter divulgativo, de fomento o de propaganda y la institución depositaria de las copias era la División Cinematográfica Educativa del AGrafN. Entendemos que la principal limitación de la norma la constituyó su alcance: la ley estableció la obligatoriedad de depósito de copias para las producciones futuras que recibiesen aportes del Estado pero no estableció medidas tendientes a preservar las producciones previas ni aquellas financiadas por otros medios dado que no disponía de potestad para ello. Por otro lado, el hecho de que obligara a los productores a depositar copias y se reservase al INC la potestad de acceder a los negativos para la obtención de nuevas copias permite deducir el interés principal era que el INC dispusiese de la posibilidad de producir nuevas copias de exhibición si fuese necesario. No se percibe en el mecanismo preocupación por conservar las matrices o los materiales capaces de dar origen a nuevas copias.

Otra limitación que identificamos en la norma es que establecía el depósito de una copia de preservación (por lo general la copia A^[68]). Esto resulta llamativo si se considera que simultáneamente a la sanción de la ley se produjeron avances en el campo de la preservación y la archivología audiovisual que establecían que para preservar una película era necesario disponer de materiales capaces de producir nuevas copias, tales como internegativos e interpositivos, además de copias de proyección completas y en

[68] Primera copia tirada desde los negativos o internegativos de imagen y sonido. En general esta copia no contiene aún procesos técnicos como el etalonaje o la dosificación definitiva de contraste y color por lo cual la información contenida en esta copia no tiene relación con la obra cinematográfica que apreciará el público posteriormente.

buenas condiciones de las cuales poder tomar referencias sobre el color y el contraste.^[69]

A pesar de la inclusión en la ley de medidas tendiente a la preservación del patrimonio cinematográfico la cuestión no integró la agenda de gobierno y no puede hablarse del reconocimiento del problema ni por ende de una política estatal tendiente a resolverlo. Pero debe señalarse que en el período tuvieron lugar una serie de medidas que pueden interpretarse como respuesta por parte de algunas esferas del Estado a las necesidades de las instituciones de preservación cinematográfica. Entre esas medidas se cuenta la absorción del AGrafN por parte del AGN y la creación de un departamento específico en este último para el cuidado del acervo cinematográfico, la edición del catálogo general de películas, la anteriormente citada creación de la cinemateca del INC y la reglamentación del depósito legal en esta institución y más tarde también en el AGN, y la asignación de recursos públicos para solventar las actividades de CA.

En lo referido a la autonomía institucional de los archivos en actividad en el período, podemos sostener que fue baja, limitando la acción de cinematecas y archivos argentinos e implicando también altos costos a largo plazo.

[69] Dado que la legislación avanza a medida que se producen las necesidades de cuidado, es común que la preservación de algunos materiales deba resolverse muchos años después de la producción de la obra. Un ejemplo de la solución encontrada a las limitaciones de la normativa sobre preservación lo constituye el real decreto 1.282/1989 de ayuda a la cinematografía del Ministerio de Cultura Español. Este decreto en su artículo tercero reafirma lo establecido en disposiciones anteriores según las cuales los productores que reciben ayuda del Estado deben entregar una copia en perfectas condiciones a la Filmoteca Española. La novedad es el de que el decreto crea la *Ayuda para la conservación de películas*, la cual otorga a los productores el 50% del costo de obtención de un interpositivo y un internegativo de imagen siempre que estos se comprometan a depositar el material en la Filmoteca Española (FE). En 1994 se sumó a la normativa la conservación de los negativos de sonido, se obligó a los productores que recibieran esta ayuda a mantener los negativos en España y, se equiparó las filmotecas de las comunidades autonómicas a FE. De este modo, se reafirmaba el depósito de la copia pero se estimulaba a los productores a producir matrices intermedias y a conservar los negativos en dicho país. El decreto no fijaba año de producción para las obras que solicitasen la Ayuda por lo que podían resultar beneficiadas películas producidas antes de existir a la normativa (Odrizola y Prado 2007).

Al crearse un nuevo archivo público, la Cinemateca del INC, como dependencia de un Instituto Nacional de Cine se desatendieron las recomendaciones producidas por FIAF en el Congreso de Estocolmo en 1959. Según Borde, en este Congreso se había cristalizado en la FIAF la noción de autonomía. La Federación se había percatado del avance de los institutos de cine sobre los organismos encargados de la preservación. Dado que consideraban que para poder cumplir sus objetivos los archivos debían gozar de la mayor autonomía posible en el desarrollo de sus actividades recomendaron a todos los nuevos archivos de cine o a aquellos que estuviesen reorganizándose, evitar dentro de lo posible el mezclar sus actividades con las de los institutos de cine, escuelas de cine o cualquier otra institución cuyo objetivo no fuese el archivo (cfr. Borde 1992, pág. 109). En Argentina la recomendación no fue atendida^[70] y el INC creó una Cinemateca como dependencia de ese instituto. En la práctica esto condicionó la autonomía, y la Cinemateca, más que como un archivo dedicado a la preservación funcionó como una sección que asistió a los demás sectores del INC en su función específica de fomento, promoción y difusión del cine argentino. Poco contribuyó esta cinemateca a la preservación de patrimonio cinematográfico en el período.

Muchos años después, durante el debate en torno a la regulación del campo de la preservación cinematográfica en Argentina, ocurrido en la década de 1990, la existencia de la Cinemateca del INC fue el argumento de los detractores de la creación de un archivo público nacional alegando que este ya existía; argumento que desconocía o negaba la magra incidencia de la cinemateca del INC en la preservación del patrimonio cinematográfico argentino.

Consideramos que aún así la inclusión del depósito legal en la normativa destinada al fomento de la actividad cinematográfica constituyó una acción concreta del Estado en el campo de la preservación de patrimonio cinematográfico en este período.

Otro indicio de la escasa autonomía de que dispusieron los archivos argentinos en el período, lo constituye el cambio en la forma jurídica de CA. En 1967, con el objetivo de poder acced-

[70] El único archivo miembro de FIAF era CA, es probable que la inserción de este en el campo nacional no fuese lo suficientemente amplia como para que funcionase como vector de la recomendación de FIAF e intercediese en la toma de decisiones en el INC.

er a recursos provenientes de las arcas del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, esta modificó su estatuto transformándose en fundación. El hecho de que el archivo accediese a ese cambio – que conllevó obligaciones como contrapartida de los beneficios recibidos – expone el escaso nivel de autonomía del archivo.

El caso argentino no constituye una excepción: la emblemática Cinemateca Francesa había accedido a modificaciones estatutarias con el fin de acceder a recursos públicos.^[71]

La cuestión del equilibrio entre autonomía y recursos ha sido una problemática común a la mayor parte de los archivos cinematográficos, independientemente de su estatuto jurídico y su ubicación geográfica. Probablemente debido a los altos costos demandados para la preservación de patrimonio cinematográfico^[72] y a la diversidad de procedimientos, técnicas y principios que esta conlleva – atendiendo a la definición de preservación a la que adherimos – los archivos cinematográficos han estado históricamente acorralados por el *principio de la escasez*, según el cual los recursos son siempre escasos y limitados frente a la infinidad de fines a los que podrían aplicarse. Los fines, en este caso, están determinados por la misión de las instituciones pero la realización de estos implica altos costos y conlleva siempre alguna pérdida o postergación, por muy esmerada que sea la administración de los recursos. La priorización de unas actividades frente a la postergación de otras define el modelo institucional de cada cinemateca y estuvo presente en las deliberaciones al respecto de la misión de los archivos filmicos desde el origen de estos en la FIAF.

[71] *Cinemateca Francesa manteve sua estrutura administrativa; autonomia face ao Estado, ainda que com aportes crescentes de recursos públicos, diretoria e assembleia-geral, estrutura que permanece em funcionamento hoje, com algumas modificações estatutárias, das quais a mais importante foi sem dúvida a inclusão de representantes do Estado no conselho de administração em 1954* (Douglas Correa 2012, pág. 33). «La CF mantuvo su estructura administrativa; autónoma frente al Estado, aún recibiendo aportes crecientes de recursos públicos, directorio y asamblea general, estructura que permanece en funcionamiento hasta hoy, con algunas modificaciones estatutarias, de las cuales la más importante fue sin duda la inclusión de representantes del Estado en el consejo de administración en 1954» (traducción propia).

[72] Para disponer de una idea general de estos costos véase *The digital dilemma, Strategic issues in archiving and accessing digital motion picture materials* (AMPAS 2008, pág. 40).

Para resumir, según el análisis ya citado de De Souza, el detalle de los archivos surgidos en este período se desarrollan en el también ya referido cuadro del anexo (véase pág. 233).

2.5 Conclusiones del período

Como síntesis de esta etapa podemos decir que en los años aquí descriptos se acentuaron rasgos característicos, ya presentes en la primera etapa, tales como los fuertes individualismos y las aspiraciones hegemónicas. Estos moldearon a las instituciones argentinas y fueron motivo de crisis y enfrentamientos en el seno del campo de la preservación cinematográfica argentina en este período y embrión de conflictos desatados en los años siguientes.

Este proceso propio del campo se inscribe en un contexto político complejo iniciado con el derrocamiento del peronismo, su proscripción, y la intención de *desperonizar* a la sociedad y el Estado. Con ello se pretendió abolir ese proyecto político y social y diseñar e implementar un nuevo modelo que lo reemplazase. Las medidas dispuestas tuvieron el efecto contrario: fomentaron la resistencia del movimiento proscripto e imposibilitaron el desarrollo de nuevos proyectos políticos. En el campo que aquí nos interesa se replicó esta situación general. La gestión que derrocó al peronismo desactivó el único archivo fílmico estatal existente por identificarlo con ese movimiento político, sin embargo, no se registraron nuevos intentos de creación de instituciones estatales dedicadas a la preservación de patrimonio cinematográfico. Los coleccionistas continuaron con el acopio de materiales y en algunos casos incrementaron el ritmo de adquisiciones. Los archivos privados protagonizaron conflictos entre ellos (CA y Filmmuseum) y con otros actores del campo (CA y la Federación de Cineclubes) que tuvieron altos costos para el desarrollo institucional y el crecimiento del campo en general. Además las instituciones argentinas cedieron importantes porciones de autonomía a cambio de la obtención de recursos públicos que les permitieran solventar sus actividades.

En lo que respecta a la inserción de los archivos argentinos en el resto del mundo se constata en el período el esmero y la dedicación de CA por desempeñar un rol destacado en el escenario latinoamericano y posicionar a la región en una situación más simétrica respecto de los archivos europeos. Cabe señalar que a pesar del esmero el archivo fracasó en la tarea.

CAPÍTULO 3

1971-1989

3.1 Consolidación, desarrollo y reconocimiento

Este período se caracterizó por la repercusión en el campo local del proceso internacional que incluyó a las obras cinematográficas como parte del patrimonio cultural y recomendó su preservación. Los archivos argentinos, especialmente Cinemateca Argentina (CA) y el Archivo General de la Nación (AGN), participaron activamente de este proceso organizando y constituyéndose sede de encuentros y reuniones internacionales que formaron parte del proceso internacional de validación del patrimonio cinematográfico. Por su parte, la CA participó en la creación de una nueva institución pública dedicada a la preservación de patrimonio cinematográfico, el Museo Municipal de Cine Pablo C. Ducrós Hicken (MC) dependiente de la Dirección de Museos de la Ciudad de Buenos Aires. A pesar de pertenecer el MC a la administración pública de la ciudad, CA ejerció la gestión de este durante todo el período.

Los principales acontecimientos registrados en la escena internacional que incidieron en el campo argentino fueron el proceso liderado por la United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), que concluyó en 1980 con la promulgación de la *Recomendación para la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*, la participación de CA en la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) y la reincorporación de aquella a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en 1979, año en que el más longevo de los archivos argentinos festejó su XXX Aniversario.

En contraposición al clima de optimismo y expectativa en el campo argentino por los cambios que podían producirse como consecuencia de los avances en el escenario internacional, el caso *Sucesos Argentinos* y los pobres resultados del *Programa de salvaguarda y conservación del cine nacional* exponen las limitaciones de los archivos cinematográficos argentinos para cumplir con la

misión de preservar el patrimonio, así como para crear conciencia acerca de la importancia de esta tarea. Sobre el final del período CA conmemora su XL Aniversario.

3.2 Las imágenes en movimiento como parte del patrimonio cultural

El campo argentino de la preservación de patrimonio cinematográfico se expande y consolida en este período. Surge una nueva institución pública y los archivos existentes participan activamente del proceso que conduce al reconocimiento de la obra cinematográfica como parte del patrimonio cultural.

El 22 de agosto de 1971 el AGN celebró su 150° aniversario. Para esa ocasión, su entonces director, Guillermo Gallardo, firmó una nota en *La Nación* en la que reseñaba la historia del Archivo, describía su estado en ese momento y exponía sus anhelos para el futuro. En la descripción del funcionamiento del Archivo encontramos expuestos importantes cambios en lo que al tratamiento del patrimonio cinematográfico se refiere.

El tono general de la nota era optimista aunque comenzaba lamentando la incompreensión reinante – no solo en la gente común sino también en los funcionarios que tenían a cargo su administración – acerca de la naturaleza y la función de los archivos. Los conceptos vertidos en la nota conmemoratoria permiten suponer que Gallardo no se contaba en esa categoría de funcionario ya que puede percibirse en su escritura el esmero por conocer el archivo y su funcionamiento. A continuación de la breve reseña histórica sobre el surgimiento y los primeros 100 años de existencia del AGN, Gallardo describía la misión general de un archivo administrativo – el AGN lo es – y destacaba los logros de las gestiones que habían dirigido el archivo anteriormente. En relación con el estado de la institución en el momento en que conmemoraba sus primeros 150 años, Gallardo describía su organización interna (la descripción se corresponde a la expuesta en el apartado anterior, producto de la modificación de 1968). En referencia a la División Audiovisual expresaba que esta

«(...) abarca, en efecto, un vasto campo de acción, ya que a la primitiva tarea de guarda de documentación de valor histórico y administrativo se han agregado

ahora la de material fotográfico, cinematográfico, sónico (discos y grabaciones) (...)» (Gallardo 1971).

La observación de Gallardo deja ver que fue recién a partir de 1968 – al producirse la modificación de la estructura del AGN – que esta institución asumió responsabilidades sobre los documentos audiovisuales. Esto nos lleva a suponer que entre 1957 y 1968 la Sección Cinematográfica funcionó como un departamento residual (producto del traslado de fondos, personal y mobiliario desde el Archivo Grafico Nacional (AGrafN)) sin una misión que orientase sus tareas.

En la reseña de actividades nuevas asumidas por el archivo, Gallardo destacaba la de extensión cultural, la cual era cada día más intensa e incluía exposiciones, publicaciones, asesoramiento técnico, elaboración de material para la enseñanza, exhibiciones cinematográficas, concurrencia a congresos de historia, etcétera. En lo referido a la preservación cinematográfica específicamente, el funcionario informaba la incorporación de moderno equipamiento al archivo, entre los que se contaban proyectores cinematográficos, reveladora para película negativa y reversible y positivadora para película de 16, 35 y 70 mm. Además señalaba:

«Por un artículo agregado a la reciente ley de cinematografía^[1] se establece que ha de enviarse al AGN una copia de toda película documental y científica y de interés especial, con lo que se asegura la acumulación de un material documental de incalculable valor para el porvenir» (Gallardo 1971).

Para finalizar Gallardo, destacaba como preocupación principal la atención al público por lo que se habían ampliado horarios y se había incorporado personal de nivel medio y universitario con lo cual las tareas se cumplían de manera más eficiente y científica. Aún así, exponía algunas limitaciones en áreas específicas que espera subsanar en el futuro próximo. También anhelaba para el futuro inmediato un nuevo edificio moderno y funcional que permitiera la conservación y tratamiento adecuado de los materiales; la rápida remisión de estos a los interesados y condiciones

[1] Entendemos que Gallardo se refería a un agregado de la ley 17.741. No hemos podido localizar ese «artículo agregado» y recién identificamos en el marco jurídico la obligación que Gallardo describía en el artículo 6o de la ley 20.170, sancionada el 21 de febrero de 1973.

higiénicas y seguras a los empleados. Gallardo cerraba su texto con un balance positivo según el cual

«Pese a las dificultades, puede afirmarse que el AGN, a los ciento cincuenta años de su fundación, cumple honrosamente con la misión que le está encomendada, en medio del aprecio y le respeto de cuantos acuden a él en procura de información fidedigna» (Gallardo 1971).

Simultáneamente a este prometedor momento que transitaba el AGN nació en Buenos Aires una nueva institución pública dedicada al cuidado del patrimonio cinematográfico: el MC. Tras la muerte de Pablo Cristian Ducrós Hicken (ocurrida el 3 de julio de 1969), la ciudad de Buenos Aires recibió como donación de su familia la colección perteneciente al pintor, coleccionista e investigador pionero del cine, quien había reunido gran cantidad de aparatos de registro y proyección cinematográfica.



Imagen 3.1. Ducrós junto a una de sus obras plásticas: *Güemes* (Núñez 1942).

La colección de Ducrós comprendía films – franceses, italianos y estadounidenses de todas las marcas, siendo el más antiguo de todos uno realizado por George Méliès – y otras viejas películas sobre magos, brujas, cavernas, calles europeas del 1900 con sus

gentes, sus carruajes y sus hábitos y retratos de ciudades como París, Roma, Bruselas, Buenos Aires (cfr. Núñez 1942). En los testimonios y documentos que dan cuenta del proceso de donación (Fernández Jurado 2007, pág. 23; FIAF 1965-2002) no hay mención a las películas, por lo que desconocemos el destino de esta colección de primitivos reunida por Ducrós desde las primeras décadas del siglo XX, producto según este, del «amor por las cosas del pasado».^[2]

CA fue la institución que medió y gestionó esta donación de la familia Ducrós al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. En el *Informe de actividades* de 1971 presentado por aquella a FIAF, se indicaba que durante la gestión de donación los equipos de la colección Ducrós estarían en su poder hasta la creación del MC. La intervención de CA en la creación del MC se fundamentaba en que había sido uno de sus miembros, Jorge Miguel Couselo, quien inició el contacto, primero con el propio Ducrós y tras su muerte con la viuda, para lograr que las pertenencias del coleccionista fueran accesibles al público (FIAF 1965-2002).

Fernández Jurado al recordar los orígenes del MC difiere con la versión del *Informe*:

«Él [Jorge Miguel Couselo, escritor, periodista y hombre de cine] se había interesado por Pablo Cristian Ducrós Hicken, coleccionista de equipos cinematográficos. Ducrós Hicken había comprado los equipos que se mostraban en las vidrieras de la casa Lepage, que estaba a una cuadra del Colegio Nacional Buenos Aires, y que había visto en sus años de estudiante. Ducrós fue adquiriendo esos equipos, porque su familia tenía buena posición económica. Llegó a tener alrededor de 50 o 60 equipos de todo tipo, en particular primitivos. Cuando Couselo lo conoció, yo lo conocí en un festival de Mar de Plata, empezamos a hablar sobre lo que se podía hacer con esa colección. En ese momento, no llegamos a alcanzar un acuerdo. Luego, el señor Ducrós Hicken falleció, y Jorge Miguel y yo volvimos a retomar el contacto con la esposa; le prometimos que si se hacía una donación, íbamos a constituir con ese fondo el Museo del Cine, que iba a llevar el nombre de su esposo» (Fernández Jurado 2007, pág. 23).

[2] En nota dedicada al *Cinématographe Lumière* Ducrós afirma contar en su colección con una selección de reproducciones de las primeras obras de los hermanos Lumière obsequiada en 1940 por uno de los propios Lumière anoticiado de la pasión de Ducrós por la obra de los pioneros (Ducrós Hicken 1942).

Consultado acerca de por qué se creó el MC y no se encargó a CA el cuidado y la valorización de la colección, Fernández Jurado afirma haber cometido un error. Probablemente, la promesa a la viuda de crear una institución que llevara el nombre del fallecido coleccionista, haya condicionado la decisión de crear una nueva entidad. Creado con la figura de museo, el nuevo archivo revistió características excepcionales. «Cinemateca donó fotografías, libros, revistas, todo lo que podía conceder sin rebajar su patrimonio» (Fernández Jurado 2007, pág. 23). Además, el rol protagónico de los miembros de CA en la concreción de la donación y en la creación del MC determinó que este quedase subordinado al archivo existente.

La obvia superposición de objetivos entre ambas instituciones se subsanó inicialmente asignando al nuevo museo la exclusiva atención al cine argentino. Así, en un afán por delimitar una misión institucional que no se superpusiera a la de CA, su ideólogo y primer director afirmaba: «Es el concepto de museo aplicado al cine argentino. Por ende, preserva el pasado cinematográfico del país» (Couselo citado por Ferreira 1995, pág. 253).

Llegado este punto irreversible, en que para recibir las donaciones de la familia Ducrós se aceptó la condición de crear una institución que llevara el nombre del coleccionista, en septiembre de 1971 se fundó el MC y se nombró a Jorge Miguel Couselo su primer director.

Si consideramos los objetos que constituyeron el acervo inicial del Museo, resulta algo forzada la solución de atribuir a la institución la exclusiva dedicación a la preservación del cine argentino. La colección Duckrós la constituían aparatos primitivos, algunos de ellos empleados en realizaciones argentinas pero de fabricación extranjera en la mayoría de los casos.^[3] A su vez, antes CA se había dedicado a la preservación del cine argentino dado que a nivel internacional en la década del 1950, se había definido que la prioridad de los archivos cinematográficos pertenecientes a FIAF debía ser la producción de sus propios países. En este período CA no reviste categoría de miembro pleno en FIAF pero había adherido a los

[3] Se encontraba en la colección de Ducrós la cámara con la que Mario Gallo filmó *El fusilamiento de Dorrego* (Ferreira 1995, pág. 253), película a la que el propio Ducrós dedicó investigaciones con las que estableció que había sido filmada en 1909 con ese equipo y que «parecía más bien un filme Pathé de tipo histórico» (Couselo 1984, pág. 16).

estatutos de esa institución entre 1957 y 1964 y la presentación del *Informe de actividades* de 1970 constituye un indicio de su interés en pertenecer a la Federación. Sin embargo, en esta división de tareas con respecto al MC se percibe cierta resistencia o transgresión a acatar los principios imperantes en FIAF. Al menos la disposición de que cada archivo cinematográfico debía salvar sobre todo los films de su propio país, posición que venía ganando fuerza desde 1951 en el seno de la Federación y que en 1970 ya disponía de amplio consenso. Sin embargo, no es atendida en la división de tareas que proponían los directivos de las instituciones argentinas.



Imagen 3.2. Ducrós posa junto a uno de los objetos destacados de su colección el ejemplar 330 del primer modelo industrial del Cinématographe Lumière (Ducrós Hicken 1942).

A pesar de haber nacido como una institución pública independiente, en la práctica las relaciones entre CA y el MC fueron muy estrechas, llegando en algunos períodos a ejercer una misma persona la conducción de ambas instituciones.^[4] Sobre el asunto Fernández Jurado reconoce:

[4] Fernández Jurado ejercía en 1990 la dirección del Museo y presidía la CA.

«Había un convenio verbal, dado que no se podía por ley reglamentar que la dirección del Museo estuviera siempre en manos de personas seleccionadas o designadas por la Cinemateca Argentina, porque el Estado no podía delegar funciones ejecutivas sobre sus propias actividades a una entidad privada. Aunque esta derogación no estuviese escrita, de hecho se la aplicó igualmente. Primero fue director Couselo, que formaba parte del consejo de la Cinemateca, después Roland y después entré yo, hasta el año 1996» (Fernández Jurado 2007, pág. 24).^[5]

Para Paula Félix Didier, quien ejerció la dirección del MC desde 2007, esta fue la única institución pública argentina dedicada a preservar el cine argentino. Coincidimos con Didier, siempre y cuando se considere solo instituciones dedicadas exclusivamente a preservar cine argentino. En la práctica, la tarea de preservar el patrimonio cinematográfico argentino se distribuyó en diferentes instituciones. En el ámbito público – que es al que refiere Didier – existieron otras instituciones que aunque no se dedicaron exclusivamente a la preservación de ese patrimonio incluyeron la preservación de obras cinematográficas argentinas. Entre ellas identificamos el AGrafN y más tarde algunas secciones del AGN. En el ámbito privado, pero en ciertos casos con altos porcentajes de aportes de fondos públicos, instituciones como CA y algunos coleccionistas compartieron la preservación del cine argentino con la preservación del cine universal.

Dos hitos tuvieron lugar en la experiencia institucional de CA en esos años. En abril de 1971 este archivo fue designado por la UNESCO como representante para la distribución no comercial de filmes en Argentina, Paraguay, Uruguay y Chile; y en abril de 1972, inauguró una biblioteca especializada para consulta pública (FIAF 1965-2002, original en francés).^[6] La biblioteca ofrecía amplia disponibilidad horaria y era atendida por seis personas idóneas, además de Roland, «iniciador de esta impresionante tarea de inves-

[5] Según hemos podido reconstruir las autoridades del MC fueron Jorge Miguel Couselo 1971/1976; Roland 1976/1981; Guillermo Fernández Jurado 1981/1996; José María Poirier 1996/2000; David Blaunstein 2001/2007; Paula Félix Didier desde 2007.

[6] CA no es miembro de FIAF en el Congreso XXVIII de FIAF reunido en Bucarest y ningún miembro de la institución está presente. El único representante por Argentina es César Rezzonico, miembro de la Embajada argentina en Bucarest, quien asiste en calidad de observador. Sin embargo, CA envía su *Informe de actividades*.

tigación».^[7] Según Fernández Jurado, una parte trascendente del acervo de la biblioteca provenía de la colección personal de Roland y de la tarea de recopilación de notas y publicaciones sobre cine iniciada mucho antes de la creación de CA, hacia 1927, por este y quien fuera su mujer entonces Lidia Barletta (Fernández Jurado 2007, pág. 16). Roland reconoció el mérito al afirmar que su colección de papelititos fue el origen de la colección de CA (España 1981). En referencia a la designación esta como representante de la UNESCO, según Fernández Jurado, era producto del reconocimiento al aporte de CA al desarrollo de la cultura cinematográfica, tanto en sus tareas de archivo fílmico como en la proyección y distribución de films clásicos en todo el mundo.

Esta continuó en esta etapa con las tareas de difusión en la sala Lugones, el préstamo a cineclubes, la producción de negativos partiendo de copias de nitrato que presentaban riesgo de desaparición, en el marco de un «plan de rescate de películas argentinas mudas en vías de desaparición»,^[8] la producción de copias positivas de algunos títulos, la confección de un catálogo de publicaciones y la participación de Fernández Jurado en las reuniones de UCAL de Montevideo y México (FIAF 1965-2002).

En 1973 CA informaba que enfrentó grandes dificultades, especialmente económicas, que limitaban el desarrollo de sus tareas. Entre las que pudieron concretar se contaban: la migración a soporte de acetato de un número importante de películas en soporte de nitrato, la recepción de films en depósito como fruto de la confianza de los productores y distribuidores, la confección de un catálogo de películas empleando un novedoso sistema desarrollado por CA. En lo referido a exhibiciones propias y préstamos de films a otras instituciones, el archivo informaba que estas continuaban al ritmo con que venían desarrollándose en años anteriores. Un hecho por demás desalentador era informado ese año: debido a la alta demanda la flamante biblioteca restringió su horario de atención al público. CA envió el *Informe de actividades* a FIAF pero ningún miembro de la institución asistió al Congreso de la Federación (FIAF 1965-2002).

[7] «Cinemateca: fecunda labor, no siempre reconocida», *La Prensa*, 07/03/1973.

[8] Este plan habría permitido la recuperación de *El último malón* (1916) y *La chica de la calle Florida* (1923).

Debe considerarse que desde 1964 no era miembro pleno de FIAF y es probable que hacia 1973 apelase a recuperar esta condición por lo cual sus informes destacaban actividades y logros, que a su entender contribuirían a su reincorporación a FIAF, obviando mencionar dificultades que pudieran obstaculizarla.^[9]

En las entrevistas periodísticas dadas por Fernández Jurado en el período aparece un reclamo que se tornará constante en el futuro: la falta de apoyo oficial a CA a pesar de la importante labor que la institución cumplía. Esta demanda expone la tensión presente entre los archivos privados y el Estado. Estas instituciones le demandaban la asignación de recursos pero pretendían reservar para sí la gestión de esos recursos.

Fernández Jurado, no desperdiciaba oportunidad de describir la quijotesca misión de CA y reclamar para la institución recursos públicos, afirmando que «Toda esta tarea, a la que este año se agregará entre otras cosas la realización de dos cursos, uno sobre teoría del cine y otro sobre apreciación cinematográfica, a cargo de Roland, se realiza sin el menor apoyo oficial».^[10] Estos argumentos desconocen que la concesión de la sala Lugones para su explotación constituía una forma de aporte del Estado. Por otro lado es comprensible que este no contribuyese con fondos para el desarrollo de cursos y concursos de cine promovidos por CA, dado que poseía instituciones propias dedicadas a esos fines.

En 1973, durante el gobierno de facto de Alejandro Lanusse, se promulgó la ley 20.170 que constituyó una modificación a la

[9] En el corpus actas de FIAF consultadas en la biblioteca de CA, constatamos que esta presentó *Informes* en 1971, 1972 y 1973. No hay documentación disponible sobre los años 1974, 1975 y 1976 probablemente debido a que no envió documentación ni representantes a los Congresos de FIAF. En 1977 asistió Paulina Fernández Jurado pero aparentemente el archivo no presentó *Informe de actividades*. En 1978 presentó uno, pero sus miembros no asistieron y en 1979, por referéndum de la Asamblea General de la FIAF, volvió a ser aceptada como miembro pleno. Estaban presentes en ese Congreso Guillermo y Paulina Fernández Jurado. Entre 1980 y hasta 1984, CA presenta *Informes de actividades* y asisten representantes de la institución a todos los Congresos de FIAF.

[10] «Cinematoteca: fecunda labor, no siempre reconocida», *La Prensa*, 07/03/1973.

17.741. En lo que respecta a preservación fílmica, la legislación no introdujo novedades importantes.^[11]

En relación al MC, este no era una institución prioritaria ni tradicional dentro de la administración pública de la ciudad de Buenos Aires, situación por la que no disponía de un espacio físico adecuado. Esto determinó que el MC desarrollara sus actividades en espacios inhóspitos y alcanzara un record de mudanzas en sus primeros años de vida.^[12]

La conformación de su acervo también estuvo condicionada por estos factores. Dado que fue creado como museo su acervo debió atender a los criterios museográficos fundados en la política de colección la cual atiende a la preservación de piezas significativas – de valor museográfico – concepto que difiere con los principios de un archivo fílmico que se propone la preservación del patrimonio sin valoraciones estéticas sobre los objetos u obras a conservar. Como las demás instituciones estudiadas, al momento de su surgimiento, el MC enfrentó la escasez de materiales que le permitieran atender a su objetivo estatutario, en este caso: preservar el cine argentino. La superposición de funciones entre CA y el MC y la subordinación de este a la gestión de aquella dificultó aún más la tarea del MC. A dos años de creado el MC, CA continuaba desempeñando tareas que le competían prioritariamente al MC. Contamos entre ellas el plan de rescate de películas mudas argentinas y la recepción, adquisición y producción de copias y negativos de largos y cortometrajes mudos y sonoros argentinos.^[13] Sobreponiéndose a estas circunstancias el MC comenzó sus actividades. Una de las primeras de ella fue una campaña destinada a recibir donaciones que le permitieran ampliar su acervo. La

[11] En el artículo 60 reafirmó la obligatoriedad del depósito legal en la cinemateca del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) de las copias de películas que recibieran aportes del Estado, reafirmó las condiciones de uso y acceso a dichos materiales, entre los que se contaba la obligación irrevocable y permanente a los productores de cortos beneficiados por las cuotas de pantalla de permitir al INC el tiraje de copias de sus obras. Se incluyó al AGN en idéntica condición que el INC.

[12] El MC por motivos ajenos a su misión debió mudarse al menos siete veces en cuarenta años de existencia.

[13] Nótese que en los *Informe* de CA de los años 1971, 1972 y 1973, los cuales dan cuenta de las actividades de la institución durante 1970, 1971 y 1972, son numerosas las adquisiciones, donaciones y reproducciones de films argentinos.

institución apuntó al acopio de carteles, vestuario, escenografía y películas. También se produjeron algunas reubicaciones de fondos existentes en otras instituciones.

Roland explica en una entrevista realizada por Osvaldo Seirgerman durante su visita a dependencias del MC, que las actividades de este se iniciaron en 1972 (a un año de su fundación) y que a partir de esa fecha se ocupó de adquirir copias de películas y todo lo relacionado a nuestro cine (objetos, premios y hasta un chal usado por Niní Marshall). Según el entrevistado, el procedimiento más frecuente eran las donaciones y las adquisiciones. Las compras eran escasas debido a lo exiguo del presupuesto. La escasez de recursos se agravó por el hecho de que todos los actos del MC eran gratuitos. Estos consistían en ciclos de exhibiciones, debates, mesas redondas, conferencias, cursos y, un plan de acción educativa para «poner en contacto a los alumnos de escuelas primarias y secundarias, con una realidad viva pero desconocida para ellos, como lo es el cine nacional del pasado» (Seirgerman 1977).

Indagado acerca del grado de porcentaje de películas nacionales en la colección del MC. Roland reconoce estar francamente retrasado. Según el crítico no es pretensión del Museo disponer de todas las películas argentinas, pero sí de un diez por ciento de las producidas. El porcentaje existente (24 largos y algunos cortos nacionales) distaba de los 300 títulos que, según las estimaciones de Roland, representaban el 10 por ciento de los entre 3 000 y 4 000 títulos filmados en Argentina (Seirgerman 1977).

En 1980 Roland explicaba que la tarea más ardua y que más tiempo insumía (aparte de la papelería administrativa) era la búsqueda de material: ropas, maquetas, fotografías, objetos, películas. Este afirmaba que al principio los donantes eran «duros» pero luego al ver sus objetos exhibidos en nuestras exposiciones querían donar más.^[14]

Volviendo sobre el grado de representatividad del acervo del MC respecto de la producción nacional, Roland reconocía en 1980 que si bien el acervo había crecido la brecha era aún amplia: «entre largos y cortos tenemos en el MC 180 películas sobre un total

[14] «La técnica está sofocando al cine», *La Nación* 24/02/1980. Con comillas en el original.

de 2 000 que se han hecho en nuestro cine».^[15] Roland ensayaba alguna explicación para esta situación:

«Igual que en otros países muchas obras se han perdido en incendios (...) subastas de estudios y el descuido de muchos. No falta quienes tienen una copia única de algún film importante y la mandan al exterior para comercializarla fuera del país. No existe ninguna ley que lo impida. Deberían salir solamente aquellos filmes con más de veinte años y siempre que haya copia aquí en el Museo. Aparte hay una gran circulación de copias clandestinas sin dueño ni derechos».^[16]

El análisis de Roland exponía dos cuestiones a considerar:

1. la situación de fragilidad jurídica en que los archivos y cinematecas desarrollaban sus tareas;
2. una práctica – que identificamos se inicia en este momento y se extiende hasta el siglo XXI – según la cual los responsables por la preservación del patrimonio cinematográfico exponen alarmantes cifras de pérdidas, en relación a filmes producidos, sin dar a conocer métodos o sistemas de estimación empleados para arribar a esas cifras.^[17]

Esta práctica, aunque pudo fundarse en la loable intención de generar conciencia sobre la necesidad de preservar el patrimonio, a nuestro entender, ha generado efectos negativos. Consideramos que una consecuencia de esta práctica es que se naturalizó la percepción de que se disponía de información al respecto por lo que no se contempló la necesidad de producir información sistemática que permitiese cuantificar las pérdidas. No se dispuso en el período en estudio de una estadística que diese cuenta de las películas producidas en la Argentina y de cuáles de ellas se encontraban preservadas o desaparecidas contemplando categorías que abarcasen la diversidad de opciones intermedias entre estas condiciones extremas: preservada o perdida.^[18]

Entre los documentos de que dispusimos para reconstruir la constitución del acervo del MC en sus primeros años de existencia

[15] *Ibid.*

[16] *Ibid.*

[17] A ello se suma que las cifras varían considerable y aleatoriamente de un momento a otro.

[18] Sin embargo, constatamos en el período la frecuente divulgación de números alarmantes al respecto y en diversas oportunidades se tomaron medidas y se diseñaron acciones sustentándose en estos datos informales.

localizamos una carta fechada en Buenos Aires el 22 de octubre de 1979, firmada por Roland, dirigida al señor Jorge Hugo Oliva informando que por ordenanza n.º 52.166/79 fue aceptada la donación de las copias positivas en 35 mm de los largometrajes *Los inconstantes* [1963] y *Noche terrible* [1967] de Rodolfo Kuhn.^[19]

Otro modo de acrecentar el patrimonio del MC lo constituyó la reubicación de materiales proveniente de otras instituciones. Un ejemplo de ello fue la transferencia de películas existente en el Fondo Nacional de las Artes (FNA) al MC. Se presume que en ese lote llegó al MC la copia, supuestamente completa, de la película alemana *Metrópolis* localizada en 2008. Paula Didier, directora del MC al momento de localizarse la misma, explica que fue localizada en la colección en nitrato 35 mm que Peña Rodríguez donó al FNA a principio de los años 1970. El FNA transfirió los títulos a 16 mm negativo, a partir de las copias positivas 35 mm de nitratos. Luego el FNA decidió donar esas reducciones. La colección llegó en 1992 al MC. Dirigía el Museo por entonces Guillermo Fernández Jurado.^[20]

Fernando Martín Peña en el prólogo de su libro *Metrópolis*, dedicado al hallazgo de la copia en el MC sostiene:

«La copia fue conservada con su título correcto y con número de inventario en dos archivos públicos sucesivos durante cuarenta años, pero en todo ese tiempo nadie comprobó de qué versión se trataba. La gran culpa de esa demora no la tienen tanto los distintos responsables de esos archivos como el estado de catástrofe generalizada en que se encuentra todo el patrimonio audiovisual en la Argentina, debido a una ausencia histórica de políticas públicas» (Peña 2008, pág. 5).

Si bien no somos partidarios de señalar de quien es «la gran culpa» entendemos que el hallazgo de la versión, supuestamente completa, de la película alemana es un caso paradigmático que ilustra el tratamiento que las instituciones argentinas han dado a sus materiales y el desconocimiento o desatención de cuestiones básicas, como el de las versiones, imprescindibles para desarrollar acciones de preservación con cierta perspectiva de éxito. Sin ánimo de machacar culpas, pero convencidos de la necesidad de establecer responsabilidades entendemos que las autoridades de ambas instituciones – FNA y MC – tuvieron responsabilidad en el

[19] Documentación consultada en la biblioteca del MC.

[20] Datos aportados por Paula Didier en entrevista de la autora.

destino y el tratamiento recibido por esta colección, así como sobre todos los materiales de sus acervos y las gestiones que desde sus instituciones realizaron para preservar el patrimonio cinematográfico argentino.

En 1978 Jorge Miguel Couselo, para entonces ex director del MC y miembro de CA, se preguntaba acerca de la filmoteca del crítico Manuel Peña Rodríguez, depositada en el FNA:

«En 1974/1975 una comisión asesora se encontró con un material estropeado e inutilizado y, destruidos los originales sin verificarse las nuevas copias, generalmente deficientes, advertible hasta en la tierra que no se limpió antes de la reproducción. En relación al material primigenio poco se salvó,^[21] entre ello, afortunadamente, el curioso largometraje de 1916 *Hasta después de muerta*, con algo de ingenio de Parravicini» (Couselo 1978).

La situación perduraba hasta diez años después del fin de nuestro período en estudio. Así queda demostrado cuando, a fines de 2008 – año en que fue localizada *Metrópolis* en el MC – a pocos meses de asumir la dirección de la institución, Paula Didier reconocía que la mayor colección del MC provenía de donaciones y se encontraba sin identificar.^[22]

Avanzaremos ahora en el resonado caso de la donación de una parte de la colección del noticiero cinematográfico *Sucesos Argentinos* al MC, efectuada por su productor, Antonio Ángel Díaz. El proceso reviste algo de mito y misterio y nos ha resultado imposible establecer fehacientemente lo ocurrido. Lo que hemos podido reconstruir es que a fines de la década de 1970 y principios de los ochenta el propio Díaz desarrolló una campaña tendiente a concretar la donación de los materiales de la colección de *Sucesos Argentinos* aún en su poder^[23] a alguna institución pública del país.

[21] Probablemente se haya tratado de una destrucción controlada por tratarse de materiales en soporte de nitrato. Soporte que a partir de la década del cincuenta dejó de utilizarse por su peligrosidad y se ordenó su destrucción. No hemos localizado en Argentina legislaciones que den cuenta de esta medida pero la prohibición y destrucción de los materiales en soporte de nitrato fue un proceso universal del que Argentina no estuvo exenta.

[22] Datos aportados por Paula Didier en entrevista con la autora.

[23] *Sucesos Argentinos* fue el primer noticiero cinematográfico sonoro y probablemente el más perdurable. Su producción se inició en 1938 y Ángel Díaz estuvo al frente de la empresa hasta 1972 pero los empleados continuaron produciendo el noticiero hasta 1978.

Hay quienes alegan que este habría sido presionado por las autoridades militares para vender su colección al exterior y el productor habría acudido a los medios masivos para lograr el respaldo necesario para negarse a realizar la transacción. Otra versión sostiene que pretendía obtener algunas regalías a cambio de la donación y la estrategia para ello fue hacer pública una posible venta al exterior. Clara Kriger afirma que según relatos de Tadeo Bortnowski (cameraman, subdirector y director artístico del noticiero) en 1972 Díaz vendió los negativos de más de 1 700 noticieros en una subasta a una compañía norteamericana y que lo que quedó en Argentina fue el material de descarte que compró el Estado durante la última dictadura militar. Respecto de la subasta en el exterior Kriger afirma que otras versiones indican que los negativos los compró una agencia estatal norteamericana. Sobre el material de descarte adquirido por el gobierno argentino la autora del artículo «El noticiero *Sucesos Argentinos*» afirma que se pagó por este dos millones de dólares y que los materiales fueron encontrados con posterioridad a 1983 en la Secretaría de Información Pública de la Nación. En esa oportunidad una parte fue entregada al AGN y otra al MC. Kriger (2012) advierte que no pudo establecer si lo hallado y reubicado era la totalidad del material adquirido por el Estado argentino. El primer indicio contemporáneo que da cuenta del proceso de donación o venta de la colección de *Sucesos Argentinos* lo identificamos en *La Nación* el 23 de mayo de 1978:

«Últimamente Díaz ha sido noticia en numerosas publicaciones y programas televisivos locales después de que se supo que estaba en gestiones con alguna entidad del exterior para venderle su archivo fílmico, una vez que las entidades argentinas destinadas a ese cometido no le prestaron el apoyo requerido por él».^[24]

La nota tuvo lugar en la oportunidad en que Díaz donaba a CA su colección de fotos y negativos producidos para la revista *Cine argentino*. Antonio Ángel Díaz concurrió a un acto convocado para tal fin y aseguró frente al público presente – ante el requerimiento de Guillermo Fernández Jurado – que su colección de películas «no saldrá por ningún motivo de este país».^[25] El acto tuvo lugar

[24] «Viejos noticieros en la Cinemateca», *La Nación* 23/05/1978.

[25] «Viejos noticieros en la Cinemateca», *La Nación* 23/05/1978. Con comillas en el original.

en la sala del teatro Sha, una de las salas de exhibición de CA, e incluyó la proyección de la primera y la última edición del noticiero cinematográfico *Sucesos Argentinos*, además de una compilación de otros materiales de archivo.

El segundo indicio contemporáneo lo constituye la nota «Imágenes de la patria en un archivo de celuloide», aparecida en la revista *Todo es Historia* de febrero de 1981. En ella se describen los valores del acervo de Ángel Díaz y se hace un llamado para que el archivo de *Sucesos Argentinos* no quede olvidado en el desván de las cosas desechables, a merced de la humedad y de los insectos voraces. Antes se sugiere:

«Cualquiera dependencia pública de las tantas que tienen vinculación con el problema que supone el destino final de la riqueza testimonial en poder de Díaz, debe interesarse por su adquisición. Sino el Archivo Gráfico de la Nación [suponemos que se refiere al Archivo General de la Nación], puede ser el Instituto Cinematográfico o la Municipalidad de Buenos Aires. Y llegado el caso hasta el propio Ministerio de Cultura y Educación puede disponer su compra. Lo fundamental es que el Estado, a través de uno de sus organismos, se convierta en dueño y depositario de esa enorme compilación documental para que de ella saquen partido las generaciones jóvenes y las venideras (...).»^[26]

A mediados de 1992, el periodista Sergio Wolf publica algunas notas en *Página 12* en las que aporta una última versión acerca del destino de los rollos de *Sucesos Argentinos*. Este aborda el caso debido a la donación de un lote de 1 800^[27] rollos de película pertenecientes a *Sucesos Argentinos* que realiza el ex canciller Juan Carlos Olima a la Facultad Libre de Venado Tuerto. Según Fernando Peirone, responsable de esa facultad alternativa, se trata de un lote de materiales en 35 mm recibidos en carácter de donación con la única condición de que se haga un pase a video U-MATIC.

«Olima nos contó que lo había comprado en 1980 – prosigue Peirone – al leer en el diario que lo iban a rematar y enterándose que le modo sería por “tortas”, es decir por partes, de acuerdo con el interés de distinta gente, en

[26] «Imágenes de la patria en un archivo de celuloide», *Todo es historia* n.º 195, 08/1983, págs. 94-95.

[27] En el copete de la nota se afirma que el lote es de 800 rollos, luego en el cuerpo se indica que se compone de 1 800 rollos de material filmico (Wolf 1992).

fragmentos específicos. Él ofreció un precio por todo y lo guardó en el sótano de la casa. Lo rematado aparentemente cubría solo el período 1964-1982 porque lo que va desde el inicio de *Sucesos...*, entre 1938 y 1963, ya lo habían vendido, según lo narrado por Olima al grupo de Venado Tuerto» (Wolf 1992).

Años más tarde, en su reseña sobre tragedias y pérdidas en el cine argentino, Claudio España relata que en 1978 Díaz decidió alejarse de la actividad y del país por lo que ofreció dos entrevistas – una a *La Nación* y una a *Clarín* – a cambio de la donación de su archivo de noticieros y el fichero de los mismos al MC. Se publicaron las mismas y se hizo la donación de todos los rollos con excepción de aquellos en los que aparecía Perón y Evita, los que había conservado en un gallinero después de 1955 y que pasaron a otras manos.^[28]

Romano y Aguilar (2010), se explica la diáspora de *Sucesos Argentinos* citando una nota publicada en *La Nación* en la que según la autora se detalla que

«*Sucesos Argentinos* poseía un acervo calculado en 20 000 cintas del período 1938/1972. En 1978 su fundador y dueño, Antonio Ángel Díaz, vendió 2 000 noticieros al SIDE (Servicio de Inteligencia del Estado) por dos millones de dólares. Otra buena parte fue a la Fundación Rochester de Estados Unidos.^[29] El resto está disperso entre el AGN, el Museo del Cine, la Fundación Cinemateca Argentina y coleccionistas privados, entre ellos antiguos trabajadores de *Sucesos*» (Romano y Aguilar 2010, pág. 92).^[30]

[28] España (1998). Este no lo menciona, pero es de suponer que probablemente esos materiales hayan adquirido alto valor comercial en el mercado de la preservación y fueran vendidos por el productor.

[29] Este dato llamó la atención de Carlos Roberto de Souza, dado que según sus conocimientos, no existe ninguna Fundación Rochester en Estados Unidos (Rochester Foundation) dedicada a preservación cinematográfica. Según este, podía tratarse de George Eastman House; Museo Internacional de Cine y Fotografía localizado en Rochester, Estados Unidos. Para subsanar la confusión este consultó a su colega Paolo Cherchi Usai, quien se desempeña como curador del George Eastman House. Este *colocou vários membros de sua equipe procurando pistas de Sucesos Argentinos nos acervos de filmes e documentos, mas não foi encontrada sequer referência a esses cinejornais*. «Pidió a varios miembros de su equipo localizar pistas de *Sucesos Argentinos* en los acervos de films y documentos, pero no fue localizada ninguna referencia a estos noticieros cinematográficos» (email de De Souza a la autora, octubre de 2014, traducción propia).

[30] *La Nación*, 05/03/2000, pág. 7.

Las diversas versiones citadas permiten suponer que existían motivaciones no reveladas que llevaron a Díaz a desprenderse de su acervo sin explicitar las condiciones en que este proceso tuvo lugar.

El proceso de adquisición o recepción del acervo de Díaz por parte del Estado argentino y las repercusiones de este en el campo cinematográfico argentino permiten apreciar el desarrollo del estado de conciencia respecto de la preservación cinematográfica en Argentina en ese momento. Los hechos delatan la ausencia de procedimientos y protocolos que impidiesen a particulares la venta de obras cinematográficas nacionales de interés y regulase su depósito en instituciones públicas. En los comentarios en la prensa se percibe además la ausencia de una institución estatal legitimada para preservar el patrimonio cinematográfico. Esto queda expuesto en la mención en *Todo es Historia* a «las tantas dependencias públicas» vinculadas con el problema de preservar el patrimonio cinematográfico. De las tantas el periodista enumeraba cuatro: el AGrafN, desaparecido para la fecha, el MC, el INC y el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, instituciones, las dos últimas, que no tenían por misión principal la preservación de patrimonio cinematográfico.

Por último podemos decir que el hecho de que la colección de fotografías de Díaz haya sido donada a CA nos conduce a suponer que una vez más esta institución desatendió el compromiso inicial de dar prioridad al MC en lo referido a preservación de cine argentino.

Cabe señalar aquí lo valioso y necesario de la intención de los archivos latinoamericanos de atender este vacío legal, institucionalizándose y estrechando vínculos con coleccionistas y particulares. Nos referimos a la promulgación de la Sección Latinoamericana de la FIAF en 1959, en la que se aprobó el reconocimiento de los coleccionistas como miembros especiales de la Sección siempre que estos aceptasen el compromiso de reconocer a la cinemateca miembro de FIAF de cada país la prioridad sobre sus películas en caso que otros archivos o particulares se interesasen por ellas o en caso de que el coleccionista o sus herederos decidiesen deshacerse de su colección (Douglas Correa 2012, pág. 87).

En 1970 CA llevaba cinco años sin ser miembro de FIAF pero a partir de ese año retomaba la práctica de presentar *Informes de actividades* a la Federación. La actividad en la sala Lugones

sufrió en 1973 una interrupción cuando se le retiró la concesión a CA pretextando razones políticas.^[31] La situación fue expuesta en el Congreso de Caracas de la UCAL de septiembre de 1974. Desconocemos los detalles que motivaron el retiro de la concesión de la Sala Lugones a CA. Suponemos que la medida fue revocada a la brevedad ya que, posteriormente, esta informó tener nuevamente a cargo esa sala.

Reconstruir la actividad de CA durante los años 1974, 1975 y 1976 resultó dificultoso ya que no dispusimos de fuentes que dieran cuenta de las acciones desarrolladas por la institución. Pese a ello, podemos afirmar que se produjo por esos años un primer recambio generacional en su dirección. La presidencia continuó a cargo de Roland, pero nuevos nombres secundaron su figura. Muchos de ellos aparecen en las publicaciones y al frente de actividades concretas, otros continuaron acompañando a Roland en sus tareas. Estos últimos fueron Guillermo y Paulina Fernández Jurado, quienes más tarde heredaron la conducción institucional. Entre los primeros, Susana Strugo señala los nombres de José Miguel Couselo, Claudio España, César Maranghello, Miguel Ángel Rosado, Andrés Insaurralde, Mariano Calistro y Oscar Cetrángolo (Strugo 1995, pág. 168).

En 1976 se creó la Sociedad de Amigos de la Cinemateca. Sabemos de su surgimiento por la reseña de hitos incluida en la nota «La Cinemateca cumple 30 años» de 1979 y por *Informes* a FIAF en los que encontramos menciones a la actividad de esta sociedad.

En 1977 Paulina Fernández Jurado asistió en representación de CA al XXIII Congreso de la FIAF reunido en Varna. Interpretamos que el hecho tuvo por objetivo solicitar la reincorporación de CA como miembro pleno de FIAF.^[32]

Entre las actividades informadas en esa oportunidad, la más destacada fue la adquisición por parte de CA de 1000 rollos

[31] En marzo de 1973 se había restituido el gobierno democrático en Argentina y desde septiembre de ese año Perón ejerció la presidencia. Probablemente el retiro de la concesión de la sala se debió a la antipatía de CA frente al retorno del peronismo.

[32] El procedimiento para que un miembro observador pase a miembro pleno es, básicamente, que ese archivo presente – en término – el *Informe* del año anterior y pague la cantidad fijada como cuota anual. Excepto por alguna grave irregularidad, esos son los requisitos exigidos por FIAF (nota redactada en base a explicaciones aportadas por Carlos Roberto de Souza a la autora).

pertenecientes a los Estudios San Miguel,^[33] cerrados en 1957. En lo referido a difusión continuaban las exhibiciones diarias en sus dos salas a lo que se sumó una muestra de películas antropológicas enviadas por el Museo de Arte Moderno (MAM) de Nueva York. CA informaba también el desarrollo de seminarios especiales para miembros, cursos de cine, la publicación de la revista *Cinemateca*, la visita de Ted Perry, su participación en el *Programa de Ayuda a Archivos Fílmicos Latinoamericanos* y el inicio de la catalogación de películas científicas existentes en Argentina. Entre los hechos positivos se destacaba la continuidad de la muestra *El afiche cinematográfico argentino 1934-1964*,^[34] la cual había recorrido 12 000 km y había sido vista por 25 000 personas. Como hecho negativo describía las dificultades económicas que enfrentaba. Como consecuencia de ello había cerrado algunas oficinas y la biblioteca, cuyos materiales fueron almacenados en un depósito en las afueras de la ciudad. Sobre el final del año la situación se había subsanado alquilando una casa vieja que debió ser remodelada, insumiendo esto las reservas económicas (FIAF 1965-2002).

En julio de 1977, como consecuencia del excelente vínculo con la Cinemateca Uruguaya, una nueva publicación vio la luz en Buenos Aires y Montevideo: la revista *Cinemateca*. La iniciativa puede considerarse una consecuencia del buen momento que la preservación de patrimonio atravesaba en la región.

Cinemateca fue una publicación que aspiró a la aparición quincenal, frecuencia que no logró en sus primeros años de existencia. En la editorial del primer número sus promotores reconocían que la revista pretendía cubrir toda la gama de intereses del aficionado

[33] Los Estudios San Miguel habían sido fundados por Miguel Machinandiarena hacia 1939 y tuvieron un rol protagónico en la producción cinematográfica del periodo. Se encontraban localizados en Bella Vista, provincia de Buenos Aires. Para más información sobre estos véase Couselo (1984, pág. 80) y Peña (2012, pág. 76 y 90).

[34] La muestra era consecuencia de un convenio celebrado entre CA y la Fundación Gilette, en 1975, para difundir valores del arte nacional a través de una muestra de sesenta afiches de películas argentinas y la realización del film de montaje *El tango en el cine* (Fernández Jurado/ Rodolfo Corral, 1980), estrenado unos años después. Finalizado el convenio la Fundación Gilette donó los derechos de las obras producidas a la CA (FIAF 1965-2002; *La Cinemateca Argentina y la Fundación Gilette en el II Abril cultural salteño*, 1978; *Una muestra que recorre el país*, 1979 y *Una época del cine en una muestra de su publicidad*, 1981).

al cine: información útil sobre carteleras y críticas, cobertura de festivales, ensayos críticos e información sobre films que no llegaban a Montevideo y Buenos Aires, etcétera. En el primer número estaban presentes las firmas de Roland, Jorge Couselo y Calki. Por Buenos Aires era director responsable Guillermo Fernández Jurado y por Montevideo, Wilmar Henry Segura.^[35]

El segundo número de *Cinemateca* fue publicado en octubre de 1977, tres meses después de la aparición de la revista, lo que permite verificar que la aspiración inicial de salidas quincenales no se concretó.

El segundo número fue un especial dedicado a Argentina. Este nos interesa especialmente porque aporta información sobre la presencia de Ted Perry en el Cono Sur. Este era el director del Departamento de Films del MAM de Nueva York y miembro del Directorio de la FIAF. Para los editores de la revista su visita indicaba el momento de singular importancia que atravesaba la cultura cinematográfica del Cono Sur. En la nota específica dedicada a la presencia de Perry en la región afirmaban que el investigador y docente, sucesor de Iris Barry, Richard Griffith y W. Van Dike estuvo algo menos de una semana en tres países de la zona, en los que se concentraba la mayor intensidad de trabajo de las cinematecas. Perry mantuvo numerosas reuniones informales en Buenos Aires, dio una conferencia de prensa en Montevideo y repitió algunos conceptos en Río de Janeiro, último destino de su viaje. Según *Cinemateca* el viaje de Perry constituía la segunda visita de una personalidad de la preservación cinematográfica a países latinoamericanos y consideraban que el antecedente lo constituyó el viaje de Langlois por los mismos tres países a fines de 1950.^[36] Probablemente, esta visita tuvo entre sus objetivos testear las condiciones de los países de la región para el desarrollo de una reunión de expertos, que

[35] Desconocemos la tirada original y, si esta se incrementó con los años. Constatamos que la revista apareció regularmente hasta 1987 por lo menos. Su número 23, de marzo de 1981, ofrece distribuidoras en Argentina, Uruguay, Brasil, Bolivia, Chile y Perú. Para entonces *Cinemateca* solo tiene como director al uruguayo Wilmar Henry Segura, su ex director argentino ha pasado a ser un corresponsal en Buenos Aires. A él se suman Cosme Alves Neto para Brasil, Eduardo Darino para Estados Unidos y Homero Alsina Thevenet para España. En su editorial Segura afirma que el número 23 implica un record de ediciones en lo que a revistas de crítica cinematográfica en Uruguay se refiere y anuncia la pronta aparición del número 24.

[36] *Cinemateca*, año I, n.º 2, págs. 33-34, 1977.

constituía un eslabón más en *na longa preparação empreendida pela UNESCO até a adoção, em sua assembléia geral de 1980, da Recomendação sobre a Salvaguarda e a Preservação das Imagens em Movimento* para lo que *realizou-se uma série de reuniões internacionais de consulta, uma das quais a portenha de 1978* (De Souza 2009, pág. 124).^[37]

Buenos Aires fue designada la sede de la *Reunión de expertos sobre las necesidades especiales relacionadas con la preservación de filmes y otros medios audiovisuales en los países en vías de desarrollo*. Esta tuvo lugar del 16 al 20 de octubre de 1978 en el Plaza Hotel de la ciudad de Buenos Aires.

Sobre la elección de la sede Yuri Turchenko, jefe de la Sección de Estudios y Publicaciones sobre Patrimonio Cultural de la UNESCO, afirmaba que esta nada tuvo que ver con los méritos de los archivos locales. Según él la elección de Buenos Aires como lugar de la reunión se debió a que un amigo, en París, le recomendó la ciudad. Se debía elegir un país de América Latina y el embajador argentino en París, Víctor Massuh le resolvió todo para que el evento tuviera lugar en Buenos Aires.^[38] Asistieron a la convocatoria representantes de trece países con el objetivo de abordar aspectos técnicos, jurídicos y administrativos vinculados a la preservación de imágenes en movimiento. Estuvo presente y abrió el encuentro el propio Turchenko. Anteriormente, en la entrevista concedida al diario *La Nación*, explicó que este era el segundo congreso del tipo, el primero había ocurrido en Berlín en 1975. Estos tenían por objeto, a partir del análisis de los debates y proposiciones, elevar un informe a las autoridades de la UNESCO para lograr que los estados miembros tomaran conciencia sobre su responsabilidad en la salvaguarda de las imágenes en movimiento. Turchenko especificó en su discurso que era intención de la Secretaría General de la UNESCO que la reunión constituyera

[37] «La larga preparación emprendida por la UNESCO hasta la adopción, en su asamblea general de 1980, de la *Recomendación sobre la salvaguarda y preservación de imágenes en movimiento*, para lo que realizó una serie de reuniones internacionales de consulta, una de las cuales fue la reunión porteña en 1978» (traducción propia).

[38] «Organiza la UNESCO una reunión sobre preservación de filmes», *La Nación*, 16/10/1978.

«un paso importante y de orden práctico hacia la mejor implementación de la resolución 3.422 que fue adoptada durante la XVIII Conferencia general de la UNESCO en 1974 y que concierne a la necesidad de elaborar un programa cuyo propósito sea la salvaguarda y la conservación de films y otros medios audiovisuales o sea “imágenes en movimiento”».^[39]

Guillermo Fernández Jurado presidió la reunión por moción de Turchenko. El diario *Clarín* dedicó la nota «Para preservar el patrimonio fílmico» al desarrollo de la reunión. En ella analizaba las conclusiones finales sobre «un tema palpitante, ventilado desde hace poco tiempo en Argentina». El diario, destacaba como positivo que la reunión produjera dos tipos de recomendaciones: «de los expertos a la UNESCO; y de esta a los gobiernos de los estados miembros. Las de los expertos fueron un total de trece recomendaciones en las que estos solicitaban ayuda financiera y técnica, aconsejaban reuniones periódicas y conferencias regionales, instaban a programas concretos de formación profesional, insinuaban la profesionalización a nivel universitario de archivistas de imágenes móviles y demandaban que la investigación sobre el tema fuese prioritaria (...). Las recomendaciones de la UNESCO a los gobiernos fueron también trece: creación de archivos nacionales, incremento de los existentes, preservación de la producción nacional sin desatender la extranjera, protección legal a los depósitos privados, legislación que impidiera destrucciones, fomento de cualquier esfuerzo de conservación por entidades, coordinación de las mismas con vistas a la ayuda y el intercambio, inventario nacional para uso local e internacional, invitación a que se atendiera especialmente el material referente a la historia y la cultura específica de cada Estado».^[40]

Como cierre de la Reunión Perry presentó un documento exponiendo *a problemática dos arquivos de filme mundiais a partir da premissa que os patrimônios cinematográficos nacionais são parte da herança da humanidade* (De Souza 2009, pág. 125).^[41] En su análisis del impacto de la Reunión incluido en su tesis doctoral De Souza

[39] «Reunión sobre “Preservación de films y medios audiovisuales”», *La Prensa*, 18/10/1978.

[40] «Para preservar el patrimonio fílmico», *Clarín* 24/10/1978.

[41] «La problemática de los archivos fílmicos mundiales a partir de la premisa de que los patrimonios cinematográficos nacionales son parte de la herencia de la humanidad» (traducción propia).

menciona recomendaciones concretas, surgidas de los debates, entre las que destaca la necesidad de apoyo técnico y financiero a la construcción de depósitos de películas en Argentina, Uruguay, Venezuela, Cuba y Brasil y se recomienda la creación de laboratorios regionales, uno de ellos en CA (cfr. De Souza 2009, pág. 125).

Las recomendaciones dejan ver que el país anfitrión no se encontraba en situación aventajada respecto del resto de los países latinoamericanos y urgía la implementación de medidas tendientes a mejorar las posibilidades de preservación de patrimonio cinematográfico en Argentina. Invitado a hacer un balance de la reunión Guillermo Fernández Jurado afirmaba:

«El punto en el que hubo unanimidad de criterios fue el referido a la ayuda a los diversos países para crear sus propias cinematecas^[42] y recomendar al gobierno el auxilio de las ya existentes. [Además] de introducir en las legislaciones nacionales una reglamentación que impida la destrucción de películas y videotapes a fin de que no se pierdan las imágenes que hacen a la cultura y las costumbres del país».^[43]

A ello Fernández Jurado agregaba:

«En la actual estructura social del país CA es el único organismo con posibilidades de una real preservación de films, ya que el Estado no manifiesta interés alguno: un Estado inteligente, entonces, trataría de apoyar una institución como la nuestra».^[44]

Las declaraciones de Fernández Jurado dieron inicio a la cruzada emprendida por los miembros de CA para legitimar este archivo como la única institución merecedora de los recursos públicos que, a partir de este momento, UNESCO recomendaba que sus Estados miembros destinasen a la preservación de imágenes en movimiento.

Interpretamos que como consecuencia directa de la reunión ese mismo año el AGN dedicó el número 7 de su *Revista del Archivo General de la Nación*, de aparición anual, a los archivos audiovisuales. En ella tres artículos y una de sus dos notas abordaban

[42] En el texto original en lugar de cinematecas dice cinematografías, lo atribuimos a un error de tipeo y, por el contexto entendemos que se refiere a cinematecas.

[43] «UNESCO y el cine», *La Opinión*, 08/12/1978.

[44] *Ibid.*

asuntos concernientes a la preservación de documentos audiovisuales o de imagen y sonido.

La nota a que nos referimos se titula «Dos encuentros sobre conservación de documentos de imagen y sonido». Su autor, José Castelló,^[45] reseñaba en ella su participación en la Consulta Informal sobre Preservación de Imágenes en Movimiento convocada por la UNESCO en Belgrado y en la reunión de expertos en Buenos Aires de octubre de 1978. Castelló destacaba la importancia de ambas reuniones como indicios de un punto de partida en lo que a salvaguarda de documentos audiovisuales, piezas claves para la investigación científica, se refería. En lo que respecta a la descripción de las Reuniones la nota abundaba en anécdotas expuestas en estilo de diario de viaje y aportaba escasos conceptos útiles para el análisis de los encuentros.

Los artículos incluidos en la revista del AGN fueron tres: el primero se titulaba «Los derechos de los particulares y el archivaje de documentos audiovisuales», su autor era Georges Straschnov^[46] y reproducía la resolución 3.422 aprobada en la XVIII Conferencia General de la UNESCO en 1974 y la resolución propuesta por Yugoslavia, adoptada en la XIX Conferencia General reunida en 1976 exigiendo la intervención de la UNESCO en el problema de efectivizar el derecho de los Estados de entrar en posesión de las imágenes cinéticas que refieran a su pasado. Ambos documentos constituían antecedentes directos de la Reunión en Buenos Aires. El autor analizaba los principales conceptos y definiciones expuestos en las resoluciones y concluía sugiriendo una serie de ocho apartados que a su entender deberían tener en cuenta los Estados para adoptar «medidas de orden jurídico y técnico – o que si fuere el caso refuercen las ya existentes – para salvar y conservar las imágenes cinéticas que se juzgue de valor» atendiendo así a las recomendación contenidas en la resolución 3.422.

[45] Secretario de Redacción de la publicación. Representante en calidad de observador del Consejo Internacional de Archivos para la reunión en Buenos Aires.

[46] El autor es Doctor en Derechos y Ciencias Económicas, de origen francés. Según la nota biográfica incluida en la publicación es referente mundial en cuestiones de derechos en lo referido a difusión de obras artísticas y materiales informativos. *Revista del Archivo General de la Nación* 1978, pág. 95.

El segundo artículo incluido en la publicación era el de Herbert Volkmann^[47] y se titulaba «Conservación y Restauración de Documentos Audiovisuales». Este exponía las características técnicas de los soportes audiovisuales más difundidos y sus condiciones de conservación. Sobre el final aportaba algunos conceptos en lo referido a restauración y ofrecía «Conclusiones para el archivo» en las que recomendaba especial atención en la construcción de depósitos para los documentos audiovisuales y proponía reflexionar acerca de las disyuntivas a que los enfrentaba el desarrollo de nuevas formas de registro audiovisual.

El tercero correspondía a Anne Pérotin-Dumon^[48] y se titulaba «Los Archivos audiovisuales, Los *nuevos territorios* de la conservación». En él la autora elaboraba una noción de archivo audiovisual, la organización de la conservación audiovisual, prácticas a seguir en un servicio de conservación y por último fijaba parámetros falsos y verdaderos en materia de conservación.

Probablemente, el protagonismo y la proyección internacional lograda por CA a partir de su participación en la reunión de expertos de la UNESCO, haya llevado a sus directivos a considerar que disponían del capital simbólico necesario para solicitar su reincorporación a la FIAF. También resulta pertinente señalar que para ese entonces los intentos de institucionalización regional de los que había participado CA (la Sección Latinoamericana de FIAF y la UCAL) habían fracasado.

Así las cosas, en 1979 asistieron al XXXV Congreso de FIAF, reunido en Lausanne, Guillermo y Paulina Fernández Jurado en representación de CA, que en el encuentro revistió categoría de observador. La presencia de los Fernández Jurado además de la inclusión en la agenda de la FIAF del aniversario de CA hace pensar en el interés de los argentinos por volver a participar de la Federación y en cierta permeabilidad por parte de FIAF respecto de la institución argentina (FIAF 1965-2002).

En 1979 CA cumplió su XXX Aniversario. El tema fue objeto de festejos y estos fueron expuestos en los medios locales. El festejo central tuvo lugar en el Teatro General San Martín, el mismo en el

[47] Abogado y sociólogo. Ex director del Archivo Público de la República Democrática Alemana. Fue presidente de la Comisión Científica Internacional para la Conservación y la Restauración del Audiovisual de la FIAF.

[48] Archivista francesa egresada de la École Nationale des Chartres.

que se localiza la sala Lugones. El evento reunió a 400 personas del medio cinematográfico argentino, además de autoridades de gobierno, periodistas y diplomáticos. También estuvo presente en los festejos el señor David Francis, director del Archivo Fílmico Nacional de Inglaterra, quien visitó CA en representación de la FIAF (1965-2002).

El tratamiento dado al acontecimiento en los medios locales refleja cierto grado de reconocimiento social a la institución y deja entrever la estrategia de los miembros de CA de, evocando un pasado mítico, promover la imagen de una cinemateca pionera, única y hegemónica.

Presidió la ceremonia Antonio Carrizo quien presentó al presidente de CA Guillermo Fernández Jurado; se entregaron estatuillas recordatorias a los pioneros y promotores de la institución y a personalidades destacadas del cine argentino. En la ocasión se instauró el premio Leopoldo Torre Nilsson, el que se otorgó al propio Nilsson, recientemente fallecido.^[49]

También la televisión hizo su homenaje a CA y el programa *Sábado, segunda noche* de la emisora pública ATC canal 7, incluyó una cabalgata retrospectiva del cine de todos los tiempos, la cual cerró con la emisión del corto *Imágenes del Pasado* (1961) de Guillermo Fernández Jurado.^[50]

La presencia en Buenos Aires de David Francis dio lugar a una conferencia de prensa en la que este describió la organización, estructura, funciones, criterios de selección y programación y presupuesto del archivo que dirigía. La nota que daba cuenta de la conferencia en *La Nación* deja ver que la exposición resultó novedosa para la prensa argentina, poco habituada a oír sobre lo que era y lo que hacía una cinemateca. La confusión del cronista quedaba expresada en interpretaciones tales como que el National Film Archive, con un presupuesto oficial de cuatro millones y medio de libras anuales, a lo que se suma un millón recaudado en las proyecciones, 370 funcionarios distribuidos en cuatro secciones y un laboratorio propio, era el organismo británico equivalente a

[49] «La gran fiesta de la Cinemateca Argentina», *Convicción*, 31/10/1979. A partir de 1980 CA otorgó este premio considerando las contribuciones más significativas al arte y a la industria del cine.

[50] «Un viaje por la historia del cine», *Clarín*, 27/10/1979.

nuestra Cinemateca.^[51] Creemos que a pesar de los problemas para interpretar los conceptos expuestos por Francis su presencia tuvo efecto positivo en el campo de la preservación cinematográfica argentina en general y en los miembros de CA específicamente. El archivo dedicó en los años subsiguientes empeño y atención a cuestiones vinculadas a la preservación, llegando a plantearse incluso la necesidad de instalar un laboratorio propio.^[52]

El aniversario de CA dio lugar a una extensa nota aparecida en *Clarín* en la que se reseñaba el acervo de este archivo y se repasaban los hechos más significativos. Además, se consultaba a su presidente sobre el presente de la institución. En la entrevista Guillermo Fernández Jurado denunciaba la «pérdida lamentable de abundante material» y exponía una estimación de estas. Sostenía que parte de las pérdidas se debieron al mal procesamiento de materiales por parte del FNA y, definía como «fundamental la búsqueda e investigación en el sector privado para adquirir material y salvaguardar ese patrimonio en imágenes que se está perdiendo».^[53]

Es necesario empezar a atender en detalle a las posiciones y definiciones que CA comienza a esgrimir en este momento sobre los conceptos público y privado y las competencias y responsabilidades de cada sector en lo concerniente a preservación de patrimonio cinematográfico. Con el correr de los años veremos que esos conceptos y las demandas en torno a ellos irán mutando a conveniencia, como fundamentación de la demanda de recursos públicos para financiar las actividades de la CA. La expresión de Fernández Jurado no deja claro si demandaba la acción del Estado sobre los particulares que poseían materiales cinematográficos o la iniciativa de las instituciones y particulares para preservar esos materiales.^[54]

En 1980 CA festejó su readmisión como miembro pleno de FIAF e indicaba que ello daba inicio a una nueva etapa de amplia colaboración con los colegas de la Federación. Según las Actas del XXXVI Congreso de FIAF, reunido en la ciudad de Karlovy-Vary en 1980, al que asistió Paulina Fernández Jurado, CA era aún miembro

[51] «Diálogo con el director del National Film Archive», *La Nación*, 01/11/1979.

[52] *Ibid.*

[53] «La cinemateca cumple 30 años», *Clarín*, 27/10/1979.

[54] En el futuro el avance del Estado sobre el sector privado será el motivo por el cual Fernández Jurado combatirá activamente la sanción y reglamentación de la ley 25.119.

observador de FIAF y fue en ese encuentro en que el pedido de admisión como miembro pleno del archivo argentino fue relatado por Robert Daudelin. El pedido fue avalado por la excelente impresión que tuvo David Francis sobre el trabajo de CA en su reciente estancia en Buenos Aires.^[55] CA informaba también un record de adquisiciones ocurridas en el año 1979, además de la recuperación de una copia de *Perdón viejita* (1927) y *La vuelta al bulín* (1926).^[56] El archivo argentino afirmaba estar realizando gestiones para adquirir documentales de 1940 a 1956, el dibujo animado *Upa en apuros* y el primer documental hecho por la Dirección de espectáculos públicos. También señalaba haber incorporado al acervo una colección única de afiches del cine mudo argentino. Declaraban un aumento en su presupuesto que le permitió ampliar el personal para la biblioteca y las oficinas administrativas. En lo referido a la difusión, informaba la continuidad de la muestra de afiches sobre tango, la cual empezaba a ser acompañada por la proyección de *El tango en el cine* (1980) a la que se sumaba la muestra *Partituras originales de tango, especialmente escritos para películas argentinas*. La Sociedad Amigos de la Cinemateca había organizado una serie de muestras para sus socios. En lo referido a catalogación CA continuaba con la catalogación de películas argentinas. Especificaban que el sistema de catalogación de FIAF había sido de gran ayuda para el trabajo pero que de todos modos, habían mantenido su propio sistema de catalogación.^[57] El trabajo de catalogación contaba con la colaboración del Centro de Investigaciones del Cine Argentino, así como también la desgravación de más de 75 entrevistas a actores,

[55] Debido a la imposibilidad de acceder a los documentos completos de FIAF en Argentina la información aquí expuesta fue complementada por Carlos Roberto de Souza quien consultó los informes presentados por CA a FIAF existentes en el Centro de Documentación de la Cinemateca Brasileira.

[56] En una pequeña nota localizada en la biblioteca del Museo del Cine, la revista *Gente* informa en su edición del 7 de febrero de 1980 que «CA recuperó los negativos de un viejo film del cine mudo argentino: *De vuelta al bulín*, de 1924, que estaba en manos de un coleccionista». *Gente*, 07/02/1980. Por la proximidad temporal de ambos anuncios, suponemos que a pesar de la diferencia en el título y año de producción y, aunque el *Informe* no menciona la recuperación del negativo, se trata del mismo acontecimiento.

[57] Es probable que la readmisión como miembro pleno de FIAF impusiera a CA implementar métodos de trabajo probados y promovidos por la FIAF. En lo expresado arriba vemos que CA cumple con el requisito pero duplica el trabajo al continuar catalogando según sus procedimientos.

directores, escenógrafos, fotógrafos, guionistas, etcétera, a la que se sumaron otras 14 de más de dos horas cada una, realizadas durante 1979.^[58] CA manifestaba que su principal interés lo constituía la búsqueda de material sobre el cine argentino. Dado que si bien había sido imposible evitar la destrucción de muchos films del período mudo aún era posible evitar que lo mismo sucediese con películas del sonoro. En ese sentido declaraban haber recuperado alrededor de 15 copias de películas producidas entre 1933 y 1935, las cuales estaban consideradas perdidas. CA exponía un problema serio: el impacto de la falta de independencia de la institución respecto de los laboratorios comerciales, lo que limitaba su capacidad de desarrollar tareas de preservación. El *Informe* indicaba que los dos laboratorios comerciales: Alex SA y Citeco SA no procesaban materiales en nitrato. CA había realizado gestiones a nivel gubernamental y era posible que durante 1980 lograsen procesar unos 20 títulos en ese soporte. De no concretarse esa posibilidad CA junto con Cinemateca Uruguay contemplan instalar un laboratorio en Buenos Aires. Esperaban contar para ello con el apoyo de organismos internacionales tales como UNESCO y FIAF (FIAF 1965-2002).

Es probable que esta solución haya sido considerada a partir de la experiencia expuesta por David Francis quien comentó que el National Film Archive, disponía de laboratorio propio pero no de un laboratorio moderno: «compramos los que sutilizaban en la época de realización de las películas que queremos recuperar. Es la única manera de que el material no se deteriore (...)».^[59]

Durante todo el año 1980 continuaron las limitaciones respecto de las tareas de preservación, dado que los laboratorios comerciales tampoco procesaban material blanco y negro en soporte 16 mm. Por ello, CA retomaba su pretensión de instalar un laboratorio cin-

[58] En algunas de las nota periodísticas publicadas con motivo del XXX Aniversario de CA se describe entre sus funciones la creación de un Archivo de la Imagen y la Palabra el cual consistiría en la grabación de entrevistas a técnicos, actores, directores y otros trabajadores del cine local en la década de 1930. A lo que se agrega que producto de este trabajo surgió el texto *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro (1978)*, editado por ANESA («La cinemateca cumple 30 años», *Clarín*, 27/10/1979 y «Fundación Cinemateca Argentina, treinta años de buena memoria», *La Nación*, 28/10/1979).

[59] «Diálogo con el director del National Film Archive», *La Nación*, 01/11/1979.

ematográfico propio. CA anunciaba el hallazgo, como resultado de investigaciones especiales, del registro sonoro de la película *Perdón viejita* de 1927 hecho en sistema Vitaphone, de la que afirmaban que ya tenían una copia. En lo referido a adquisiciones destacaban la incorporación al acervo de dibujos animados y documentales de comienzo de siglo y de la Segunda Guerra Mundial y otros materiales. El Centro de investigaciones había elaborado folletos sobre René Mujica (director) y Homero Cárpena (actor y director). Además de haber realizado nuevas entrevistas a Pepe Iglesias (actor, humorista), Isidro Maiztegui (músico), Milagros de la Vega (actriz) y Narciso Machinandearena (productor, propietario de los Estudios San Miguel). En lo referido a relaciones internacionales se anunciaba un acuerdo con la Filmoteca Nacional de España que permitiría el intercambio de materiales con esa entidad. Festejaban estrechas relaciones con Cinemateca Uruguay, no así con las instituciones del resto de América Latina. La difusión y catalogación continuaban al ritmo habitual. CA había resultado favorecida por la cesión de un inmueble, propiedad de la municipalidad de Buenos Aires, por el plazo de 5 años, el cual fue remodelado para instalar allí la biblioteca y una sala de proyección (FIAF 1965-2002).

Durante 1980 un hecho especialmente significativo tuvo lugar en el ámbito internacional. Como fruto del largo proceso emprendido por la UNESCO para garantizar la preservación de las imágenes en movimiento se promulgó, en su Asamblea General, reunida en Belgrado, la *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*. Argentina, Estado miembro de la UNESCO, optó por adherir a la recomendación.

En el ámbito de los archivos públicos 1981 trajo nuevas modificaciones a la estructura organizativa del AGN. Ese año una nueva reglamentación creó en el AGN el Departamento de Documentos Audiovisuales, el cual en 1983 se transformó en el Departamento Documentos de Imagen y de Sonido. En él se reunieron y disponibilizaron para consulta, diferentes colecciones, de las cuales una parte importante provenía del extinto AGrafN. Así lo consigna el texto *El Archivo General de la Nación. Memoria documental de los argentinos* en el que se indica que el sector Documentos Gráficos reunió las colecciones de fotografía más antiguas del país, que en el sector Documentos Sónicos conservó el registro de voces y personalidades del mundo científico, artístico y político y, en el sector Documentos Fílmicos podían consultarse películas documentales,

noticieros y actualidades, entre los que se destacaban los fondos de Max Glücksmann, Federico Valle, Secretaría de Información Pública y *Sucesos Argentinos*. En la nueva estructura departamental del AGN, vigente desde 1983, el Departamento de Documentos de Imagen y de Sonido integró, junto con el Departamento de Documentos Escritos, los Servicios de Guarda y Comunicación. Según el profesor Raúl Amado, estos cambios fueron producto de la capacidad de César García Belsunce, director del AGN en este período, quien comprendió el valor del acervo audiovisual y creó áreas específicas para su tratamiento.^[60]

Los archivos argentinos sufrieron en el período el nefasto impacto que la inflación económica tuvo sobre la actividad, ya de por sí onerosa, de preservar materiales cinematográficos. A pesar de ello, Guillermo Fernández Jurado, Paulina Fernández Jurado y Jorge Miguel Couselo^[61] asistieron al XXXVIII Congreso General de FIAF realizado en Oaxtepec en representación de CA. Sin embargo, el balance general del año 1981 informado en esa oportunidad no era positivo.^[62] CA informaba haber celebrado un convenio con canal 7 (la emisora de televisión pública nacional) a través del cual recibió 45 000 noticias registradas entre 1956 y 1978 en película de 16 mm en su mayoría en soporte blanco y negro reversible. El convenio establecía el compromiso de CA de catalogar el material a cambio de la donación de estos por parte de canal 7. Por ello, todos los esfuerzos en el ámbito de la catalogación se aplicaron a ese lote de noticias. Las proyecciones, muestras, publicaciones, investigaciones y las actividades de la Sociedad Amigos de la Cinemateca continuaron desarrollándose con normalidad. Se sumó a ello programas circulantes que exhibieron 100 películas en centros culturales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y ciudades del interior del país. Las proyecciones en Buenos Aires y Gran Buenos Aires contaron con la presentación de expertos. En lo referido a

[60] Entrevista a Raúl Amado de la autora, diciembre de 2011.

[61] Probablemente ello se debió a que en el marco del Congreso tuvo lugar el Segundo Seminario Latinoamericano y del Caribe de Archivos de Imágenes en Movimiento.

[62] Aún así CA declara haber adquirido 28 000 pies de película 16 mm conteniendo musicales/ 41 clásicos argentinos / 3 negativos de clásicos argentinos / 16 fragmentos de clásicos argentinos (la mayoría de ellos perdidos) y 19 clásicos extranjeros y haber recibido en donación 3 clásicos y 7 cortos argentinos.

investigación destacaban que en los últimos meses de 1981 se terminó de compilar en el Centro de Investigaciones la historia de los dos mayores estudios de cine de Buenos Aires. En lo referido al procesamiento de materiales no les había sido posible avanzar en la instalación del laboratorio propio pero contaban con la colaboración de uno pequeño privado que contribuyó a la preservación de unos pocos films mudos. CA subrayaba la excelente relación con las autoridades del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y su compromiso en la difusión de la película *El tango en el cine*. Informaban que Guillermo Fernández Jurado dejaba la presidencia de CA – aunque permanecía como miembro del comité ejecutivo – para suceder a Roland en la dirección del MC. Este último había sido designado nuevamente presidente de CA y Paulina Fernández Jurado su directora ejecutiva (FIAF 1965-2002).

La designación de Fernández Jurado al frente del MC fue recibida con beneplácito en el campo según quedó expuesto en la nota dedicada al tema en *La Nación* el 26 de julio de 1981, la que expresaba que «ha trascendido que Guillermo Fernández Jurado sucederá a Roland en la dirección del Museo del Cine», a lo que se agregaba que este «cuenta con una calificada actuación cultural en todo lo que tiene que ver con la pantalla cultural y extranjera» (Guillermo Fernández Jurado, 1981). *Clarín* opinaba que Fernández Jurado era «un veterano de las lides cultural-fílmicas, largamente probado en la investigación de cuanto concierne a la pantalla» a lo que agregaba que «No siempre puede hablarse de los bien elegidos. En este caso sí, por suerte».^[63]

Coincidentemente con el cambio de autoridades el MC cumplió sus primeros diez años de existencia. Los festejos fueron acompañados de cambios de criterio – impulsados por el nuevo director – en la gestión de la institución. La conmemoración consistió en un acto denominado *Noche de Homenaje al Cine Argentino*, dedicado a quienes se iniciaron en el período 1957-1961. Se entregaron réplicas en miniatura de la cámara Pathé usada por Mario Gallo para filmar *El fusilamiento de Dorrego* a personalidades que iniciaron su actividad en esos años. Se proyectaron fragmentos de películas en las que actuaban los galardonados y se entregaron distinciones

[63] «Cuando es justicia», *Clarín*, 12/01/1981.

otorgadas conjuntamente por el MC y Kodak a directores de fotografía distinguidos del período.^[64]

A pocos días de asumir la dirección del MC Fernández Jurado anunció que continuaría con los ciclos programados por Roland hasta el final del año pero que para el próximo año proyectaba cambios en la estructura de las exhibiciones de ciclos de cine argentino. El cambio consistiría en que estas dejarían de ser gratuitas – como lo eran desde la fundación del MC – y comenzaría a exigirse una contribución para el acceso a ellas. Fernández Jurado fundamentaba al respecto

«(...) existe una desvalorización de esa misma actividad [las exhibiciones], en la medida en que a nuestro espectador, aún en una cifra mínima, no le cueste algo la entrada, porque de ese modo, en cierto sentido se desvaloriza el esfuerzo que realiza el Museo. En momentos en que todo tipo de actividad cultural está gravada, en mayor o menor medida – incluso en aquellas que realiza el mismo Estado – entiendo que al cine argentino debe valorizársele en la misma medida que a la música o la plástica. Y de ese modo vamos a poder tener el acercamiento de mucha gente que en la actualidad, no logra conseguir ubicación en nuestras funciones, porque el público excede la capacidad de la sala».^[65]

Citamos por extenso los argumentos de Fernández Jurado porque entendemos que así puede apreciarse la dificultad del funcionario para expresar las razones que sostenían la decisión de cobrar entrada a la funciones del MC. A nuestro entender, Fernández Jurado buscaba con esta medida seleccionar el público que asistía al MC y lograr que este se conformase de una elite de personas con poder adquisitivo y prácticas culturales exclusivas, similares a las del público erudito de la música, el teatro y la pintura clásicos. Sí se considera que Fernández Jurado demandaba históricamente el apoyo del Estado a la preservación – incluso cuando esta se desarrollaba en el ámbito privado como es el caso de CA – y que está desempeñándose como funcionario público no puede menos que cuestionarse su criterio de exigir fondos del Estado para sostener la actividad de las instituciones públicas y privadas pero establecer costos para lograr la selección del público que acceda a estas actividades. Interrogado acerca del destino del

[64] «Diez años del Museo del Cine», *La Nación*, 12/11/1981.

[65] «Nuevo director para el Museo del Cine», *La Prensa*, 28/09/1981.

dinero recaudado Fernández Jurado argumentaba que el mismo sería empleado en el tiraje de negativos y copias, necesarios tanto para la preservación como para la expansión de las actividades del MC a todo el país, a través de la realización de ciclos itinerantes.^[66]

En otra nota Fernández Jurado hacía mención a su deseo de que el MC «conquiste a la juventud» y fuese «un Museo vivo» y «quitarle a la institución lo que implica su nombre, tan ligado al pasado». Afirmaba que pretendía que «la gente – los investigadores, los periodistas y el público en general – lo utilice hoy». Aunque señalaba que no por dar prioridad a este cometido se olvidaría de la tarea de recuperación de películas. Al reseñar los diez años de trayectoria de la institución Fernández Jurado afirmaba que se había recuperado 18 000 objetos relacionados al cine y que durante su gestión se proponía acompañar las filmaciones para poder recoger material. Afirmaba que también pretendía dictar cursos de cine eminentemente prácticos, dado que entendía que la parte teórica era reiterativa. Por último, aunque evitaba informar el número de películas que poseía el MC, alegaba que «en lo referido a difusión y a la recuperación de un pasado común (...) la tarea debe encontrar unidos a CA, el INC y el MC para no repetir esfuerzos» (el museo del cine debe conquistar a la juventud, 1981). Encontramos contradictoria las expresiones de Fernández Jurado ya que la división de tareas entre el MC y la CA había sido establecida años antes por quienes regían los destinos de CA y pasarían a regir los del MC. Nos referimos a Couselo, Roland y el propio Fernández Jurado. Fueron ellos mismos en su doble y rotativa condición de funcionarios públicos y presidentes o miembros del comité ejecutivo de CA quienes ignoraron la división de tareas y concentraron el acopio de material fílmico perteneciente al cine argentino en CA. Con referencia a la división de tareas con el INC también detectamos una incongruencia dado que las actividades de formación propuestas por Fernández Jurado para el MC se superponen con las de la Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC) dependiente al INC. Entendemos que en la práctica no se concretó la voluntad expresada de complementar las actividades de las tres instituciones para fomentar y consolidar los espacios públicos perdurables más allá del desempeño en estas de miembros de CA. No vemos, en los directivos de esta última,

[66] *Ibid.*

cuando son funcionarios públicos, acciones tendientes a contribuir a fortalecer la autonomía y la identidad de los archivos públicos. Por el contrario observamos que los miembros de CA, durante el ejercicio de sus funciones en instituciones públicas, utilizan estas como escenarios para la proyección personal, el reclamo y captación de fondos públicos en beneficio de la capitalización de las instituciones privadas de las que eran parte.

A comienzos de 1982 volvemos a asistir al reclamo de los miembros de CA por la incompreensión de algunos sectores de la cultura cinematográfica argentina hacia su tarea. En la oportunidad es Paulina Fernández Jurado quien lamenta haber oído a un director del INC expresar «a mí no me interesa el pasado del cine argentino, me interesa su futuro». Para combatir la incompreensión reinante entre los funcionarios Paulina apelaba a la práctica de esbozar estadísticas catastróficas acerca de las películas desaparecidas del cine argentino. Explicaba que CA se veía imposibilitada de revertir estas estadísticas debido a la falta de tecnología necesaria y agregaba que muchos proyectos no pudieron concretarse en 1981 debido a la devaluación del peso, provocada por la inflación, pero que a pesar de ello pudieron distribuir sin inconvenientes el film *El tango en el cine* y que fueron tan buenos los resultados obtenidos que ya se proponían producir otro film del tipo, esta vez dedicado al cine sonoro. Uno de los proyectos trunco fue el equipamiento del laboratorio propio para el que se disponía de espacio físico en la casona de Flores, cedida por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires, pero resultó imposible importar los equipos necesarios debido a los altos costos impositivos. A pesar de las dificultades financieras, Paulina afirmaba que preveían participar del próximo Congreso de FIAF y también tirar tres copias de películas mudas argentinas para participar del Simposio sobre el cine olvidado en América Latina. Consultada acerca del alcance de las actividades de CA en el interior del país, Paulina explicaba que en los últimos quince años había hecho circular material por todas las provincias pero eso había empezado a dificultarse debido a la imposibilidad de producir copias blanco y negro en 16 mm en los laboratorios comerciales.^[67]

Las expresiones de Paulina Fernández Jurado constituyen otro indicio del giro elitista e internacionalista producido en la misión

[67] Paulina Fernández Jurado «Una tecnología muy pobre», *La Nación*, 22/01/1982.

institucional de CA. Si bien estas características estaban presentes desde el origen de la institución en sus jóvenes fundadores, estos no habían condicionado de modo tan determinante la misión institucional como en este período.

CA declaraba haber adquirido o recibido en custodia, durante 1982, un importante número de películas argentinas y extranjeras, además de comerciales de TV y fragmentos de películas de los años 1940. En lo referido a preservación festejaban el inicio de los trabajos con un pequeño laboratorio privado al que habían aconsejado e instruido logrando procesar algunos materiales atendiendo a los requisitos de CA. La inflación había producido escasez de material virgen, especialmente blanco y negro, lo que demoró los trabajos de copia y restauración. En lo referido a catalogación anunciaban el avance de los trabajos realizados en relación a un lote de 18 000 rollos almacenados en los depósitos que CA posee en las afueras de la ciudad de Buenos Aires. El Centro de Investigaciones trabajaba en la preparación de un catálogo completo de todas las películas argentinas producidas desde el comienzo de la industria cinematográfica en este país.^[68] En materia de exhibiciones las actividades se desarrollaban con normalidad y a las habituales funciones en sus dos salas CA sumó exhibiciones gratuitas a medio día en la sala Lugones. La muestra de afiches, la de partituras de tangos y el film *El tango en el cine*, continuaron con éxito sus recorridos. En el balance de asuntos presupuestarios y la relación con las autoridades CA vuelve a incurrir en una contradicción. El *Informe* expresa que esta no ha sido apoyada ni subsidiada por el gobierno ni por ninguna otra entidad y era financiada por sus propios recursos pero destacaba la íntima y satisfactoria relación con las autoridades del área municipal de la ciudad de Buenos Aires, originada en 1967 a partir de la concesión de uno de los espacios en los que realizan funciones. Suponemos que la contradicción se deba a que la extensión en el tiempo del aporte de la municipalidad de Buenos Aires llevase a los miembros

[68] Según lo expresan sus promotores la tarea resultó muy compleja dado que no había sido encarada previamente. Los únicos antecedentes los constituían el trabajo de recopilación encarado por Domingo Di Núbila que alcanza hasta 1958 y los 5 anuarios publicados entre 1976 y 1980 por Jorge A. Martín.

de CA a naturalizarlo como propio por lo que omitían mencionarlo como subsidio del Estado a las actividades de CA (FIAF 1965-2002).

En enero de 1983 Roland informaba que había sido designado director del CERC dependiente del INC y que junto a Guillermo Fernández Jurado y Emilio Villalba Welsh pasarían a desempeñarse como asesores de la dirección del INC. Entrevistado en Mar del Plata, Roland, anunciaba los recientes nombramientos y explicaba que se encontraba en la ciudad en calidad de invitado por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires para presentar el ciclo *Homenaje al Cine Argentino*, organizado por Secretaría de Cultura de la Nación y el INC. A pesar de la diversidad de funciones Roland no olvidaba destacar las actividades de CA, institución que se encontraba bajo la conducción de Paulina Fernández Jurado y que continuaba con sus actividades habituales en lo referido a exhibiciones cinematográficas (Martín 1983).

Esta reubicación de personalidades en el campo de la cultura cinematográfica nos permite afirmar que, a pesar del surgimiento de nuevas instituciones, en el período 1971 y 1983 se produjo una reducción del campo de la preservación cinematográfica en Argentina, quedando dos de las instituciones más importantes en manos de las mismas personas. Estos se distribuyeron cargos, tareas y funciones en esas instituciones y avanzaron sobre otras instituciones del campo de la cultura cinematográfica.

En 1983 CA siguió con un ritmo aceptable de adquisiciones de películas^[69] pero el dato destacado lo constituyó la compra por su parte de un piso de 180 metros cuadrados destinado al funcionamiento de oficinas y bibliotecas. En lo referido a preservación unos cuarenta fragmentos de primitivos musicales argentinos fueron restaurados debido a la celebración del L aniversario de la producción de la primera película hablada en Argentina. Luego los trabajos se interrumpieron por falta de material virgen. En lo referido a catalogación, documentación e investigación 896 personas consultaron el departamento de documentación de CA y un número no establecido de realizadores, estudiantes e investigadores

[69] Producción argentina: veinte películas clásicas (un total de cuarenta copias) parte de las cuales fueron depositadas por sus productores y/o directores / tres documentales / cuatro clásicos incompletos de los cuarenta, de los cuales a la fecha no ha sido posible recuperar las copias completas. Producción extranjera: diez películas clásicas.

visionó películas en mesas examinadoras. Además se iniciaron gestiones con coleccionistas a fin de obtener materiales sobre películas argentinas perdidas. En el ámbito de las publicaciones se destacaba la publicación del libro sobre historia del cine argentino producto de los trabajos de investigación del Centro de Investigaciones de CA, coordinado por Jorge Miguel Couselo, enviado a la editorial Centro Editor de América Latina para su edición en 1984. El libro constituía:

«(...) el único trabajo de recopilación disponible data de 1958 y fue encarado por Domingo Di Núbila. Entre 1976 y 1980 Jorge A. Martín publicó 5 anuarios.^[70] El trabajo que está desarrollando nuestro centro de investigaciones es de una gran dedicación y detalle y constituirá una valiosa referencia en el futuro» (FIAF 1965-2002).^[71]

En lo referido a cuestiones presupuestarias CA desconocía una vez más los aportes recibidos al afirmar que todas sus actividades fueron financiadas por recursos propios debido a la escasa predisposición de colaboraciones producida por la desfavorable situación económica reinante en Argentina. Por último informaban que el film *Aquel cine argentino... 30 años sonoros 1933-1963* (1984)^[72] dirigido por Guillermo Fernández Jurado, había sido concluido luego de un año y medio de trabajo (FIAF 1965-2002).

En 1984 CA celebró sus 35 años de existencia, en el estimulante clima que había producido en el campo de los archivos la *Recomendación* de la UNESCO. Para la ocasión, presidía la institución argentina Paulina Fernández Jurado. Entrevistada por Jorge Abel Martín con motivo de la efeméride Paulina caracterizó a CA como una entidad totalmente privada que en sus inicios subsistió gracias al entusiasmo de mucha gente y financió sus actividades

[70] Con posterioridad Jorge Abel Martín publicó anuarios de cine argentino correspondientes a los años 1982, 1983 y 1984. Todos en el marco de la colección Cine Libre de Editorial Legasa

[71] Coincidimos con lo expuesto en el *Informe* ya que efectivamente el texto fue una referencia indispensable entre la escasa bibliografía existente sobre cine argentino hasta bien entrada la década de 1990, momento en que se produjo una revisión crítica de la historia del cine argentino que dio lugar a gran cantidad de bibliografía sobre el tema.

[72] Según consta en un folleto publicado por CA el film fue producido con apoyo del Citybank. Los trabajos se iniciaron en 1982 pero el film fue estrenado en 1984. Para su difusión se convocó a un concurso de bocetos de afiches.

con los ingresos por proyecciones pero que luego aumentó el volumen de trabajo por la natural tendencia a crecer. En ese marco se contrató gente y se comenzó a rentar copias a cineclubes y entidades culturales. Después, esa función se restringió debido al encarecimiento de los trabajos de laboratorio y la decisión de no hacer circular copias únicas. Según ella CA priorizó en su trayectoria el rescate de muchísimo material del cine argentino.

Al definir la función institucional su directora afirmó que esta consistía «entre otras tantas cosas, en la preservación de películas, la difusión de las mismas (...) y el rescate de films como contribución al cumplimiento de una función que es la preservación del patrimonio cultural». En lo referido a la difusión Paulina expresó que la tarea estaba siendo altamente condicionada por la falta de laboratorios y de material virgen blanco y negro pero que pretendían hacer copias y recuperar los costos con el dinero que estos materiales rindieran al ser rentados. Paulina indicó que CA iniciaba un proceso de «vuelta a la difusión» que demandaba reorganizarse financiera y económicamente.

El cronista trajo a colación la protesta de mucha gente por el estado de deterioración que presentaban algunas de las copias que se exhibían en los ciclos de la Cinemateca y preguntó a qué se debía esta situación. Paulina alegó que gran parte de lo que CA programaba en sus ciclos eran películas alquiladas a distribuidores. Justificaba ello en un contexto en el que ni los clásicos del cine ni las películas que necesitan de una doble lectura atraen al público, por lo que se había optado por hacer dos tipos de proyecciones: cine para especialistas y cine «un poco más comercial». Para esta última opción se recurría a las copias de los distribuidores las cuales no estaban en buen estado debido a que el negocio de la distribución tampoco andaba muy bien y se había reducido el número de copias de cada film (Martín 1984).

La explicación de Paulina Fernández Jurado expone una situación común a todo el campo de la cultura argentina: tras la reapertura democrática, luego de un breve lapso de incremento del consumo cultural y reivindicación de valores nacionales, comenzó a sentirse en el campo cultural argentino el efecto de largo plazo del terrorismo de Estado. En lo referido específicamente al campo de la cultura cinematográfica la dictadura había cerrado varias escuelas de cine, perseguido y desaparecido a realizadores y trabajadores de todas las áreas del cine y censurado obras cinematográficas,

en algunos casos mutilándolas o alterándolas y en otros prohibiendo su exhibición en el país. Luego de ese proceso no resulta sorprendente que las propuestas artísticas de mayor densidad conceptual no encontraran eco sostenido en el público argentino. Sin embargo, la solución encontrada por CA a esta situación no hizo más que reforzarla: esta con 35 años de trayectoria, lejos de apostar a revertir ese escenario – función que por definición le competía – optó por programar «películas más comerciales deterioradas» para no ver afectados sus ingresos.

Consultada acerca de si la ausencia de ciclos retrospectivos de cine argentino en las salas de CA se debía a la pretensión de evitar competir con el MC, Paulina afirmó que se habían hecho algunos ciclos, pero que era cierto que las instituciones que se dedicaban a la exhibición cinematográfica tenían que complementarse y que no quería superponerse con el MC, que se dedicaba al cine argentino mientras que CA al cine mundial. Desde que se planteara la división de intereses entre ambas instituciones, en 1971, esta es la primera vez que un miembro de CA hacía alusión a la diferencia de objetivos y afirmaba estar considerándola en las acciones institucionales desarrolladas, en este caso la exhibición.

En cuanto a los actos de celebración del XXXV aniversario, estos consistirían en ciclos y exhibiciones especiales y en el estreno del film de producción propia *Aquel cine argentino (30 años del sonoro)* (Martín 1984).

En la entrevista, aparece nuevamente la resistencia y negación de los miembros de CA de reconocer la cesión de la sala Lugones, el alquiler de la sala Sha y la cesión de un inmueble por parte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires a favor de la entidad como aportes públicos destinados a financiar su funcionamiento. Resulta también llamativo que en el contexto de carencia descrito por su presidenta, en que CA se ve limitado el cumplimiento de las funciones prioritarias de un archivo fílmico la entidad se aboque a la producción de films.

A fines de 1984 el MC, dirigido por Guillermo Fernández Jurado, presentó otra muestra de afiches del cine argentino en la Fundación Banco Patricios de la ciudad de Buenos Aires. Esta muestra, de 25 afiches, aunque de menor volumen que la producida por CA y la Fundación Gillette en 1975 (60 afiches) tenía, según lo expresado por Guillermo Fernández Jurado en el *Catálogo de la muestra*, el mismo objetivo que la que promoviera al frente de CA: revalorizar

el afiche cinematográfico y a algunos de sus autores como piezas fundamentales que habían vinculado a las películas con el público.^[73] Se advierte una vez más, en esta actividad, que la división de tareas entre CA y el MC y el compromiso de las autoridades de no superponerse fue insostenible en la práctica desde la creación misma del MC y hasta la ruptura del *convenio verbal*, en 1996, que según Guillermo Fernández Jurado garantizaba que las autoridades del MC fuesen elegidas por CA.

Hacia 1985 identificamos en Córdoba un hecho llamativo en el campo de la cultura cinematográfica en general y el de la preservación en particular. Ese año fue presentado un proyecto de ley de cine provincial destinada a regular la producción cinematográfica de la provincia. El proyecto *Ley de fomento y regulación de la actividad cinematográfica en la provincia de Córdoba*, constituía una propuesta innovadora que creaba el Instituto Provincial de Cine, la Cinemateca Provincial y establecía regímenes de depósitos obligatorios en esta institución de los films que recibieran subvenciones públicas. En lo referido a la Cinemateca proponía:

«Organizar un museo: cinemateca y biblioteca especializados, con el fin de preservar el patrimonio cinematográfico provincial y que deberán disponer, además de copias de las películas más representativas de la cinematografía nacional, latinoamericana y universal; como también disponer de la documentación y bibliografía necesarias».^[74]

Probablemente, este proyecto de ley haya sido producto de la receptividad del diputado radical Roberto Palmero a la demanda de una masa crítica conformada por estudiantes y profesores de la Escuela de Cine – que había funcionado en la Universidad de Córdoba entre 1966 y 1975, fecha en que fue clausurada por la intervención nacional a la provincia – quienes, en 1985, regresaban del exilio y del llamado «exilio interno». Estas personas, asociadas con jóvenes entusiastas que abogaban por espacios de formación, iniciaron el dictado de talleres y la producción de algunos films hasta la reapertura, en 1987, de la Escuela de Cine, a partir de entonces denominada Departamento de Cine y TV de la Escuela

[73] Aunque detectamos que esta segunda muestra repite algunas piezas exhibidas en la primera, suponemos que aquí se trata de afiches pertenecientes al acervo del MC.

[74] *Proyecto de ley de fomento y regulación de la actividad cinematográfica de la Provincia de Córdoba*, 1985 y 1987, artículo 3° inciso II.

de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Es probable que fuese este grupo quien elaboró junto al diputado radical el proyecto de ley.

Este proyecto fue presentado a la Cámara de Diputados de la provincia, en 1985 y en 1987. En ambas oportunidades llevó las firmas del diputado Palmero y de Elvio Francisco Molardo, presidente de la Cámara de Diputados y jefe del bloque de la Unión Cívica Radical (UCR). La medida no prosperó, probablemente por razones de agenda política. En la segunda oportunidad, por ejemplo, la presentación se superpuso con la urgencia por tratar una reforma constitucional que permitiera la reelección del Gobernador de la provincia. La trascendencia política de esa deliberación capitalizó todos los debates y relegó las demás discusiones. Los plazos administrativos se vencieron y el proyecto fue archivado definitivamente. Fracasó, así, el primer intento en la Argentina del período de garantizar la preservación del patrimonio cinematográfico en el interior del país.

Con este fracaso las actividades destinadas a preservar todo el patrimonio cinematográfico argentino continuaron desarrollándose en Buenos Aires y estuvieron a cargo de las instituciones porteñas.

En 1987, a partir de un convenio celebrado entre el INC y el MC se puso en marcha un Programa de Salvaguarda y Conservación del Cine Nacional.

El convenio fue firmado por Félix Luna – secretario de Cultura de la municipalidad de Buenos Aires – y Manuel Antín, presidente del INC. Según Jorge Miguel Couselo, quien se desempeñaba entonces como asesor del INC, el convenio ya registraba un antecedente durante la gestión de Manuel Antín cuando se había intentado seleccionar una lista de títulos clásicos para ser conservados en video. Esa primera iniciativa no prosperó. Según Fernández Jurado el convenio era el resultado de la iniciativa de un particular, un tal señor Carlés, que había estado con él en 1986 solicitándole autorización para llevar esta idea al bloque justicialista del Congreso de la Nación. Para su sorpresa, dos semanas después de este encuentro Fernández Jurado vio en un matutino que dos legisladores, Oscar Fapiano y Néstor Perlé, habían expresado al poder ejecutivo su preocupación por el patrimonio cinematográ-

fico. Según Fernández Jurado la noticia afectó al INC que decidió tomar cartas en el asunto.^[75]

Volviendo al convenio firmado por Luna y Antín, este establecía compromisos para ambas instituciones. Al MC le correspondía realizar las investigaciones necesarias para elaborar «una nomina de películas y copias existentes, identificar a su actual poseedor y realizar tareas de coordinación y supervisión con los laboratorios a los que se les encomendaría el trabajo de preservación del material fílmico».^[76] El INC debía cubrir los costos de los procedimientos de duplicado y restauración y realizar las gestiones para la obtención de las copias. El presupuesto general era de 200 000 australes (96 600 dólares en abril/ 39 200 dólares en diciembre).^[77] El mecanismo consistió en llamar a licitación por los trabajos. Se presentaron tres laboratorios: SITECO, Alex y Cine Color. Ganó la licitación el primero, según Fernández Jurado por que los otros dos se auto limitaron dado que SITECO era el único que procesaba material en soporte blanco y negro. Establecido cual sería el laboratorio que haría los trabajos se eligieron las películas a rescatar, no solo por sus valores sino teniendo en cuenta la calidad de la copia base con que se contaba. Estas fueron: *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), *Donde mueren las palabras* (Hugo Fregonese, 1946), *Fuera de la ley* (Manuel Romero, 1937), *Puerto Nuevo* (Luis César Amadori y Mario Soffici, 1936), *Caminito de gloria* (Luis César Amadori, 1939), *Los afincaos* (Leónidas Barletta, 1941), *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960), *Barrio Gris* (Mario Soffici, 1954), *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), *Los martes orquídeas* (Francisco Mugica, 1941), *Malambo* (Alberto de Zavalía, 1942), *Mateo* (Daniel Tinayre, 1937) y *Héroes sin fama* (Mario Soffici, 1940). El MC se responsabilizaba por la guarda y custodia de los materiales, los cuales serían proyectados en muestras de cine nacional. Según Fernández Jurado afirmó a *Ámbito*

[75] «Programa de salvaguarda y conservación del cine nacional», *La Prensa*, 23/04/1987 y Giménez (1989).

[76] «Programa de salvaguarda y conservación del cine nacional», *La Prensa*, 23/04/1987.

[77] Un dólar estadounidense equivalía a 2,070 australes en abril de 1987 (1 austral = 0,48 dol.), para el mes de diciembre del mismo año ese valor había ascendido a 5,10 australes (1 austral = 0,19dol.) debido a la devaluación de la moneda argentina. Es de suponer que esto haya perjudicado el desarrollo del convenio https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cotizaci%C3%B3n_hist%C3%B3rica_de_monedas_de_la_Argentina.

Financiero, las cosas se hicieron mínimamente bien considerando que el interés es otro que si se trata de copias comerciales. Fernández Jurado aprovechó la oportunidad para posicionarse respecto de a quien le competía la preservación de patrimonio cinematográfico y argumentaba que si bien «no es un estadista por naturaleza, es obvio que la defensa del patrimonio cinematográfico nacional debe hacerla el Estado». Para ello, Fernández Jurado entendía que era fundamental disponer de legislación. El funcionario cerraba sus reflexiones aportando una vez más datos estadísticos sobre las pérdidas de patrimonio cinematográfico registradas en Argentina: «de las 600 películas mudas filmadas desde fines de siglo a 1934 solo se salvaron 15 y del 34 en adelante se filmaron más de 2 000 de las cuales ya se han perdido más de 300» (Giménez 1989).

Junto a estas consideraciones, Fernández Jurado arriesgaba un balance de los resultados del convenio a Marcos Solís de la revista *Crisis*. En esa oportunidad Fernández Jurado volvía a citar los datos estadísticos anteriores, además de arremeter contra los productores por la falta de conciencia de estos sobre la necesidad de preservar el patrimonio cinematográfico. En lo referido al convenio, el por entonces director del MC, sostenía que: se otorgó la licitación del trabajo [realización de negativos y copias de películas del período sonoro] a un laboratorio que ya no tenía una adecuada infraestructura para el trabajo en blanco y negro [SITECO]. Por ello entre las copias mal hechas y otras frustraciones solo pudieron ser transferidas de sus originales en soporte de nitrato a negativos o copias en soporte de acetato trece películas.^[78]

Dado que desconocemos si el volumen total de películas que abarcaba el convenio es la primera lista enumerada por Fernández Jurado o si en esa oportunidad ya hacía mención exclusivamente a los títulos que habían logrado duplicarse con cierto éxito, no podemos estimar las dimensiones del fracaso o el éxito de la iniciativa. Entre la lista de películas seleccionadas y la lista de películas transferidas hay un título de diferencia. En la primera lista figura el film *Caminito de gloria* (Luis César Amadori, 1939) como seleccionado para procesar y cuando se mencionan los títulos que lograron ser procesados no se lo cita este título pero se cita el film *Su mejor*

[78] *La guerra gaucha, Donde mueren las palabras, Fuera de la ley, Puerto Nuevo, Los afíncaos, Shunko, Su mejor alumno, Barrio Gris, Prisioneros de la tierra, Los martes orquídeas, Malambo, Héroes sin fama y Mateo.*

alumno (Lucas Demare, 1944) el cual no se encontraba en la primera lista. Fernández Jurado tampoco se explaya acerca de cuáles fueron las «otras frustraciones» ni especifica la calidad que presentaron las copias de las películas que se lograron transferir.

El proceso que tuvo lugar a partir del convenio entre Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires e INC deja al descubierto cuestiones básicas de la preservación de patrimonio cinematográfico universal y algunas especificidades propias del campo argentino. Entre las cuestiones universales se presenta como una problemática aún insalvable: el criterio de selección de títulos a preservar.^[79] En lo referido a Argentina – aunque se verifica un intento por mancomunar esfuerzos de diferentes instituciones y esferas del Estado – no podemos dejar de señalar el alto grado de desarticulación entre los organismos del Estado que expone el convenio. Desde 1970 el AGN disponía de equipos de laboratorio cinematográficos propios y CA había tenido dispares experiencias con los laboratorios particulares a lo largo de toda la década de 1980. Esto último no podía ser desconocido para Fernández Jurado dado que hasta su asunción en la dirección del MC fue miembro directivo de CA. Si la película más moderna que se pretendía procesar era de 1960 es de suponer que los equipos adquiridos por el AGN hacia 1970 estuviesen en condiciones de procesar el lote de títulos seleccionados. Por último, cabe señalar que las condiciones económicas imperantes en el país deben haber condicionado el desarrollo del convenio. La acelerada devaluación del austral llevó a situaciones desesperantes a muchas empresas y entidades que se vieron imposibilitadas de cumplir con los compromisos asumidos frente a tan incierto panorama. Sin ánimo de defender al laboratorio es probable que el proceso inflacionario condicionase la calidad de los procesos que es-

[79] Esta cuestión está presente ya en la conformación del acervo del AGrafN, cuando los funcionarios diseñan y aplican una serie de medidas tendientes a reunir un acervo de materiales representativo y objetivo para legar a las generaciones futuras y aparece nuevamente en la conformación del acervo de la Cineteca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN). En 2012 Hernán Gaffet, delegado organizador de la institución, expresa que para conformar el acervo de este flamante archivo se está trabajando en la confección de una lista de las películas relevantes – encargada a expertos sobre cine – para que sean consideradas prioritarias a la hora de incorporar materiales al acervo de CINAIN («Conservar para Encontrar/Recordar». Primer Encuentro de la Comisión de Archivos y Patrimonio Audiovisual Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA)).

taban comprometidos a prestar. Aún en este escenario, es necesario señalar que la mayor responsabilidad institucional por el cumplimiento de lo pactado le cabía al MC, institución que seleccionó el laboratorio y controló la calidad de los materiales producidos. Se perdió con esta deficitaria gestión la oportunidad de revertir la desoladora estadística expuesta por Fernández Jurado acerca de títulos perdidos y la posibilidad de generar un antecedente positivo en lo referido a la asociación de diversas instituciones para administrar recursos públicos destinados a la preservación de obras cinematográficas. Inicialmente el convenio tendría una duración de cinco años y, sería renovado automáticamente por períodos iguales. En los años subsiguientes no localizamos indicios de que se haya producido la renovación del convenio. Desconocemos si ello se debió a los pobres resultados y «otras frustraciones» de esta primera edición o a la intermitencia e inestabilidad – a esta altura rasgos característicos – de las intervenciones del Estado en el campo de la preservación cinematográfica argentino.^[80]

En 1988 la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, con sede en La Habana, invitó y encargó a Cinemateca Brasileira, coordinar un proyecto sobre el estado de conservación del patrimonio de las imágenes en movimiento de los países latinoamericanos (en base a De Souza 2009, pág. 20). Este se denominó *Proyecto centro(s) regional(es) de restauración del acervo cinematográfico latinoamericano* y dio lugar a una investigación – desarrollada por técnicos y funcionarios del archivo brasileiro –^[81] sobre la situación de la preservación de películas en América Latina. La investigación tenía por objeto diagnosticar – aunque fuese aproximadamente – las necesidades técnicas y las dimensiones del acervo de películas latinoamericanas, existente en los archivos del continente, a fin de desarrollar un proyecto de creación de laboratorios regionales para la preservación del acervo cinematográfico de América Latina.

En una primera etapa se reunió y analizó un conjunto de datos, recogidos a través de un cuestionario realizado a todas las cinemate-

[80] Cfr. «Importante convenio», *La Razón*, 16/04/1987.

[81] El trabajo fue llevado a cabo por María Rita Galvão, quien entre 1987 y 1990 integró el Comité Ejecutivo de la FIAF. João Sócrates de Oliveira, jefe del laboratorio de restauración de la Cinemateca Brasileira y Carlos Roberto de Souza, estos últimos integraron durante varios años la Comisión de Preservación y la Comisión de Catalogación de la FIAF, respectivamente (De Souza 2006, pág. 20, traducción propia).

cas latinoamericanas. Cabe señalar que el proyecto de creación de los laboratorios regionales no se concretó pero, como lo señala la autora de la encuesta en el informe del que disponemos, la investigación adquirió entidad independientemente de las mejoras o cambios que produjo en el tratamiento de los acervos latinoamericanos.

El cuestionario pretendía conocer cuatro cuestiones:

1. relevar en números los acervos, las instituciones y personas que de ellos se ocupaban;
2. establecer las condiciones de guarda;
3. disponer de información sobre equipos y servicios técnicos de las cinematecas y de los laboratorios comerciales con que estas trabajaban;
4. recabar datos y características sobre el acervo específicamente latinoamericano.

De los archivos argentinos participaron de la encuesta el MC y CA.^[82] Estos archivos informaron en sus respuestas sobre dos instituciones más que consideraban archivos de películas: el AGN y el Fondo Nacional de las Artes. A su vez los técnicos de Cinemateca Brasileira entendieron que la Cinemateca del INC también debía ser incluida en el estudio por lo que remitieron la encuesta a estas tres instituciones. Ninguna de ellas respondió en tiempo y forma.^[83]

Las respuestas referidas a la primera cuestión exponen el panorama general descrito hasta aquí por nosotros. Solo identificamos un dato llamativo: consultados acerca de si los archivos hacen tareas sistemáticas de prospección, CA respondía que no, dado que no lo consideraban necesario por entender que era improbable que existieran acervos fuera de los que el archivo ya conoce. En lo referido a sus estructuras institucionales CA declaraba contar con dos revisores, un montador, un especialista en laboratorio y un técnico consultor. El MC declaraba disponer de un equipo de nueve

[82] Cabe observar que dirigía el Museo del Cine Guillermo Fernández Jurado y la dirección ejecutiva de la CA estaba a cargo de Paulina Fernández Jurado.

[83] Según indica el informe solo un archivo, la Biblioteca Nacional de Venezuela, respondió al cuestionario completo, tres respondieron al 90 % de las preguntas y el resto no disponía de un control de catalogación que le permitiera responder a más del 70 % de las preguntas. El análisis de las respuestas de los archivos argentinos nos permite suponer que estos se encontraban en el tercer grupo.

personas: un jefe de equipos y elementos cinematográficos, dos revisores, dos técnicos en fotografía, dos técnicos electrónicos y dos en catalogación. Los archivos declaraban no procesar matrices, ni estar en condiciones de diferenciar soportes. En cuanto a la composición de sus acervos los archivos no podían dar respuestas a todas las preguntas dado que en algunos casos no disponían de datos específicos. Las respuestas eran o muy generales o parciales.

Acerca de la segunda cuestión – conocer las condiciones de guarda – los archivos argentinos reconocían que las películas se encontraban almacenadas sin climatización artificial y que además no disponían de datos psicométricos exactos. A pesar de lo poco recomendable de la situación descrita los archivos declaraban conocer las normas existentes para el almacenamiento de películas. El informe establecía una escala que clasifica de 1 a 5 las cinematecas en función de las condiciones de climatización artificial. Los archivos argentinos quedaron localizados en la cuarta categoría: archivos que registran entre 13 y 20° de temperatura, sin contaminación ambiental significativa, con una humedad relativa ambiente del 70 %.^[84] Ambos archivos podían identificar en sus materiales deterioración del soporte y de la imagen.

Indagados sobre si disponían de equipos y servicios técnicos en las cinematecas o de laboratorios comerciales para trabajar, los archivos declaraban disponer en Argentina de un laboratorio comercial que acepta trabajar con materiales de archivo incluso deteriorados y excepcionalmente con nitrato.^[85] Consultados acerca del tipo de trabajos que demandaban al laboratorio el MC mencionaba el antecedente del Programa de Salvaguarda y Conservación del Cine Nacional, aunque sin referencia a los resultados: CA declaraba no encargar trabajos a laboratorios comerciales a lo que agregaba que debido a la falta de calidad de los trabajos realizados por los laboratorios comerciales los archivos necesitaban de un laboratorio que realizase todo tipo de trabajos.

[84] El *Informe* toma como referencia los parámetros de climatización propuestos por FIAF según los cuales debe mantenerse a los nitratos y emulsiones color en temperaturas estables próximas a los 0° y en humedad relativa ambiente de entre 25 y 35 %, por lo que considera que en América Latina no puede decirse que existan archivos que estén preservando sus películas en soporte de nitrato ni con emulsión color.

[85] Se trata del laboratorio SITECO.

Indagados acerca de datos y características sobre el acervo específicamente latinoamericano se reiteraba la situación expuesta en el primer grupo de preguntas: los archivos argentinos no disponían del conocimiento necesario de sus acervos para cuantificar con precisión el volumen de películas argentinas y latinoamericanas que poseían. Aún así el informe sostenía que CA poseía un 29 % de películas nacionales en su acervo, constituyendo una excepción frente a la media general según la cual el 46 % del acervo de las cinematecas latinoamericanas correspondía a películas nacionales.

En las consideraciones generales el documento expresaba haber detectado que no había en América Latina relación directa entre producción y salvaguarda de películas. Países como Chile, donde no había cinematecas, habían tenido una producción cinematográfica importante; países donde había cinematecas – el caso más llamativo era el de Uruguay – no habían registrado producciones destacadas y, países como México, Argentina y Brasil, tradicionalmente los mayores productores de América Latina, registraban una actividad de guarda y conservación de películas completamente desproporcional al volumen de su producción desde el inicio del siglo XX. En referencia a los acervos concentrados fuera de las cinematecas, establecía que demandaban especial atención los grandes volúmenes de negativos de la producción latinoamericana depositados en algunos laboratorios, sobre todo en Brasil, Argentina, Cuba y México. Para ilustrar lo riesgoso de esta práctica el informe citaba el incendio de los laboratorios Alex en Buenos Aires en 1968, al que le atribuía la destrucción del 90 % de los negativos existentes de la producción argentina hasta esa fecha, además de un volumen no establecido de matrices de películas latinoamericanas. Según el informe, Brasil y México había iniciado exitosos procesos de drenaje de los materiales existentes en los laboratorios hacia las cinematecas pero no había noticias de procesos semejantes en Cuba ni en Argentina.

El texto reflejaba que tres de las cinematecas consultadas observaron que era relativa la idea que se podía tener acerca de lo que se consideraban acervos preservados;^[86] a pesar de ello arriesgaba

[86] Uno de los motivos de reserva expresados por las cinematecas era el hecho de que cuando se referían a porcentajes de películas nacionales «preservadas», ante la producción general de sus países, consideraban como tales a las películas que existían en los archivos, en poder de otros

una estimación respecto del volumen de pérdidas en relación a obras producidas en América Latina: según una estimación optimista el 50 % de la producción sonora estaba pérdida y el 93 % de las producciones del período mudo.

En lo referido a la producción contemporánea el panorama no era alentador, no había archivos aplicando medidas exitosas al respecto. Incluso en los países en los que existían leyes de depósito obligatorio la conservación de la producción contemporánea no estaba garantizada. La formación de mano de obra especializada apareció como una demanda prioritaria, común a todos los archivos encuestados. En lo referido a servicios técnicos, indicaba que ningún archivo disponía de presupuesto fijo para ellos. Sobre el final, el informe establecía dos situaciones que complejizaban aún más las ya complejas condiciones de existencia de los archivos latinoamericanos:

1. todos los archivos registraban la disminución de la producción filmica y el aumento de la producción en video en sus países;
2. la mayoría de los archivos aumentaría su acervo en un 10 % entre 1988 y 1989.

A modo de conclusión el documento revelaba que la situación era grave dado que las cinematecas latinoamericanas disponían de escasos recursos para enfrentar las tareas que se esperaba que cumplieran. El texto reconocía que ninguna de las informaciones expuestas era una novedad; sin embargo, consideraba que un cambio importante lo constituía el reciente interés de algunos gobiernos latinoamericanos acerca de estos datos que las cinematecas conocían desde hacia tiempo. El informe manifestaba el anhelo de que el conocimiento por parte de las autoridades hiciese posible la asignación de recursos, en el mediano plazo, de modo que las cinematecas pudieran revertir el desolador panorama que permitió objetivar esta investigación (Galvão 1988).

Coincidimos con las conclusiones del informe. En lo que respecta a Argentina, este no contiene novedades sin embargo, objetiva situaciones supuestas tales como el desconocimiento de los archivos sobre sus propios acervos. Por ello consideramos pertinente su inclusión y análisis ya que ofrece un panorama detallado y sistemático de cuestiones vinculadas al resultado de la actividad

archivos o dispersas, lo que en gran medida no implicaba que estuviesen preservadas.

de los archivos argentinos. El escenario iluminado por el texto expone los magros resultados obtenidos por los archivos argentinos. A pesar de que el país contó con los primeros archivos de América Latina, surgidos en el marco de un potente movimiento cultural cinematográfico, hacia 1988, la tarea desarrollada por los archivos argentinos encuestados no es descollante en referencia al resto de América Latina. Por el contrario: aspectos básicos, como la confianza conquistada por las cinematecas para tornarse depositarias de la producción nacional o las habilidades por estas demostradas para la captación y administración de recursos, son altamente deficitarias en los archivos argentinos.

En 1990, en un simposio celebrado en La Habana, Cuba María Rita Galvão, presentó una serie de recomendaciones que constituyeron el programa de trabajo de la segunda etapa del *Proyecto centro(s) regional(es) de restauración del acervo cinematográfico latinoamericano*. Estas habían sido elaboradas a partir del análisis de las informaciones obtenidas a través de entrevistas y de los cuestionarios a los archivos. La tercera de ellas, en el corto plazo, consistió en la realización de un encuentro general de cinematecas latinoamericanas para discutir el *Proyecto*, establecer una política general de actuación, definir nuevas prioridades, investigar sobre posibles fuentes de financiamiento, dividir tareas y lograr el compromiso de los archivos participantes (Galvão 1990).

Como consecuencia de esta recomendación tuvo lugar en Buenos Aires, en noviembre de 1989, el Taller de Trabajo Regional sobre el Desarrollo de Archivos de Imágenes en Movimiento de América Latina, coordinó la reunión CA. Asistieron quince altos responsables de diez archivos latinoamericanos. El temario fue elaborado por la institución coordinadora y por el especialista de la UNESCO, Carlos A. Arnaldo. Los temas abordados fueron: Preparación de documentos para la búsqueda de financiación, Diferencia entre catalogación y documentación, Revisación, reparación y almacenamiento de filmes, Relaciones con la TV y con otros archivos, y Posibilidades de utilización de la Informática, tema que incluyó una demostración del Sistema Micro Isis I y II a cargo de Roberto Souto Pereira.^[87] Atendiendo a que la gran mayoría de los archivos latinoamericanos se habían visto imposibilitados de responder a la encuesta promovida por Cinemateca Brasileira un

[87] «Taller de Cinematecas», *Ámbito Financiero*, 28/11/1989.

año antes era de suponer que presentaban importantes deficiencias en sus sistemas de catalogación y que el Taller aportó herramientas a los archivos para optimizar sus métodos de catalogación. Además el informe también había objetivado dificultades para lograr la asignación de fondos para el desarrollo de sus tareas por lo que también podemos suponer que el Taller proveyó a los archivos de herramientas para esas tareas. Para el caso de la institución coordinadora, la obtención de recursos – especialmente públicos pero también de particulares – era una práctica frecuente, de largo aliento y a pesar de su manifiesta inconformidad al respecto, bastante exitosa. A nuestro entender, las limitaciones de CA para el desarrollo de sus tareas se debió a los criterios imperantes a partir de los cuales se establecían las prioridades y se organizaban las actividades institucionales, más que a la escasez de herramientas o recursos para su implementación.^[88]

Además del desarrollo del Taller, también se encontraba entre las recomendaciones de Galvão la realización de tareas de formación, la elaboración de materiales bibliográficos, tales como manuales técnicos, apoyo a las cinematecas inactivas y a la creación de cinematecas en los países que aún no disponían de una, auxilio en la construcción de depósitos climatizados, ayuda para la restauración de pequeños lotes de materiales en riesgo y por supuesto la elaboración del proyecto de construcción de por lo menos dos centros regionales de preservación, uno al sur localizado en San Pablo, otro al norte y eventualmente un tercero. A pesar de que se asignaron al *Proyecto de creación de centros regionales de restauración del acervo latinoamericano* 20 millones de dólares, el dinero nunca fue entregado y los Centros no llegaron a crearse (Galvão 1990). Aún así la información recuperada y analizada con motivo de la iniciativa constituye una importante fuente para el estudio de los archivos latinoamericanos y muchas de las recomendaciones a corto y mediano plazo fueron realizadas y constituyeron aportes significativos a la tarea de las cinematecas latinoamericanas.

[88] Señalamos en el período anterior que CA, aún en épocas en que dispuso de escasos recursos para garantizar sus actividades, destinó parte de estos a la producción cinematográfica, a la implementación de premios o a la organización de eventos conmemorativos. También señalamos en su momento adhirió al método de catalogación de su acervo sugerido por FIAF pero paralelamente continuó catalogando su acervo según criterios propios.

En cuanto a la actividad de los coleccionistas particulares en este período, según el mismo Di Chiara lo expresaba, los años 1980 lo encontraron trabajando duro junto a sus tres hijos en tareas de restauración y clasificación de filmes. El coleccionista declaraba en el texto *El cine mudo argentino. Las películas existentes en el archivo de Florencio Varela*, de su autoría y edición aparecido en 1996, que su archivo era el fruto de cuarenta años de trabajo ininterrumpido, tiempo en el cual reunió 25 000 películas en formato 16 y 35 mm muchas de las cuales no figuran en catálogos internacionales y otras completas que se consideraban desaparecidas. Según él al momento de redactar el texto, solamente había podido ver el 10 % de su voluminosa colección a pesar de que en su archivo disponía de un «equipo que proyecta y restaura veinte horas diarias de material filmico» (Di Chiara 1996).^[89] Algunos de los dichos de Di Chiara pueden constatarse, dado que mantuvo una buena relación con algunos medios y realizadores – Leonardo Favio prologa su libro – y dio notas a medios periodísticos extranjeros y argentinos en los que expuso algunos de los materiales que constituían su acervo y el modo como los acopió. En la nota publicada por la revista *Semanario* el archivo de Di Chiara se denominaba Tienda de Cine y tenía por finalidad conservar los materiales – para los que disponía de cámaras frigoríficas y heladeras – pero también tenía entre sus tareas la difusión del acervo «no solo entre investigadores, historiadores y cineastas, sino que quieren compartirlo con todos» afirma Graciela Rodríguez, esposa del coleccionista y fiel colaboradora del archivo.^[90] En la nota publicada por la *Folha de S. Paulo* en 2004 el archivo había pasado a llamarse Archivo DiFilm y según Di Chiara era el mayor de América Latina. Allí destacaba sus dotes de coleccionista, su pasión por lo raro, lo que es difícil de conseguir e impresionaba a la periodista con las figuritas difíciles que poseía en su acervo: una coproducción argentino brasilera del período mudo (probablemente *A Esposa do solteiro/La*

[89] El volumen de materiales restaurados expresado por el coleccionista hace pensar que Di Chiara entienda por restauración una limpieza en mesa de revisión. La restauración, según la acepción aquí adoptada (De Souza 2006, pág. 20), es un proceso complejo que conlleva un conjunto de actividades que demanda meses o años dependiendo del conocimiento sobre el título a restaurar y del estado de los materiales de que se dispone.

[90] «Dos argentinos tratan de recuperar nuestra memoria a través del cine», *Semanario*, 1991.

mujer de medía noche de Carlo Campogalliani, 1925), una película de propaganda de guerra dirigida por Orson Welles y material televisivo sobre Elis Regina (Vila-nova 2004).

Algo similar ocurría con Cine Press. En el texto *¿Que he hecho yo para merecer esto?* se cita una entrevista a su propietario en la que este afirma que tenía el mayor archivo de imágenes con la historia de Córdoba resumida en 4 800 millones de metros de película, algo así como 18 mil horas editadas, con los acontecimientos más notorios. Según su propietario la colección había sido valuada en 10 millones de dólares. En el mismo texto se señalaba que «de la inspección superficial del archivo fílmico realizada en 2005 se tuvo la impresión que el volumen de material era bastante inferior al publicitado por su propietario» (Romano y Aguilar 2010, pág. 40).

El desarrollo de nuevos formatos de video hogareños y la proliferación de canales de televisión privados, a partir de 1990, cambió el paradigma respecto al valor de las obras cinematográficas y produjo un nuevo mercado que reeditaba y reprogramaba obras cinematográficas y televisivas elevando el interés por las producciones del pasado y con ello su valor comercial. A partir de entonces asistimos a numerosas campañas de prensa, promovidas en muchos casos por los poseedores de las obras, para elevar la cotización de los materiales que conformaban sus acervos y estos en general. Considerando esto y dadas las características de los acervos reunidos por coleccionistas y las particularidades de cada uno de ellos se torna difícil establecer cuánto hay de cierto acerca de los materiales que poseen, el estado de estos y el modo como los adquirieron.^[91] A pesar de ello, no puede desconocerse que una parte importante de la producción cinematográfica argentina estaba en poder de los coleccionistas hacia 1990.

Enrique Bouchard, un emblemático coleccionista argentino, afirmaba al ser indagado acerca de adónde irán a parar las voluminosas colecciones cuando «esos artistas de la conservación dejan esta tierra» que no sabía cuál sería el recorrido de los materiales. Reconocía que en el caso de otros coleccionistas, los acervos se dis-

[91] En su texto *Imágenes del mundo histórico* Irene Marrone documenta esta dificultad al intentar establecer la existencia del film *En los Andes* (1902) de Eugenio Py. En nota al pie la autora explicita: «No hay registro de este film en el AGN, pero las historias del cine lo comentan y está catalogado en la filmoteca del coleccionista Roberto Di Chiara, en su archivo privado en Florencio Varela» (Marrone 2003, pág. 32).

persaron por descuido de los herederos o se vendieron al exterior donde pagan muy bien. Y sobre el final mencionaba como destino deseado para su propia colección «la imprescindible Filmoteca Nacional que no debería tardar en crearse. Es fundamental».^[92] La reflexión de Bouchard resultó profética a partir del cambio de siglo cuando comenzó a producirse la desaparición física de los coleccionistas quienes en su juventud, hacia 1940, comenzaron a copiar películas.^[93]

En lo que respecta a la Cinemateca del INC su director Manuel Antín afirmaba en 1989 que no era posible permanecer indiferente ante episodios salvajes ocurridos en distintas etapas de nuestra historia cinematográfica. Atribuía responsabilidad sobre estos a la desprolijidad e imprudencia que caracterizó a algunos de sus antecesores, quienes habían prestado copias al exterior sin garantizar su retorno. Así cuando asumió al frente del INC, en diciembre de 1983, se encontró con que había 180 copias perdidas en el mundo y se comprometió a revertir ese panorama. Nada dice Antín acerca de los resultados de las gestiones iniciadas para recuperar estos materiales (Solís 1989).

Hacia fines de la década de 1980 la situación económica de Argentina se agravó y la salida a la crisis social y política que asolaba al país fue el adelanto del traspaso del mando presidencial. El presidente en ejercicio, Raúl Alfonsín, acorralado por un proceso inflacionario que debilitó la gobernabilidad entregó anticipadamente el Poder Ejecutivo, el 8 de julio de 1989, al presidente electo, el 14 de mayo de ese año, Carlos Saúl Menem. La asunción de este implicó el avance del modelo neoliberal según el cual, bajo el pretexto de sanear las cuentas públicas, el Estado abandonó roles que había venido desempeñando históricamente. En ese escenario resultaba muy poco factible que los organismos oficiales existentes asumieran nuevos compromisos y más improbable aún que se crearan nuevas instituciones públicas para preservar el patrimonio cinematográfico.

En ese contexto, el 28 de octubre de 1989, CA cumplió 40 años de vida. En la mención a la efeméride *La Nación* indicaba que era presidida por Paulina Fernández Jurado y que tenía su sede en la calle Corrientes 2092, 2° piso. Destacaba que la CA era responsable

[92] «El antídoto contra la desidia del cine» *La Nación*, 03/07/1998.

[93] Roberto Di Chiara falleció en 2008 y Julio Serballi en 2011.

por la programación de la sala Lugones desde hacía veinticinco años y también desde 1974 hacía lo propio en la sala Sha. Además se atribuía a Cinemateca una estrecha vinculación con la formación cinematográfica de muchas generaciones de argentinos, críticos, especialistas, estudiantes y espectadores.^[94]

El agasajo dedicado al acontecimiento estuvo lejos del alcance y la pompa del de la década anterior. En esta oportunidad el festejo principal tuvo lugar en la sede de la Fundación Banco de Boston. Al «simpático acto» asistió un número significativo de figuras del espectáculo, especialmente del ámbito cinematográfico, además de varias autoridades de organismos nacionales. Por el Banco de Boston habló el señor Ricardo Freixa quien destacó la intensa labor cultural de la entidad homenajeada; por CA Roland, quien dio muestras de «su magnífico humor y una gran lucidez» al destacar el aporte de las empresas privadas a la tarea – siempre privada – de la CA, que «recorre caminos económicos nada fáciles».^[95] Además de los sinuosos caminos económicos CA también comenzó a registrar en el período fisuras en el núcleo que había creado y mantenido la institución hasta ese momento. En los primeros años de la década de 1990 algunos colaboradores se distanciaron de la institución al producirse desavenencias por la diferencia de criterios entre estos miembros y los directivos.

Concluye aquí un período caracterizado por el optimismo y la fervorosa actividad de los archivos cinematográficos argentinos. Sin embargo, algunos de los acontecimientos registrados en este período constituyen indicios del fracaso del campo de la preservación cinematográfica en Argentina y presagian el conflicto que fraccionará al campo en los próximos años.

3.3 Los archivos argentinos y la institucionalización del campo latinoamericano

A pesar de no formar parte de FIAF durante los primeros ocho años del período, CA participó de las últimas reuniones de la UCAL y del proceso de debates y reflexiones que concluyó con la sanción de la *Recomendación* de la UNESCO. En este último proceso estuvo secundada por el AGN, que también se comprometió con

[94] «Cinemateca: hoy cumple 40 años», *La Nación*, 28/10/1989.

[95] «Agasajo por los 40 años de la Cinemateca», *La Nación*, 14/12/1989.

el reconocimiento de las imágenes en movimiento como parte del patrimonio cultural de la humanidad.

En 1979 CA logró su reincorporación como miembro de la FIAF y siguió apostando a la institucionalización de los archivos latinoamericanos. Con ese objetivo, continuó perteneciendo a la UCAL y participando de sus congresos.

Al V Congreso de la UCAL celebrado en Montevideo en julio de 1971, asistieron como delegados Paulina y Guillermo Fernández Jurado. Delegaron poderes en los representantes de CA la Cinemateca Universitaria del Perú y la Cinemateca Enrique Torres de Guatemala.^[96] Esto último indica el alto grado de influencia y representatividad con que esta contaba entre los archivos latinoamericanos.

En el texto *Filmoteca de la UNAM de 1960-1975* identificamos cierto esmero por parte de la UCAL de entablar y sostener vínculos con otros organismos internacionales preexistentes, FIAF entre ellos. Pero aparece en la agenda del congreso de Montevideo un hecho significativo: la redefinición del concepto de cinemateca en América Latina. Esta cuestión estuvo presente en los debates internacionales, con variada intensidad, en distintos momentos del período en estudio y fue central en la definición de la crisis en el seno de FIAF en 1959/60. La adopción por parte de FIAF del concepto de cinemateca moderno, impuesto a partir de 1960, puede haber sido determinante para que CA apostara por el desarrollo de la UCAL y se distanciase de la Federación. Por ello, no resulta extraño que uno de los objetivos de la institucionalización latinoamericana tuviese que ver con la revisión del concepto de cinemateca imperante en el campo internacional. Concepto al que a los latinoamericanos les costaba adherir por motivos de orden económico pero también ideológico y político.

UCAL convino redefinir el nuevo concepto de cinemateca en base a un texto redactado por una comisión integrada por delegados de la Cinemateca del MAM de Río de Janeiro, la Cinemateca Universitaria de Chile y la Cinemateca Uruguaya.

La redefinición del concepto de cinemateca se basaba en la necesidad de «ubicarlo en el momento histórico y el contexto cultural en que [las cinematecas] desarrollan sus actividades y

[96] Ambas cinematecas habían recibido el apoyo del archivo argentino para su creación.

ajustarlo a la realidad que viven nuestros pueblos».^[97] A lo que agrega que:

«Las funciones esenciales serán cumplidas por las cinematecas cuando en vez de satisfacer los reclamos primarios del público consumidor formado por el cine comercial de todo el mundo, lleguen a constituirse en centros de documentación de la realidad en que se encuentran insertas, pasen a formar a un público de cine amplio, activo y participante y se conviertan en organismos vivos, estrechamente vinculados a la realidad social, capaces en suma de utilizar creativamente un medio de comunicación de masas (...).

»Queda en claro también, que al reformularse el concepto de cinemateca, sin perjuicio de la labor de recolección y conservación, que de ninguna manera puede ser abandonada, que las cinematecas deberán dar prioridad a la difusión del cine que mejor contribuya a desarrollar una cultura auténticamente nacional opuesta a los valores impuestos por el sistema.

»Por consiguiente se conviene en rechazar las actitudes elitistas que fundamentan la concepción de la cinemateca tradicional, así como la utilización apologetica o acritica de materiales divulgados por la penetración cultural del imperialismo.

»El acto cultural por excelencia en América Latina es la liberación de nuestros pueblos y a su servicio deben colocarse las actividades cinematográficas del continente».^[98]

Al pie del documento se invitaba a las cinematecas de UCAL a suscribir esta declaración y a cumplir en la medida de sus posibilidades con lo en ella expresado.

El debate era el mismo que dividió aguas en la FIAF hacia 1960. La pregunta acerca de cuáles eran las tareas que le competían a una cinemateca estaban presentes y generan tensión desde el surgimiento de estas. La derrota de Langlois no acabó con las aspiraciones de los archivos latinoamericanos de equilibrar el concepto de cinemateca hegemónico en occidente. Los latinoamericanos no podían – y no querían – adecuarse al modelo de la objetividad técnica y estaban dispuestos a dar batalla. La tónica del documento exponía la perspectiva política revolucionaria, a la que adherían amplios sectores en América Latina en 1971. Pero el problema de

[97] *Filmoteca de la UNAM de 1960-1975*. (1975). México, DF: Jorge Brogn.

[98] *Ibid.*, pág. 30.

las cinematecas no era meramente político y aunque en América Latina soplaran vientos revolucionarios, lo concreto era que la mayoría de los países miembros de la UCAL^[99] vivían bajo el sistema capitalista y el poder político era ejercido por democracias frágiles o gobiernos *de facto*.

En el caso de Argentina en 1971 el gobierno estaba a cargo de un régimen *de facto* liderado por el general Alejandro Agustín Lanusse. Además resulta difícil pensar que CA estuviese dispuesta a adherir a este modelo de cinemateca promovido por UCAL. Si bien sus acciones muestran cierta resistencia e imposibilidad de desarrollar sus actividades según el modelo hegemónico impuesto en FIAF, en aquellas actividades en que dispone de autonomía, muestra un perfil elitista, internacionalista y antipopular.

En 1972 se reúne el VI Congreso de la UCAL en la ciudad de México.^[100] Asistió en representación de CA Guillermo Fernández Jurado. En este se aprobó «la declaración redefinidora del concepto de Cinemateca presentada en el Quinto Congreso de la UCAL».^[101] CA refrendó la declaración.

Se designó una comisión para redactar un proyecto de declaración sobre los temas: «Cinemateca: cultura nacional y descolonización cultural» y «La cinemateca como centro de creación, promoción, defensa y difusión del cine auténticamente nacional». Se aprobó una declaración referida al primer título en el que se consignaba:

«(...) la primera labor de las cinematecas debe ser la de promover, conservar, difundir y desarrollar al máximo de sus posibilidades, el cine de su propio país y el latinoamericano que auténticamente exprese nuestra realidad y la problemática y tendencias de su transformación (...). Esto no implica desatender las funciones específicas a toda Cinemateca, como son la conservación y difusión de las obras cinematográficas mundiales con valores históricos y o artísticos. Pero sí obliga a superar las limitaciones de la organización tradicional. La Cinemateca Latinoamericana de hoy, no puede contentarse con sus funciones en tanto archivo cinematográfico. Bien al contrario tiene que devenir en una nueva y total estructura cultural que abarque todas las modalidades del quehacer cinematográfico actual».^[102]

[99] Entre las excepciones a este panorama general se encuentran Chile y Cuba.

[100] Se trata del último encuentro del que tenemos noticias.

[101] *Filmoteca de la UNAM de 1960-1975*. (1975). México, DF: Jorge Brogn, pág. 30.

[102] *Ibid.*, pág. 33.

El contenido del documento reforzaba los fundamentos expresados en la revisión del concepto de cinemateca. Los archivos latinoamericanos resolvían en su declaración de principios cuestiones que atravesaban a los archivos desde hacía tiempo. Pero en la práctica, al menos en Argentina, poco impacto tuvieron estos conceptos.

En el Congreso se abordaron otros asuntos tales como una modificación estatutaria de la Unión, el asunto de los derechos de autor, las relaciones entre las cinematecas de la UCAL, la relación de esta con FIAF y con UNESCO, la eximición de tasas de aduana, la realización de investigaciones, la necesidad de contar con un fondo de películas de la UCAL. La gran mayoría de las cuestiones abordadas ya había sido objeto de debate, de acciones y de declaraciones en el pasado. Entendemos que UCAL no produjo efectos importantes en el campo de la preservación cinematográfica en Argentina por lo que no nos detendremos a analizar el contenido del temario de su Sexto Congreso. Probablemente, el escaso impacto de esta Unión en el campo argentino se debió a que la UCAL fue altamente influida por el clima revolucionario reinante en América Latina y los miembros de CA poco se identificaban con las ideologías revolucionarias. Sin embargo, esta última se sirvió de su pertenencia a la UCAL para ampliar a voluntad los límites del modelo tradicional de cinemateca, desarrollando actividades que el modelo hegemónico combatía, como la producción de películas. Con su reinserción a FIAF, en 1979, observamos el inicio de una nueva etapa en la que CA estrecha vínculos con sus colegas europeos y se distancia de sus pares latinoamericanos.

Otro factor que pudo haber propiciado la reinserción de CA en FIAF lo constituye su protagónico rol en la organización de la *Reunión de expertos sobre las necesidades especiales relacionadas con la preservación de filmes y otros medios audiovisuales en los países en vías de desarrollo* convocada por UNESCO que se desarrolló en la ciudad de Buenos Aires en octubre de 1978.

La reunión denotaba el interés de la UNESCO por considerar en su acción para la preservación del patrimonio cinematográfico universal la perspectiva de los países en vías de desarrollo. Argentina tuvo oportunidad de officiar de anfitrión, de participar de los debates y con ello de reposicionarse en el escenario internacional de la preservación audiovisual.

Sobre el final del período CA volvió a constituirse anfitriona de un evento dedicado a la preservación de la cinematografía cuando en noviembre de 1989 coordinó el Taller de Trabajo Regional sobre el desarrollo de Archivos de Imágenes en Movimiento de América Latina.

Este taller constituyó la última actividad con proyección internacional que protagonizó un archivo argentino durante el período en estudio.

A partir de 1990 las instituciones argentinas fueron absorbidas por la crisis económica y social que afectó al país en general y por los conflictos desatados en el interior del campo de la preservación cinematográfica. Entendemos que ni las recomendaciones producidas por la reunión de expertos de 1978, ni la *Recomendación* de UNESCO de 1980, ni el Taller de 1989 tuvieron impacto inmediato en el campo de la preservación argentino.

3.4 La relación con el Estado

Tiene lugar en esta etapa una creciente receptividad, en las esferas públicas al problema de la preservación de patrimonio cinematográfico, en relación al período inmediatamente anterior. Esto se expresó en medidas concretas tales como el aporte de nuevos recursos por parte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires a la financiación de las actividades de CA, las modificaciones estructurales en el AGN tendientes a jerarquizar el sector destinado a la preservación cinematográfica y la creación del MC como dependencia del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, resulta limitado el resultado de esta receptividad por parte del Estado entre otras cosas por la escasa habilidad mostrada por los archivos para gestionar los recursos públicos disponibles y los pobres resultados que esa gestión ofrece.

Aunque a nivel internacional se institucionalizó, por medio de la recomendación de la UNESCO, la necesidad de contar con políticas públicas tendientes a la preservación de patrimonio audiovisual en Argentina no puede hablarse aún en el período de una política pública centralizada y regulada desde el Estado. Las acciones enumeradas arriba pueden haber sido consecuencia de este proceso internacional de reconocimiento de las imágenes en movimiento como parte del patrimonio cultural. Proceso en el cual los archivos argentinos desarrollaron un papel destacado entre sus

pares latinoamericanos. Esto pudo haber sensibilizado a algunos funcionarios de diferentes esferas del Estado, que dieron respuestas parciales y aisladas a demandas puntuales de los archivos.

Respecto de la autonomía institucional podemos afirmar que, en general, las instituciones no lograron en este período ni mantener ni aumentar su autonomía. Con el correr de los años la preservación de patrimonio cinematográfico se complejizó y los archivos requirieron cada vez más recursos para el desarrollo de sus misiones. La obtención de estos recursos condujo a los archivos argentinos a ceder parte de su autonomía con el fin de acceder a estos. A su vez la consolidación del mercado del patrimonio cinematográfico produjo la valoración comercial de las obras cinematográficas. En Argentina la ausencia de un marco jurídico específico y la frágil institucionalidad de los archivos, hizo que estos presenciaran, con escasas herramientas para intervenir, la comercialización de importantes colecciones y obras cinematográficas.

Para ver los archivos surgidos en este período según los criterios ya esbozados, remitimos al ya citado cuadro del anexo (véase pág. 233).

3.5 Conclusiones del período

Identificamos que a nivel internacional el concepto de patrimonio audiovisual y el compromiso por su preservación aumentó y se institucionalizó. Sin embargo, esto no tuvo un efecto inmediato en el campo argentino. A pesar de la participación de los archivos argentinos, especialmente CA y AGN, en el proceso internacional de reconocimiento de la obra cinematográfica como parte *especialmente frágil* del patrimonio cultural y de la adhesión de Argentina a la *Recomendación* de la UNESCO no detectamos acciones concretas tendientes a adecuar la actividad desarrollada en el país a la nueva norma internacional ni a los estatutos y reglamentos de la FIAF, durante este período. Un dato que entendemos ilustra cierta resistencia e la adecuación por parte de los archivos argentinos es el porcentaje de películas nacionales conservadas por CA: 29 %, una excepción frente al 46 % que declaran las demás cinematecas latinoamericanas con motivo de la encuesta encargada por la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano a Cinemateca Brasileira. Desde 1959 en el Congreso de Estocolmo la FIAF había establecido que «el primer deber de un archivo cinematográfico es conservar la

producción nacional» (Borde 1992, pág. 113). Treinta años después CA, a pesar de su esmero por pertenecer a la FIAF, reconoce que dedica sus esfuerzos a conservar en su acervo un alto porcentaje (71 %) de películas extranjeras.

También observamos que las formas de producción cinematográfica evolucionaron y se diversificaron. Si durante el primer y segundo período los archivos enfrentaron dificultades para cumplir con sus objetivos en el rescate y la preservación del cine, en este período, con la diversificación de la producción a preservar, las dificultades aumentaron y la autonomía institucional disminuyó. A partir de las definiciones en el campo internacional, entre las que se establece que las cinematecas deben aspirar a preservar prioritariamente todas las obras cinematográficas producidas en sus países, los archivos argentinos se enfrentaron a un objetivo que sobrepasó sus condiciones de posibilidad. La introducción del color, del sonido, la prohibición de los soportes inflamables, las versiones, la censura y muchos otros factores propios de la industria y del campo de la producción impactaron desfavorablemente en la actividad de los archivos cinematográficos argentinos, disminuyendo las posibilidades de éxito de estos.

La creación de una nueva institución pública produjo, aparentemente, una expansión del campo de la preservación cinematográfica argentina pero si observa en detalle la gestión de esta institución puede decirse que no solo el campo no se expandió sino que expuso características endógenas. Estas se expresaron en qué la nueva institución, la que podría considerarse un nuevo actor del campo, fue gestionada por actores preexistentes que moldearon la misión y las actividades del MC a conveniencia propia. Este comportamiento fue posible gracias a otra característica de largo aliento en el campo argentino: la presencia de fuertes personalismos que con sus aspiraciones hegemónicas y elitistas combatieron el surgimiento y desarrollo de nuevos actores.

Entendemos que durante este período tienen lugar una serie de acontecimientos que comienzan a exhibir indicios del fracaso de los archivos en su misión de preservar el patrimonio cinematográfico argentino. Los ejemplos más contundentes los constituyen el caso *Sucesos Argentinos*, las respuestas ofrecidas por los archivos argentinos a la encuesta encarada por Fundación Nuevo Cine Latinoamericano y el fracaso del plan de reproducción de obras cinematográficas argentinas encarado por el MC y el INC, entre otros.

CAPÍTULO 4

1990-2001

4.1 Fraccionamiento, conflictos y fracaso del campo

El último período de este libro abarca los años comprendidos entre 1990 y 2001, etapa en la que se constata la dificultad de los archivos argentinos para adecuarse al nuevo escenario internacional y lidiar con las crisis internas, signada por el surgimiento de nuevos actores en el campo de la preservación cinematográfica en Argentina. Estos lograron la elaboración y sanción de un marco jurídico específico y regulatorio del campo que permitiría el desarrollo de políticas públicas tendientes a preservar el patrimonio cinematográfico. La norma incluyó la regulación de la distribución de recursos públicos destinados a preservación. Ello produjo una disputa entre los actores históricos y los nuevos actores que llegó a niveles desproporcionados. Como consecuencia de estas disputas y de los conflictos imperantes en el campo, se postergó indefinidamente la aplicación de la normativa sancionada. La tensión, los conflictos y las diferencias resquebrajaron las ya frágiles relaciones entre los actores del campo y la norma legal; esta en lugar de constituir una solución al regular el campo para lograr objetivos positivos y revertir el estado de emergencia, constituyó un factor de enfrentamiento y disputa entre los archivos cinematográficos. Algunos actores del campo, escudándose en supuestas atribuciones expropiatorias retornaron a la práctica del secreto del catálogo y apelaron al aislamiento institucional como forma de respuesta a la regulación que ellos mismos habían demandado durante años.

En el ámbito internacional, se desató, como producto del avance técnico denominado cine digital, la cuarta y más desastrosa crisis de conservación. El campo argentino fragmentado y desregulado poco pudo hacer frente a los efectos de esta última y poderosa crisis que transformó por completo las condiciones de producción y con ello las condiciones de conservación del patrimonio cinematográfico.

4.2 Conflictos y tensiones

El período se inició con una serie de acontecimientos que dejaron al descubierto las dificultades que enfrentaban los actores históricos para adecuarse a los cambios en el plano internacional y el fracaso de sus esfuerzos por cumplir con la misión de preservar el patrimonio cinematográfico argentino.

El primer episodio identificado tuvo lugar en 1990 e involucró al Museo Municipal de Cine Pablo C. Ducrós Hicken (MC), más específicamente su director. En marzo le fue solicitado a Fernández Jurado – junto a otros directores de museos dependientes del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires – que se jubilaran de oficio. Este entendió que la exigencia era injusta y desconocía su trayectoria. Entre sus argumentos, manifestó que la medida era de índole presupuestaria y que apuntaba a la reducción de personal y con ello de costos pero que – aunque entendible por la crisis que atravesaba el país – ponía en riesgo la continuidad de la labor que venía desempeñando al frente de la institución y debía ser revisada. Para lograr la revisión de la medida apeló a movilizar a sectores y personalidades sensibles a su figura a través de los medios de comunicación.^[1] Probablemente el conflicto se haya extendido por meses porque en agosto de 1990 *La Nación* publicó una breve noticia en la que menciona que alrededor de 150 firmas del quehacer cinematográfico y artístico local solicitaban la permanencia de Fernández Jurado al frente del MC. Por lo expresado en el petitorio y en las notas periodísticas, puede verse que Fernández Jurado logró condicionar la continuidad de las actividades institucionales, a través de su presencia, o no. Finalmente el conflicto se resolvió a favor de Fernández Jurado, quien permaneció como director del MC hasta 1996. El episodio anterior puso nuevamente sobre la superficie la cuestión de la autonomía de los archivos y los fuertes personalismos, característicos de las instituciones argentinas.

Cinemateca Argentina (CA) continuó su actividad, fuertemente vinculada a las instituciones internacionales. CA proyectó en Buenos Aires en 1990 un ciclo de películas restauradas por archivos miembros de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). La muestra era itinerante y tenía por objeto conmemorar el primer cincuentenario de la Federación. En Buenos Aires la

[1] «Fernández Jurado y el futuro de un museo», *La Nación*, 24/03/1990.

muestra se presentó en la sala Lugones. La revisión de los títulos programados deja ver las limitaciones de CA para cumplir con su misión prioritaria: la preservación de obras cinematográficas argentinas. Habiendo sido una institución pionera y habiendo disputado desde 1971 con el MC la preservación del cine argentino, en 1990, CA no aportó títulos a la convocatoria de FIAF.^[2]

El desempeño del Archivo General de la Nación (AGN) en esta etapa estuvo lejos de cumplir con los anhelos expresados por su director Guillermo Gallardo en 1971, al conmemorarse un siglo y medio de su nacimiento. A partir de 1990 el modelo neoliberal redujo las funciones del Archivo, la relación del AGN con los usuarios se resquebrajó y la institución protagonizó conflictos y fue objeto de reiteradas demandas por parte de sus consultantes. Tarcus se refiere a la cuestión citando un «informe devastador» sobre la situación del AGN, elaborado en 1990 por la jefa del Departamento de Conservación de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, Doris Hamburg, con posterioridad a una visita a la institución. Tarcus afirma que la situación no cambió en los años siguientes (Tarcus 2011, comillas propias). Efectivamente quienes hemos asistido como usuarios a la consulta del AGN, ya en el siglo XXI, coincidimos con Tarcus. Las mejoras edilicias no llegaron, los horarios fueron haciéndose cada vez más restrictivos, el personal – en muchos casos – desconocía el contenido de los fondos documentales del AGN, los sistemas de catalogación de documentos filmicos no se renovaron y se continuaron empleando los ficheros en papel traídos del Archivo Grafico Nacional (AGrafN). A todo ello se sumó que el equipamiento cinematográfico «de primer orden, de los más perfecto en la especialidad» adquirido por el AGN no tuvo un impacto destacable en el campo de la preservación cinematográfica en Argentina y apenas si fue subaprovechado exclusivamente por el AGN.

Sin embargo, y a pesar de este desolador panorama general según el profesor Raúl Amado, funcionario del Departamento de Documentos de Cine Audio y Video del AGN en 2011, se produjeron en los primeros años de la década de 1990 algunos adelantos en lo referido a tratamiento de materiales audiovisuales.

[2] Los países latinoamericanos que aportaron obras fueron Brasil con *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933) y México con *Noticiarios Mexicanos* (1936 y 1942) (Ciclo de films restaurados, 1990).

En 1992 con la Reforma del Estado el Departamento de Documentos de Imagen y Sonido se divide en: Departamento de Documentos Fotográficos y Departamentos de Documentos de Cine Audio y Video. Se lanzó el Programa para la recuperación de la Memoria Histórica (PROMEA). A través de este programa, de alcance nacional, consistió en una convocatoria a los particulares que tuviesen en su poder documentos fotográficos o filmicos a depositarlos en los departamentos correspondientes del AGN. Se incorporó de este modo al acervo del AGN mucho material de particulares. La convocatoria se hizo por medio de campañas en las escuelas primarias y secundarias públicas. El PROMEA resultó muy exitoso ya que incorporó la visión de la gente común. Entre los materiales referidos a acontecimientos históricos se recuperó mucho material sobre la Revolución Libertadora. También en 1992 se empezó a editar *Revista de Cine*, la cual publicó estudios sobre cine e imagen, aunque no específicamente sobre preservación.^[3]

La última década de nuestro período en estudio se inició con un acontecimiento que bien podríamos considerar una metáfora de lo que en ella iba a ocurrir. En 1991 CA sufrió un derrumbe en el edificio de una de sus sedes. Posteriormente recibió un importante subsidio del Estado para sortear las consecuencias del desastre. El hecho en sí implicó pérdidas irreparables pero la solución fue probablemente más nociva que el siniestro. La ayuda recibida ante esta eventualidad azuzó un conflicto entre los actores del campo de la preservación cinematográfica argentina, que venía incubándose desde el surgimiento del mismo, con las primeras instituciones. Su eclosión prolongó los efectos por más de veinte años, encontrándose estos vigentes todavía a comienzos de 2014.

Al momento del derrumbe de parte de las instalaciones de la sede de Lavalle al 2000 de CA, ocurrido el 4 de diciembre de 1991, Guillermo Fernández Jurado se desempeñaba como presidente y estaba presente en el edificio siniestrado junto a un empleado, Alejandro Sisco, cuando se produjo el derrumbe.^[4] Según una de las crónicas aunque «las pérdidas materiales son imposibles de

[3] Entrevista a Raúl Amado de la autora, diciembre de 2011.

[4] Años después al rememorar el episodio, Guillermo Fernández Jurado omitiría mencionar la presencia de Sisco y afirmaría que quien se encontraba con él al momento del derrumbe era una de las secretarías, Marcela Casinelli, quien años después se convertiría en su esposa y con posterioridad en presidenta de CA (Fernández Jurado 2007, pág. 27).

calcular a tan pocas horas del siniestro» se afirma que «habría que hablar de millones de dólares». Según los miembros el patrimonio no estaba asegurado debido a que es imposible para la institución cubrir el monto de una póliza de ese tipo. Fernández Jurado atribuye a la desidia lo ocurrido y argumenta que no hay en Argentina otra institución que tenga algunas de las películas que guardaba CA. A lo que agrega su ya clásico discurso de que toda la actividad fue sostenida sin apoyo estatal o privado. Alega que nunca obtuvieron una subvención a pesar de haberla pedido constantemente al Estado y a instituciones privadas (Martínez 1991). Indagado acerca de las consecuencias del siniestro Fernández Jurado afirmaba:

«(...) sin el derrumbe, a lo mejor, no hubiéramos cambiado de edificio. Y por otro la de alcanzar la notoriedad que necesita este tipo de instituciones para ser apoyada. No es fácil hacerlo ni todos los países tienen la misma conciencia sobre la defensa del patrimonio. Nuestro patrimonio, hoy en día, consiste en unas 20 000 películas, entre largos, cortos, medimétrajes, noticieros y demás» (Fernández Jurado 2007, pág. 28).

A tres años del siniestro la situación de CA aún era motivo de mención en notas periodísticas. En una de ellas Fernández Jurado afirmó que inmediatamente después del derrumbe se trasladaron al edificio de la Biblioteca Nacional que se estaba construyendo en la calle Agote^[5] «pero tuvimos que dejar el lugar dado que no iba a poder albergar todo el material» (Filighera 1994). Ante esa situación la ayuda llegó casi por casualidad, según lo considera Marcela Casinelli. El ingeniero Omar Vázquez ofreció que ocupara provisoriamente un edificio de su propiedad ubicado en la calle Salta que había pertenecido al diario *Crítica*^[6] localizado a metros de la estación de trenes y subterráneos del barrio de Constitución que

[5] Probablemente Fernández Jurado se refiera al edificio de la Biblioteca Nacional que se encontraba en construcción en la época y fue inaugurado en 1993 pero el mismo se ubica entre las avenidas Las Heras y Del Libertador y las calles Agüero y Austria.

[6] «En este edificio, ubicado en Salta y Pedro Echagüe, el diario *Crítica* tenía las rotativas y la redacción de todos los suplementos. Este edificio de siete pisos, que tiene sus oficinas delante y a un costado del mismo ostenta la particularidad de ser una torre en pleno corazón de manzana, característica edilicia difícil de realizar en la década del treinta, lujos que solamente se los podía dar Natalio Bottana [dueño de *Crítica*»] (Dimitriu en Filighera 1994).

había sido expropiado en 1954 por el gobierno de Perón (Casinelli 2007; Fernández Jurado 2007; Filighera 1994).

El edificio había sido publicado para remate judicial el 6 de noviembre de 1981 en los avisos clasificados en *La Nación*. Es probable que en esa oportunidad el inmueble haya sido adquirido por el ingeniero Vázquez y que el préstamo haya conllevado implícita la intención de vender el edificio a CA. En el aviso correspondiente puede verificarse las características arquitectónicas que sin duda sedujeron a los miembros de la institución.

RICARDO M. OLIVERI DE LA RIEGA
LUIS MARIA CORTES FUNES MANUEL FERNANDEZ
Uruguay 560-2º "26" 35-9253/35-2610/69-1298 40-2343/45-6414

**JUDICIAL - DESOCUPADO
CON GRANDES FACILIDADES
EXCEPCIONAL EDIFICIO**

Por Quiebra de "LA EDITORIAL S.A." a metros estación CONSTITUCION
Calle Salta Nº 1915/23 y Pedro Echagüe Nº 1224/26

Con subsuelo - entresuelo, planta baja y 5 pisos altos - Ascensor, 2 montacargas - Instalación para servicios contra incendio y calefacción - Construido con materiales de calidad, siendo en general bueno su estado de conservación. La venta será en block, con todas las maquinarias, instalaciones, muebles y demás efectos que se encuentran en el inmueble

EX - COMPLEJO GRAFICO

El Juzgado de Comercio Nº 7, Sección Nº 14, comunica por 10 días en esta Ciudad, el inmueble de la calle Salta Nº 1915/23 (hoy 1915/19) con terreno bien a PEDRO ECHAGUE Nº 1224/26, esta Capital, edificado en terreno que mide aprox. 16,50 m. de frente, sobre línea 56,77 m. de fondo y 8 m. de terreno Pedro Echagüe por 16 m. de fondo, con superficie de 1.109,16 m². Consta en el libro de 435,92 m², planta baja de 107 m², entresuelo de 642,92 m², y 5 pisos de 2369,68 m², en conjunto o sea un edificio de 4478,71 m², "ad-copar", la venta incluye máquinas y demás bienes muebles en el inmueble, según inventario Nº 2027/81, y escrito de fs. 639 y 640, la BASE de \$ 1.900.000.000, pagaderos en 10%, comisión 3%, más el impuesto en efectivo o cheque postal, según lo que se apruebe en el acto de subasta, a cargo de M. Cortes Funes, el 30% dentro de 10 días de aprobada la subasta y el saldo en 10% iguales y consecutivos, a los 120, 240 y 360 días siguientes.

Sección 3, pág. 10.

Imagen 4.1. Anuncio del remate del inmueble construido en 1935 para sede del diario *Crítica*. El texto describe las características generales del edificio y el valor de base entre otros datos de interés. *La Nación* 06/11/1981, Sección 3, pág. 10.

Fernández Jurado recordaba que ya instalados en el edificio de calle Salta, iniciaron las tareas de identificación y limpieza de los materiales. Reconocía también que inmediatamente después del derrumbe CA recibió una importante donación de parte del presi-

dente de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos quien sensibilizado por el lamentable episodio, envió cinco moviolas y una máquina revisora, elementos que suponemos auxiliaron en las tareas de reorganización del acervo. Alegaba que como efecto del siniestro se debió disminuir el personal, por lo que a tres años del derrumbe un 70 % del acervo aún no había podido ser revisado y corría riesgo de perderse. Volvía a la carga con la cuestión del apoyo estatal advirtiendo que de no mediar este a la brevedad el panorama se agravaría irremediabilmente, dado que el apoyo privado había disminuido debido a que las grandes empresas creaban sus propias fundaciones^[7] por lo que reiteraba que el apoyo debía venir del Estado (Filighera 1994).

Las incansables demandas de los miembros de CA fueron escuchadas y hacia 1994 la institución recibió el auxilio del Estado a través de un subsidio millonario con el que según sus miembros adquirieron el edificio cedido por Omar Vázquez. No era la primera vez que esto ocurría: CA había recibido subsidios en diferentes formas desde hacía muchos años. De Souza expone, cuando clasifica a los archivos latinoamericanos, que en al menos dos oportunidades anteriores CA – en su forma jurídica inicial y luego ya cambiando esta por la de Fundación – recibió recursos económicos del Estado a través organismos públicos (De Souza 2006, págs. 40-41).

Aparentemente la situación de CA habría llegado a oídos de las autoridades del Ministerio de Economía de la Nación gracias a las gestiones del director de cine – ya retirado – Daniel Tinayre, con quien Fernández Jurado mantenía una fluida relación. Tinayre sensibilizado por la situación que atravesaba la institución, medió ante el entonces ministro de Economía Domingo Cavallo para que le otorgara un subsidio a CA. Según consta en los diarios de la época Tinayre habría invitado a Cavallo a participar del acto de entrega de la edición 1994 de los premios Podestá otorgados por la Asociación Argentina de Actores y, al recibir su galardón expresó:

«He vivido rodeado de actores y no quiero perderlos,^[8] deseo preservar su imagen porque temo que puedan perderse en el futuro. En el mundo hay

[7] Esta afirmación resulta llamativa dado que contó históricamente con el apoyo de fundaciones de grandes empresas.

[8] Tinayre estaba casado con la actriz Mirtha Legrand, una estrella que el mismo había descubierto y que protagonizó muchos de sus films, algunos de ellos clásicos de la época de oro del cine argentino.

instituciones creadas para proteger la memoria de los actores, la Cinemateca Argentina, por ejemplo y voy a aprovechar que está aquí el ministro de Economía para decirle que Cinemateca está muerta y solo son centavos los que necesita» (España 1995).

España afirma que el ministro estuvo el 17 de mayo de 1995 en un acto en la sede de la CA de Corrientes 2092, haciendo entrega del subsidio, oportunidad en la que en una pantalla pudo verse el discurso del ya fallecido Tinayre. Cavallo expresó que no era esa la única oportunidad en que el director le había hablado de CA.

Según el reporte del periodista, el subsidio consistía en un monto total de un millón seiscientos mil pesos^[9] a pagarse del siguiente modo: quinientos mil pesos habían sido adelantados a fines de 1993; un cheque por cuatrocientos mil pesos había sido entregado en el acto en mayo de 1995 y el resto (setecientos mil pesos) quedaba pendiente para entregas futuras. El dinero debía ser destinado a la recuperación de material filmico argentino a punto de desaparecer. Según Fernández Jurado ya se habían restaurado en Estados Unidos 42 películas argentinas y transferido a video otras tantas y esperaba restaurar 150 films en un año y 400 en los próximos dos. En el ágape posterior al acto, no faltó quien recordara que el MC también se encontraba en muy mal estado y requería de la pronta ayuda de las autoridades comunales. Cabe señalar que por entonces Fernández Jurado era su director, además de presidir también CA. Por último la actriz Mirtha Legrand, viuda de Tinayre, destacó la necesidad de seguir trabajando para preservar el patrimonio cinematográfico argentino y recordó dos de las películas que protagonizó y que se encontraban supuestamente perdidas: *El retrato* (Schlieper, 1947) y *Vidalita* (Saslavsky, 1948) ante lo que expresó que moría de ganas de ver esta última (España 1995). Fernández Jurado al reflexionar, años después, sobre el asunto sostuvo:

«Es curioso cómo se manejan las relaciones entre los privados y el Estado. Nosotros jamás tuvimos un contrato, jamás una información sobre el subsidio. Pero cada tanto se depositaba una parte en una cuenta nuestra del banco» (Fernández Jurado 2007, pág. 29).

Lo que para Fernández Jurado es tan solo «curioso» para muchos fue objeto de críticas y sospechas respecto de los mecanismos

[9] Para la época debido a la vigencia de la ley de convertibilidad un peso argentino equivalía a un dólar.

para la asignación de recursos públicos para ser usufructuados y administrados por entidades privadas y el uso que estos han hecho de esos recursos. El curioso mecanismo del subsidio permitió que CA no presentase una rendición contable de ese subsidio, aunque sus miembros repitieron hasta el cansancio que como consecuencia de una desprolijidad administrativa, parte del subsidio no se efectivizó y explicitaron públicamente en diversas oportunidades, con notorias diferencias y contradicciones, los fines a que destinaron los fondos obtenidos por medio del subsidio. Es también cierto que si CA no rindió cuentas al Estado sobre el destino de los fondos recibidos, fue porque eso no le fue exigido, modo de asignación de recursos que fue una práctica frecuente durante el menemismo. Eso no modera las críticas de sus detractores, quienes ponen en duda que los fondos hayan sido aplicados a la preservación de patrimonio^[10] y aún cuando así lo hubiese sido, cuestionan el beneficio que trajo esto al campo de la preservación cinematográfica argentino, dado que desde entonces la CA redujo considerablemente sus servicios y colaboraciones para con técnicos, investigadores e instituciones argentinas.

Según Fernández Jurado una parte del subsidio fue utilizada para comprar el edificio, por el cual CA pagó 2 800 000 dólares. Dado que este necesitaba refacciones otra parte del dinero fue aplicada a eso y el resto se empleó para adquirir películas. Sobre el monto total del subsidio otorgado por el Ministerio de Economía y el destino de los fondos ofrecemos algunas hipótesis más adelante. Continuando con el relato de Fernández Jurado, la renuncia del ministro Cavallo interrumpió el pago del subsidio y CA quedó imposibilitada de cumplir con compromisos ya adquiridos.^[11] Cabe señalar que si bien no existió un contrato, el compromiso verbal

[10] Al reseñar las instituciones a las que acudió para acceder a las películas necesarias para su investigación Abel Posadas afirma que «Con respecto a la CA y al millón de dólares que le fuera destinado bajo el gobierno menemista, no tenemos la certeza que se haya invertido en el cine argentino de cualquier época» (Posadas *et al.* 2005, pág. 16).

[11] En 2001, con motivo de producirse el llamado a convocatoria de acreedores por parte de CA, Fernández Jurado informaba que del subsidio original de 4 millones de pesos, la CA solo había recibido la mitad. Cabe preguntarse entonces cómo le fue posible adquirir bienes por casi 3 millones, restaurar el edificio y adquirir películas si, al presentarse a convocatoria tenía un pasivo de \$ 180 000 y gastos anuales de funcionamiento por \$ 200 000 (Ryzewsky 2001).

de Fernández Jurado al recibir el cheque de manos de Cavallo fue destinar el dinero a la restauración de películas y no a la adquisición de bienes inmuebles.

Años más tarde, en 2006, cuando tomó estado público la existencia de un lote de 700 clásicos argentinos, propiedad de CA, en México y Estados Unidos Fernández Jurado ofreció otra explicación acerca del monto recibido en concepto de subsidio y el destino de estos:

«En 1994, la Cinemateca Argentina compra alrededor de 400 copias de películas nacionales en los Estados Unidos a través de un distribuidor argentino que tenía contacto con una empresa de Miami.^[12] Allí, con la aparición de la TV, habían comenzado a ofrecer nuestras películas en cantidad para los consumidores hispanos. En esos tiempos, los canales todavía ponían en el aire copias en 16 mm, y cuando ese soporte comenzó a ser reemplazado por el video, creyeron oportuno liberar los depósitos en que guardaban cientos de latas. A principios de la década del noventa, el gobierno nos había dado un importante subsidio, del que habíamos usado el 90 % para la compra del edificio en el barrio de Constitución que ahora ocupamos, el que había sido del diario *Crítica*. Viajamos con un técnico para revisar el material y descubrimos que en varios casos se trataba de películas de las que ya no quedaban copias» (Minghetti 2006).

Según Casinelli se evaluó que lo lógico era que se hicieran negativos de esas copias y también copias en video de una pulgada. Algo que debido a la cantidad tuvo un costo de 4 500 dólares por título. Se hicieron unas 100. Las primeras 20 llegaron a CA por valija diplomática entre 1996 y 1997, algunas en negativo, otras en positivo, otras en video. Al producirse un cambio en las autoridades de la cancillería ese tipo de traslados se interrumpió. A las copias que quedaron en Miami – adquiridas o producidas por orden de CA – se sumó, en 2002, otro lote de 300 copias en 16 y 35 mm donadas por una empresa argentina radicada en México. Considerando la experiencia reciente con los materiales varados en Miami, CA

[12] Según Fernández Jurado entre los títulos adquiridos se encontraban *Ídolos de la radio* (Eduardo Morera, 1934), *Petróleo* (Arturo S. Mom, 1940), *Embrujo en Cerros Blancos* (Julio C. Rossi, 1955), *Nativa* (Enrique de Rosas, 1939), *Puerta Cerrada* (Luis Saslavsky, 1938), *El solterón* (Francisco Mugica, 1940), *El matrero* (Orestes Caviglia, 1939) y varias de Nini Marshall (Minghetti 2006).

optó por encargar la guarda de este segundo lote a Filmoteca de la Universidad Autónoma de México (Minghetti 2006).

En 2006 cuando fue publicada la nota de Claudio Minghetti en *La Nación* las películas aun se encontraban con el distribuidor de Miami y en Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La legislación vigente en Argentina exigía el pago de una serie de impuestos para el ingreso de los films al país y las gestiones de los miembros de CA ante diferentes autoridades para lograr la eximición de esos costos habían resultado infructuosas. Al margen del desenlace del episodio sobre la repatriación de películas, las informaciones vertidas en la nota de Minghetti ofrecen otra versión del destino de los fondos del subsidio otorgado por el Ministerio de Economía a CA y dan un valor total que conduce a pensar que se completó el pago del subsidio original de 1 600 000 pesos e incluso se amplió el monto a por lo menos el doble del valor inicial. Esto se infiere de la expresión de Fernández Jurado según la cual el 90 % se usó para la compra del edificio (2 800 000 pesos), por lo que el subsidio ascendió a un total de 3 110 000 pesos aproximadamente, de los cuales se destinaron 310 000 pesos a la refacción del edificio, la adquisición del lote de películas existentes en Miami y la obtención de negativos y copias en video de estas. Resulta llamativa la decisión de CA de obtener los negativos y las copias en video en Miami en lugar de repatriar los materiales y realizar los trabajos de restauración y duplicación en Argentina y bajo la supervisión de los técnicos de la institución. Esta decisión puede haberse fundado en la inexistencia de laboratorios comerciales que ofrecieran resultados aceptables al trabajo con materiales de archivo.

Por lo expuesto, queda demostrado lo difícil que resulta reconstruir el monto del subsidio asignado, cuánto de eso se hizo efectivo y cuál fue el destino de los fondos. Entendemos que esto generó desconfianza y recelo en el campo de la preservación cinematográfica argentina hacia CA, iniciándose así su aislamiento institucional. Sin duda el descontento producido por el manejo del subsidio otorgado por Cavallo, fue determinante en este proceso, a ello se sumó el retiro de Fernández Jurado del MC producto de la ruptura del «convenio verbal» según el cual el Museo estaba a cargo de personas seleccionadas o designadas por CA. Esto intensificó el ya histórico estilo de gestión de esta última según el cual priorizaba sus relaciones con entidades y personalidades ex-

tranjeras y minimizaba la colaboración con sus pares argentinos. Esta forma de gestión hacía que sus directivos desplegaran sus influencias y gustos personales para perfilar las actividades de la institución en desmedro de la búsqueda de consenso y respaldo en el medio cinematográfico y cultural local. Una de sus históricas colaboradoras Susana Strugo, quien se retiró de la institución en la década de 1990 describió así la situación:

«Lamentablemente hoy la Cinemateca participa espasmódicamente de los eventos culturales locales. Solo cuenta con una sala de proyección [la sala Leopoldo Lugones]; el personal se reduce al mínimo indispensable para su subsistencia, por lo que prácticamente han minimizado la posibilidad de ofrecer algunos de los servicios que conforman su razón de ser» (Strugo 1995, pág. 167).

Efectivamente como lo señala Strugo CA continuó recibiendo el apoyo del Estado al retener la concesión de la sala Lugones. Esta forma de subvención no fue motivo de críticas como lo fue el subsidio de Cavallo.

Strugo (1995, pág. 168) anoticiada del otorgamiento de un nuevo subsidio estatal,^[13] ansiaba que el mismo fuera aplicado a «reanudar el nivel de actividades que hasta hace algunos años realizaba» y abogaba para que reaparecieran «los servicios de información en horarios menos restringidos que los actuales que, por falta de personal, apenas se cubren».

Los críticos más moderados hablaron de incapacidad en el manejo del dinero pero hay quienes sostuvieron posiciones más extremas, como es el caso de Fernando Martín Peña, quien argumenta que este hecho sumado al aislamiento y la falta de cumplimiento de la institución de los preceptos de la FIAF, justificaba su expulsión de la Federación.

Probablemente las contradictorias versiones acerca del uso de los fondos y el ambicioso destino de estos quizás hayan contribuido para avivar y radicalizar las críticas a CA, pero es probable que también haya sido determinante el hartazgo que imperaba en algunos sectores de la sociedad argentina hacia fines de la década de

[13] Suponemos que el comentario de Strugo se refiere al pago de la segunda parte (un cheque de cuatrocientos mil pesos) del subsidio original de 1 600 000 otorgado el 17 de mayo de 1995.

1990 ante el obscuro manejo de los fondos públicos por parte de los funcionarios menemistas.

Hemos tratado de ser lo más minuciosos que nos fue posible en la reconstrucción de los acontecimientos que tuvieron lugar desde el derrumbe de la medianera de una de las sedes de CA hasta la adquisición del edificio de la calle Salta y la mudanza de la institución allí, porque entendemos que se gesta en ese breve período el germen del conflicto que estallará a continuación. El auxilio del Estado dividió aguas en lo que a políticas públicas para el sector se refería y la institución beneficiaria quedó aislada y cuestionada por la asignación y el uso de esos recursos públicos.

A partir de 1990, tomaron estado público una serie de denuncias de alto impacto, referidas a abandono o destrucción de obras y otros materiales cinematográficos. En general, las denuncias exponían el hallazgo en la basura de obras cinematográficas o la comercialización de materiales para recuperación industrial.

«1990. Octavio Getino, director del Instituto de Cinematografía, denuncia la desaparición de 300 negativos de películas “de un laboratorio” (Alex). Se supo después que se habían robado solo los negativos de imagen de 300 películas – no los de sonido – porque de ellos se extrae un derivado de plata. Por ese motivo, en octubre de 1994, varios críticos son llamados a Tribunales para certificar el valor cultural de algunos films perdidos, entre ellos, *La mano en la trampa*, *Un guapo del 900* y *Piel de verano*, tres de Torre Nilsson» (España 1998).

Dos años después, en julio de 1992, Guillermo Fernández Jurado, entonces director del MC, denunció haber encontrado restos y películas completas en los volquetes que estaban contra una pared de los Laboratorios Alex, en el barrio de Núñez; diariamente estos recibían restos de películas y de una demolición. Entre ellas declaró haber rescatado copias casi completas de *El Pibe Cabeza* (1975), de Torre Nilsson y de *Juan Moreira* (1973), de Leonardo Favio. Fernández Jurado sostuvo que recuperó todo lo que había en el baúl y en el asiento trasero de su auto. Identificó también cortos publicitarios y material de descarte de largometrajes de ficción (España 1992).

Otro episodio de similares características tuvo lugar en 1998 cuando el director cinematográfico Fernando Pino Solanas denunció que copias de algunas de sus películas habían sido arrojadas a

la basura por el laboratorio Cinecolor, del que había sido cliente por más de treinta años y en el cual se encontraban almacenados los negativos de muchos de sus films. Con motivo del episodio *La Nación* dedicó una extensa nota al tema en la que Pino Solanas expresó

«(...) fue un shock el haber encontrado en un volquete algunas copias de, por ejemplo, *La hora de los hornos* (...), o *El exilio de Gardel*, cuando además estaban bien etiquetadas. Son tan nuevos en esto que ni siquiera saben algunos de los principales títulos del cine argentino. No puede ser que alguien vea una etiqueta que dice: "Argentina Sono Film" y que dice *Sur* y no sepan que es una copia y *Sur* una película. Esa actitud de tirar las copias como si fueran escombros es inadmisibles en un laboratorio cuyo objetivo es trabajar al servicio del cine» (García 1998).

La nota atribuye el acontecimiento al hecho de que Cinecolor había sido comprado cuatro años atrás por la compañía extranjera Chile Films. A partir de esa fecha, comenzó a exportar, y el mayor caudal de trabajo pasó a ser la producción de copias de las películas de Buena Vista International (Disney) para distribuir en toda América Latina en desmedro del procesamiento de películas argentinas. Federico Ghiraldi el gerente administrativo del laboratorio, reconocía por esos días que Buena Vista Internacional era «un muy buen cliente». Preocupado por la imagen de Cinecolor a partir de estos hechos, el apoderado de la empresa dijo: «A nosotros no nos pueden responsabilizar por un descuido de Solanas», e inmediatamente estableció el alcance de sus servicios: «Acá solamente revelamos negativos y hacemos copias en positivo para proyectar. Una vez que el proceso terminó entregamos las copias, porque no somos titulares de ningún derecho intelectual. Y, lo más importante, no somos un ente depositario. Nuestro fin no es archivar nada. En el caso de los negativos, muchos los dejan porque tenemos un lugar en condiciones adecuadas de temperatura y humedad. Y ellos abandonan aquí su material. Es un calvario, porque nosotros tenemos que llamar a los realizadores para que vengan a buscarlos. Y con respecto a las copias, una vez que las pagan no tienen nada que hacer aquí. Y hasta me parece poco serio que se considere a las cabinas del subsuelo como archivo porque las películas están en condiciones inapropiadas». Salieron al cruce de estas declaraciones otros directores y productores que habían sido intimidados a retirar materiales del laboratorio. Javier Torre, el

hijo de Leopoldo Torre Nilsson, criticó la decisión argumentando que por los altos costos que cobraba el laboratorio para procesar las películas, debían permitir su guarda allí. Entre otras cosas porque no existía otro organismo con condiciones de guarda adecuadas. Por su parte el director Juan José Jusid, informó haber recibido una intimación para que redujera un material que tenía allí. Este se mostró sorprendido con la demanda, dado que a su entender mantener los negativos en los laboratorios es de uso y costumbre en todo el mundo (García 1998).

Como quedó expresado en la investigación coordinada por Galvão, esa práctica era usual en Argentina. Por ello este proceso de pérdidas, descartes, extravíos de materiales e intimaciones a productores pueden interpretarse como consecuencia de los cambios que trajo el neoliberalismo. Esta política produjo la destrucción de la industria argentina y la transferencia de empresas nacionales (públicas y privadas) a capitales multinacionales, quienes aplicaron a su actividad lógicas de mercado que priorizaban la rentabilidad y que desconocían o desconsideraban las prácticas y el ritmo de los procesos sociales argentinos. El conflicto entre laboratorios y productores tuvo un efecto positivo: expuso y denunció la ausencia de una institución pública capaz de absorber y preservar esas obras. El panorama se complejizó aún más por la adquisición, en este período, a valor de mercado de negativos y otros materiales antes despreciados o solo de interés para cinéfilos, coleccionistas y archivos. Este crecimiento del mercado de la preservación se debió, entre otras cosas, a la aparición de programas de televisión y señales de televisión por cable dedicadas completamente a la revisión del cine. Esto elevó el valor comercial de las obras cinematográficas. Muchos particulares tizaron o vendieron sus obras en el país o en el exterior durante este período.

En lo referido a la trayectoria de CA, los anhelos de Susana Strugo no se cumplieron y nuevos episodios vinieron a reforzar su aislamiento institucional. Contribuyó a ello el despido, en 1996, de Guillermo Fernández Jurado como director del MC y la designación en su reemplazo de José María Poinier. El hecho indicó el quiebre del acuerdo verbal según el cual, desde su creación y hasta ese momento, la dirección del MC era resuelta en el seno de CA. Esto dio una nueva orientación a la política institucional del MC, distanciándolo del estilo de los ejercicios anteriores.

Al comienzo de la década de 1990, el campo de la preservación cinematográfica se diversificó con la incorporación de jóvenes entusiastas que se iniciaban como coleccionistas, críticos y realizadores interesados en apreciar el cine clásico. El primer impulso de estos jóvenes fue incorporarse a las instituciones existentes pero pronto se desilusionaron al percibir que los archivos cinematográficos priorizaban la tarea de acopio y conservación por sobre la difusión de sus acervos.

En 1993 surgió la Filmoteca Buenos Aires. Esta fue producto del afán de acopio del joven historiador del cine y crítico Fernando Martín Peña, alumno del Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC) dependiente del Instituto Nacional de Cinematografía (INC). Peña rememora que su práctica de coleccionista fue producto de la decepción ocasionada por los archivos existentes a los que llegó interesado en ver las películas pero recibió una repuesta negativa, dado que sus responsables argumentaron que allí el cine se preservaba pero no se mostraba. Recuperado de la decepción empezó a adquirir material de coleccionistas y a proyectarlo en algunos cineclubes de Buenos Aires, hasta que en 1989 conoció a Octavio Fabiano^[14] de quien se declaró amigo, socio y cómplice. Sumaron sus colecciones, más la de otro particular y fundaron Filmoteca Buenos Aires. Fabiano y Peña, constituyeron una clase especial de coleccionistas y su caso expone una paradoja: su afán por ver y mostrar cine los condujo a coleccionarlo como modo de contrarrestar la imposibilidad de acceder y compartir algunos títulos. La necesidad de conservar materiales en su poder fue el fruto de la desconfianza y el recelo que les producían los criterios institucionales de los archivos existentes, públicos y privados. Consultado sobre qué destino pretende para su colección Peña afirma que le gustaría que todo se concentrara en una cinemateca estatal (en base a Curubeto 1998; Romano y Aguilar 2010).

Que ese sea el lugar donde intervenir. La restauración-reconstrucción es mi prioridad. Yo tengo acopiadas 4 500 películas, si me pisa un

[14] Crítico, investigador, programador, cineclubista, y restaurador. Fabiano nació en Italia, emigró pequeño a Buenos Aires, estudió cine en La Plata donde conoció a Roland y trabajó en CA mientras este la presidía. Se distanció de la institución al tomar el mando los Fernández Jurado por diferencias de criterios en lo referido a la misión de una cinemateca. Falleció en Buenos Aires en 2003 (Kairuz 2001).

camión hoy a la noche todo eso se lo queda la gente que es dueña de la casa que alquilo (Romano y Aguilar 2010, pág. 61).

Lo paradójico del caso se intensifica si se considera que Fernando Martín Peña se define como un hombre que «cree en lo institucional, en el Estado, en la cosa pública. Y que el hecho de que acá haya sido un fracaso no quiere decir que no pueda funcionar» (Romano y Aguilar 2010, pág. 61).

En este panorama comenzó a ganar fuerza, en algunos sectores, la necesidad de contar con normativa específica que regulara las prácticas en torno al patrimonio cinematográfico y con una institución estatal que reuniera los materiales y diseñara las políticas públicas para el sector.

En 1993 el director de cine Fernando Pino Solanas asumió como diputado nacional por el Frente Grande, una alianza de centro izquierda, opositora al menemismo, por entonces en el poder. En el mismo año el secretario general de la United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), Federico Mayor, creó un Comité de Honor con personalidades del cine de todo el mundo para celebrar el centenario del nacimiento del cine. A este comité fue invitado a participar el cineasta y diputado nacional Pino Solanas. El 2 de noviembre de 1993 en la XXVII Conferencia General de la UNESCO celebrada en París se emitió un nuevo llamamiento mundial para la preservación del patrimonio filmico. Solanas aceptó ocuparse del tema en Argentina.^[15] Antes de ser diputado había sido un activo militante por una nueva ley de radiodifusión que reemplazara a la reglamentación impuesta durante la última dictadura militar y es probable que conociera la problemática de la preservación cinematográfica desde sus épocas de estudiante cuando, según Getino, la Cinemateca Nacional era una causa común de los jóvenes estudiantes. A partir del compromiso asumido en París Solanas empezó a trabajar en la redacción de una ley que atendiera a la recomendación de 1980 de la UNESCO y, revirtiera el calamitoso panorama de la preservación del patrimonio cinematográfico que imperaba en Argentina. Logró aglutinar en torno a su proyecto de ley a un grupo de realizadores y estudiosos del cine. Solanas encaró una investigación junto al abo-

[15] «Al rescate de la memoria audiovisual ante el estado de emergencia del patrimonio filmico nacional», *Cine y Artes Audiovisuales*, n.º 2, págs. 14-15, 2003.

gado Julio Raffo – quien era asesor de Solanas – y redactaron un primer proyecto de ley. El proyecto recibió sugerencias de algunos actores del campo consultados para tal fin, entre ellos Fernando Martín Peña, logrando el apoyo de directores como Luis Puenzo, el productor Hernán Gaffet, y otros. También apoyaron la iniciativa entidades gremiales y profesionales como el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) y Directores Argentinos Cinematográficos (DAC). Este grupo abogaba por la sanción de una ley que crease una entidad pública destinada a la preservación de patrimonio cinematográfico y declarara el estado de emergencia del patrimonio cinematográfico argentino.

Paralelamente a la lucha de los promotores de la ley, se gestó en el campo cinematográfico argentino un grupo de detractores, encabezado por CA. Sus miembros, a pesar de haber abogado durante años por legislación específica, no apoyaban este proyecto de ley por considerar que daba lugar a una instancia expropiatoria que excluía del campo de la preservación a las instituciones que históricamente habían desarrollado esa misión. Según Fernández Jurado la ley era producto de un proyecto «entre totalitario y exagerado». Dado que creaba una nueva institución sin una sola película, lo que adquiriría sentido si se consideraba que otorgaba al Estado poder de policía para expropiar el acervo de CA y hacerse con todos los bienes que esta había reunido durante tantos años, con grandes sacrificios (Fernández Jurado 2007, pág. 28).

En 1997 el diputado Solanas logró la sanción de la ley por primera vez en ambas cámaras. La alegría duró poco dado que en julio de 1999 la ley fue vetada por el presidente Menem. Según Julio Raffo este se fundó en el informe recibido de parte del entonces presidente el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Julio Maharbiz, quien adujo que ya existía una Cinemateca en el ámbito del INCAA. Si bien hacia 1990 la Cinemateca del INCAA amplió sus funciones dedicándose a tareas de preservación e incluso adquiriendo materiales anteriores al período alcanzado por el depósito obligatorio, de ningún modo estas acciones aisladas garantizaban la preservación del patrimonio cinematográfico argentino de manera global. Para Raffo el veto a la ley pudo deberse a la ignorancia o la mala predisposición que la reglamentación generó en los funcionarios del INCAA debido a que transfería la Escuela de Cinematografía al ámbito de la Cinemateca. Efectivamente, el texto del veto indicaba supuesta superposiciones entre el

INCAA y la Cineteca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), al crear un organismo para cumplir funciones que ya eran cumplidas por otro. Además, consideraba inoportuno – en el momento de crisis que atravesaba el sector de la producción y el fomento – tener que ceder el 10 % del presupuesto a la Cinemateca. El mismo día del veto circuló un comunicado de prensa firmado por Fernández Jurado en el que expresaba su oposición a la creación de la CINAIN «dado que los objetivos que se le adjudican han sido cumplidos por nuestra entidad con los mejores adelantos y recursos técnicos» (Trzenko 1999). Fernández Jurado insistió con estos argumentos en 2001 cuando CA se presentó a convocatoria de acreedores. Su presidente atribuyó esta situación a la falta de apoyo del Estado y cargó contra la ley afirmando que «creaba un organismo semejante al nuestro, lo cual es absurdo porque nosotros ya tenemos toda la estructura armada» (Ryzewsky 2001). La presentación a convocatoria de acreedores por parte de CA puede ser leída en este panorama como un último recurso de presión por parte del archivo a los poderes públicos, una estrategia para que nuevamente el Estado asistiera a su rescate. Si así fuese la medida no fue efectiva, ya que anoticiado de la situación del archivo José Miguel Onaindia, el por entonces presidente del INCAA afirmaba:

«La ley no me permite disponer de fondos públicos para iniciativas privadas como esas. A mí me duele mucho lo de la Cinemateca, porque yo me formé viendo grandes películas en sus salas, pero hay que aclarar que se trata de una fundación privada. Además, el instituto tiene su propia cinemateca, que está realizando una ardua tarea en la preservación del patrimonio fílmico nacional con la ayuda desinteresada de muchos expertos, coleccionistas e investigadores» (Batlle 2001).

Las declaraciones de Onaindia permiten comprender que los cambios en la política, (en 1999 había asumido el Poder Ejecutivo Fernando de la Rúa con un frete, la Alianza, conformado entre su partido, la Unión Cívica Radical (UCR) y el FREPASO) se manifestaban en nuevas actitudes del poder público hacia los agentes del campo de la preservación y que la actitud del INCAA ante la CINAIN extrapolaba gestiones y signos políticos. Onaindia mantenía el argumento esgrimido por Maharbiz años antes.

Por su parte, Fernando Martín Peña amparado en la férrea confianza en «la cosa pública» fundó en 2000 – junto a otros actores del campo cinematográfico sensibilizados por la imposibilidad de

hacer efectiva la ley 25.119 – la Asociación para el Apoyo al Patrimonio Audiovisual y la Cinemateca Nacional (APROCINAIN).^[16]

Interpretamos que el veto a la ley hizo estallar conflictos latentes, gestados desde hacia tiempo en el seno del campo de la preservación cinematográfica en Argentina. Al menos tres conflictos de intereses se manifestaban en la sanción de la ley:

1. la disputa en el seno del INCAA por la cesión de un 10 % de su presupuesto y la transferencia de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) (ex CERC, la escuela de cine del Instituto);
2. la necesidad de reconocer que la Cinemateca del INCAA era un órgano administrativo interno que prestaba servicio exclusivamente al INCAA para atender a las necesidades de difusión de ese organismo;
3. la puja de las entidades privadas pre existentes por los fondos públicos destinados a la preservación del patrimonio cinematográfico.

El debate suscitado por la sanción de la ley 25.119 fue amplio y complejo. Todas las partes presentaron argumentos atendibles pero poco a poco la discusión abandonó el ámbito de las ideas y se desplazó al ámbito de las pasiones. Cada uno de los que integraban el debate se atrincheró bajo la incansable repetición de acusaciones cruzadas y temores, en muchos casos infundados o exagerados, acerca de las consecuencias que la reglamentación de la ley podía producir en el campo de la preservación cinematográfica. El enfrentamiento producido en el seno del INCAA lo consideramos ajeno al campo y propio o natural de cualquier órgano de la administración pública que ve recortada su estructura y con ello su presupuesto, sus funciones y su poder. De los argumentos más generales esgrimidos por los detractores a la ley cabe señalar que reconocemos que la acusación del desconocimiento o desprecio por la experiencia histórica tiene cierta validez, así como también

[16] La APROCINAIN estuvo integrada en sus inicios por Fernando Martín Peña (presidente), Humberto Ríos (vicepresidente), José Santiso (secretario), Hernan Gaffet (prosecretario), Octavio Fabiano (tesorero), Hayrabet Alacahan (protesorero), María Cristina Morazzani y Salvador Sammaritano (vocales), Roberto Bernardis y Juan José Stgnaro (revisores de cuentas) («Preservación Audiovisual en Argentina», *InfoDAC*, 2001, págs. 1-2).

resultan comprensibles las reservas de los particulares frente al artículo octavo de la ley que establece:

«La CINAIN tendrá poder de policía a los efectos de obtener información sobre el estado de cualquier producto audiovisual nacional o de otro origen si estuviese en el dominio público, y de copias que quedarán bajo su custodia.^[17] El ejercicio de estas facultades consistirá en tomar las medidas necesarias para su debida preservación, pudiendo inclusive, disponer de la obtención de copias que quedarán bajo su custodia. El ejercicio de estas facultades en ningún caso podrá afectar los derechos patrimoniales que establece la ley 11.723 o que deriven de los de la propiedad intelectual. Las copias así obtenidas no podrán exhibirse ni facilitarse a terceros sin autorización previa y escrita de sus titulares, salvo que se encuentren en dominio público».^[18]

La ley no atenta contra los derechos patrimoniales pero desconoce, o ignora deliberadamente, el pantanoso terreno en que las cinematecas de occidente desarrollaron sus tareas durante buena parte del siglo XX. Las cinematecas no poseen derechos patrimoniales sobre altos porcentajes de los materiales que custodian. Esto no es una particularidad de Argentina sino una característica intrínseca a los archivos filmicos occidentales en general. Es de esperar entonces que en un campo en el que los particulares habían surgido y habían desarrollado sus trayectorias con escasas intervenciones del Estado esta reglamentación generara reservas y resistencia. Pero cabe señalar a su vez que los argumentos de Fernández Jurado acerca de las posibilidades de CA de encarar la misión asignada a la CINAIN y la mención al cumplimiento por parte de esta de los objetivos fijados en la ley, son también reflejo de un profundo desconocimiento histórico y entran en contradicción con las situaciones descriptas por sus miembros en los *Informes* de FIAF y en la prensa local, donde repitieron indefinidamente las limitaciones con que desempeñaban sus funciones, los heterogéneos resultados obtenidos y demandaban por legislación específica y recursos públi-

[17] La ley 11. 723 Régimen Legal de la Propiedad Intelectual establece en su artículo 1° que las obras cinematográficas son alcanzadas por este régimen. En el quinto, establece que la propiedad intelectual sobre sus obras corresponde a los autores durante su vida y a sus herederos o derechohabientes hasta setenta años contados a partir del 1° de enero del año siguiente al de la muerte del autor. Transcurrido ese plazo las obras pasan a ser de dominio público.

[18] Ley 25.119, artículo 8°.

cos para la preservación del cine. Las reservas de Fernández Jurado ante las posibilidades expropiatorias de la ley parecen exageradas si consideramos que el cine es producto de la reproducción, no existen materiales únicos y lo que la ley establece es que puede ser solicitada información o materiales para su duplicación. Más que la preocupación por la pérdida del patrimonio de CA ante el avance del Estado sobre la institución, Fernández Jurado parece preocupado por ver extinguirse las posibilidades de que CA sea destinataria de recursos públicos de los que hasta ahora había sido receptora exclusiva sin rendir cuentas sobre su administración.

Lo álgido del conflicto entre CA y APROCINAIM redujo la amplia política pública propuesta en la nueva ley a un aparente dilema. Algunos investigadores han llegado a sostener que la ley vendría a resolver el problema de la inaccesibilidad al acervo de CA.^[19] Entendemos que esta reducción de los alcances de la ley es contraproducente al desarrollo del campo ya que permite dilatar el tiempo intentando resolver una dicotomía inexistente. A nuestro entender la política pública que la ley propone desarrollar reviste aspiraciones más amplias que la intervención sobre una institución (sea que se interprete esto como un avasallamiento o como un acto reparatorio). Cabe señalar que de reglamentarse e implementarse la ley todas las instituciones alcanzadas por esta deberán adecuar su funcionamiento a ese marco jurídico.

En medio del encendido debate, que a esta altura ya había sido reducido a un enfrentamiento abierto entre bandos a favor y en contra de la ley, Solanas libró una nueva batalla parlamentaria y logró en 1999 que por segunda vez ambas cámaras (Cámara de Diputados y Senado de la Nación) dieran sanción al proyecto de ley 25.119 *Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional*. Lejos de poner fin al enfrentamiento entre promotores y detractores la sanción de la ley encendió la mecha de un conflicto que no ha cesado hasta el 2015.

Su sanción no modificó inmediatamente la acción de los agentes del campo pero los organizó en torno a ella. En 2001 era claramente identificable la posición de cada agente del campo frente a la nueva reglamentación por ello entendemos que se fija ahí el punto final

[19] Interpretamos que el texto «Caso Cinemateca Argentina» de Gonzalo Aguilar incluido en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Romano y Aguilar 2010) apunta en ese sentido.

de nuestro período en estudio. Esta decisión se funda también en que la crisis económica, social y política que atravesó Argentina en 2001, luego de la salida del menemismo del poder, hizo que la reglamentación de la ley quedara pendiente por años.^[20] Ello dejó en suspenso el impacto que la implementación de este marco jurídico tendrá en el campo de la preservación de patrimonio cinematográfico.

4.3 Reconocimiento, cine digital y cuarta crisis de conservación

En el escenario internacional se producen en el período dos fenómenos dignos de considerar: uno de ellos propio del campo de la preservación y otro en el ámbito de la industria pero que impacta de forma determinante en el campo de acción de los archivos cinematográficos. El primer fenómeno lo constituye el reconocimiento a las cinematecas y a su destacado accionar en la salvaguardia del patrimonio cinematográfico. Algunos archivos occidentales resultan objeto de reconocimiento por su perseverancia, trayectoria y por lo determinante de sus contribuciones en la conservación de obras cinematográficas.

El segundo, propio del cambio que caracteriza a la industria cinematográfica, lo constituyó el avance técnico conocido como «cine digital». Este cambió las formas de producción de obras cinematográficas produciendo la más profunda y destructiva crisis de conservación en la historia del campo occidental de la preservación audiovisual. Pero sumó a los archivos la presión externa de centrar sus acciones en la reproducción digital de las obras que conservaban debido a los bajos costos de los procedimientos digitales comparados con el costo de duplicación de cine en soporte analógico.

De Souza (2009) en su trabajo *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil* vincula ambos procesos, inscribiendo su trabajo en una actual y sensible proliferación de estudios sobre archivos filmicos o sobre aspectos de las actividades desarrolladas por estos. El investigador brasilero atribuye este fenómeno al hecho de que los archivos más antiguos estén conmemorando aniversarios redondos: 75 años los más ancianos, 60 o medio siglo los de

[20] La reglamentación definitiva de la ley 25.119 – requisito administrativo indispensable para su implementación – se produjo en agosto de 2010.

mediana edad (este es el caso de CA, archivo que festejó su medio siglo en 1999 y 60 años en 2009) y menos décadas los más nuevos. O tal vez la explosión de la tecnología digital esté obligando a los archivos a reflexionar sobre sus historias y ponderar los nuevos caminos que deberán considerar en el futuro para cumplir con la misión de preservar imágenes en movimiento contemporáneas (cfr. De Souza 2006, pág. 3). Coincidimos con este en que ambos fenómenos se conjugan en el esfuerzo por explicar el repentino interés por la actividad de los archivos cinematográficos a partir del final del siglo XX.

En el caso argentino la proliferación de estudios específicos fue tímida en la última década del siglo XX pero se intensificó con posterioridad. Entendemos que si bien es de festejar el interés por la actividad de los archivos este no tuvo impactos importantes en las prácticas institucionales. Además la fragmentación producida en el campo dio lugar a trabajos que pusieron el foco en destacar el estado de emergencia del patrimonio fílmico y establecer responsabilidades al respecto. Poco se avanzó en cuestiones que resultan imprescindibles para revertir el estado del campo. Entendemos que estos son entre muchos otros: la elaboración de un censo que ofrezca información sistemática sobre las obras cinematográficas producidas en Argentina y el desarrollo de un método que, considerando el estado del campo, logre determinar, o al menos estimar, la existencia de materiales, su estado de conservación y su condición legal. Entendemos que para ello es imprescindible contar con un marco regulatorio específico que disponga de consenso entre los actores del campo. Este fenómeno de interés por los archivos se redujo en Argentina a una serie de producciones académicas denunciando el estado del campo y demandando cambios en las condiciones de acceso, sin reflexiones por parte de los archivos respecto de su historia y el rol que cada institución desempeñó en el desarrollo del campo. Los archivos argentinos llegaron al siglo XXI sofocados, aturridos y en algunos casos, atrincherados en posturas estancas en la disputa por legitimarse como destinatarios de los recursos públicos asignados a la preservación. Puede decirse que no se percibió prácticamente la preocupación del campo por los cambios y las demandas que el cine digital impondría.

El hecho de que el campo argentino no haya acusado recibo acerca de las consecuencias que el cine digital le impondría, no implica que estas no se manifestasen.

El cine digital surgió hacia 1992 y consistió en avances técnicos que permitían conjugar dos formas de producción de imágenes en movimiento de diferente naturaleza: la producción de imágenes por sistemas fotoquímicos y la producción de imágenes por sistemas electrónicos. Como dijimos antes este desarrollo tecnológico trajo dos grandes problemas a los archivos: el desafío de preservar obras digitales y la presión para digitalizar sus acervos fílmicos.

La primera demanda desató la cuarta crisis de conservación, los archivos aún no habían resuelto la preservación de las producciones en soporte fílmico cuando el cine digital llegó. Entre otras cosas el digital aumentó en forma exponencial el volumen de producción de obras cinematográficas. Además, acabó con los estándares que se habían fijado hacia fines de la década del 1930 produciendo la irrupción de una gran cantidad de formatos incompatibles entre sí. Por sus características técnicas los formatos digitales imponen que frente a una falla la pérdida de material sea total. Asimismo el relativamente bajo costo de producción de copias en soporte digital trajo a los archivos presiones externas para que optasen por migrar sus acervos fílmicos a tecnología digital.

Los cambios introducidos por el desarrollo del cine digital preocuparon a la industria cinematográfica estadounidense la cual encargó a un grupo de expertos investigar el tema. El resultado fue la publicación *The digital dilemma, Strategic issues in archiving and accessing digital motion picture materials*. En el texto la industria reconoce los beneficios que la tecnología digital trajo pero admite que los cambios se han introducido de forma poco sistemática a una gran velocidad, esto ha imposibilitado evaluar sus implicaciones a largo plazo.

También Edmondson (2004, pág. 58) expone el desconcierto que el desarrollo del cine digital trajo, sosteniendo que «el debate más controvertido y trascendental en la esfera de los archivos audiovisuales gira en torno al impacto de la digitalización». A diferencia de la industria estadounidense, en donde el problema es de orden técnico y económico, Edmondson plantea que el cine digital tendrá implicancias de orden ético. Al respecto afirma

«Es posible, pues, que el gran problema que plantea la digitalización no tenga que ver con la tecnología o la economía, sino con la erudición, la educación y la ética. Los investigadores y el público tienen derecho a que se los eduque y se los informe detalladamente de la relación entre contenido y soporte, es

decir, a que se les explique con exactitud el contexto de lo que ven y lo que oyen. Para ello, los propios archivos y los archiveros tendrán que entender perfectamente las diferencias de carácter y textura de los distintos medios, y el deseo automático de contextualizar deberá formar parte de su sistema de valores» (Edmondson 2004, pág. 60).

Podemos sostener que la introducción de las formas de producción y distribución de imágenes en movimiento digitales trajo cambios tan vertiginosos que fue imposible cuantificar o cualificar sus efectos. No avanzaremos en el análisis de estos procesos dado que entendemos que en Argentina el campo de la preservación recibió con indiferencia estas novedades. El estado de desarrollo del campo al momento del surgimiento del digital impidió que los archivos pudiesen poner la mirada en los desafíos inmediatos y futuros que esta nueva tecnología les impondría.

4.4 Nuevos actores, regulación e imposibilidad de aplicación

El principal acontecimiento en el período, en lo concerniente a la relación entre el campo de la preservación de patrimonio cinematográfico y el Estado argentino, lo constituyó la elaboración y posterior sanción de un marco jurídico específico que incluyó el reconocimiento del estado de emergencia del patrimonio fílmico argentino y creó una cinemateca pública nacional. La sanción de la ley 25.119, lejos de aportar soluciones al crítico estado del campo de la preservación en Argentina constituyó un factor de conflicto que fraccionó al campo enfrentando a sus actores, los que se agruparon según sus intereses en dos sectores con posiciones antagónicas y aparentemente irreconciliables.

Para analizar las motivaciones que permiten comprender la toma de posición de los diferentes actores del campo es necesario llevar en consideración la historia de cada institución, el grado de autonomía de que dispusieron los archivos en cada período y las estrategias que cada archivo desarrolló para conservar o ampliar su autonomía a lo largo de su trayectoria institucional. Asimismo la toma de posición de cada actor conllevó una concepción específica acerca del rol del Estado y puso en juego un concepto determinado sobre lo público. Es además imprescindible considerar que es recién en 1999 y a partir de la sanción de esta ley, que puede hacerse referencia al desarrollo en Argentina de una política

pública tendiente a atender el problema de la preservación del patrimonio cinematográfico nacional, en el marco de los sesenta años analizados.

Esta hizo estallar conflictos latentes en el campo de la preservación en Argentina desde su surgimiento. Las diferentes concepciones del hecho cinematográfico moldearon instituciones diversas que aspiraron históricamente a ser depositarias de los recursos públicos que el Estado asignaba a esta actividad.

A un año del cambio de siglo existían en Argentina seis instituciones dedicadas a la preservación de patrimonio cinematográfico, de las cuales al menos la más longeva de ellas se promulgaba la destinataria natural para desarrollar las tareas que la ley asignaba a la nueva institución pública que creaba.

El modelo de análisis y clasificación de los archivos cinematográficos que venimos aplicando se completa en el período con la incorporación de dos nuevos archivos: la Fimoteca de Buenos Aires y la CINAIN, este último archivo de existencia exclusivamente normativa dado que su puesta en funcionamiento no se efectivizó en el período en estudio. De las seis instituciones en actividad cuatro son instituciones públicas y dos de ellas archivos privados (véase cuadro en pág. 233).

Del total de once instituciones que existieron en Argentina abocadas a la preservación cinematográfica solo seis de ellas se encuentran activas en este último período, cuatro han desaparecido y la última es una institución que existe exclusivamente en el marco jurídico.

En lo que respecta a la autonomía institucional de los archivos en actividad en el período, podemos decir que en los albores del siglo XX todos presentaban escaso nivel de la misma. Los archivos públicos veían condicionada su autonomía debido a los procedimientos y prácticas propias de la administración pública, lo que incidía en la definición de sus misiones institucionales y determinaba el desarrollo de las actividades cotidianas. Así el Departamento de Imagen y Sonido del AGN debía inscribir sus acciones en el organigrama general del Archivo al que pertenecía, asimismo le era asignado un porcentaje de recursos a los cuales debía adecuarse para su funcionamiento. Las actividades de la Cineteca del INCAA seguían en este período centralizadas en atender las demandas del organismo referidas a promoción y difusión del cine argentino. Aunque desarrolló algunas tareas vinculadas a la preservación, el

archivo no había logrado, en sus treinta años o más de trayectoria, ampliar sus funciones y atender sistemáticamente a la preservación del patrimonio cinematográfico.^[21] El MC logró hacia el final del período independizar su gestión de CA; sin embargo, su denominación de Museo complejizó sus posibilidades de atender a las diversas tareas que conlleva la preservación de patrimonio cinematográfico. Por su parte los archivos privados, CA especialmente, vieron afectada su autonomía en el período por la interrupción de la asignación de recursos públicos para financiar las actividades de la institución.

En referencia específicamente a la reacción del campo frente a la sanción del marco jurídico específico, debemos señalar que al conflicto de intereses propio del campo de la preservación cinematográfica, se sumaron al menos dos más, generados por el alcance de la ley sobre intereses tangenciales a la cuestión de la preservación, pero que motivaron el ataque y la obstaculización a esta: la disposición de ceder un 10 % del presupuesto del INCAA para el funcionamiento de la CINAIN y la transferencia de la EN-ERC (ex CERC, la escuela de cine del instituto) al ámbito de la CINAIN.

Suponemos que estas fueron las causas que motivaron al por entonces presidente del INCAA, Julio Maharbiz, recomendar al Poder Ejecutivo el veto de la ley. Si bien el argumento que se esgrimió fue la superposición de funciones entre la Cinemateca del INCAA y la institución que creaba la ley, es inviable suponer que a esa altura de los acontecimientos se desconociera que la Cinemateca del INCAA no preservaba el patrimonio cinematográfico argentino y no estaba en condiciones de ampliar sus atribuciones mientras siguiese en la esfera del INCAA. La reacción de los funcionarios del INCAA es un ejemplo más de los esfuerzos de los actores históricos del campo por lograr el reconocimiento que los legitimara como destinatarios de los recursos públicos que el nuevo marco jurídico asignaba a la preservación de patrimonio cinematográfico.

Otros actores que combatieron la ley también con el mismo argumento fueron los directivos de CA, como ya dijéramos. En agosto de 2008 con motivo de la aparición en el MC de una copia, supuestamente con la versión del director, del film alemán *Metrópolis*, la revista *Haciendo Cine* dedicó un número a la preservación

[21] Aunque ello fue argumentado como justificativo para vetar la ley 25.119.

cinematográfica en Argentina. A casi diez años de la sanción de la ley perduraba el fraccionamiento del campo y las posiciones se radicalizaban. En el artículo «Cara y contracara» se presentaron las posiciones sostenidas por Julio Raffo y Oscar Azar. La revista los presentaba como dos abogados de cine que representan posturas antagónicas que deben ponerse de acuerdo para que la ley de Cinemateca Nacional pueda reglamentarse (Raffo y Azar 2008, pág. 30). Los argumentos de Julio Raffo se repiten: sostiene que los ataques a la ley son producto de malas interpretaciones o de mezquindades; por su parte Azar argumenta que esta fue redactada de espaldas a CA y que solo podrá avanzarse en su reglamentación e implementación si se modifica el texto. El transcurso del tiempo no modificó las posiciones originales ni el problema de fondo: la disputa por el capital simbólico que legitime a los actores a ser los destinatarios de los recursos públicos que la ley asigna a la preservación de patrimonio. A pesar de ello, cabe reconocer que algunos de los argumentos de sus detractores dan cuenta, a nuestro entender, de una característica del campo: la pretensión por parte de los promotores de la ley de dar nacimiento a una nueva institución sin acervo propio desconoce la historia del campo y el rol desempeñado por el Estado en los sesenta años de historia transcurridos desde el surgimiento del AGrafN. El proyecto de crear una entidad pública que centralice la preservación se presenta como una experiencia fundante, y aunque puede que no haya sido esta la intención, minimiza y reduce los fracasos de las instituciones del Estado en su función de preservar el patrimonio cinematográfico nacional y relativiza la responsabilidad del Estado en esta tarea. Asimismo exacerba el rol de los archivos privados y tangencialmente les atribuye la responsabilidad por el calamitoso estado en que se encuentra la preservación de patrimonio cinematográfico en Argentina a fines del siglo XX.

La sanción de la ley 25.119 implicó un punto de inflexión en el desarrollo de la preservación cinematográfica en Argentina, dado que se trató de una reglamentación tendiente a regular el campo de manera amplia y su elaboración y sanción fue producto del reconocimiento por parte del Estado argentino de la pérdida de obras cinematográficas como problema público al cual dio respuesta a través de la elaboración de una política pública tendiente a resolver el problema. Queda pendiente el análisis del impactó de los

resultados de esta política pública en el campo de la preservación de patrimonio cinematográfico.

4.5 Conclusiones del período

En el campo de la preservación cinematográfica argentino tiene efecto el proceso de valorización de las obras cinematográficas como parte del patrimonio cultural en Occidente. Sin embargo, la repercusión de este proceso no trajo efectos positivos. El impacto inicial fue la aglutinación de una masa crítica con suficiente poder de acción para lograr la regulación de la preservación cinematográfica. Con lo cual, un sector del campo, el cual había abogado durante años por una regulación que rigiera sus actividades, se consideró perjudicado por la normativa elaborada y combatió su sanción y aprobación. A su vez el cambio producido en la industria con el advenimiento del cine digital, enfrentó a los archivos a la crisis de conservación más desastrosa de su historia y a la presión de resolver la preservación a través de la reproducción digital de obras analógicas. Esta presión se basó en la reducción de costos que implica el soporte digital, pero no llevó en consideración el complejo entramado de acciones que implica preservar un filme. Paralelamente a este proceso, aparentemente tan desfavorable para los archivos, tuvo lugar en Occidente un proceso de reconocimiento público a muchas cinematecas y archivos filmicos que festejaban aniversarios en estos años. Ese proceso tuvo su réplica en Argentina y CA, el más longevo de los archivos cinematográficos nacionales, conmemoró sobre el final del período sus cincuenta años; pero había pocos motivos para festejar. Los archivos argentinos entraron al siglo XXI abatidos por sus propias limitaciones y fracasos y por los cambios que la industria impuso al campo de la preservación en general.

Conclusiones finales

Hemos descripto los principales acontecimientos ocurridos en los sesenta años que van desde 1939, cuando se creó el primer archivo cinematográfico argentino, el Archivo Grafico Nacional (AGrafN), hasta 2001, cuando el campo se organiza en torno a la promulgación de la ley que declara el estado de emergencia del patrimonio cinematográfico argentino y crea la CINAIM, en 1999.

Encontramos que en 1939, el Estado argentino reconoció la importancia del cine y la necesidad de su preservación como fuente de la historia y creó una institución abocada a esta tarea. Sesenta años después nos encontramos nuevamente con la promulgación de una ley que, aunque con otra concepción del cine, crea una nueva institución dedicada a la preservación de películas. Ambas instituciones nacieron sin acervo propio pero los sesenta años transcurridos imponen una diferencia sustancial: en 1939 el AGrafN no disponía de acervo porque era una institución pionera en su tipo que inauguraba la práctica de la preservación de obras cinematográficas; en 1999 la CINAIM no dispone de acervo propio porque el mayor acervo de cine argentino se encuentra en manos de instituciones o coleccionistas particulares, en otros archivos públicos o en archivos extranjeros. Estos actores, ante la espasmódica intervención del Estado argentino en el sector – expresada en períodos de alta intervención y otros de omisión – fueron apropiándose de materiales, conservándolos y definiendo su uso y valor. La ley 25.119, si bien viene a subsanar esa situación histórica de desregulación o regulación parcial del campo la preservación cinematográfica en Argentina, desconoce aspectos fundamentales del desarrollo de este y simplifica el escenario declarando un estado de emergencia que lejos de despertar el apoyo y la colaboración de los poseedores de películas, produjo su resistencia. La discusión quedó reducida a un enfrentamiento entre liberales y estatistas, inconducente, en la medida en que no ha atendido a la experiencia histórica intentando

capitalizarla para llevar a cabo la tarea que todos reconocen como prioritaria: preservar el patrimonio cinematográfico argentino.

Si como sostiene Correa, la experiencia de las cinematecas puede pensarse como una experiencia a contramano de la historia del capitalismo, dado que preservan y administran bienes de los que no detentan derechos patrimoniales, la confianza de sus depositantes, usuarios y del público en general constituye un capital imprescindible para poder llevar adelante sus tareas y es de esperar que sus acciones las coloquen a contramano del capitalismo y al borde de la ilegalidad.

La interpretación aquí propuesta para el caso argentino nos conduce a pensar que el temprano surgimiento del campo de la preservación cinematográfica en nuestro país, en relación a otros países latinoamericanos, no se expresó en el éxito de los resultados obtenidos. Si bien no disponemos de datos cuantitativos que den cuenta de los resultados de la actividad de los archivos, encontramos en el transcurso de esta investigación evidencias – de las cuales las más contundentes son la diáspora de la colección *Sucesos Argentinos* ocurrida hacia 1980, la respuesta de los archivos a la consulta encarada por la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano en 1988 y la declaración de emergencia del patrimonio fílmico argentino manifestada en la ley 25.119 – del fracaso de las instituciones locales en su misión por preservar el patrimonio cinematográfico nacional. Estos indicios permiten afirmar que si bien el final en del período existían en Argentina instituciones con más de medio siglo de existencia estas no habían logrado intervenir con eficacia en la tarea de preservar patrimonio ni habían entablado vínculos o relaciones estratégicas entre sí tendientes a revertir el estado general de desconocimiento y pérdidas imperante ni disponían de una masa crítica, en otros ámbitos, que comprendiera y apoyara su misión. Entendemos que este fracaso se expresa en la imposibilidad de los archivos por obtener y conservar un mínimo grado de autonomía que les permitiera la decisión en la gestión de sus acervos.

En el caso de los archivos cinematográficos argentinos el bajo nivel de autonomía institucional, presente desde el surgimiento mismo de los primeros archivos, fue un factor común y determinante en sus trayectorias, independientemente de sus formas jurídicas o su pertenencia institucional. Esta característica limitó el accionar de los archivos cinematográficos argentinos. En algunos

casos, la escasa autonomía institucional condujo a la desaparición de los archivos; en otros, estos apelaron a estrategias tendientes a lograr recursos (económicos o simbólicos) que les permitieran garantizar su existencia y solventar sus actividades. Para ello, tanto los archivos públicos como los privados modificaron su misión institucional. Algunos de los primeros migraron por diferentes órbitas de la administración pública, y algunos de los segundos cambiaron sus formas jurídicas. Estas modificaciones afectaron las tareas y por ende los resultados de la actividad de los archivos cinematográficos argentinos.

Tanto los archivos públicos como privados vieron afectada su autonomía, no solo por la escasez material o la imposibilidad de acceder a recursos económicos en algunos momentos, sino por la imposibilidad de generar conciencia en sectores sociales afines acerca de la importancia de la misión que cumplían.

Dos argumentos que han sido esgrimidos como los responsables del fracaso del campo de la preservación argentino resultan rebatibles a partir de la investigación aquí desarrollada:

1. el Estado estuvo ausente en el campo de la preservación;
2. la escasez de recursos impidió a los archivos el desarrollo de sus actividades.

Respecto del primer argumento verificamos que el Estado argentino fue un actor presente en el campo de la preservación cinematográfica desde el surgimiento del campo. Si bien no puede hablarse de una política pública sino hasta el final del período, las intervenciones del Estado en el campo abundaron durante los sesenta años abarcados por este estudio. Respecto del segundo argumento, entendemos que existieron en el período importantes aportes de recursos públicos y privados que, si bien no posibilitaron el desarrollo de instituciones equivalentes a la de los países considerados modelo de preservación, aunque solventaron las actividades de los archivos cinematográficos argentinos y garantizaron su subsistencia. Por ello, la imposibilidad de estos en lograr la gestión exitosa de sus acervos no puede atribuirse exclusivamente al factor económico.

Nuestro trabajo pretende representar un aporte en la superación de la dicotomía descripta al pensar este momento histórico tan ansiado – el nacimiento de la Cineteca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN) – como la consecuencia y el devenir de una experiencia previa de más de sesenta años. Entendemos que si

esa experiencia está presente en quienes llevan adelante la puesta en marcha del nuevo archivo, y también de sus detractores, es probable que pueda moldearse una institución capaz de superar a sus antecesoras directas y dar respuesta a la demanda aún vigente de resguardar el patrimonio cinematográfico argentino. Consideramos imprescindible para ello que sus promotores garanticen la autonomía institucional y encuentren el modo apropiado para ejercer el poder de policía que la ley le otorga a la CINAIN de modo que esta logre conocer y acceder a materiales en poder de particulares y no produzca el efecto contrario: el ocultamiento por parte de los particulares de los materiales en su poder.

Si como afirma Carlos Roberto de Souza *os arquivos de filmes conhecem momentos de convulsão, conflitos apaixonados, paixões violentas que não vislumbro com tanta frequência ou virulência em outras esferas do mundo arquivístico e cultural* (De Souza 2006, pág. 20)^[22] los archivos argentinos no constituyen la excepción y su historia es un muestrario de convulsiones, conflictos y pasiones, en muchas ocasiones propios de la cultura cinematográfica y ajenos a ella, en otras.

[22] «Los archivos de films conocen momentos de convulsión, conflictos apasionados, pasiones violentas que no vislumbro con tanta frecuencia o virulencia en otras esferas del mundo archivístico y cultural» (traducción propia).

Anexo

A	B	Nombre del Archivo	C	D
1939	1955	Archivo Gráfico de la Nación	1	1957 Pasa a ser un sector del AGN
1941	1943	Primer Museo Cinematográfico Argentino	2	
1946		ICUNT	1	
1949		Cinemateca Argentina	2	1967 Pasa a ser una Fundación
1957		Cineteca del INC	1	
1957		AGN	1	Absorbe el acervo del Archivo Grafico Nacional (AGrafN)
1956	¿?	Filmmuseum de La Plata ^[1]	1	
1960	¿?	Cineteca de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la Plata	1	
1971		Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken	1	
1993		Filmoteca Buenos Aires	2	
1999		CINAIN	1	

A: Año de creación; B: Año de extinción; C: Categoría; D: Cambios de forma jurídica.

[1] Nos ha sido imposible reconstruir la historia de esta institución pero considerando que el Filmmuseum solicitó su incorporación a la FIAF en 1959 y que la FIAF requiere a sus miembros un mínimo de tres años de actividad suponemos que hacia 1956 este archivo ya había iniciado su actividad.

Ley 25.119

Cinematografía. Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN). Creación. Declaración del estado de emergencia del patrimonio fílmico. Declaración de utilidad pública y prohibición de la destrucción del material cinematográfico.

Fecha de sanción: 23/06/1999

Fecha de promulgación: 14/07/1999 (vetada por decreto 752/99)

Publicado en: *Boletín Oficial* 24/09/1999

Presidencia del Senado de la Nación

PE 412/99

Buenos Aires, 1 de setiembre de 1999

Al Señor Presidente de la Nación

Tengo el honor de dirigirme al señor Presidente, a fin de comunicarle que el H. Senado, en sesión de la fecha, ha considerado la confirmación de la H. Cámara de Diputados de su sanción anterior en la observación total al proyecto de ley registrado bajo el N° 25.119 – Cinemateca y archivo de la imagen nacional – y ha tenido a bien confirmar también la propia con el voto unánime de los presentes, quedando así definitivamente sancionado el proyecto según lo dispuesto en el artículo 83 de la Constitución Nacional.

Se procede a la devolución del pliego original de la ley citada.

Saludo a usted muy atentamente

Firmas

El Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina reunidos en Congreso, etcétera, sancionan con fuerza de ley:

CINEMATECA Y ARCHIVO DE LA IMAGEN NACIONAL

Artículo 1. La Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN) es un ente autárquico y autónomo que actúa con las facultades que establece esta ley dentro de la órbita de la Secretaría de Cultura de la Nación.

Artículo 2. Del Directorio y Consejo Asesor:

- a) La CINAIN estará dirigida por un director ejecutivo y un vicedirector administrativo, elegidos por concurso público de proyecto y antecedentes, designados por el Poder Ejecutivo, entre las cinco propuestas elevadas por el Consejo Asesor.
- b) Se constituirá un Consejo Asesor *ad honorem* a propuesta de las siguientes instituciones, uno por cada categoría enumeradas a continuación:
 1. El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

2. Las escuelas de cine dependientes de instituciones oficiales o universidades privadas o que tengan personería jurídica o actúen dentro de entidades que tengan personería jurídica.
3. Las asociaciones de críticos de cine reconocidas o que tengan personería jurídica.
4. Los cineclubes y cinematecas representativas que tengan personería jurídica o actúen dentro de entidades que tengan personería jurídica.
5. Las asociaciones de directores de cine representativas que tengan personería jurídica.
6. Las asociaciones de productores de cine representativas que tengan personería jurídica.
7. El Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA).
8. La Asociación Argentina de Actores (AAA).
9. Fondo Nacional de las Artes.
10. Museo del Cine de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires e instituciones análogas que existieren.

Cada institución deberá promover un concurso público de antecedentes y presentar institucionalmente al ganador del mismo.

En caso de haber más de una institución por rubro y las mismas no se pusieren de acuerdo en un candidato único, cada entidad será invitada a proponer un miembro que acepte someterse al resultado de un concurso público de antecedentes en el cual se tendrán en cuenta los antecedentes y grado de participación y actividad en el sector de las personas propuestas. El jurado especial designado por la Secretaría de Cultura elaborará el orden de mérito de las personas propuestas correspondiendo la designación de quien obtenga el primer lugar.

- c) El Consejo Asesor se constituirá en jurado para evaluar los antecedentes de los directores propuestos y elevará al Ejecutivo los primeros cinco para la designación de director y vice.
- d) El mandato de los directores será de cuatro (4) años, y no podrán ser removidos sino por mal desempeño de sus funciones o causal de exoneración.
- e) El Consejo Asesor deberá reunirse como mínimo una vez cada noventa (90) días a efectos de recabar información y efectuar propuestas sobre la ejecución del proyecto en marcha.
- f) El consejo asesor tendrá una reunión extraordinaria por año, con el fin de evaluar el proyecto ejecutado y el por ejecutar, elevando su informe a la Secretaría de Cultura de la Nación.
- g) El director ejecutivo será su representante legal y, con acuerdo del Consejo Asesor, realizará nombramientos, celebrará contratos y realizará los actos necesarios para el cumplimiento de los deberes y funciones de la CINAIN.

Artículo 3. Son deberes y funciones de la CINAIN:

- a) Recuperar, restaurar, mantener, preservar y difundir el acervo audiovisual nacional y universal;
- b) Mantener un centro de documentación y estudios audiovisuales, así como una biblioteca especializada y publicar un boletín mensual;
- c) Mantener por sí, mediante acuerdos con terceros, salas de exhibición cinematográfica y videográfica y de experimentación audiovisual, que deberán tener un funcionamiento regular en diferentes regiones culturales del país;

- d) Asesorar al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, y demás órganos públicos, en la formulación de políticas culturales en materia audiovisual, en la celebración de convenios y en los llamados a concursos destinados a promocionar la producción audiovisual nacional;
- e) Promover la formación e intercambio de estudiantes y profesionales del ámbito de la investigación y preservación de las películas con instituciones análoga del país y del exterior;
- f) Promover la difusión del acervo audiovisual en el interior del país, así como la realización de actividades destinadas a fomentar la creación audiovisual;
- g) Mantener el acceso al acervo audiovisual nacional a los investigadores, estudiantes o interesados que lo requieran;
- h) Publicar anualmente el catálogo actualizado del acervo audiovisual nacional, así como los estudios relevantes que se hubieran producido sobre la materia;
- i) Publicar semestralmente el estado de ejecución de su presupuesto en forma detallada;
- j) Organizar el Museo Nacional del Cine Argentino;
- k) Organizar y mantener un archivo fotográfico digital del cine argentino;
- l) Intercambiar películas y muestras con otras cinematecas.

Artículo 4. Declarar el estado de emergencia del patrimonio fílmico nacional y realizar una campaña de información pública sobre la preservación del patrimonio audiovisual.

Artículo 5. Los recursos de la CINAIN provendrán de:

- a) El 10 % de los ingresos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) como cuota inicial. En los ejercicios siguientes el INCAA transferirá a la CINAIN el 6 % del total de los ingresos que le corresponden por ley y que no estuvieren especialmente afectados al pago de subsidios a la producción cinematográfica.
- b) Los ingresos que generen sus actividades.
- c) Los legados y donaciones que recibiere.

Artículo 6. Todo productor que para la realización de un producto audiovisual reciba apoyo del INCAA o de otros organismos oficiales deberá entregar a la CINAIN un internegativo o master, o matriz equivalente de su producto y una copia. El costo del mismo será considerado costo del producto a los efectos del pago de subsidios, reconocimiento de costos, o concesión de créditos, y será financiado con adelantos de subsidios cuando estos correspondieren. Esta obligación substituye la que establece el artículo 60 de la ley 17.741.

Artículo 7. La CINAIN recibirá bajo inventario y descripción de estado el acervo audiovisual del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y del Fondo Nacional de las Artes. Estos acervos deberán utilizarse con las mismas restricciones que tuvieron los organismos mencionados.

La CINAIN invitará formalmente a fundaciones, cineclubes, cinematecas, escuelas de cine y particulares que posean material fílmico a que lo depositen en la misma. Conservarán sus derechos sobre el material y tendrán acceso a él y a los servicios cuando lo dispongan.

Artículo 8. La CINAIN tendrá poder de policía al efecto de obtener información sobre el estado de cualquier producto audiovisual nacional, o de otro origen si estuviere en el dominio público, y de copias que quedarán bajo su custodia. El ejercicio de estas facultades consistirá en tomar las medidas necesarias para su debida preservación, pudiendo, inclusive, disponer la obtención de copias que quedarán bajo su custodia. El ejercicio de estas facultades en ningún caso podrá afectar los derechos morales y patrimoniales que establece la ley 11.723 o que deriven de los derechos de la propiedad intelectual. Las

copias así obtenidas no podrán exhibirse ni facilitarse a terceros sin autorización previa y escrita de sus titulares, salvo que se encontraren en el dominio público.

Artículo 9. El Estado nacional deberá donar un edificio para el funcionamiento de la CINAIN o proveer los fondos para su adquisición.

Artículo 10. Se destinará la cuota inicial aportada por el INCAA, para la compra de una sala de cine en el centro de la Capital Federal, cuya programación y administración dependerá de la CINAIN.

Artículo 11. El Centro de Estudios y Realización Cinematográfica (CERC) y la biblioteca del INCAA pasarán a depender de la CINAIN.

Artículo 12. Se constituirá un comité de honor (*ad honorem*) de protección del patrimonio fílmico argentino. Las siguientes instituciones propondrán los nombres más relevantes de la cultura y de la industria cinematográfica para integrar el comité de honor:

Asociación Argentina de Actores (AAA); Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA); Asociaciones de directores de cine; Asociaciones de productores de cine; Asociaciones de críticos de cine; Representantes de cineclubes y cinematecas; Representantes de autores y guionistas; Representantes de las escuelas de cine; y Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires (UTPBA).

Artículo 13. Declárase de utilidad pública, en los términos del artículo 17 de la Constitución Nacional, a los negativos y copias existentes en el país o que se introduzcan en el mismo de películas largometrajes o cortometrajes, cintas en las que se hubieren registrado películas largometrajes o cortometrajes o telefilmes una vez transcurridos cinco (5) años de su estreno comercial en la Argentina. Esta declaración en ningún caso podrá afectar los derechos reconocidos por la ley 11.723 y tiene por objeto posibilitar que la CINAIN preserve el patrimonio fílmico nacional sin afectar los derechos morales de sus autores o patrimoniales de sus legítimos titulares.

Artículo 14. Queda prohibida la destrucción de copias de películas largometrajes o cortometrajes, cualquiera fuere el soporte en el cual se encuentren registradas. Cuando un distribuidor, exhibidor o titular del derecho de exhibición de una película se encuentre obligado por contrato a destruir las copias que se encuentren en su poder, dará cumplimiento a tal obligación entregándolas bajo recibo y certificación de estado a la CINAIN. Quien violare esta disposición será castigado con la pena que establece el artículo 183 del Código Penal.

Artículo 15. Mientras las obras que reciba la CINAIN por aplicación del artículo 13, de esta ley, no cayeren en el régimen del dominio público, las mismas no podrán ser exhibidas comercialmente ni públicamente sin autorización expresa del titular de sus derechos para el territorio argentino. Esta disposición no impedirá exhibiciones restringidas con finalidad didáctica o de investigación en salas o dependencias de la CINAIN.

Artículo 16. Comuníquese al Poder Ejecutivo.

DADA EN LA SALA DE SESIONES DEL CONGRESO ARGENTINO, EN BUENOS AIRES, A LOS VEINTITRES DIAS DEL MES DE JUNIO DEL AÑO MIL NOVECIENTOS NOVENTA Y NUEVE.

REGISTRADA BAJO EL N° 25.119

Alberto R. Pierri. Carlos F. Ruckauf. Esther H. Pereyra Arandía de Pérez Pardo. Juan C. Oyarzún

Nota: esta ley fue vetada en su totalidad por el decreto 752/99 de fecha 14/07/99 del Poder Ejecutivo nacional, publicado en la edición del 21/07/99 e insistida por el Congreso de la Nación el 01/09/99.

Decreto ley 4.161

Prohibición de elementos de afirmación ideológica o de propaganda peronista.

Visto el decreto 3855/55 (6) por el cual se disuelve el Partido Peronista en sus dos ramas en virtud de su desempeño y su vocación liberticida, y

Considerando: Que en su existencia política el Partido Peronista, actuando como instrumento del régimen depuesto, se valió de una intensa propaganda destinada a engañar la conciencia ciudadana para lo cual creó imágenes, símbolos, signos y expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas:

Que dichos objetos, que tuvieron por fin la difusión de una doctrina y una posición política que ofende el sentimiento democrático del pueblo Argentino, constituyen para este una afrenta que es imprescindible borrar, porque recuerdan una época de escarnio y de dolor para la población del país y su utilización es motivo de perturbación de la paz interna de la Nación y una rémora para la consolidación de la armonía entre los Argentinos.

Que en el campo internacional, también afecta el prestigio de nuestro país porque esas doctrinas y denominaciones simbólicas, adoptadas por el régimen depuesto tuvieron el triste mérito de convertirse en sinónimo de las doctrinas y denominaciones similares utilizadas por grandes dictaduras de este siglo que el régimen depuesto consiguió parangonar.

Que tales fundamentos hacen indispensable la radical supresión de esos instrumentos o de otros análogos, y esas mismas razones imponen también la prohibición de su uso al ámbito de las marcas y denominaciones comerciales, donde también fueron registradas con fines publicitarios y donde su conservación no se justifica, atento al amplio campo que la fantasía brinda para la elección de insignias mercantiles.

Por ello, el presidente provisional de la Nación Argentina, en ejercicio del Poder Legislativo, decreta con fuerza de ley

Artículo 1. Queda prohibida en todo el territorio de la Nación:

- a) La utilización, con fines de afirmación ideológica peronista, efectuada públicamente, o propaganda peronista, por cualquier persona, ya se trate de individuos aislados o grupos de individuos, asociaciones, sindicatos, partidos políticos, sociedades, personas jurídicas públicas o privadas de las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas artículos y obras artísticas, que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales pertenecientes o empleados por los individuos representativos u organismos del peronismo.

Se considerará especialmente violatoria de esta disposición la utilización de la fotografía retrato o escultura de los funcionarios peronistas o sus parientes, el escudo y la bandera peronista, el nombre propio del presidente depuesto el de sus parientes, las expresiones «peronismo», «peronista», «justicialismo», «justicialista», «tercera posición», la abreviatura PP, las fechas exaltadas por el régimen depuesto, las composiciones musicales «Marcha de los Muchachos Peronista» y «Evita Capitana» o fragmentos de las mismas, y los discursos del presidente depuesto o su esposa o fragmentos de los mismos.

- b) La utilización, por las personas y con los fines establecidos en el inciso anterior, de las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrina artículos y obras

artísticas que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales creados o por crearse, que de alguna manera cupieran ser referidos a los individuos representativos, organismos o ideología del peronismo.

- c) La reproducción por las personas y con los fines establecidos en el inciso a), mediante cualquier procedimiento, de las imágenes símbolos y demás, objetos señalados en los dos incisos anteriores.

Artículo 2. Las disposiciones del presente decreto ley se declaran de orden público y en consecuencia no podrá alegarse contra ellas la existencia de derechos adquiridos. Caducan las marcas de industria, comercio y agricultura y las denominaciones comerciales o anexas, que consistan en las imágenes, símbolos y demás objetos señalados en los incisos a) y b) del artículo 1.

Los ministerios respectivos dispondrán las medidas conducentes a la cancelación de tales registros.

Artículo 3. El que infrinja el presente decreto ley será penado:

- a) Con prisión de treinta días a seis años y multa de 500 a 1 000 000 m\$.
b) Además, con inhabilitación absoluta por doble tiempo del de la condena para desempeñarse como funcionario público o dirigente político o gremial.
c) Además, con clausura por quince días, y en caso de reincidencia, clausura definitiva cuando se trate de empresas comerciales.

Cuando la infracción sea imputable a una persona colectiva, la condena podrá llevar como pena accesoria la disolución.

Artículo 4. Las sanciones del presente decreto ley será refrendado por el Excmo. Señor vicepresidente provisional de la Nación y por todos los señores ministros secretarios de Estado en acuerdo general.

Artículo 5. Comuníquese, dése a la Dirección General del Registro Nacional y archívese.

Aramburu, Rojas, Busso, Podestá Costa, Landaburu, Migone, Dell'Oro Maini, Martínez, Ygartúa, Mendiondo, Bonnet, Blanco, Mercier, Alsogaray, Llamazares, Alizón García, Ossorio Arana, Hartung, Krause.

Siglas

- AGN.** Archivo General de la Nación. (primera vez en página XIX, XXX, XXXII, XLIII, XLVI, XLVII, XLVIII, 1, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 14, 16, 20, 35, 44, 45, 62, 82, 83, 84, 85, 87, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 128, 133, 134, 135, 136, 140, 143, 148, 150, 157, 158, 164, 165, 179, 181, 188, 190, 195, 196, 201, 202, 225).
- AGrafN.** Archivo Grafico Nacional. (primera vez en página XVII, XVIII, XIX, XXVI, XXVII, XLVIII, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 30, 35, 36, 43, 44, 45, 48, 58, 59, 61, 62, 70, 71, 72, 74, 82, 83, 85, 86, 87, 103, 106, 107, 127, 128, 135, 140, 151, 164, 179, 201, 227, 229, 233).
- APROCINAIN.** Asociación para el Apoyo al Patrimonio Audiovisual y la Cinemateca Nacional. (primera vez en página XX, XXII, XXIV, XLII, XLIII, 218).
- ASAECA.** Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. (primera vez en página XXXI, XXXII, 179).
- CA.** Cinemateca Argentina. (primera vez en página XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIX, XXXII, XLIII, XLV, XLVI, XLVIII, XLIX, 1, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 54, 57, 60, 61, 62, 72, 73, 74, 75, 77, 82, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 110, 111, 112, 113, 117, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 131, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 179, 181, 182, 183, 185, 186, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 216, 217, 219, 220, 222, 226, 227, 228).
- CDA.** Centro de Conservación y Documentación Audiovisual. (primera vez en página XI).
- CERC.** Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica. (primera vez en página 112, 168, 171, 214, 218, 226).

- CIFYH.** Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. (primera vez en página XII).
- CINAIN.** Cineteca y Archivo de la Imagen Nacional. (primera vez en página XXI, 179, 217, 219, 225, 226, 231, 232).
- CONICET.** Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas. (primera vez en página XI).
- DAC.** Directores Argentinos Cinematográficos. (primera vez en página XX, 216).
- ENERC.** Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica. (primera vez en página 87, 218, 226).
- FE.** Filmoteca Española. (primera vez en página 128).
- FIAF.** Federación Internacional de Archivos Filmicos. (primera vez en página XVII, XVIII, XXII, XXVIII, XXXIV, XXXVII, XLV, XLVI, XLIX, 31, 32, 38, 39, 42, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 67, 69, 74, 80, 81, 82, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 130, 133, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 151, 152, 154, 159, 161, 162, 163, 165, 169, 180, 182, 186, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 200, 201, 210, 219).
- FICC.** Federación Internacional de Cine Clubes. (primera vez en página 92, 96, 115).
- FNA.** Fondo Nacional de las Artes. (primera vez en página 91, 92, 123, 146, 147, 161).
- ICA.** Instituto Cinematográfico Argentino. (primera vez en página 18).
- ICE.** Instituto Cinematográfico del Estado. (primera vez en página 14, 16, 18, 28, 36, 45, 59).
- ICOM.** Consejo Internacional de Museos. (primera vez en página 125).
- INC.** Instituto Nacional de Cinematografía. (primera vez en página XVIII, 16, 25, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 98, 99, 107, 108, 109, 111, 112, 123, 124, 127, 128, 129, 143, 151, 168, 169, 171, 176, 177, 179, 181, 189, 197, 214).
- INCAA.** Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. (primera vez en página XLII, XLIII, XLVI, XLVII, 81, 109, 216, 217, 218, 225, 226, 236, 237).

- MAM.** Museo de Arte Moderno. (primera vez en página 27, 111, 153, 154, 191).
- MC.** Museo Municipal de Cine Pablo C. Ducrós Hicken. (primera vez en página XIX, XXXII, XLII, XLVII, XLVIII, 15, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 166, 167, 168, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 195, 197, 200, 201, 206, 209, 211, 213, 226).
- PMCA.** Primer Museo Cinematográfico Argentino. (primera vez en página XVII, XXVII, XLVIII, 1, 23, 26, 28, 29, 32, 34, 35, 40, 51, 59, 61, 62, 71, 72, 73, 74, 75, 87, 112).
- SICA.** Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (organización gremial fundada en 1947). (primera vez en página XX, 78, 216).
- SODRE.** Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. (primera vez en página 57, 123).
- UBA.** Universidad de Buenos Aires. (primera vez en página XII, 165).
- UCAL.** Unión de Cinematecas de América Latina. (primera vez en página XVIII, 98, 100, 124, 125, 126, 133, 141, 152, 159, 190, 191, 192, 193, 194).
- UCR.** Unión Cívica Radical. (primera vez en página 176, 217).
- UNAM.** Universidad Nacional Autónoma de México. (primera vez en página 98, 209).
- UNC.** Universidad Nacional de Córdoba. (primera vez en página XII).
- UNESCO.** United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (primera vez en página XIX, XX, XXI, XXXIII, XXXIV, 67, 105, 133, 140, 141, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 164, 185, 190, 194, 195, 196, 215).

Referencias

ABRUZZESE, CLAUDIO GUILLERMO

- 2011 «Los archivos audiovisuales en la República Argentina. El Archivo Gráfico de la Nación», en *Cultura*, n.º 5, págs. 11-19, referencia citada en página 16.

ALTMAN, R.

- 1996 «Otra forma de pensar la historia [del cine]: un modelo en crisis», en *Archivos de la filmoteca*, vol. VIII, n.º 22, págs. 6-19, referencia citada en página 46.

AMPAS

- 2008 *The digital dilemma, Strategic issues in archiving and accessing digital motion picture materials*, Academy of motion picture arts y sciences, referencia citada en páginas 110, 130.

ANCHOU, GREGORIO

- 1999 *El cine amateur y los cineclubes. En Cine Argentino Industria y Clasicismo 1933-1956*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, vol. 2, referencia citada en páginas 23-25.

BATLLE, DIEGO

- 2001 «El cine argentino pelea por tener futuro», en *La Nación* (28 de octubre de 2001), referencia citada en página 217.

BORDE, RAYMOND

- 1992 *Los archivos cinematográficos*, Valencia: Ediciones Filmoteca, referencia citada en páginas XVII, XXXIX, 38, 47-49, 52, 55, 63, 67, 69, 80, 100, 114, 120, 126, 129, 197.

BOURDIEU, PIERRE

- 1988 *Cosas dichas*, Buenos Aires: Gedisa, referencia citada en página XXXIX.
- 2010 *El sentido social del gusto*, Buenos Aires: Siglo XXI, referencia citada en página XL.

BRUSKI, NATALIO

- 1943 (dir.), *Anuario Cinematográfico*, Buenos Aires: Cine Prensa, referencia citada en páginas XXVII, XXVIII, XLVIII, 23, 26, 28, 71, 73.

CARRACEDO BOSCH DE PRIETO, ZULEMA

- 1974 «Archivo General de la Nación de Argentina», en *Boletín Interamericano de Archivos*, vol. 1, págs. 51-160, referencia citada en páginas XXXII, 5, 16, 44, 105, 106.

CASINELLI, MARCELA

- 2007 *Fundación Cinemateca Argentina, antecedentes*, Buenos Aires: Inédito, referencia citada en páginas XXXII, XLV, 31, 32, 91, 97, 112, 204.

CASTRILLÓN, ERNESTO

- 1992 «Enrique Bouchard, protector de las imágenes del pasado», en *La Nación* (23 de agosto de 1992), referencia citada en página 88.

CHIÁPPORI, SERGIO

- 1944 *Organización y Objetivos del Archivo Gráfico de la Nación*, Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Históricas, referencia citada en páginas XXVI, XXVII, 4, 5, 7-13, 16.

COELHO CURADO, MARIA FERNANDA

- 2009 *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais, um estudo de caso*, portugués, Tesis de Maestría, Universidade de São Paulo, referencia citada en páginas XXXV, XXXVII.

CORDERO, LAURA; MAXILIANO SCHEGGIA Y NICOLÁS TESTONI

- 2006 «Archivar imágenes. El Estado argentino y las películas de Max Glücksmann», en *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria, la historia (1930-1960)*, comp. por Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker, Buenos Aires: Rústica, referencia citada en páginas 19, 20.

COUSELO, JORGE MIGUEL

- 1978 «¿Donde están las viejas películas argentinas?», en *Clarín* (1 de mayo de 1978), referencia citada en páginas 20, 44, 81, 147.
- 1984 «Cumpleaños la Cinemateca», en *Clarín* (28 de octubre de 1984), referencia citada en páginas 138, 153.

CURUBETO, DIEGO

- 1998 «Reunirá un ciclo de joyas y rarezas cinematográficas», en *Ámbito financiero* (12 de junio de 1998), referencia citada en página 214.

DE MASI, OSCAR ANDRÉS Y LILIANA MÉNDEZ DE COSTELLÓ

- 1990 *El Archivo General de la Nación. Memoria documental de los argentinos*, Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, referencia citada en página XXX.

DE SOUZA, CARLOS ROBERTO

- 2006 «A história da Cinemateca Brasileira», en *Catálogo da Mostra Cinemateca Brasileira 60 anos em movimento*, San Pablo: Cinemateca Brasileira y SESC SP, referencia citada en páginas 180, 187, 205, 222, 232.
- 2009 *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, Tesis de Doctorado, Universidade de São Paulo, referencia citada en páginas XVII, XXXV, XXXVII, XLIV, L, 49, 50, 67-69, 101, 155-157, 180, 221.

DEL AMO GARCÍA, ALFONSO

- 2006 *Clasificar para preservar*, México, DF: Filmoteca Española, referencia citada en páginas XXXIII, 46, 48, 55.

DI CHIARA, ROBERTO

- 1996 *El cine mudo argentino. Las películas existentes en el archivo de Florencio Varela*, Buenos Aires: Edición del autor, referencia citada en páginas 41, 63, 64, 88, 187.

DI NÚBILA, DOMINGO

- 1959 *Historia del cine argentino*, 2 vols., Buenos Aires: Cruz de Malta, referencia citada en páginas 23, 27, 29, 34, 40, 42, 78, 79, 126.

DÍAZ SUÁREZ, NÉSTOR y AMALIA ENRICO

- 2010 «Instituto Cinematográfico UNT (ICUNT) Apuntes para una historia II», en *Actas del I Congreso sobre la historia de la Universidad Nacional de Tucumán*, San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, referencia citada en página 42.

DOUGLAS CORREA, FAUSTO

- 2007 *Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952-1973)*, Tesis de Maestría, Universidade Estadual Paulista, referencia citada en páginas XXXV, XXXIX, 34, 38, 50, 54, 56, 96, 117.
- 2012 *O cinema como instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948-1960)*, Tesis de Doctorado, Universidade Estadual Paulista, referencia citada en páginas XXXV, 32, 39, 42, 53, 56-58, 60, 61, 63, 89, 92, 93, 95, 101, 115, 119-123, 130, 151.

DUCRÓS HICKEN, PABLO

- 1942 en *Atlántida*, n.º 25, pág. 43, referencia citada en páginas 137, 139.

EDMONDSON, RAY

- 2004 *Filosofía y principios de los Archivos Audiovisuales*, París: UNESCO, referencia citada en páginas XXXIII, XXXIV, XXXIX, 46, 65, 66, 114, 116, 117, 223, 224.

ESPAÑA, CLAUDIO

- 1981 «Del "biógrafo" al cinemascope», en *La Nación* (6 de diciembre de 1981), referencia citada en páginas 31, 141.
- 1992 «Fernández Jurado, al rescate del cine entre restos de laboratorio», en *La Nación* (24 de julio de 1992), referencia citada en página 211.
- 1995 «Apoyo oficial para restaurar films», en *La Nación* (19 de mayo de 1995), referencia citada en página 206.
- 1998 «Crónica de la destrucción del cine argentino», en *La Nación* (14 de junio de 1998), referencia citada en páginas 19, 81, 87, 108, 111, 150, 211.

FERNÁNDEZ JURADO, GUILLERMO

- 2007 «La Cinemateca Argentina», entrevista a Christian Dimitriu, en *Journal of film preservation*, n.º 74-75, págs. 15-34, referencia citada en páginas 31, 37, 38, 64, 92, 96, 101, 112, 137, 138, 140, 141, 202-204, 206, 216.

FERREIRA, FERNANDO

- 1995 «Museo del Cine. Preservar el pasado», en *Luz, cámara... memoria*, Buenos Aires: Corregidor, referencia citada en páginas XXXII, 138.

FIAF

- 1965-2002 *Informe de las actividades de la Cinemateca Argentina*, Buenos Aires: Federación Internacional de Archivos Filmicos, los informes corresponden a los años 1965, 1971, 1972, 1973, 1978, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984 y 2002, referencia citada en páginas 98, 100, 111-113, 137, 140, 141, 153, 159, 160, 163, 164, 166, 171, 172.

FILIGHERA, RICARDO

- 1994 «La historia del cine sigue sin memoria», en *Democracia* (28 de agosto de 1994), referencia citada en páginas 203-205.

GALLARDO, GUILLERMO

- 1971 «150 años del Archivo General de la Nación», en *La Nación* (22 de agosto de 1971), referencia citada en páginas XXXII, 108, 135, 136.

GALVÃO, MARÍA RITA

- 1988 *Proyecto Centro(s) Regional(es) de Restauración del acervo Cinematográfico Latinoamericano. Situación actual de la preservación de Películas en América Latina. Reporte de trabajo*, Cinemateca Brasileira, referencia citada en páginas XXIX, 184.
- 1990 *Proyecto Centro(s) Regional(es) de Restauración del acervo Cinematográfico Latinoamericano*, La Habana, referencia citada en páginas XXIX, 185, 186.

- 2006 «La situación del patrimonio Fílmico en Iberoamérica», en *Journal of Film Preservation*, n.º 71, págs. 42-62, referencia citada en página XXX.
- GALVÃO DE ANDRADE, RUDÁ PORONOMINARE
- 1961 (ed.), *L'action des ciné-clubs et de cinémathèques en Amérique Latine pour le développement de la culture*, 25-27 de mayo de 1961, UNESCO, París, referencia citada en páginas XXIII, 30, 31, 37, 38, 55, 56, 90, 93, 94, 117, 121.
- GARCÍA, LORENA
- 1998 «La desidia llega al cine», en *La Nación* (14 de junio de 1998), pág. 7, referencia citada en páginas 212, 213.
- GETINO, OCTAVIO
- 2004 «Apuntes sobre memorias y utopías», en *La Primavera Del Patriarca*, ed. por Fernando Birri, Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós, referencia citada en páginas 79, 82.
- GIMÉNEZ, NAN
- 1989 «Defensa del estilo argentino», en *Ámbito Financiero* (27 de julio de 1989), referencia citada en páginas 177, 178.
- HINTZ, EUGENIO
- 1957 «Informe de la Sección Latinoamericana», en *Congreso FIAF*, referencia citada en páginas 90, 117-119.
- KAIRUZ, MARIANO
- 2001 «La resistencia», en *Página 12*, recuperado de <<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-02/01-02-25/nota6.htm>>, referencia citada en página 214.
- KRIGER, CLARA
- 2009 *Cine y peronismo*, Buenos Aires: Siglo XXI, referencia citada en páginas 3, 18, 21, 22.
- 2012 *El noticiero Sucesos Argentinos*, recuperado de <<http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/kriger.pdf>>, referencia citada en página 148.
- MAHIEU, JOSÉ. AGUSTÍN
- 1961 *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Universidad del Litoral, referencia citada en páginas 23, 26, 27, 38, 82.
- MARANGHELLO, CÉSAR
- 1999 «El cineclub Gente de Cine», en *Cine Argentino Industria y Clasicismo 1933-1956*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, vol. 2, referencia citada en páginas 23, 30.

MARÍN, RICARDO

- 2004 «La tele hace memoria», en *La Nación* (31 de julio de 2004), págs. 1-4, referencia citada en página 87.

MARRONE, IRENE

- 2003 *Imágenes del mundo histórico*, Buenos Aires: Biblos, referencia citada en páginas 18, 188.

MARRUPE, RAÚL Y MARÍA ALEJANDRA PORTELA

- 1995 *Un diccionario de Films Argentinos 1930-1995*, Buenos Aires: Corregidor, referencia citada en páginas XXV, 87.

MARTÍN, JORGE ABEL

- 1983 «Aún de vacaciones Roland piensa siempre en el cine», en *Tiempo Argentino* (19 de enero de 1983), referencia citada en página 171.
- 1984 «La cinemateca cumple 35 años en plena actividad», en *Tiempo Argentino*, n.º 10 (25 de octubre de 1984), referencia citada en páginas 173, 174.

MARTÍNEZ, EZEQUIEL

- 1991 «Tristeza por el derrumbe de la cinemateca», en *Clarín* (5 de diciembre de 1991), págs. 44-45, referencia citada en página 203.

MENY, YVES Y THOENIG JEAN CLAUDE

- 1992 *Las políticas públicas*, Barcelona: Ariel, recuperado de <<https://es.slideshare.net/yudithreyes11/las-politicas-pblicas-meny-y-thoenig>>, referencia citada en página 73.

MINGHETTI, CLAUDIO

- 2006 «Cine: en busca de los films perdidos. La Cinemateca Argentina quiere repatriar clásicos nacionales», en *La Nación* (17 de julio de 2006), referencia citada en páginas 208, 209.

NÚÑEZ, ZULMA

- 1942 «Un pintor de nuestra historia: Pablo Ducros Hicken», en *Atlántida*, n.º 911, págs. 42-43, referencia citada en páginas 136, 137.

ODRIZOLA, LOURDES Y FERMÍN PRADO

- 2007 «Normativa legal sobre Protección al Cine», en XI Seminario Taller de Archivos Fílmicos, Madrid, referencia citada en páginas 108, 128.

PEÑA, FERNANDO MARTÍN

- 2008 (ed.), *Metrópolis*, 23 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Buenos Aires, referencia citada en páginas 29, 71, 87, 146.
- 2012 *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires: Biblos y Fundación OSDE, referencia citada en páginas XXVII, 16, 17, 29, 80, 153.

POSADAS, ABEL; MÓNICA LANDRO Y MARTA SPERONI

- 2005 *Cine sonoro argentino 1933-1943*, Buenos Aires: El Calafate, referencia citada en páginas XXV, 207.

RAFFO, JULIO Y OSCAR AZAR

- 2008 «Cara y contracara: Ley de Cinemateca Nacional», en *Haciendo Cine*, n.º 84, págs. 30-31, referencia citada en páginas XXI, 227.

ROMANO, SILVIA Y GONZALO AGUILAR

- 2010 (coords.), *¿Qué he hecho yo para merecer esto? Guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina*, Buenos Aires: ASAECA, referencia citada en páginas XXXII, 88, 112, 150, 188, 214, 215, 220.

RYZEWSKY, ALICIA

- 2001 «Cinemateca argentina se presentó en convocatoria», en *La Nación* (17 de octubre de 2001), referencia citada en páginas 207, 217.

SALLES GOMES, PAULO EMILIO

- 1961 «Situação latinoamericana», en *O Estadão de São Paulo* (10 de junio de 1961), referencia citada en páginas 34, 40.

SAMMARITANO, SALVADOR

- 1983 «Los cineclubs o el cine como manía», en *Cine Libre*, n.º 3-4, págs. 57-59, referencia citada en páginas 24, 30.

SEIRGERMAN, OSVALDO

- 1977 «Las imágenes de la nostalgia», en *La Opinión* (8 de mayo de 1977), págs. 6-7, referencia citada en página 144.

SOLÍS, MARCOS

- 1989 «El mejor cine hecho peine», en *Crisis*, n.º 72, págs. 58-60, referencia citada en página 189.

STRUGO, SUSANA

- 1995 «Los archivos fílmicos. Un ejemplo local: la Cinemateca Argentina», en *Entrepasados*, n.º 8, págs. 165-168, referencia citada en páginas XXXII, 33, 90, 101, 152, 210.

TARCUS, HORACIO

- 2011 «Los archivos del movimiento obrero, los movimientos sociales y las izquierdas en la Argentina. Un caso de subdesarrollo cultural», en *Políticas de la Memoria. Anuario de información e investigación del CeDInCI*, n.º 10-11, págs. 7-18, referencia citada en páginas XXIII, XLV, 201.

TRZENKO, NATALIA

- 1999 «El cine perdió una batalla», en *La Nación* (17 de julio de 1999), referencia citada en página 217.

UNESCO

- 1980 (ed.), *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*, Conferencia General, Belgrado, referencia citada en página XIX.

VERBITSKY, HORACIO

- 2004 «El caso de Los Inundados», en *Fernando Birri, la primavera del patriarca*, Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós, págs. 107-113, referencia citada en página 111.

VILA-NOVA, CAROLINA

- 2004 «Argentino resgata raridades de Orson Welles e Elis Regina», en *Folha de São Paulo* (8 de febrero de 2004), referencia citada en página 188.

VILLEGAS LÓPEZ, MANUEL

- 1942 «“Cine Arte” hasta hoy», en *El film documental*, Buenos Aires, referencia citada en página 26.

WOLF, SERGIO

- 1992 «¿Por qué tanto rollo?», en *Página 12* (11 de julio de 1992), referencia citada en páginas 149, 150.

ZÚÑIGA, GUILLERMO

- 1950 (dir.), *Anuario del Cine Argentino 1949-50*, Buenos Aires: Editorial Cinematográfica Americana, referencia citada en páginas XLVI-II, 23, 25, 30-32.

Colofón

La composición tipográfica de este libro se realizó utilizando `gbTeXpublisher`.

Las familias tipográficas utilizadas dentro del libro son: IBM Plex, una superfamilia de tipografía abierta, diseñada y desarrollada conceptualmente por Mike Abbink en IBM con colaboración de Bold Monday y Libertinus, bifurcación de la fuente Linux Libertine, diseñada para el texto del cuerpo y la lectura extendida.

