

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

264 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	IX
Introducción	XI
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	39
1.4 Los archivos argentinos y el Estado: la autonomía institucional	55
1.5 Conclusiones del período	63
2 1957-1970	65
2.1 Los archivos argentinos: estrategias de supervivencia	65
2.2 La estrategias	65
2.3 Un mundo convulsionado	96
2.4 La acción del Estado en el campo de la preservación cinematográfica	106
2.5 Conclusiones del período	111
3 1971-1989	113
3.1 Consolidación, desarrollo y reconocimiento	113
3.2 Las imágenes en movimiento como parte del patrimonio cultural	114
3.3 Los archivos argentinos y la institucionalización del campo latinoamericano	162
3.4 La relación con el Estado.	166
3.5 Conclusiones del período	167
4 1990-2001	169
4.1 Fraccionamiento, conflictos y fracaso del campo	169
4.2 Conflictos y tensiones	170
4.3 Reconocimiento, cine digital y cuarta crisis de conservación	187
4.4 Nuevos actores, regulación e imposibilidad de aplicación	190
4.5 Conclusiones del período	193

VIII

Sumario

Conclusiones finales	195
Siglas	207
Referencias	209

Presentación

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

Ojos de video 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 Lusnich, 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 tesis. A mi hermano, Juan Ángel, 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 mi hijo 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 fílmico.

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 fílmicos 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 cinematográficos 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 Fílmicos (FIAF).^[1]

En Argentina, los primeros archivos cinematográficos surgieron a finales de la década de 1930. Entendemos que el nacimiento de los archivos

[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).

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 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

[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.

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 Ducrós, 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.

[3] Las gestiones para que se concretara la donación de la familia Ducrós 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.

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).

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 Fílmoteca 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),

[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).

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 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, 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

[5] La ley completa se reproduce en el anexo, pág. 199.

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, 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

[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», entendiéndola 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).

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

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 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

[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).

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 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

[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, pags. 82-104. Para esta investigación se consultó una reedición del texto original publicada en 1944 aparentemente por el propio AGrafN.

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.

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

[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.

[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).

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 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*

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

[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.

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 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 encarrada 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]

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

[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.

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 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);

[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>).

- 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 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 fílmicos 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 fílmicos 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 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

[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.

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. Dedicada una primera parte de su tesis a una discusión, a su entender inédita: la relación de los archivos filmicos 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 el soporte. Esta

[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).

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 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.

[21] Ley n.º 25.197.

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

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 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

[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.

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 fílmicos 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 filmicos y cinematecas, sustentándose en el análisis

de fuentes documentales y de entrevistas a diversos protagonistas del campo.^[24]

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

[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 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 Fimoteca 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).

tercer grupo de fuentes fue relevado en bibliotecas públicas de Argentina y Brasil y facilitados por particulares.^[25]

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

[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.

[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

cada archivo en particular. Entre los factores comunes se cuentan el síntoma de «la paradoja argentina» 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).

de la memoria”, si quisiéramos usar el concepto de Pierre Nora – se interesa tan poco en su propia historia» (traducción propia).

[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 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.

[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.

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 fílmicos, 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.

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 fílmicos: *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.

[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.

[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.

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 extranjeros 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 latino-americano 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

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.

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).