

conservación

- conservación de películas

FERNANDO PEÑA: La pregunta que más frecuentemente me hacen, cuando hablo de películas perdidas, es ¿por qué se pierden las películas? No hay una respuesta única. Podríamos empezar a echar culpas, pero eso no resuelve el problema, ni ayuda a entenderlo. Que las películas se pierdan se debe a condiciones intrínsecas de la industria del cine a lo largo de toda su historia: esa tensión permanente que hay entre la obra artística y su soporte. El cine, desde su comienzo, fue una actividad comercial, y solo después fue considerado una actividad artística, y allí comenzó esa tensión de la que hablaba. Esa tensión nunca se resolvió, y en general las catástrofes que el patrimonio fílmico sufrió se originan en esa tensión. El soporte de la película es un producto de fabricación industrial, y ese soporte tiene tres épocas: la época del nitrato, la época del acetato y la del polyster. (Se podría agregar una cuarta época, la digital.)

El 25 de septiembre de 2021 Fernando Martín Peña estuvo en Santa Fe y dictó un seminario sobre «Conservación de películas». Peña había firmado con la Universidad Nacional del Litoral un convenio destinado a impulsar la recuperación de films del «Instituto de Cinematografía UNL». Varios de los films del Instituto pueden ya ser vistos online en la Biblioteca Virtual UNL/Colección Docente/Instituto de Cinematografía UNL 1956/1976.

Estos tres materiales sobre los cuales la obra está impresa tuvieron problemas sobre la marcha, problemas que no estaban previstos cuando se fabricaron, cuando se concibieron.

Del nitrato se sabía de entrada que era inflamable. Al principio las películas fueron impresas sobre el nitrato de celulosa, y luego por deformación se llamó celuloide a todos los soportes, pero en realidad el celuloide es solo el material impreso en este componente: el nitrato de celulosa.

El nitrato se comercializó hasta fines de los '40: todas las películas en 35 mm se imprimían en soporte nitrato. No hubo una sola fórmula para el nitrato y por eso las películas de fines de los '40 son un poco menos combustible que a principios del siglo, pero todas son combustibles. En la película de Tarantino **Bastardos sin gloria** se puede ver que el nitrato puede matar a Hitler; tiene ese potencial de daño.

También hay mucho mito con respecto a ese poder. La mejor definición la dio el padre de la restauración moderna de la historia del cine mudo, el británico Kevin Brownlow, cuando dijo que el nitrato no es más peligroso que la nafta que uno tiene en el auto: la nafta es tan combustible como el nitrato. Todos los coches tienen nafta, pero ninguno se anda prendiendo fuego espontáneamente: hace falta que uno le acerque un fósforo. Si uno sabe con lo que está lidiando, manejar nitrato no plantea problema.

Pero el ser combustible es solo uno de los defectos del nitrato. El otro defecto es que químicamente es inestable, y de dos copias en nitrato, almacenadas de la misma forma, una se puede descomponer y la otra no, de manera arbitraria, sin ninguna explicación racional. Cuando se descompone la película empieza a mostrar manchas, luego desprende un líquido pegajoso y cuesta desenrollarla; después queda como una especie de mazacote informe, que si queda dentro de la lata puede llegar a explotar.

Esa masa desprende gases que ni necesitan el oxígeno del aire para entrar en combustión, porque parte del nitrato es precisamente oxígeno. El nitrato toma de su propia materialidad lo que necesita para prenderse fuego. Además, para asustar aún más a la gente, se dice que el nitrato es autocombustible, lo que es cierto; pero para que una película de nitrato se prenda fuego sola hay que ser muy descuidado. Pero pensando en todo el material de nitrato que se produjo en los '20, los '30, los '40, muchas distribuidoras estaban manejadas por gente descuidada, y eso explica la cantidad de incendios que se produjeron, pero eso no quiere decir que toda la culpa es del nitrato. Si uno tiene una pila de latas de 4 metros de alto, de material de nitrato, es posible que la de abajo

no la esté pasando bien. Si además ese material está en un altillo, y todo el día pega la luz del sol, y pasan los años, es posible que se prenda fuego.

Los cuidados que hay que tener son precisamente para evitar situaciones parecidas. Los temores que generó el nitrato produjeron una primera catástrofe: cuando aparece el segundo material, el acetato, que es ininflamable, y esta característica del material posibilitó que se desarrollara un mercado hogareño, se tiró, se descartó todo lo que fuese nitrato.

El componente básico del acetato coexistió con el nitrato; la utilización del nitrato fue una decisión industrial: era más barato que el acetato. Desde los años 20 había películas ininflamables pero no se usaban industrialmente, sino para el mercado hogareño, como las películas *Pathé*, de 9.5 mm, primer formato hogareño, que tiene la perforación al medio. Tenía que ser ininflamable porque se vendían para los hogares y eran manipuladas no por profesionales, sino por gente común. Además del costo hay otra ventaja que el nitrato tiene y es su extraordinaria definición. Cuando uno ve una copia original de nitrato percibe que tiene matices y una escala de grises como no lo tiene ningún soporte posterior. El nitrato tiene tal cantidad de información visual que ningún soporte posterior pudo reproducir tal cual. Es por eso que tratar de preservar el poco material de nitrato que exista es algo importantísimo, y esta preocupación se percibe en estos últimos 20 años. Cuando el nitrato fue reemplazado por el acetato, a fines de los años 40, las empresas que tenían originales y copias en nitrato los tiraron. Gran error, debieron haberlos guardado, porque todos los negativos realizados en nitrato tienen mejor definición que los producidos en acetato y que las copias hechas en acetato. Cuando uno ve una copia de las películas

de los años 20 ó 30 ya hay una pequeña degradación respecto a los originales. Quizá uno no se dé cuenta porque nunca ha visto una copia original en nitrato, pero cuando la ve, uno se quiere morir, porque se da cuenta de todo lo que se ha perdido.

Esta sensación que uno tiene solo cuando puede comparar es algo que debemos recordar, y volveremos sobre eso, sobre todo cuando veamos lo digital. Resumiendo: el nitrato tiene como ventajas su calidad y, en su momento, su costo. Las desventajas: su inestabilidad y su carácter inflamable, flamígero.

El acetato, que aparece mucho antes, pero que es adoptado por la industria a fines de los '40, aparentemente resolvía todos los problemas del nitrato: químicamente es más estable y además no es inflamable: si uno le acerca una llama, se chamusca, pero no arde. Después se descubrió que también el acetato tenía un problema: tenía una enfermedad que se llama «síndrome del vinagre», que se identifica rápidamente con el olfato. Esto supone una degradación, algo parecido a un cáncer, se va pudriendo progresivamente, perdiendo la forma original y convirtiéndose en un mazacote. A la larga el deterioro que el acetato puede sufrir, se parece bastante a la descomposición química que el nitrato puede llegar a tener: el acetato no era tan estable como se creía.

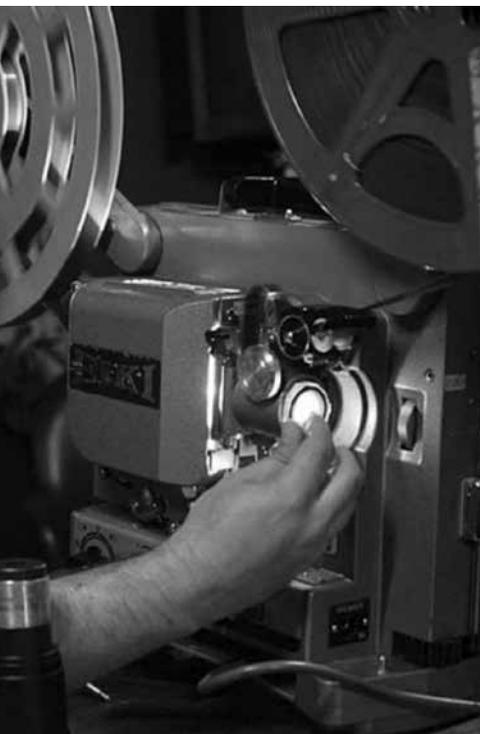
¿Es culpa del propio acetato? Parece que no, parece que tiene que ver con insuficiencias en el revelado. Cuando en los laboratorios industriales se procesaba gran cantidad de material no se renovaban los baños químicos lo suficiente y los líquidos se contaminaban. Hay partidas enteras de copias procesadas con líquidos deteriorados que con el paso del tiempo se deterioraban. Claro, era difícil reclamar en ese momento a los laboratorios.

Algunas copias en acetato 30 años después se pudren, mientras otras no. Se supone que la diferencia entre unas y otras se debe al proceso de laboratorio que sufrieron las copias. Incluso he podido constatar que copias que proceden de una partida se avinagran todas, a pesar de todos los cuidados posibles. Por supuesto que estos procesos de deterioros se aceleran por procesos de guarda inadecuados. En condiciones ideales nada de esto debería pasar, pero como el problema del acetato no tiene que ver con el propio material, sino con el procesado, de manera imprevisible, algunas copias se pudren. Es como un cáncer, pero la diferencia con el cáncer es que este deterioro del acetato es contagioso, se pasa de copia a copia. Ventaja del acetato: es ininflamable, es material seguro. Eso tiene su importancia, porque gente que tiene experiencia con latas de nitrato, puede sentirse más seguro con el acetato.

Tuve una experiencia personal y en cierta ocasión tuve que demostrar la diferencia entre nitrato y acetato para tranquilizar a vecinos poco simpáticos que pensaban que, dado que yo tenía algunas latas de películas, el edificio entero podía arder.

Todo reservorio de films debe, en primer lugar, identificar los materiales en nitrato que ese reservorio contiene. No puede haber nitratos mezclados con otros materiales. No puede haber una lata cerrada con material de nitrato y que no lo sepamos. No podemos dejar abandonada una lata con nitrato: si hay algo que no podemos hacer con el nitrato es dejarlo abandonado. El nitrato sobrevive siempre y cuando uno lo atienda: hay que abrir la lata cada tanto, dar vuelta el rollo, ver que todo ande bien. Si se toman todas estas precauciones el nitrato es eterno: los negativos de las películas de los hermanos Lumière existen y se pueden copiar aún hoy.





■ Fernando Martín Peña

Si el acetato está bien procesado y no lo afecta el síndrome del vinagre, si está guardado a temperatura baja y con poca humedad, también es eterno.

Y después llegamos al polyester en los '90, que es como el terminator de los soportes: es prácticamente invencible. Es tan invencible que una organización como Greenpeace está en contra de su uso, porque no se puede destruir, es lo menos biodegradable que se conozca. Es indestructible, salvo en unos hornos a unas temperaturas infernales.

Se sabe que las distribuidoras comerciales, cada tanto, destruyen su material, al comienzo haciéndolo ante escribano, después de manera menos solemne, pero dejando constancia de esa destrucción: esas copias no existían más. Se trata de una cuestión de derechos de explotación, que pertenecen a las grandes compañías productoras. Para evitar lo que ellos llaman «piratería» se destruían las copias a veces utilizando procedimientos expeditivos: con un hacha, destruyendo el primer y el último acto, por ejemplo. Muchos coleccionistas tienen copias incompletas, a las que le faltan el primer o el último rollo. En una época ver algunos films de esa manera, incompletos, era la única manera de ver esos films, cuando todavía no existía el VHS. Hay una película de Alejandro Agresti, **El viento se llevó lo que**, que cuenta la historia de un pueblo al que llegaban las películas con los rollos cambiados. Así los viejos coleccionistas conseguían copias de películas, sacándolas de la basura o comprándolas a quienes las conseguían, pero sin el rollo 1 o el final. Cuando llega el polyester, el organismo encargado de procesar la basura no acepta más el material de polyester porque no tiene manera de destruirlo. Las distribuidoras, por su parte, se vieron obligadas a almacenar ese material ya que no podían más destruir-

lo. A veces, para deshacerse de esos materiales tiraban las copias en los volquetes. De esos volquetes muchas veces conseguimos negativos y copias de muchas películas.

Lo de los volquetes no duró mucho, ya que no había dónde deshacerse de esas copias, y así, finalmente, los depósitos de las distribuidoras se llenaron de copias de films prácticamente indestructibles.

Así, puede pensarse que estas copias de polyester se están vengando, en nombre de sus ancestros, de quienes destruyeron tantas copias de nitrato o acetato. Kodak afirma que el material de polyester dura más de 500 años, lo que es difícil de comprobar, pero de cualquier manera el polyester es lo mejor que tenemos.

Entre 2014 y 2015 se dejó de utilizar el filmico en la explotación de films. Entre 2000 y 2014, mientras existió en la Argentina un laboratorio fotoquímico, que fue Cinecolor, y también estaba el laboratorio de Juan José Stagnaro, gracias al polyester, pudimos rescatar mucho material que estaba disperso, después del cierre de Laboratorios Alex. Unas 60 000 latas estaban en el sótano de la ENERC, la escuela del Instituto Nacional de Cine, y allí estaban los negativos de películas argentinas muy importantes (por ejemplo, **Las aguas bajan turbias**), y gracias al polyester se consiguió hacer copias nuevas de negativos que estaban deteriorados. Esas copias están hechas en polyester y si Kodak tiene razón, van a durar 500 años.

¿Por qué insistir con el filmico? Esta discusión se plantea solo en la Argentina, ya que en otros países eso ni se discute. Solo aquí se discute (y he discutido esto con los propios cineastas) si la mejor manera de preservar un film es mediante la copia filmica, con procedimiento fotoquímicos, y de ahí la necesidad de seguir contando con un laboratorio fotoquímico.



Para preservar un film, a partir de una copia de nitrato, lo mejor es obtener un nuevo negativo (llamado en una época *internegativo* o *dup*), que sirva de nueva matriz, dado que el negativo, normalmente, ya no existe más, y lo único que nos queda es esa copia. Lo mismo sucede con las copias de acetato que se están avinagrando, y que hay entonces que duplicarlas. Lo mejor es la duplicación fotoquímica.

¿Pero qué sucede entonces? El nitrato se descompone y se prende fuego, el acetato sufre del síndrome del vinagre, y uno ve que la conciencia de que es necesario preservar estos materiales se produce cuando se advierte que los nitratos se pudren o se queman, y entonces alguien se dijo que había que hacer algo, y ahí aparecen los coleccionistas y aparecen las cinematecas, a fines de los '20, principios de los '30. La gente se dio cuenta de que el cine es un arte (nominalmente se habían dado cuenta antes, pero en la práctica no todavía), y que siendo un arte merece seguir viéndose. Y el único recurso en esa época es apropiarse de copias, eventualmente conseguir los negativos, para preservar ese material.

En 1934, por ejemplo, el MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York) funda su Departamento de Cine y allí estuvo trabajando un tiempo Luis Buñuel.

Un poco antes, en Dinamarca o en Suecia, ya funcionaba una cinemateca, y en todo el mundo, el movimiento para recuperar material fílmico y ponerlo en circulación cuando se considera que vale la pena, surge sistemáticamente a partir de esa década del 30. El criterio quizá fue cambiando, y ahora se piensa que hay que guardar «todo» el material, porque la memoria histórica documental del siglo XX es fundamentalmente el cine.

La crítica de cine se lleva muy mal con el archiverismo; recuerdo cuando en los años 80 se escuchaba decir

a directivos de la Cinemateca Argentina que estaban muy contentos porque le habían canjeado una copia de **El malvado Zaroff (The most dangerous game)**, que consideraban un film que no tenía ninguna importancia; la habían cambiado por la copia de un film insignificante.

La crítica y la conservación no se llevan bien. Hay que tratar de guardar todo, independientemente de lo que se piense sobre el valor de una película. Yo me llevo mal con muchos directores, y sin embargo tengo el *karma* de tener que conservar todas sus películas, a veces ni lo saben, y yo sé que son malas personas, pero como soy archivista, conservo sus films. Entonces la conciencia conservacionista comienza en los años 30 y luego se va modificando ese criterio; al principio se conservaban solo las películas que «valían la pena», pero luego los archivistas se preguntaron ¿quiénes somos nosotros para decidir el futuro de todos los films? y decidieron guardar todo lo que era posible conservar dentro de criterios razonables. Los estados entendieron eso y a partir de los años 40 ya hay cinematecas públicas; actualmente, con el paso del tiempo, casi todas las cinematecas del mundo tienen una gran participación estatal. Incluso la Cinemateca Francesa, que es el paradigma de una cinemateca privada, porque se origina en una colección privada, tiene una enorme participación estatal. Actualmente todos los países del mundo tienen una cinemateca. Excepto Argentina.

Nuestra historia es la siguiente: cuando pasó el nitrato tiramos el nitrato porque era peligroso, pero no lo copiamos; cuando sucedió el síndrome del vinagre, tiramos los restos sin poderlos copiar, y cuando llegamos al polyester no los copiamos, pero el polyester no se pierde. Las películas que se hicieron a partir de

los '90 las tendremos, aun cuando se las haya cuidado mal, depositadas debajo de la cama, donde sea. En la Argentina, desgraciadamente, no hay ninguna entidad estatal que se haga cargo de las tareas necesarias para que el material perdure.

Pero no solamente eso: los archivos de todas nuestras instituciones públicas suelen tener algún tipo de problemas. No creo que haya algún tipo de maldad, sino que esas cosas «se dejan para después». Siempre hay otras urgencias, siempre hay algo más importante que deba hacerse, antes que ponerse a cuidar las películas.

Se puede pensar que las películas no se van a perder, están ahí. Pero nadie se pregunta quién las va a guardar. Incluso cuando alguien guarda alguna película, la guarda en el lugar menos querido de la casa. Recuerdo que una vez compré los negativos originales de **Dar la cara**, de Martínez Suárez, y de **La herencia**, de Ricardo Alventosa, a un distribuidor de películas argentinas para televisión, que los guardaba debajo de la pileta del lavadero.

Hay que reconocer que, a pesar de ese maltrato, estamos frente a un material noble. Si lo que hubiese estado debajo de la pileta del lavadero hubiese sido un disco rígido, no hubiese quedado nada.

La nobleza del material fílmico hace que se piense que puede aguantar todo tipo de maltrato, pero eso tiene un límite.

En nuestro país el Estado entendió que había que financiar, que había que ayudar el cine argentino. A partir de 1947, con créditos blandos que otorgaba el Banco Industrial, se ayudó la producción de películas. Pero eso era algo que no sucedía solamente acá. En Europa, por el Plan Marshall, circulaban muchas mercaderías estadounidenses, entre ellas las pelícu-

las. Y los estados europeos, como Francia, Italia, decidieron que ellos ponían dinero o se quedaban sin producción nacional. Y así, aun sosteniendo un esquema de empresas privadas, como pasó aquí en Argentina, los estados empezaron a pensar formas de subvencionar, contribuyendo a la producción de películas nacionales. En Francia, por ejemplo, funciona la cuota de pantalla, caso único en el mundo. Aquí, en Argentina siempre se habla de la cuota de pantalla y nunca se la pone en ejecución (me refiero a la obligatoriedad, para los cines, de exhibir determinado porcentaje de películas argentinas). En Francia, en Alemania, funciona la cuota de pantalla, como manera de impulsar la producción de películas nacionales. Es uno de los instrumentos utilizados por el Estado para frenar el avance casi irresistible de la producción norteamericana.

En la Argentina, además, lo que se hizo mal fue que el cine fue tratado como cualquier otra industria. Su aspecto artístico no fue tenido en cuenta y fue ayudado como se ayudó a la industria del calzado, por ejemplo. Se pensó en el objeto que se producía y en la cantidad de puestos de trabajo que podía implicar, y a cambio del aporte estatal a los empresarios no se les pidió absolutamente nada. Se les dio la seguridad de la ayuda y se eliminó lo que sí realmente existió durante los años 30: el riesgo de la competencia entre las distintas empresas. En los '30, en efecto, la industria funcionó sobre su propio mercado, dando enormes ganancias a los empresarios que hacían películas. El Estado dio dinero y no pidió nada a cambio, ni siquiera una copia de las películas que contribuía a producir, y el resultado fue catastrófico. Los productores, en lugar de reinvertir ganancias en la industria, compraron bienes raíces y otras cosas, y se deterioró



el estado de los equipos, por ejemplo. Se produce la extinción de varias productoras, y junto con esa extinción desaparecen los depósitos en los cuales estaban sus películas. Entonces, ¿dónde quedaron las películas hechas entre los '40 y los '50? La mayoría en el laboratorio que las procesaron: Alex.

Cuando fue el golpe del 55 se produjo el cese de ese apoyo oficial al cine argentino. Y entonces se produce la unión de la colectividad cinematográfica (Torre Nilsson tuvo un papel importante), incluyendo a los exhibidores (que en aquel entonces, y aun hoy, eran reacios al cine nacional), e incluso a los cineclubistas y críticos, zonas del quehacer cinematográfico que parecían tener una participación periférica; todos ellos participan en discusiones sobre lo que había que hacer para que el cine argentino siguiera existiendo.

La conclusión fue el proyecto de creación del Instituto Nacional de Cine; se reemplazaron los subsidios y préstamos estatales que se habían otorgado hasta entonces por procedimientos bastante progresistas que se aplicaban en algunos países europeos. Se estableció un fondo de fomento para el cine argentino, alimentado por el 10% del importe de todas las entradas vendidas, fondo administrado por el instituto mediante un sistema de premios al principio, y después por créditos y subsidios. Los premios a las películas terminadas tenían por finalidad alentar a la producción independiente; unos años después se establecieron premios y subsidios.

El instituto, creado en 1957, y actualmente convertido en Incaa, tenía como funciones, además de la creación de una escuela, que recién se puso en funcionamiento en 1965, la creación de una cinemateca. Hasta el día de hoy no se ha creado. En 1999 se sancionó una ley que creó la Cinain (Cinemateca y Archivo de

la Imagen Nacional). Mientras tanto lo único que hizo el instituto en términos de conservación es, a partir del 68, pedir a los productores que recibían ayuda del instituto que depositaran una copia de cada una de esas películas en el instituto.

Entonces los productores, que generalmente llegan a la copia final de sus films con sus recursos agotados, solían dejar en el instituto lo que se llama la copia A de sus films. Esa copia era la primera que se sacaba en los laboratorios y sobre la cual se efectuaban las correcciones de luz necesarias. Esa copia era en general no muy buena, y se utilizaba para corregir luces y obtener otra copia que sí era buena. Así, la copia que no era buena iba al instituto, que no había creado ninguna cinemateca, sino habilitado un depósito en el que se conservaban esas películas. Debemos agradecer a este depósito de copias discutibles que se hayan así conservado películas cuyos negativos se perdieron.

Así, el Instituto tiene un montón de películas del 68 en adelante, aunque tiene también películas anteriores gracias a donaciones, que son los films en cuya producción participó el instituto. Si el instituto no participó, no existía la obligación de depositar una copia. No fue entonces la cinemateca, sino un depósito lo que estableció el instituto, y no se dispuso de fondos para la actividad de conservación. Por eso, en 1999 se dispuso por ley la creación de la Cinain, una cinemateca que tuviera recursos propios.

La tarea de conservación fue siempre algo que quedó relegado en las prioridades del instituto: lo principal era la producción, lo cual tiene su justificativo, ya que producir genera trabajo y hace funcionar esa industria, que en realidad es una industria subsidiada. Es lógico que cuando se reúne la comunidad cine-

matográfica se pida dinero para la producción, pocas veces para pedir dinero para la difusión y nunca para preservar eso que el Estado produce.

Así se ponen enormes cantidades de dinero, desde 1947 hasta ahora, para producir películas, y no se destina un solo centavo para cuidar eso mismo que el Estado produjo.

A partir de los '90, impulsado por Pino Solanas, se propuso la creación de la Cinain. La sanción de esa ley fue muy festejada ya que creaba una entidad autárquica y autónoma, con recursos económicos suficientes para desarrollar una política de preservación de largo plazo. Existen otras entidades, es cierto, como el Museo del Cine, en Buenos Aires, cuya actividad depende de quien lo conduce. Por muchos años su existencia fue nula, y desde que lo dirige Paula Félix Didier es extraordinario lo que han hecho: siempre depende de la calidad de la gestión. Además, su presupuesto está dedicado íntegramente a pagar los sueldos: no hay dinero para trabajos de preservación. El Incaa, por su parte, se ha limitado a alquilar un enorme depósito donde están esas películas. Y por eso, dado que la Cinain asume esa parte de la tarea que debía realizar el instituto, se le otorga el 6 % del presupuesto del instituto. Es por eso que, desde entonces, la comunidad cinematográfica se ha opuesto, tenazmente, a la existencia de esta cinemateca nacional. Y además se han opuesto tanto las autoridades del instituto y del Ministerio de Cultura.

Durante 11 años estuvimos peleando por esos fondos para la Cinain, y durante la gestión de Liliana Mazure en el instituto se logró la reglamentación de la ley, que fue firmada por la presidente Cristina Kirchner, quien me pareció que entendía mejor la cuestión que varios funcionarios del Incaa. En esa ocasión nos

dijo que de cine ella no entendía, pero que en el caso de los papeles judiciales existía un reservorio donde se guardan todos los papeles y además se produce una digitalización de todos los materiales para que los abogados tengan acceso. Preguntó si esto sería algo parecido. Le dijimos que sí y ella firmó la reglamentación. Pero desde entonces no pasó nada y el funcionamiento efectivo del Cinain quedó atrapado en una interna entre la gestión de Liliana Mazure en el instituto y las autoridades del Ministerio de Cultura. El Incaa quería que funcionara la cinemateca y el Ministerio, no. Cuando llegó el macrismo ni el ministerio ni el instituto se preocuparon por la cinemateca.

La situación actual es que un 50 % del cine sonoro argentino está perdido (en algunos casos no sabemos dónde están los negativos, y en otros casos sabemos que están destruidos).

Y ahora retomo lo que decía respecto a Laboratorios Alex. Ese laboratorio tenía enormes depósitos y era más barato para los productores dejar los negativos originales en el laboratorio, ya que si había que pedir otra copia, ya los negativos estaban en el lugar. En 1969 hubo un enorme incendio en ese laboratorio, en las bóvedas que contenían los films en nitrato, y entonces todos los materiales de nitrato, que eran todos los films argentinos producidos en los '30 y en los '40, a excepción de los filmados en los Estudios San Miguel, que contaba con un depósito propio, se perdieron en ese incendio.

Todo el cine argentino clásico desapareció y ahora solo a veces aparece alguna copia en 35 mm de alguno de esos films; pero hay algo que debemos agradecer a la televisión. Cuando apareció la televisión la imagen era tan mala que no se podían pasar películas subtítuladas porque no se podían leer bien los subtí-



tulos, y entonces se doblaron algunas películas extranjeras, al mismo tiempo que se colocaron los subtítulos en la mitad de la imagen para que se pudieran leer mejor (hay copias 16 mm de films de esa época que tienen los subtítulos en el centro), pero sobre todo se pasaban por televisión muchas películas argentinas que no necesitaban ni doblaje ni subtítulos. Así muchas películas argentinas se copiaron en 16 mm cuando todavía existían los negativos originales, se hicieron reducciones del original en 35 mm a 16 mm para que se pudieran pasar por televisión. Gracias a esas copias hechas para televisión es que existen todavía las películas argentinas de los años 30, 40 y 50. A eso se debe que cuando hoy algún estudiante de cine ve uno de esos films piense que los sonidistas eran muy malos, que en la Argentina se filmaba en condiciones muy precarias. Pero lo que sucede es que uno está viendo reducciones a 16 mm, a veces hechas en laboratorios precarios, de negativos 35 mm que se veían y se escuchaban perfectamente. Se está viendo el fantasma de lo que fueron esas películas en su momento, y si a veces uno ve una copia original, lo que es difícil, advierte la diferencia. Cuando uno tiene con qué comparar entiende todo lo que se perdió. Es doloroso advertir cuál es el estándar con el que se ven las películas argentinas clásicas y cómo se las veía originalmente. Recuerdo haber visto ediciones en video de algunos de esos films clásicos en los que se advertía que, como eran películas de archivo, se veían mal. Hay una especie de lugar común que afirma que cuando algo es antiguo se tiene que ver mal. Eso no es así. Cuando uno ve copias en digital, de películas norteamericanas, francesas o alemanas clásicas, se piensa que se los ve tan bien, porque están «restauradas».

Y aquí aparece un término de los más bastardeados en toda esta cuestión de la preservación de película: restauración.

Pero antes de hablar de restauración hay que hablar de dos cosas, tanto o más importantes que la restauración: conservación y preservación.

Conservar y preservar no es lo mismo. Conservar es lo que hizo el Incaa con ese depósito del cual hablamos. Recibieron un montón de copias y las pusieron dentro de una pieza. Eso es conservar, que es mejor que tirarlas a la basura, pero mientras ese lugar no tenga temperatura ni humedad controladas no es bueno tenerlas ahí.

Se habla de preservar cuando se tiene una copia única, de valor, que está en riesgo, y se la duplica, obteniendo el internegativo o *dup*.

Cuando se dispone de un negativo original se trabaja con un material llamado «de grano fino», para obtener de ese negativo, un positivo que sirve de nueva matriz. Por supuesto que ese es un proceso costoso, pero conserva fielmente la calidad del negativo de donde uno partió.

En los países civilizados de ese positivo de grano fino se obtiene un nuevo negativo, y ese negativo es el que se usa para obtener todas las copias: el negativo original de cámara no se toca más.

Las grandes empresas norteamericanas realizan un tipo de trabajo así para asegurar la perdurabilidad de sus materiales. También ellas cometieron grandes equivocaciones: cuando se pasó del mudo al sonoro también tiraron muchas películas, porque consideraron que no era rentable conservarlas. También en los '50 consideraron que había que tirar muchas películas de los años 30 porque eran viejas, pero cuando apareció la televisión vieron que ese material podía



volver a ser rentable, y a partir de entonces decidieron conservar todo lo que filmaban, invirtiendo en preservar lo mejor posible todo el material que producen.

Desde entonces, en Estados Unidos las grandes empresas productoras de lo audiovisual producen y preservan, y preservan, generalmente, en fílmico, y esto sigue sucediendo hoy en día, incluso con las series de televisión. Cuando se produce una serie que se supone será rentable se la filma en 35 mm, es cierto que hay materiales digitales, pero el respaldo es en 35 mm porque nadie sabe con certeza cuánto puede durar lo digital.

Preservar es duplicar, y es un trabajo mucho más habitual que la restauración.

Muchas veces, viendo una copia buena, se piensa que está restaurada, pero no es así; está simplemente sacada de una buena copia o, en algunos casos, del negativo. Y una copia sacada del negativo, aunque ese negativo tenga 30 o 40 años, es una copia excelente, y eso puede hacernos pensar que se ha restaurado, pero no es así, simplemente se ha sacado una copia de un negativo.

Hay una etapa anterior a todo y es la búsqueda, porque para preservar una película primero hay que encontrarla. Tomemos el caso del Instituto de Cinematografía UNL: yo encontré algunas copias tiradas cuando cerró Alex en el 95, algunos amigos me dieron otras, porque están dispersas. Pasa lo mismo con todo el cine argentino: por ejemplo, las películas de Hugo del Carril. El había producido 9 de sus 15 películas y murió en 1989. Los negativos estaban en Alex, entonces esos negativos fueron a parar, algunos, al sótano de la escuela del instituto. De las películas de Hugo del Carril ahí estaban tres negativos completos, uno fragmentario y algunas copias;

entonces hubo que buscar copias de las restantes películas. Esa búsqueda llevó 18 años, hasta que pudimos completar su filmografía completa. Los dos últimos negativos los encontré en una estancia en Baradero, en cuyo quincho un coleccionista que había fallecido tenía algunas películas. Allí encontramos *La calesita* y *Esta tierra es mía*, de Hugo del Carril. Así que antes de la conservación está la búsqueda.

El trabajo de restauración es el más difícil de todos los momentos, porque supone un trabajo de investigación parecido al que implica hacer una película. Tenemos que ver con cuántas copias contamos, si disponemos del negativo original, y si ese negativo está solo parcialmente, vamos a tener que hacer combinaciones entre negativo y fragmentos de las copias, y cada proyecto de restauración es distinto de otro. Se debe diseñar el guion de la restauración de una película en función de la situación de ese título que se va a restaurar. Cada restauración presenta distintos problemas, supone costos diferentes y no se puede comparar una con otra.

He trabajado en varios trabajos de restauración y cada uno de ellos supone exigencias diferentes.

Quisiera aclarar que restaurar significa devolver a una película a su forma original, y por eso la llamada «restauración digital» supone algo imposible, cuando estamos hablando de fílmico. Ninguna película se puede restaurar en digital. Lo que se puede hacer son correcciones, y efectivamente a veces hay materiales tan deteriorados que la única manera de poder verlos es a través de procesos digitales, con procedimientos que suelen ser muy caros. La tecnología digital permite recuperar películas, porque cuando se trabaja con procedimientos tecnológicos avanzados (en Argentina se trabaja con 4 K y en otros países hay

6 K y hasta 8 K), se puede, al final del proceso, volver al filmico. Así se completa el círculo, trabajando con herramientas digitales para finalmente volver a su forma original, sacando copias en filmico.

Si la película no vuelve a estar en filmico, no podemos hablar de restauración. Se puede hablar de digitalización, de remasterización, de corrección digital, pero no se puede hablar de restauración.

¿Por qué todo el tiempo se habla de «copia restaurada»? Creo que es porque es algo «sexy» y todos quieren estar pegados a este término, que por otra parte es equivoco. Para poder restaurar hay que poder conservar, si no se puede conservar, no hay restauración posible.

Se utiliza incluso la palabra restauración sin saber lo que quiere decir.

Hablemos ahora de lo digital. Algunas de las cosas que he dicho hasta acá podrían indicar que tengo cierta desconfianza hacia lo digital. No es así, si lo digital se utiliza para lo que fue concebido: la difusión. Recordemos que hubo una época en que uno leía sobre las películas que eran importantes y rara vez las podía ver. Uno veía, por ejemplo, **El desierto rojo** en el estreno, y después nunca más la podía volver a ver. Cada gran film, es cierto, tenía algún libro sobre él: todos los films de Visconti tenían su libro, que consistía en un desglose de la película. No era el guion, era la transcripción de la película y uno «leía» la película, no la veía.

Lo digital cambió completamente la situación. Actualmente todo estudiante de cine tiene acceso a gran parte de la historia del cine. Quizá ahora el problema es la abrumadora cantidad de material que está disponible. El problema con lo digital es que, por su propia naturaleza, es volátil, cambia todo el tiempo. Lo experi-

mentamos con todas las herramientas digitales que usamos: teléfono, computadora, etc. Son instrumentos perecederos.

Sabemos que todo lo digital está hecho para durar poco. En parte porque todo el tiempo la tecnología se va renovando y, se supone, va mejorando. En esas mejoras los niveles anteriores van quedando obsoletos y se van volviendo «incompatibles».

En un esquema como este la preservación se hace imposible, porque preservar significa algo que permanece. Es por eso que las grandes empresas productoras preservan en filmico, porque saben que en condiciones de temperatura y humedad adecuadas no tienen caducidad.

Por eso, la idea de preservar en digital es algo complicado y plantea un problema para la producción digital para la gente que produce en digital.

Este es un problema que las cinematecas del mundo están discutiendo ahora. Porque, una vez resuelto el problema de lo analógico, a través de los procedimientos que están en funcionamiento en todos los países, incluso en aquellos que no tienen tradición cinematográfica, como Bolivia o Chile, Perú o Uruguay, que tienen cinematecas y tienen conciencia preservacionista. Todos estos países tienen más o menos resuelto el problema de la conservación o preservación analógica. Por eso ahora están discutiendo el problema de la preservación digital: ¿cómo hacer para que estos archivos digitales, que son volátiles, lleguen a los que van a sucedernos?

Si en Argentina no estamos discutiendo esas cosas, es porque estamos en la era de las cavernas. No hay instituciones para preservar y en las instituciones que existen no hay fondos para la preservación. Es cierto que hay pequeños reservorios en distintos lugares, pe-

ro no se ha formado a gente para que cuiden esos materiales. Muchas entidades han tirado su material pensando que era inflamable y que podía comenzar un fuego que luego se extendiera a sus archivos en papel. Hay un problema en la falta de didáctica para formar a gente, y también está el problema de la inexistencia de la entidad madre, la cinemateca que seguimos sin tener.

Estos problemas de la preservación no afectan solamente al cine del pasado. También afectan, amenazantes, al cine del presente. ¿Cómo termina, hoy en día, quien hace una película? Generalmente con un archivo en un disco. El DCP, que se utiliza para proyectar en salas, no es un formato de preservación. La única respuesta que hasta ahora ha dado la industria digital para que se pueda hablar de preservación es el formato LTO, que tiene como soporte cintas magnéticas en las que se graba la información digital, que son más estables que las cintas que conocimos hasta ahora. El sistema LTO es carísimo, no solo para grabar esas cintas, sino también para conservarlas en unos módulos refrigerados; es igualmente caro, o incluso más caro, que preservarlo en filmico.

Claro que en Argentina ya no es posible preservar en filmico, ya que no poseemos ningún laboratorio fotoquímico. Armar un laboratorio es hoy muy complicado, por el tipo de químicos que se usan, por la operativa. Además, la pérdida de los saberes de todo el personal que trabajaba en Cinecolor, el último laboratorio que existió en Argentina, es también algo dramático. El LTO, cuando se dispone del equipamiento para grabar y para conservar, va evolucionando y actualmente está en LTO 9, creo, y cada tanto van sacando un nuevo nivel, y a veces se plantea un problema de compatibilidad con los niveles anteriores. Cada tan-

to, entonces, se plantea la necesidad de migrar para preservar los archivos LTO.

La preservación, mediante un sistema como el LTO, va a durar un tiempo, mientras que el filmico asegura una preservación más prolongada.

Por eso la conservación digital es un tema en discusión y lo que se discute es qué hacer. ¿Pasar a filmico todas las películas digitales? Estaríamos hablando entonces de costos extraordinarios, pero quizá sea aconsejable, dado que comparado con los costos de la tecnología digital podría no ser tan disparatado.

Esta discusión queda abierta. Sí se utiliza mucho lo digital para presentar restauraciones. Las restauraciones se hacen en filmico, pero las copias son caras y suelen ser vistas solo en algunos festivales, y para acceder a esas restauraciones se usa el digital, para su difusión. Uno puede ver las restauraciones que se hacen en el mundo a través de su representación digital, pero siempre hay un *backup* en filmico, que se ve en tres o cuatro festivales de cine recuperado. Uno de esos festivales es el de Bologna (*Il cinema ritrovato*), otro el de Pordenone (*Le Giornate del Cinema Muto*), y ahí uno puede ver trabajos de restauración terminados en filmico. Además, hay trabajos en proceso que están hechos en digital pero que se supone van a ser terminados en filmico.

Hasta aquí hemos hablado del mundo real; por ejemplo, en Argentina no tenemos una cinemateca. Pero deberíamos quizá hablar también de lo posible. Al no poder realizar copias en filmico, porque no hay laboratorios, lo único que podemos hacer es digitalizar. Y eso es lo que hemos estado haciendo con las películas del Instituto de Cinematografía UNL, con las películas que rescaté en el año 95 y con lo que fue apareciendo desde entonces. Es un poco lo mismo que se



está haciendo con las películas de la Escuela de La Plata que junto con la de Santa Fe han tenido trayectorias paralelas. La Plata comenzó un poco antes pero las dos terminaron al mismo tiempo (en el caso de La Plata se produjo lo que se llamó la «extinción» de la carrera, ya que no se aceptaron más alumnos, y los que ya estaban fueron egresando: la escuela se extinguió). En La Plata hay un grupo de egresados (el MAP Movimiento Audiovisual Platense) que lleva adelante este trabajo de búsqueda y preservación de las películas de la escuela. Se está tratando de digitalizar, a la mayor calidad posible en la Argentina (que es 4 K), los materiales que encontramos, sobre todo lo que está en copia única que tiene prioridad. La digitalización de cada corto, dependiendo de la duración, cuesta entre \$ 20 000 y 40 000, y eso obliga a elegir tus prioridades: si hay un material que se está avinando, eso tiene que ir primero. Es necesario hacer una investigación previa que te permita organizar esas prioridades.

Cuando se hizo el trabajo sobre los films de Hugo del Carril, por ejemplo, yo tenía una copia de **El negro que tenía el alma blanca** y la familia tenía otra, pero esperamos porque en algún momento podía aparecer el negativo. Cuando no apareció el negativo, trabajamos con esas dos copias en 16 mm.

Pero primero hay que investigar, descartando todas las posibilidades, y recién después invertir el dinero en lo que se considera mejor.

En casos como el del Instituto de Cinematografía UNL, lo digital nos va a permitir dar acceso, que las películas se puedan ver y dejen de ser una especie

de fantasma o un inventario que figure como apéndice de un libro, con nombres y fichas técnicas, y pasen a tener una materialidad visible. Así, de alguna manera, vuelven a la comunidad que las produjo.

Uno sueña con poder tener respaldo fílmico de cada copia, pero al no ser eso posible tenemos la posibilidad de hacerlo de esta manera, y es algo muy bueno. Cada película está escaneada en 4 K y se coloca online un archivo en baja para que pueda ser visto. Seguramente en el futuro la definición irá mejorando y los archivos .mov van a ser cada vez más «gordos», y es esta una innovación previsible en el corto plazo. Es posible que dentro de 10 años la tecnología con la que hacemos los *transfer* hoy pueda estar obsoleta, pero también es posible que, por algunos años, estos materiales puedan seguir existiendo.

Si se quisiera se podría hacer una corrección digital de estos *scanner*, dado que es un trabajo que se hace fotograma por fotograma, y si se dispone de herramientas de corrección digital se podrá mejorar el material, laboriosa y pacientemente, fotograma por fotograma. Claro, son archivos que son muy pesados: piensen que en un disco de 4 teras entran 2 cortos. Es importante conservar esos archivos para poder hacer, cuando sea posible, y accesible, esa corrección digital. Con un archivo .mov, con un archivo en baja, no es posible hacer esa corrección digital, e incluso con los archivos 4 K se podría volver al fílmico. Si en un futuro, aunque sea lejano, podemos contar con la cinemateca que queremos, los archivos de los que disponemos hoy van a permitir hacer todo tipo de trabajo de restauración.

Discusión //

RAÚL BECEYRO: Actualmente ya están subidas a la Biblioteca Virtual UNL/Colección docente siete películas producidas por el Instituto de Cinematografía UNL. ¿Podrías contar la historia de esas 7 películas recuperadas?

FERNANDO MARTÍN PEÑA: En relación con **Reservas forrajeras**, también llamada **Silos**, **La vieja ciudad**, **Hoy-Cine-Hoy** y alguna otra, vienen de Alex, rescatadas en el año 95. Recuerdo que las rescatamos en el baúl del auto de Juan Carlos Fisner: cuando llegamos, los empleados de Alex estaban poniendo latas y latas en unos volquetes. Ellos dicen que trataron de avisar a los propietarios de las películas y que muy pocos vinieron a retirarlas. Es posible que los datos estuviesen desactualizados y que no haya sido posible avisar realmente a mucha gente.

En las latas figuraba «Instituto de Cinematografía de Santa Fe» y Juan Carlos Fisner conocía más títulos de los que yo conocía. Ahí conseguí el negativo original de **La vieja ciudad**, por ejemplo, y luego hice copias en 35 cuando existía Cinecolor que todavía hacía copias en blanco y negro. Algunas de estas películas las he pasado en el Malba, por ejemplo.

Recuerdo que en ese momento, cuando retiramos

esas películas con Fisner, le avisamos a Martínez Suárez, que era asesor de Marbiz, director del instituto, y Martínez Suárez consiguió que alrededor de la mitad de lo que se tiró fuera a parar al sótano de la Escuela del Instituto. Y por eso, aún hoy, hay en el instituto negativos que vienen de Alex.

Además, en el Incaa hay copias de películas del Instituto de Cinematografía UNL, como por ejemplo **Re-tablillo de Perico**, de la que hay como 5 copias. Gracias al convenio que celebramos con la Universidad, vamos a poder digitalizar también esas películas.

La copia de **Hachero nomás** me llegó gracias a Werner Kunte, quien tenía en su poder varias copias, aunque muchas de ellas en mal estado. También tenía copias de largometrajes, alguno de Godard, de Tarrantino, de Antonioni. De **Hachero nomás** encontré primero un rollo y después el otro, y esta es la única copia que existe, porque cuando Jorge Goldenberg y Patricio Coll hicieron **Regreso a Fortín Olmos**, que como saben es una prolongación de **Hachero nomás**, no pudieron encontrar una copia de **Hachero nomás** y tuvieron que utilizar una copia de un DVD que les consiguió el hijo de Diego Bonacina, DVD que proviene de una copia en 16 mm que no se sabe dónde está.





■ Hachero nomás (1966)

Recuerdo que cuando vi esta copia de **Hachero nomás** me pareció que el sonido estaba fuera de sincro. Yo sé que las condiciones en las cuales se hacía el sonido eran muy azarosas, pero a pesar de eso los llamé a Goldenberg y a Coll preguntándoles por ese sincro vacilante. Me contestaron: «Nunca tuvo sincro esa película». Mi orgullo de historiador quedó satisfecho. El *transfer* de **Hachero nomás** quedó bastante bien, aun con ese sincro discutible.

Con respecto a **López Claro**, de Juan Fernando Oli-va, una de las pocas películas en color del Instituto de Santa Fe, resulta que el color de los '60 y los '70 tiende a perderse, virando al magenta, al lila, al marrón. Es un problema de fábrica de la marca Eastman, que en esa época fabricó un material que al principio se veía muy bien pero que a los 6, 7 años empezó a decolorarse, y ese defecto se corrigió en los años 80. Pero resulta que **López Claro** fue filmada con negativo Ferrania, un sistema italiano, en principio alemán, pero luego los italianos se lo apropiaron, y entonces conservó el color perfectamente. Pasa lo mismo con la marca Orwo, que era ruso, pero en su origen, también era alemán, y los rusos se la apropiaron después de la guerra. Orwo y Ferrania vienen en realidad de Agfa, la marca alemana. Ha sido una suerte que hayan hecho las copias de **López Claro** en material Ferrania, porque así ha conservado muy bien su color. Esta copia de **López Claro**, en un estado excelente, apareció en la colección de un coleccionista de Rosario, De Biase, que proyectaba películas en el cine de un colegio religioso. En esa colección también había una copia de **Vestigios**, que estaba en Eastman y perdió el color, y otra de **La pampa gringa**, que estaba en Ferrania y lo conservó. **Sin tregua**, de Simón Feldman, también salió de los volquetes de Alex.

R. BECEYRO: Realizar films de encargo, utilitarios, didácticos para organismos oficiales fue una línea de trabajo del instituto. **Reservas forrajeras** y **Sin tregua** fueron hechas para enseñar cómo construir silos para conservar el forraje y cómo prevenir la tuberculosis. Hacia el final del instituto, en 1969–70, siguiendo esa línea, se filmaron, y no se terminaron, films sobre tambos y sobre el Túnel y la Autopista Santa Fe/Rosario.

F. M. PEÑA: **Gaitán a casa** la encontré caminando por la calle Moreno, en un montón de cosas (libros, casetes) donde había unas latas de películas, que se habían estropeado, pero suelta estaba la copia de **Gaitán a casa**, que se había salvado. Uno ya sabe que para evitar el deterioro por el avinagrado, o para demorarlo, hay que sacar la película de la lata en la que está. **Gaitán a casa** se salvó porque estaba fuera de la lata. Con respecto a **Un acto** sucedió que en el programa que hice, y seguí haciendo, durante la pandemia, llamado Filmoteca online, pasé **Gaitán a casa** y en la presentación dije que era la primera película que estaba basada en una idea de Saer. En uno de los comentarios que se produjeron después de la proyección, Patricio Coll me decía que existía otra película tempranamente basada en un texto de Saer y me proponía darme la información pertinente. Hablé con Patricio que me dijo que debía hablar con Goldenberg que me iba a dar los datos de Luis Priamo, que finalmente tenía una copia de **Un acto** en perfecto estado. Otro milagro. Lo curioso es que el texto de Saer sobre el cual Federico Padilla hizo **Un acto** no estaba publicado. Es una de las películas periféricas del instituto, aunque ahí trabajan Camusso, Pallero y Bonacina. Ver todas estas películas permite tener una idea más precisa de la historia del cine del instituto y del cine



argentino. Recuerdo que alguna vez leí un artículo de Andrés Di Tella, en el que decía que la historia del cine documental argentino se limita a una serie de panfletos encendidos y a unos documentales sobre el ombú en la pampa. Recuerdo una discusión bastante airada con Di Tella, en el balcón de una casa, durante una fiesta de cumpleaños, en la que coincidimos, era por el año 94; después nos hicimos amigos.

En aquel momento ver las películas del instituto era algo imposible; con suerte uno podía ver **Tire dié** y nada más. Di Tella era un cineasta interesante e informado que simplemente no había visto muchos films. No era su culpa, simplemente la institución que debía preservar y, sobre todo, difundir esas películas no existía. Porque conocer esa historia permite inscribir lo que se hace hoy, en una tradición. No para reverenciarla, sino para saber cómo resolvieron determinados problemas los realizadores que trabajaron antes. Conocer la historia implica progresar. No existió una nueva *Nouvelle vague*, porque justamente se aprendió de la *Nouvelle vague*, se la conoció, se sabe que existió, se vieron sus films. Y hay renovaciones, pero que se entroncan en lo que fue la *Nouvelle vague*. Y si hay otros films que discuten las películas de la *Nouvelle vague*, como los films de Tavernier, se entroncan en otra tradición. Se siguen líneas, y uno puede notar filiaciones culturales. Después uno puede elegir lo que le interesa más, pero existe esa sensación de continuidad histórica.

Por falta de una institución que pueda suministrarles elementos para ampliar su reflexión, el que hace un film cree que está fundando un género, que está fundando el cine nacional, que está comenzando todo. Recuerdo el film de Gutiérrez Alea *Memorias del subdesarrollo*, donde se plantea la cuestión de que en la

base del subdesarrollo está la «incapacidad para sedimentar», para que lo que vamos haciendo y aprendiendo, se conserve en algún lado, le sea útil para los que vienen.

Por eso todo el tiempo estamos girando en falso, sobre lo mismo, por supuesto reiterando errores.

UN ESPECTADOR: Desearía que contara la historia de la recuperación de **Metrópolis**, de Fritz Lang.

F. M. PEÑA: Trataré de ser breve. En el año 88, almorzando con Salvador Sammaritano, él me mostró una lista de films que estaban en el Fondo Nacional de las Artes, que habían pertenecido a un coleccionista Manuel Peña Rodríguez. (Anécdota graciosa: el tal Manuel Peña Rodríguez aparece en, como él mismo, dándole la mano a Gardel y presentándose como periodista del diario *La Nación*.) Peña Rodríguez es quizá alguien tan importante como Henri Langlois, pero nadie lo sabe. Empezó muy temprano, como Langlois, en la época de los '20, a coleccionar películas, y como era periodista estaba en contacto con distribuidores, exhibidores, etc. Así reunió una enorme colección de películas mudas, e incluso fundó un primer museo cinematográfico, de carácter privado, donde realizó exhibiciones a principios de los '40. Produjo algunas películas, al fundar una empresa que se llamaba Sur, entre ellas **Juvenilia**, **Mirad los lirios del campo**, y una película inspirada en la historia de la primera médica argentina, Élide Passo, llamada **Allá en el setenta y tantos** [dirigida por Francisco Mugica, sobre una idea original de Tulio Demicheli, y el ayudante de dirección fue Fernando Ayala]. Peña Rodríguez hizo también una película con sus propios materiales que se llama **Los ojos del siglo**,

una de las pocas películas argentinas hechas con material de archivo.

Cuando en el 88 Sammaritano me pasa la lista veo que entre muchas películas argentinas mudas estaba **Metrópolis**. Sammaritano me cuenta que Cine Club Núcleo también le pedía prestadas copias a Peña Rodríguez en los '50, comienzos de los '60. (El *Sodre*, de Uruguay, también proyectaba películas prestadas por Peña Rodríguez, una copia que tenía de **Fausto**, de Murnau, fue a parar a la Cinemateca Francesa.) Peña Rodríguez se enfermó a fines de los '60 y falleció en 1970, no sin antes entregar todo el material que tenía al Fondo Nacional de las Artes.

Esos films eran todos en nitrato y la gente del Fondo no sabía qué hacer con ese material tan «peligroso». Algunos querían tirarlo, alguien propuso, antes de tirarlo, copiarlo, y seguramente por cuestiones económicas, eligieron al laboratorio más barato, Tecnofilm, para realizar ese trabajo de copiado de todo ese material en 16 mm, blanco y negro. No hay que olvidar que en esa época muchas películas venían viradas a color, no eran copias en blanco y negro. La codificación cromática de las películas mudas es algo muy hermoso, que se perdía cuando se la veían en copias blanco y negro. Se filmaba en blanco y negro, pero se copiaba en distintos virados a diferentes colores; por ejemplo, los exteriores de noche se los viraba a un azul oscuro, si había un incendio, al rojo intenso, un interior con luz artificial, al ámbar, si era de día, quedaba en blanco y negro.

Todas las copias de Peña Rodríguez tenían toda esa riqueza cromática, y el trabajo de copiado en 16 mm blanco y negro se hizo sin ningún cuidado. No se revisaron los materiales, ni siquiera para ver si no había

algún corte en algún momento que, eliminando alguna perforación, hiciera que hubiera copias fuera de cuadro. Por eso hay rollos enteros copiados fuera de cuadro, además de que nadie se preocupó en lavar las películas antes de copiarlas.

Si se hubieran conservado aquellas películas, hoy se las podría limpiar y luego copiar con la enorme calidad que el nitrato tiene. Pero ahora, en el Fondo, hay negativos 16 mm copiados de la peor manera y Sammaritano pensó que ese material no tenía ningún valor.

El Fondo Nacional de las Artes era dirigido por Emilio Villalba Welsh, que era un tipo muy interesante, y se pensó en donar todo ese material a Cine Club Núcleo, y por eso Sammaritano tenía la lista. Pero en cierto momento se descubrió que una entidad pública (el Fondo) no podía hacer esa donación a una entidad privada (Núcleo).

En esa lista vi que figuraba **Metrópolis** y Sammaritano recordó que había pasado esa copia en el cine Libertador, que le había quedado duro el dedo, con el que apretaba la platina del proyector para que la imagen estuviera fija (por una contracción del material) durante toda la proyección, y recordó que esa proyección duró más de 2 horas. Recordé que una reciente restauración de **Metrópolis** duraba 82 minutos, así que me extrañó la larga duración de aquella proyección.

Me puse a investigar la historia de esa copia de **Metrópolis**. Supuse que Peña Rodríguez la había comprado en Argentina y traté de averiguar quién la había estrenado acá. En mayo de 1928 se había estrenado en Argentina y la distribuidora había sido una empresa llamada Terra, cuyo dueño era un argentino lla-

mado Adolfo Wilson, de ascendencia germana, pero nacido acá.

Leyendo revistas del gremio descubrí que Wilson viajaba todos años a Alemania para comprar películas para estrenar en Argentina, y que había viajado el año anterior. Y, cosa muy poco frecuente, encontré un reportaje que se le hizo donde dice que había visto la película más extraordinaria que había visto en su vida, que se llamaba **Metrópolis**, y que la iba a estrenar próximamente. El reportaje apareció en febrero del 27.

Leyendo artículos sobre el trabajo de restauración de **Metrópolis** que se había efectuado gracias, sobre todo, a la perseverancia de Enno Patalas, supe que se había estrenado en enero de 1927 con una duración de 2 horas y media, que un negativo idéntico al alemán fue enviado a la Paramount, que era coproductora, y los norteamericanos lo cortaron, al mismo tiempo que se estrenaba la versión alemana, para estrenarla en los Estados Unidos, en una versión que dura 2 horas. Por eso era interesante de dónde provenía la copia que estaba en Argentina, porque si la había traído la Paramount duraba 2 horas y no tenía mayor valor.

Los alemanes, al no tener el film el éxito que descontaban, imitando a los norteamericanos, también la cortaron, la retiraron de cartel en mayo, le sacaron también media hora y la reestrenaron en junio. Wilson estuvo en el momento justo, antes de que los alemanes cortaran la película, y en consecuencia tenía una copia completa, como en el día del estreno, en Alemania.

Así que en Argentina se pudo ver entera **Metrópolis**: solo en Berlín, entre enero y mayo del 27, y en la Argentina, se pudo ver la versión de 2 horas y media,

en ningún otro lugar. En todos los otros lugares recibieron la versión cortada por los propios alemanes o la versión cortada por los norteamericanos.

Traté de corroborar lo que pensaba (que ahí estaba la única versión completa de **Metrópolis** que había en el mundo), pero no me fue posible llegar a verla: burócratas incansables me lo impidieron, y hubo que esperar hasta que en 1998 me enteré que el Fondo había donado al Museo del Cine, todo aquel material. En aquel momento el director del museo era Guillermo Fernández Jurado, que fue, para la causa de la preservación, una persona siniestra. Por suerte en algún momento lo jubilaron y entonces fui a ver al nuevo director, José María Poirier, también director de la revista *Criterio*. El museo se estaba mudando, Poirier duró muy poco en el cargo, y hubo que esperar que se nombrara a Coco Blaustein director para que en un momento el propio Blaustein me llamó para hacer el trabajo de preservación de dos películas mudas argentinas que, advertí cuando miré las latas, pertenecían a la colección de Peña Rodríguez. También allí no pude llegar a ver las latas de **Metrópolis**: el material estaba embalado, se mudaban nuevamente y tuve que esperar hasta que en 2008 la nombraron a Paula Félix Didier, me encontrara con ella, le contara toda esa historia, ella buscara la copia de **Metrópolis** y yo, finalmente, la pudiera ver.

Los alemanes hicieron una reconstrucción del film, a un costo de medio millón de euros. En esa reconstrucción se puede advertir la diferencia entre la parte que tenían los alemanes, y que procedía del negativo original, con el material procedente de la copia argentina (16 mm procesada descuidadamente en Tecnofilm), que no podía ser restaurada de ninguna

manera. No hay programa capaz de restaurar semejante material.

Es una fantasía pensar que hay una máquina o un programa digital capaz de tomar un material deteriorado y sacar un material perfecto. Las herramientas digitales tienen sus límites.

Los materiales que se denominan restaurados se sacan de negativos originales o de buenas copias. Los otros materiales se muestran en contadas ocasiones, para especialistas. [La versión restaurada de *Metrópolis* puede ser vista en: <https://www.youtube.com/watch?v=8TUxf3qIGqc>]

CECILIA VOLKEN: El caso del corto **Almendra** de Alcira Luengas tiene un aspecto dramático. El corto está perdido y lo que yo encontré, y que le hice llegar a Fernando Peña ya hace años, son los descartes. Cuando estaba montando **Almendra** ya Alcira no vivía en Santa Fe y cuando venía paraba en la casa de mis padres [Ana Trajtemberg, productora de **Almendra**, es madre de Cecilia Volken]. Por eso quedaron en mi casa, bien conservados, los descartes del montaje de **Almendra**.

Pasaron los años y cuando Pablo Bertoldi y su grupo estaba produciendo el documental **Comarca Beat** nos pusimos en contacto. Como material del grupo **Almendra** en Santa Fe no se encontró, Pablo llevó a Fernando lo que teníamos: imágenes sin sonido de un ensayo de **Almendra**. El sonido de ese ensayo apareció solo el año pasado, gracias a los sobrinos de Alcira en Córdoba.

A partir de ahí, con la gente de *Escenarios. Cine + Música* desde Buenos Aires, con la gente de Córdoba recuperando las cintas grabadas, y finalmente el

año pasado [2020] se unieron imágenes y sonidos, pero solo de los descartes, dado que la película de Alcira sigue perdida. En su momento, durante la dictadura, mi mamá consiguió una copia de **Almendra**, se la prestó a Alcira, que se supone sacó una copia, devolvió la copia prestada y mi mamá la devolvió. Cuando se encontró en Córdoba el sonido de las imágenes que y tenía se encontró otro material filmado por Alcira, que es el regreso de **Almendra**, en el Chateau Carreras, en Córdoba. Ahí está la imagen, pero no el sonido.

OTRO ESPECTADOR: ¿Qué posibilidades hay de que en el depósito del Incaa haya más películas del Instituto de Cinematografía?

F. M. PEÑA: Están las varias copias de **Retablillo de Perico**, además de **Oficio**, de Jorge Goldenberg. Jorge me había pasado el negativo de **Oficio**, pero estaba en mal estado y no se pudo utilizar para nada. Hay en el instituto 6 o 7 películas más. Gracias al convenio con la universidad, odemos hacer copias de todas esas películas.

DARÍO DÍAZ: Nosotros, con Celia, tenemos copias de nuestros films, que hicimos cuando se hizo la primera copia, para el Instituto de Cinematografía, de esos films. Son **El asesino**, de Celia Pagliero, **Idilio**, de Osvaldo David, **El potro salvaje**, de Darío Díaz, y **Cuando febrero llega**, también mía, financiada por el Fondo Nacional de las Artes.

F. M. PEÑA: La producción total del Instituto de Cinematografía es de alrededor de 80 films, entre los pro-

pios y la producción vinculada, y esperemos recuperar muchos de esos films. Volver a ver films de una época pasada es siempre emocionante.

En La Plata, por ejemplo, hay un corto, **Single, un ejercicio incompleto**, de Alberto Yaccelini, curioso film de un egresado de La Plata. Utiliza en ese corto material de otra película anterior que no le había salido bien, y muestra y explica por qué no le salió bien. Ese film anterior era un documental sobre Alberto Demiddi, el famoso remero argentino.

Además, en la película están las cartas que Demiddi le mandaba al director diciéndole que estaba muy ocupado (con su actividad central, la de remero, claro), que no podía seguir filmando, etc. Esas cartas están en la película y la presencia de Demiddi le agrega al film un valor documental extraordinario. [Se puede ver el film de Yaccelini en https://www.youtube.com/watch?v=4_xrPsO4k3k&t=2s]

OTRO ESPECTADOR: ¿Cómo se individualiza los materiales nitrato, y qué precauciones deben tomarse?

F. M. PEÑA: Todos los materiales 35 mm mudo son nitrato. Lo primero que hay que hacer es reconocerlos y tenerlos aparte. El 16 mm nitrato es algo excepcional, ya que la inmensa mayoría de 16 mm no es nitrato. Tanto el 16 mm como el 9,5, que eran formatos hogareños, por razones de seguridad, siempre fueron hechos en acetato.

Para el nitrato, un buen consejo es tener la película floja en el interior de la lata, que las vueltas no es-

tén apretadas. Además, hay que pensar, una vez por año, abrir todas las latas y ver su estado. Si aparecen manchas, es el nitrato que empieza a descomponerse.

R. BECEYRO: Recuerdo una especie de experimento que se hizo con algunos de los films (**Días hábiles**, mi film de 3º año, y **Jardín de infantes**, que dirigió Marilyn, por ejemplo) que consistió en hacer un film 16 mm con sonido magnético. Se sacó una copia del negativo armado, se le pegó una banda magnética en el costado y en el propio proyector se grabó el sonido. Así se hizo una copia única de esos films, que vaya a saber dónde están. No se volvió a insistir con ese método.

F. M. PEÑA: Hay que pensar que el sonido encarecía mucho los films.

R. BECEYRO: No hay que olvidar que en el instituto no existía la materia Sonido, que no había equipamiento de sonido para filmar: nunca tuvimos un grabador Nagra. Se filmaba mudo, se montaba mudo.

F. M. PEÑA: En La Plata pasaba lo mismo. Se consideraban los campeones del *off*, y la banda sonora se pensaba sin sonido sincrónico, con voz en *off*, con música. Volviendo a la preservación, no hay que olvidar que lo fundamental es hacer circular lo que se preserva, que se vean los films que se preservan. Hay ahí una puesta en valor cultural, que supone la circulación de todo ese material.