

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.

