

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

Cuerpo B

Deconstrucción de la Memoria Colectiva

Conservación del Patrimonio fílmico, el ultimátum

- ▶ Nombre y Apellido del Autor | Rocío Gabriela Rienda
- ▶ Cuerpo B del PG
- ▶ Fecha de presentación | 15-09-2017
- ▶ Carrera de Pertenencia | Diseño de Imagen y Sonido
- ▶ Categoría | Ensayo
- ▶ Línea Temática | Historia y Tendencias

Agradecimientos

Dedico este Proyecto de Graduación, al mismo tiempo que agradezco a aquellos sin cuyo sostén y apoyo durante mis estudios, me hubiera resultado aún más difícil llegar a esta instancia.

Gracias a la profesora Vanesa Hojenberg, que cuando debí navegar por este enorme mar, que es la búsqueda del conocimiento; supo guiarme con invaluable amabilidad, constancia y respeto. Dirigiéndome hacia la trayectoria correcta, ayudándome a corregir el rumbo cuando me desviaba de él para que pudiera arribar al puerto sin perderme en el camino.

A los profesores que la antecedieron en este viaje desde el colegio hasta la vida universitaria y fueron quienes me estimularon para vencer mis limitaciones y me formando profesionalmente hasta alcanzar esta meta.

A Jorge Falcone y Alberto Acevedo que con enorme paciencia me brindaron su tiempo y su conocimiento en la entrevista que me concedieron; reafirmando y enriqueciendo con sus valiosas reflexiones mi PG e inspirándome para mi futura carrera profesional.

A todos aquellos que en distintos puestos de diversos lugares a lo largo de los años, sin esperar publicidad o reconocimiento, han dedicado su tiempo y enorme esfuerzo a salvaguardar nuestra memoria.

A mis padres por su incondicional apoyo y paciencia; a mis compañeros de estudio y deportes con quienes compartí momentos de estudio, experiencia y por qué no decirlo también de diversión; todos ellos me inspiraron, ayudaron en mi formación profesional y son un aliciente para superarme.

A todos y cada uno de ellos, ¡Gracias totales!

Índice	
Introducción	4
Capítulo 1: Aporte del cine al patrimonio cultural del país y del mundo.	16
1.1 El cine como fuente auxiliar de la historia	17
1.2 Relevancia social	21
1.3 Patrimonio fílmico argentino, su aporte a la cultura mundial	24
Capítulo 2: Archivos Audiovisuales creadores de la memoria colectiva	28
2.1 Construcción de la memoria del mundo	28
2.2 Países latinoamericanos: datos sobre preservación	30
2.3 Valoración de la conservación	36
Capítulo 3: Valoración jerarquizada de la conservación del patrimonio fílmico.	37
3.1 Digitalización y conservación	40
3.2 Democratización del contenido	47
3.3 Plataforma Digital PRISMA	48
Capítulo 4: Principios legales, técnicos y prácticos de la conservación del material fílmico.	53
4.1 Marco Legal	54
4.2 Fundaciones e Instituciones dedicadas a la preservación	57
4.3 Tipos de soporte fílmico, degradación y almacenamiento adecuado.	82
Capítulo 5: Reconstrucción de la Memoria Colectiva	85
5.1 Una aproximación a la preservación del patrimonio	87
5.2 Aproximaciones a la creación de la CINAIN	90
5.3 CINAIN ¿Solución definitiva?	92
Conclusiones	94
Referencias Bibliográficas	98
Bibliografía	103

Introducción

Este Proyecto de Graduación (PG) se encuentra enmarcado dentro de la categoría de Ensayo, y aspira aportar una mirada reflexiva y a la vez crítica respecto a la importancia de preservar el maltratado patrimonio fílmico del país. Es fundamental resguardar dicho acervo porque constituye una herramienta sumamente relevante para la construcción del saber histórico.

La línea temática en la que se ancla este proyecto es la de Historia y Tendencias, ya que uno de los objetivos del mismo será proyectar la relación entre el cine y la historia; el mismo como fuente auxiliar de la historia, como su complemento, como arte de la memoria, tanto colectiva como individual. Jerarquizando la conservación del patrimonio fílmico en su soporte original para luego ponderar la democratización del contenido mediante la digitalización del mismo.

El 13 de mayo de 2016 se produjo el cierre definitivo del laboratorio de procesado fílmico Cinecolor Lab Argentina, perteneciente al Grupo Chilefilms. Este laboratorio era el único que quedaba en el país y Latinoamérica para el revelado de película en sus formatos tradicionales.

Esta pérdida es especialmente importante si se considera que Argentina fue uno de los países pioneros en la exhibición y producción audiovisual y sigue siendo actualmente uno de los mayores productores latinoamericanos de éste material. Pese a ello es penosa la situación del país en materia de preservación del acervo fílmico y audiovisual. Como consecuencia de las erráticas o nulas políticas y la poca conciencia social al respecto, se produjo la pérdida del 90% del cine mudo y el 50% de nuestro cine sonoro. Del material conservado no se registran cifras precisas de su ubicación, cantidad y estado, existiendo un número indeterminado de material por restaurar.

El cierre del laboratorio implica, en principio, la pérdida de un espacio físico acondicionado para la preservación y tratamiento del citado material, como también de los equipos e instalaciones que servirían para proteger, preservar y restaurar el

patrimonio fílmico. En el momento en que esta pérdida se produjo, la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), creada por la ley 25.119, de 1999 y reglamentada recién en 2010 mediante el decreto reglamentario 1209, se encontraba aún sin un espacio físico para comenzar a funcionar.

La participación del Estado en la preservación del patrimonio fílmico del país es sumamente relevante y adquiere especial importancia cuando hay posturas opuestas en cuanto a los soportes utilizados para el resguardo. Algunos se inclinan por la opción digital, puesto que permite bajar los costos y albergar mucha información en espacios muy reducidos, mientras que otros prefieren el sistema tradicional mediante copias en 35 mm dado que este ha permanecido exitosamente conservado durante las décadas pasadas.

Los formatos magnéticos y digitales, así como los medios reproductores específicamente necesarios para cada uno de ellos, cambian frecuentemente: U-matic, D1, D2, Cinta abierta de 2 pulgadas, Betamax y en los formatos digitales los códec y softwares exigen la migración como mínimo cada 5 años o es imposible leerlos.

Paula Félix Didier, directora del Museo del Cine y miembro de la CINAIN, escribió en

La imagen recobrada:

A diferencia de los sistemas electrónicos y digitales, las características físicas y mecánicas del sistema fotoquímico han permanecido estables desde la introducción del sonoro, hace más de 80 años. Es por eso que, aún hoy, el fílmico es el mejor soporte para preservar, porque es el que garantiza la supervivencia de las obras audiovisuales por más tiempo. (2015, p.22)

El objetivo principal del proyecto de graduación es realizar una reflexión acerca de las formas de preservación del archivo audiovisual argentino. Es por eso que dentro de los objetivos específicos o secundarios, el ensayo se centralizará en los principios teóricos, técnicos y prácticos de la conservación audiovisual realizando un breve recorrido a través de la historia del cine. Se distinguirán y clasificarán las Fundaciones e Instituciones que actualmente se dedican a la preservación del patrimonio fílmico y se analizarán los vínculos y relaciones de las mismas con Cine-Color Lab.

Asimismo, se apreciará la capacitación académica y jerarquización laboral de las profesiones especializadas en preservación, y sus relaciones con otros quehaceres afines. Se establecerá la importancia de la participación y realización de foros nacionales e internacionales, como medio de priorizar la conservación del patrimonio fílmico. Por último, se ponderará la situación actual de la CINAIN y evaluará la plataforma digital Prisma como medio de democratización del archivo audiovisual.

Los archivos audiovisuales tienen además del rol de conservación y desarrollo del patrimonio cultural, importancia en la memoria colectiva de un país, manteniéndola viva y vigente.

Al ser el cine la suma y síntesis de múltiples artes: literatura, fotografía, escenografía, arte dramático, música; constituye no sólo un importantísimo medio de comunicación social, sino también de enseñanza por su alto impacto.

El cine retrata y documenta la realidad, describiendo la sociedad, sus costumbres y tradiciones; entretiene; forma ideas y actitudes, retrata la evolución del idioma y crea conciencia social; es el testimonio vivo de la historia de un lugar y un momento.

La realización de un film requiere de numerosas habilidades creativas, artísticas y técnicas desde el momento en que surge la idea hasta su estreno y aún posteriormente.

El guión materializa la idea, es el hilo conductor de la historia; de la profundidad, simpleza y ritmo de sus diálogos dependerá conservar la atención del espectador. La paleta cromática utilizada, su iluminación y fotografía, además de brindarle imagen al relato inducen sentimientos, sensaciones, percepción de la historia y sentido del espacio.

David Oubiña al referirse a la importancia de la imagen en el cine describe: La promesa del cine fue siempre la posibilidad de capturar el tiempo. Es decir: apresar lo efímero, el instante que huye. Pero a la vez, y ésta es su gran paradoja, sólo puede hacerlo fijándolo, es decir inmovilizándolo. (2009, p.17)

A diferencia de la fotografía que congela una imagen paralizándola en el tiempo, el cine representa la repetida continuidad de la misma generando nuevas percepciones y

sensaciones. “El espectador de cine experimenta una y otra vez la escena que tiene lugar ante sus ojos” (Oubiña, 2009, p.18).

Algo similar ocurre con el vestuario que colabora en la creación de la identidad de los personajes, y junto con la escenografía mediante el uso del color, la textura, el estilo brinda una idea más precisa del lugar, el medio social y el tiempo en que transcurre la historia. El arte dramático asiste la comunicación a través de la palabra, los gestos, las miradas, la creación de los personajes. La música crea una síncretis audiovisual, que enriquece a la imagen, generando espacios, y estímulos en el espectador.

Malograr todo o una parte es una pérdida irreparable de la herencia cultural e identidad del país.

Por todo esto la Asamblea General de la Unesco en la Conferencia de Belgrado celebrada en 1980 aprobó la Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento, que propone salvaguardar los documentos de imágenes en movimiento que tengan importancia cultural, histórica o social mediante su guarda, depósito y conservación en los archivos oficiales, designados o establecidos con ese fin.

La importancia de la preservación del patrimonio fílmico argentino va desde lo individual a lo colectivo. Lo primero es crear conciencia de la trascendencia y valor documental del material fílmico y la necesidad de su preservación. También es vital para la formación de personal idóneo a través de cursos y seminarios.

Dado que la CINAIN deberá convocar a editores, laboratoristas, trabajadores de laboratorios fílmicos en general, preservadores y restauradores de otras disciplinas vinculadas, por ejemplo, papel, material fotográfico, investigadores en general. Sería bueno aprovechar los años de experiencia del personal de Cinecolor Lab como así también las máquinas e instalaciones cesantes tras su cierre; para su recuperación y aprovechamiento a través de la futura entidad. Es destacable que junto con otras empresas la misma colaboró con la Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual (APROCINAIN), en el rescate de más de 140 títulos.

En el orden internacional el objetivo será el de unificar el sistema de catalogación entre varios países o regionalmente, y será presentado un software especialmente diseñado para archivos de cinematecas. También establecer contactos con los profesionales de las cinematecas de México, España, Uruguay que ayudarían a la formación de nuevos profesionales en el país.

En el orden nacional sería vital para fortalecer la memoria colectiva y la conservación y desarrollo del patrimonio cultural. El contar con un archivo unificado permitirá el rápido acceso para consulta, estudio, y recuperación tanto a estudiantes como profesionales y realizadores. También es importante la exhibición de su patrimonio en salas cinematográficas, ya sean de la CINAIN o de aquellas que lo soliciten, siempre y cuando cuenten con condiciones técnicas óptimas.

Ahondando el relevamiento dentro de la Universidad de Palermo, se encontró material bibliográfico producido por estudiantes, estrechamente vinculado con el PG; en orden de relevancia son: en primer término el proyecto de Candela Díaz titulado El archivo audiovisual como huella histórica fechado en el año 2010; el mismo busca resaltar la importancia de los archivos audiovisuales en Argentina, otorgándoles un rol predominante a las películas, realizando una investigación a lo largo de la historia: pero sobre todo analizando el papel de la censura en los periodos de gobiernos democráticos y dictatoriales que sufrió el país. Resalta el valor cultural de la creación de una filmoteca y también plantea la preservación digital como una posible solución a la problemática. En segundo lugar el trabajo de Marcelo Daniel Mastia (2013) denominado *Cine digital vs cine analógico (Análisis del formato digital como el nuevo estándar profesional.)*, que plantea una clara comparación entre el cine digital y el analógico, describiendo los cambios que atravesó y atraviesa el cine, realizando una vinculación entre estos y los avances tecnológicos.

El tercero es el de Camila Sabeckis (2013), nominado *El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica*, detalla cómo desde sus comienzos y a lo largo de la historia, el

cine se ha valido de los inventos tecnológicos para evolucionar más rápido que otras artes, convirtiéndose en una gran industria del espectáculo. Trata sobre la adecuación y modificación de los formatos, como lograron conciliar con la nueva época que estamos viviendo y reflexiona acerca de esta unión entre cine y nuevas tecnologías tanto en la producción cinematográfica, como en la recepción por parte del espectador. En cuarto término, el proyecto de Zulema Marzorati (2008) *El cine y la construcción de la memoria histórica*, que teoriza acerca de la relación entre el cine y la historia, analizando el cine como fuente auxiliar de la historia, como artefacto cultural e ideológico y medio de comunicación masivo. La forma en que las imágenes cinematográficas contribuyen a generar en la mente del ciudadano moderno la conciencia histórica. En quinto lugar el trabajo de Mariela Cantú (2015), titulado: *Archivos y video: no lo hemos comprendido todo*, que propone adentrarse en los cambios generados por las tecnologías digitales y la circulación en Internet de los archivos audiovisuales en general. Analiza el impacto de la mudanza de soportes de lo analógico hacia lo digital en pos de la salvaguarda de las imágenes. También estudia el caso específico del archivo on-line y base de datos Arca Video Argentino, proyecto llevado a cabo por la autora del mismo escrito.

En sexto término la producción de María Laura Verano (2007), *Buenos Aires, patrimonio de la Humanidad*, que proponía la creación y desarrollo de la marca Buenos Aires Patrimonio de la Humanidad para ser presentada ante el comité de la UNESCO. En el mismo se presentan diversas estrategias para lograrlo, entre las cuales se encuentra la conservación, el mejoramiento y un mayor aprovechamiento de las áreas históricas y culturales de la ciudad. En séptimo lugar el proyecto de María Luz Casemajor (2007) denominado *Buenos Aires, patrimonio de todos*, que promueve el Programa Escuela Taller. En este trabajo se propone capacitar en el oficio de artesanos restauradores a jóvenes desocupados para reinsertarlos en el ámbito laboral contribuyendo a la preservación del patrimonio edilicio de la ciudad. Incentivando una política de recuperación de los cascos históricos de Buenos Aires. El Programa de Escuela Taller

que menciona el autor, puede ser considerado como una de las posibles soluciones al problema de la especialización de profesionales en la preservación.

En octavo término la publicación de Madedo, Fernando y Onaindia, José Miguel (2013), denominada *La industria audiovisual*, que profundiza en los aspectos industrial y cultural de la cinematografía, analizando la evolución de la industria en el país desde sus comienzos hasta la actualidad. Destacando su importancia económica, así como la protección legal con que cuenta la actividad y de los regímenes de promoción que le son propios. También se analizan particularidades de producción, circulación y comercialización con marcadísimo incremento de nuevos visionados a través de internet on streaming: Netflix, Crackle, Pelispelia, Youtube, Vimeo y demás plataformas, en desmedro de las salas cinematográficas. Reflexionando sobre la forma en que el Estado debe fomentar las nuevas modalidades de la actividad. En noveno lugar el proyecto de Torres, Marcelo Adrián (2012) titulado *El diseño en la comunicación del patrimonio cultural*, que aborda el aporte del diseño a la disciplina denominada Interpretación del Patrimonio (IP). Cuyo fin es la investigación, conservación y difusión de los legados culturales e históricos relacionándolos con territorios concretos, desarrolla un análisis de las últimas tendencias teóricas de la IP, analiza un caso de estudio concreto y contrasta la forma en que fue comunicado logrando que los moradores del lugar se fueran autoidentificando con el proyecto. En décimo término el proyecto de Giudici, Fernando; Mattar, Andrés; Potenzoni, Adriana; Quiroga, Horacio; (2011) denominado *Experiencia pedagógica didáctica de valoración del patrimonio cultural con orientación proyectual*, ambiciona valorar el patrimonio cultural como construcción colectiva, para cimentar criterios de enseñanza con currículas basadas en criterios pedagógicos creativos apoyados en valores culturales. Propone abordar las mismas basándose en períodos efectivos de aprendizaje y originales tácticas didácticas.

En undécimo lugar la publicación de Ayala, Ángela; González Eliçabe, Ximena (2006) titulada *Diseño, educación y preservación del patrimonio cultural*: que pretende reafirmar

la identidad cultural de los pueblos nativos mediante la valoración de su propio diseño y producción de artesanías, vestimentas, adornos, herramientas, instrumentos musicales. Se pretende desde la Secretaría de Turismo de la Nación legitimar y dignificar la producción comunitaria comunicando al mismo tiempo el atractivo del destino turístico donde se originaron.

Aunque la toma de conciencia de la importancia de salvaguardar los archivos audiovisuales es medianamente reciente, hay numerosos trabajos teóricos que comenzaron a alertar acerca de la situación de emergencia en que se encontraba la preservación. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura toma la delantera con *La Evaluación de las Imágenes en Movimiento de los Archivos: Un Estudio del Ramp con Directrices* (preparado por Sam Kula en 1983) intenta primordialmente asistir a los archiveros y gestores de registros formulando directrices basados en las políticas y procedimientos de mayor aceptación. Luego de una reseña histórica, analiza los factores físicos y sociales que llevaron a la pérdida de gran parte del material producido; las primeras organizaciones que crearon conciencia de la necesidad de la preservación; de la coordinación entre las instituciones, de la normalización de los archivos; combinación de entidades de archivo gubernamentales y no gubernamentales. Determina criterios de evaluación del material a preservar fijando prioridades, mientras resalta la importancia del análisis de documentación complementaria como afiches, notas periodísticas, guión técnico, etc. Todos estos elementos ayudan a tomar decisiones muy complicadas respecto de la selección del material a preservar.

La UNESCO hace un nuevo y más actualizado aporte al tema preparado por Ray Edmondson (2002) a través de *Memoria del Mundo: Directrices*, allí se define el concepto Memoria del Mundo y analiza el programa, sus objetivos y antecedentes. Asimismo, determina las estrategias para la consecución de los fines propuestos. Analiza los principios, procedimientos y técnicas de preservación; medios de acceso al registro para que éste sea permanente, universal y democrático al conjunto del patrimonio documental;

las estrategias de publicidad, sensibilización y promoción; estrategias para el estímulo de la enseñanza y profesionalización sobre gestión del patrimonio documental. Propone la creación, interrelaciones y evaluación de propuestas de los Registros Internacionales, Regionales y Nacionales, organización de la estructura y gestión del programa, obtención de los Fondos de Financiación y formas de fijar estrategias de patrocinio; planteamiento de objetivos futuros.

En el orden nacional Martín Miguel Pereira (2015) en su ensayo *La conservación del cine nacional: La larga agonía del patrimonio fílmico argentino* aborda el problema de la escasa conservación del material fílmico en el país, originada en la falta de políticas claras y consecuentes, y las sucesivas crisis institucionales, que dificultaron el desarrollo de la actividad. A través de la historia, el Estado sólo ha intervenido controlando los contenidos o financiando la producción, y creando sucesivos entes, pero al legislar la conservación de material cinematográfico, no incluyeron las obras de ficción; de manera que sólo entidades y coleccionistas privados velaron por el patrimonio fílmico con fondos propios o donaciones, recién en los 90 recibieron subsidios para la compra de un edificio y algunas películas. En ese período, en que la UNESCO declara en estado de emergencia el patrimonio fílmico mundial, comienza a parecer gestarse una solución institucional en el país con el proyecto de ley de Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional que tras un sinuoso camino es aprobada finalmente en 1999 y reglamentada en 2010, aunque a pesar de esto se sigue esperando su funcionamiento.

También referido al cine argentino Félix Didier, Koza, Kozac y Peña (2015) en *La imagen recobrada: La memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata*: exploran desde diferentes enfoques la importancia del Festival Internacional de Mar del Plata a lo largo de su historia en la restauración y preservación del cine nacional, esto es de vital importancia en un país donde fueron inexistentes las medidas públicas de preservación del fílmico argentino. Paula Félix Didier plantea el desafío actual de los archivos en su doble misión de preservar el material fílmico y democratizar su acceso. Ante esta premisa

la digitalización parece una solución rápida, de mayor circulación y barata al problema, pero es de menor duración y más frágil. También se efectúa un breve recorrido de la historia de la preservación del cine argentino, explicando cómo la desidia, la inestabilidad política y falta de medidas concretas originó la pérdida de gran parte del material, siendo los organismos privados quienes cumplieron una función importantísima en la preservación del acervo fílmico

Laurette y Escandar (2008) en el texto *Conservación de soportes audiovisuales: imágenes fijas y en movimiento, brinda conocimientos técnicos y distintas alternativas* tanto para el correcto procesamiento del material fílmico como para su preservación y conservación. El deterioro de estos materiales es casi inevitable con el paso del tiempo. Sus distintos componentes orgánicos no son eternos, pero además presentan otro problema aún más grave, que es el cambio constante de formatos. Los soportes son cada vez más frágiles no solo en su conservación, sino también los reproductores, códec o software necesarios para acceder a ellos, lo que obliga a continuas migraciones de archivos. Este continuo cambio de formatos genera incertidumbre y renovación tecnológica continua. Además con el crecimiento de internet, es probable que en el futuro desaparezcan los soportes físicos y todo sea almacenado en la red. Sin embargo Paula Félix Didier, en la Entrevista para la Revista de Cine Mabusse Archivos que hablan, afirma que: "Internet es una herramienta valiosísima para el acceso, no para la preservación". (2016)

En cuanto a su estructura el presente proyecto de grado está organizado en cinco capítulos. En el primero de ellos se analiza su importancia en construir y mantener viva la memoria colectiva del país y del mundo y para la protección del patrimonio cultural de los pueblos; de ahí la importancia de su salvaguarda. Cuando el país cumplió sus primeros cien años la mayoría de sus habitantes eran extranjeros y por lo tanto se pretendió demostrar a través del cine la integridad e identidad de la nación; posteriormente eso se logró filmando acerca de acontecimientos históricos locales.

Desde el origen, la actividad cinematográfica estuvo ligada a las ciencias sociales, eso se evidenció en 1915 con el estreno de *Nobleza Gaucha*, el primer film que abordaba algunos aspectos de la realidad argentina, y anticipaba un fuerte movimiento social que luego se produciría con Hipólito Yrigoyen. En el segundo se analiza la importancia de la preservación del acervo fílmico en la construcción de la memoria colectiva. La relevancia de esta actividad fue documentada por la Asamblea General de la Unesco en la Conferencia de Belgrado de 1980 donde aprobó la Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento. Esto marcó un hito histórico al conferir a la televisión, películas y grabaciones sonoras la misma importancia que tuvo la información escrita en la composición del patrimonio cultural nacional durante siglos. A efectos de llevar estas ideas a la práctica en 1995 el Comité Consultivo Internacional Memoria del Mundo publicó el *Programa Memoria del Mundo* que sirvió de base para el desarrollo del proyecto que intenta representar el patrimonio cultural mundial y fijo directrices para su salvaguarda. Asimismo, no puede evitarse la comparación entre Argentina a la espera de la puesta en funciones de la CINAIN y otros países latinoamericanos. como México que cuenta con dos institutos: la Filmoteca de la UNAM, y la Cineteca Nacional, Chile con su Cineteca Nacional, Brasil con la Cinemateca Brasileira, Uruguay con el Archivo Nacional de la Imagen del Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE) que son modelos a imitar. Con respecto a la valoración de la importancia de la conservación, al ser el cine considerado una industria más que una obra de arte, los films que luego de su exhibición podían seguir generando ganancias eran conservados, de lo contrario se desechaban. En cuanto al Estado, sólo valoró la producción y jamás tomó conciencia de la importancia de la preservación lo que llevó a la sucesiva pérdida de material.

En el tercer capítulo se analiza que una de las primeras acciones a desarrollar es sensibilizar a la población de la importancia del valor documental que tiene el material fílmico y la necesidad de su preservación. Para que dicho proceso de preservación

audiovisual sea exitoso debe asegurarse tanto el acceso al patrimonio por medio de archivos audiovisuales como permitir su difusión. Las diferencias tecnológicas y materiales entre las obras cinematográficas, videográficas y digitales obligan al desarrollo de estrategias específicas para cada uno de ellos. La simple conservación de material cinematográfico o videográfico requiere condiciones adecuadas de climatización, humidificación, limpieza, verificación e inspección, lo que demanda enorme cantidad de espacio y fondos. Por el contrario el soporte digital permite bajar los costos para procesos que antes eran carísimos y albergar una infinidad de material en muy poco lugar, pero es muy frágil y su formato cambia tan rápidamente que resulta imposible estar al día. Por otro lado internet, si bien no sirve para la restauración, permite la democratización de los contenidos Radio y Televisión Argentina (RTA). Al respecto, se examinará Prisma, el sitio web que permitió la democratización del acceso al acervo audiovisual y sonoro del Archivo Histórico de RTA.

En el cuarto capítulo se analizarán los principios legales, técnicos y prácticos de la conservación del material fílmico, las organizaciones argentinas dedicadas a la preservación, los tipos de soporte fílmico y los de degradación de los mismos, así como las condiciones adecuadas de mantenimiento. Se detallarán las organizaciones públicas y privadas, internacionales y argentinas dedicadas a la preservación y se analizará el papel que cumplió cada una de ellas en la conservación de películas.

El último capítulo servirá para adquirir una mirada retrospectiva y amplia respecto de la situación del patrimonio fílmico argentino. En el mismo se englobarán diversas reflexiones y pensamientos que nos llevarán a proyectar la estrategia aplicable para la reconstrucción de la memoria colectiva. Es una necesidad crear una fuerte conciencia comunitaria de la vital importancia de estos archivos, remarcando su rol protagónico como generadores de la memoria colectiva.

Capítulo 1. Aporte del cine al patrimonio cultural del país y del mundo.

La definición de la industria cinematográfica y audiovisual que brinda Mora Catlett es:

El cine es como un espejo o un escaparate, donde nos vemos y nos dejamos ver. [...]. Presenta ante la comunidad mundial una imagen del país y de su cultura, y ante los ojos de los propios pobladores, una imagen de sí mismos. (2008, p.328-322)

Esta enunciación de su visión del cine es adecuada para resumir en una sola frase, cuál es el aporte del cine al patrimonio cultural del país y del mundo; el de ofrecer un retrato de la cultura y esencia de un país a sí mismo y al resto del mundo.

El cine es al mismo tiempo una industria que produce beneficios y distribuye sus realizaciones en el mercado y un vehículo cultural que permite difundir usos, costumbres, emociones e ideologías. Incluso, permite reflejar los cambios que se producen en los mismos en las distintas circunstancias históricas. Las ideas de nacionalidad y nacionalismo, son en realidad ficciones culturales específicas.

La evolución histórica permitió la capacidad de combinar una amplia variedad de constelaciones políticas e ideológicas. El abandono de la reproducción mecánica de los idiomas sagrados: latín, ideogramas arábigos, pali y chino se produjo por la aparición de la imprenta. El desarrollo de la imprenta fue clave para posibilitar las comunidades de tipo horizontal. Se desarrollan hermandades experimentadas como comunidades de lenguaje, la letra impresa y la valorización de las lenguas vernáculas son fundamentales en la constitución de la nación y del sentimiento de nacionalidad. Se produce también una asociación de esos idiomas a territorios específicos. También se promueve la comunidad de sentimientos, ceremonias, festividades, himnos y otros cantos patrióticos y todo tipo de actos y rituales exaltando esos sentimientos compartidos.

Maranghello (1999) *El Cine Argentino y su Aporte a la Identidad Nacional* nos recuerda:

Y así como el Estado-Nación procura delimitar y velar por las fronteras, también se empeña en demarcar las fronteras culturales, estableciendo lo que pertenece y lo que no pertenece a la nación [...] esa construcción estuvo ligada a los grupos

que detentaban poder y autoridad como para erigirse “guardianes de la memoria” (1999, p.25)

Estos grupos básicamente eran el Estado, los medios de comunicación y los intelectuales. La tradición y la idea de Nación permitieron aglutinar una identidad colectiva. Para que ello pasara era imprescindible que se reuniera la conjunción de varios factores: la existencia de una memoria o conciencia colectiva, que permitiera modelar su historia; el sentido de pertenencia racial o étnica a una tribu, grupo o nación; las características psicológicas que configuran su carácter social; y el ejercicio de la autonomía y la soberanía política.

Si bien el proceso evolutivo es cada vez más rotundo y acelerado, los medios audiovisuales siguen teniendo gran importancia en la conservación del acervo cultural y la fundamentación de la memoria social colectiva. Para esto los archivos deberán constituirse en espacios de intercambio de propuestas, diálogos y discusiones.

1.1 El cine como fuente auxiliar de la historia

La modernidad en América Latina trajo aparejada una formación de grandes masas urbanas que requerían además de trabajo, salud, educación y esparcimiento. El cine sonoro claramente cumplió un papel predominante en la nacionalización de esas masas; y más aún acompañó y reflejó la sociedad a lo largo de los diferentes períodos históricos.

Maranghello, *El Cine Argentino y su Aporte a la Identidad Nacional* explica:

La matriz llamada “Argentina” empezó a constituirse una vez centralizado el estado a mediados del siglo pasado, pero con una concepción histórica y cultural distinta a la de otros países: debía ser una nación “abierto a todos los hombres de buena voluntad” sin distinción de cultura, credo o raza. (1999, p. 26)

Esa asimilación de diversidades produjo un enriquecimiento cultural pero también volvió más dificultoso e importante reforzar la idea de identidad nacional, además era primordial incorporar a la nación a las clases populares habitualmente marginadas integrándolas.

El film debe ser analizado en forma integrada a la sociedad que lo origina y que es su receptora, debe brindar un testimonio pero también reflejar la época socio histórica que

cimenta el relato. "A comienzos del cine sonoro argentino fue notoria la influencia de la corriente histórica, clásica o liberal." (Maranghello, 1999, p. 30)

Dicha corriente desarrolla dos géneros: los filmes históricos y los biográficos, a su vez esta última variante se concentró en dos formatos biográficos opuestos, la de los héroes históricos y la de los héroes populares; se produce así en los últimos una legitimación pública. En cuanto a los filmes históricos, estos se centran fundamentalmente en tres contenidos: las luchas por la independencia y conformación de la nación, los conflictos sociales y las intrigas románticas. En todos ellos se resaltan los valores morales y éticos, ya sean considerados positivos o negativos, de las figuras históricas emblemáticas.

Sólo algunos ejemplos de esto fueron: en la primera película que dirigió Leopoldo Torres Ríos, *La hija del mazorquero*, (1923), con su propio guión pero basada en el cuento de Juana Manuela Gorriti *Leyenda histórica*. Optó por un tema histórico, a pesar que la palabra leyenda en el título sugería que quizás carecía de rigor testimonial, teniendo más de esta que de evento histórico. Se valió de esa ficción para exteriorizar cómo en épocas de crisis y desorganización prevalecen tanto los más altos valores morales como los más rastreros, y reflejó el terror de una época.

Ayer y Hoy (1934), Enrique T Susini, *Bajo la Santa Federación* (1935) Daniel Tinayre y *Amalia* (1936), Luis J. Moglia Barth en las cuales Juan Manuel de Rosas protagonizaba el papel de villano, creando una única visión histórica y moral respecto a éste. Además se producía una construcción ideológica y política que presentaba a la pampa en particular y a las zonas rurales en general como zonas peligrosas y marginales, dominadas por la barbarie en contraposición a la civilización de las urbes.

El caso más evidente de esta visión es *Pampa Bárbara* (1945), Lucas Demare y Hugo Fregonese que narra la conquista del desierto, donde se plantea no solo la lucha contra un medio hostil, sino que se impone y reinventa un enemigo común a quien combatir que

incluye al indio así como también a los que no participan en la lucha; las mujeres y los desertores también son impuestos como enemigos del orden y de la nación.

En las décadas del '40 al '60 se produce un esfuerzo por mostrar vidas ilustres, exaltándolas en una forma exagerada; sin ningún tipo de revisionismos mostrando el alineamiento con las arengas históricas tradicionales. *Nuestra Tierra de Paz (1939)*, Arturo S. Mom es la biografía del General José de San Martín que continuando la visión de Bartolomé Mitre exalta su lugar en la historia como padre de la patria, además al contar con excelentes escenas de acción resulta dinámica y muy creíble; también *El cura gaucho, (1941)* Lucas Demare es una biografía, en este caso del Padre Gabriel Brochero, retrata la habilidad de este sacerdote para predicar y al mismo tiempo lograr mejorar la situación sanitaria y social de los más humildes.

En 1944: *Su mejor alumno* de Lucas Demare relata la historia de Dominguito, el hijo de Sarmiento, que peleó como voluntario en la Guerra de la Triple Alianza donde murió; y *Centauros del pasado* de Belisario García Villar referida a la vida y luchas de Francisco Ramírez, el caudillo de Entre Ríos. En 1949 *La cuna vacía* de Carlos Rinaldi que recrea la vida del médico Ricardo Gutiérrez, y *Almafuerte* de Luis César Amadori basada en la vida del poeta y maestro argentino Pedro Bonifacio Palacios, conocido por su seudónimo de Almafuerte. En 1954 *El grito sagrado* de Luis César Amadori sobre la historia de Mariquita Sánchez de Thompson, y su colaboración en las campañas de la independencia. En *La Guerra Gaucha (1942)*, Lucas Demare mediante un mensaje progresista para la época, retrata la sociedad de 1817; exaltando al gaucho y la sociedad provincial tradicional como prototipos de la nacionalidad, en contraposición con la gran urbe en que se convirtió Buenos Aires debido a los procesos inmigratorios. Mediante personajes anónimos a los que convierte en héroes que conducen a la victoria, y donde el único personaje identificable es Güemes, desarrolla un relato épico situado históricamente en las luchas por la independencia. Al mismo tiempo que se ubica la

acción en un campamento español en Salta, se relata la resistencia que oponen los habitantes de esta tierra al invasor español, idealizando los principios de patriotismo e identidad a través de frases recitadas por los personajes y muy estudiadas. Todas estas frases expresan amor a la patria, odio a los invasores, por supuesto la defensa de la soberanía del país y la reivindicación de los valores del interior en contraposición a los metropolitanos. Se concentran en este film diversas variantes: es un film histórico centrado en las luchas por la independencia y conformación de la nación, pero también se produce una reivindicación de los héroes ignotos legitimándolos; y se exalta el valor de lo rural enfrentado a la metrópoli.

Tranchini (1999), *El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista* propone:

Que durante la década de 1910 el criollismo encontró un nuevo eje discursivo que le permitió continuar proveyendo a los sectores populares imágenes y representaciones identificatorias durante varias décadas. Fue el cine de inspiración criollista que constituyó un eje de representación discursiva primero muda y solo gráfica y textual y después también sonora....proporcionó una inspiración estética renovadora y resultó factor de persistencia en la construcción de un imaginario criollista. [...] En el cine criollista convergen el culto a lo tradicional con las últimas innovaciones técnicas. (1999, p 104)

Se pone el acento en filmar lo arraigado, el campo, los duelos; esto puede ser percibido en las repetidas versiones fílmicas de *Juan Moreira* y en la fascinación que dicho personaje provoca en el público. El cine criollista persiste desde 1915 y hasta la década de 1940; esta temática permite apelar a la memoria colectiva e interpretar las expectativas comunes, brindarles un significado a las angustias, esperanzas y proyectos sociales. En las dos últimas décadas del siglo XIX aparece un nuevo público como resultado del proceso inmigratorio masivo y su alfabetización, el público creció y se diversificó, es necesario un cambio de temática y nuevos tipos de héroes. *Juan Moreira*, por la simpleza de su diálogo posibilita la comprensión tanto a criollos como inmigrantes.

El imaginario criollista representa como símbolo de argentinidad la oposición a la autoridad y el culto al coraje. Durante las décadas de 1910 y 1920, el cine profundizó el gusto por su identidad nativa reconstruyendo imágenes del mundo rural. Logra así, la

igualación cultural a través de la simbología compartida desde la época muda y durante la década de 1920 consigue la concurrencia masiva del público. En 1915 *Nobleza Gaucha* se convierte en un gran éxito, el público está constituido tanto por criollos e inmigrantes y trabajadores sin especialización, como por los estratos más educados. Los letrados que explican las películas son expuestos el tiempo suficiente para permitir la comprensión del público con dificultades para leer y comentar la película a aquellos que son analfabetos.

El primer *Juan Moreira* mudo, fue filmado en 1909 por Mario Gallo, en 1915 los directores Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche filman *Nobleza gaucha*; en 1916 *Un romance argentino*, también en 1916 Carlos De Paoli filma *Santos Vega*. En 1917 Alberto Traversa filma *Baja el sol de la pampa*, en 1929 *Mala yerba* dirigida por Roberto Guidi, Alfredo Quesada en 1921 dirigió *Martín Fierro*; son solo algunos ejemplos.

Leonardo Fabio retoma la temática del conflicto rural y denuncia con: *Juan Moreira* (1973), basada en la novela publicada como folletín por Eduardo Gutiérrez en 1879, que plantea los apremios e injustas persecuciones a que se ve sometido un gaucho argentino.

Previamente, en *El Romance del Aniceto y la Francisca* (1966) y *El dependiente* (1969), reflejó la vida y costumbres pueblerinas de la época. En 1975 dirige *Nazareno Cruz y el lobo*, allí con realismo mágico adapta y explora el mito clásico del Lobizón, uno de los monstruos legendarios de la mitología guaraní. Nazareno es el séptimo hijo varón, por lo tanto nace con la maldición del hombre lobo, que recién se manifestará cuando se enamora. A pesar de la ingenuidad casi naíf del relato, constituye una fábula atemporal sobre el amor, el bien y el mal. Durante muchos años fue la película más taquillera de la historia del país, con un récord de 3.400.000 espectadores, siendo sólo superada actualmente por *Relatos salvajes*, con 3.454.410 de espectadores.

1.2 Relevancia social

El cine también se ha constituido a través de la historia en un factor de crítica social, de denuncia de las condiciones de trabajo urbanas, respecto a la violencia y los

estereotipos. A modo de ejemplo, Octavio Getino en *Cine Argentino: (Entre lo posible y lo deseable)* se refiere a José Agustín Ferreyra, que dirigió entre otras *El tango de la muerte* (1917) diciendo:

Con gran autenticidad y frescura, Ferreyra sería en toda época, con su imagen poética de arrabal -por momentos melodramática, incluso- casi el símbolo de un cine resuelto a expresar al país real, o al menos traducir el mundo popular urbano. Lo atestigua buena parte de su cuantiosa producción, entre la que recordamos *Organito de la tarde*, 1925, *La muchachita de Chiclana*, 1926 y *Perdón, viejita*, 1927. (1998, p 15)

A pesar de ser filmes silentes en blanco y negro, el argumento estaba simplemente basado en letras de tango, sucedió lo mismo con: *De vuelta al Pago* (1919), *La muchacha del arrabal* (1923), *Melenita de Oro* (1923), *Corazón de Criolla* (1923), *La Maleva* (1923), *Mientras Buenos Aires Duerme* (1924), *La costurerita que dio aquel mal paso* (1926), que comienza con el tango escrito por Torres Ríos *La costurerita* basado en el poema de Evaristo Carriego. En *Juan sin ropa* (1919), Georges Benoît relata las luchas obreras que estallaron en Buenos Aires en la semana trágica de enero de 1919 debido a la explotación de los trabajadores, adelantándose a una temática cinematográfica que luego hace eclosión.

Desde fines de la década 1930 y hasta fines de 1940 cobran interés los conflictos y denuncias sociales. En *Kilómetro 111* (1938) donde Mario Soffici analiza la confrontación de distintos sectores económicos: los acopiadores que abusan de los agricultores obteniendo enormes ganancias, y los ferrocarriles propiedad británica, que dificultan el traslado de sus mercaderías cobrándoles fletes muy altos en efectivo. Aunque profundizando aún más en su línea argumental implica un enfrentamiento entre el campo trabajador y la ciudad que lucra a su costa. En *Prisioneros de la tierra* (1939) Mario Soffici trata la explotación de los trabajadores de la yerba mate en Misiones, y en *Los isleños*, (1951), también de Mario Soffici explora la rudeza de la vida de los isleños.

Surge también en los 50 un nuevo realizador, Hugo del Carril hasta entonces cantor de tangos que lleva a cabo producciones memorables; *Surcos de sangre* (1950) o *Las aguas bajan turbias* (1952), en las cuales encara la crítica social. En *Las aguas bajan turbias*, de

la que también es protagonista, describe crudamente las condiciones infrahumanas de trabajo de los asalariados frente a la codicia y opresión a que los someten los patrones. Este drama llevará a una lucha cruel y muy violenta.

El tema de la conflictividad social fue retomado en los '60 con *Shunko* (1960), dirigida por Lautaro Murúa sobre la novela de igual nombre de Jorge W. Ábalos, cuyo argumento trata de un maestro educado en Buenos Aires que es enviado a una escuela rural en Santiago del Estero, donde los niños sólo hablan quechua. Sus prejuicios e ignorancia de esa cultura lo hacen despreciarlos y alejarse de ellos, aunque poco a poco comienza a aprender de los mismos; sólo entonces, puede comenzar a enseñarles.

En *Río abajo* (1960), Enrique Dawi, narra con ternura y calor humano la vida de los pobladores de las islas del Ibicuy, en el río Paraná, en la provincia de Entre Ríos mostrando el contraste entre la vida y la conducta de extranjeros y criollos. *Los inundados* (1962), dirigida por Fernando Birri narra las vicisitudes de una familia muy humilde, que vive a orillas del río Salado en Santa Fe donde sufre continuas inundaciones, hasta verse forzados a mudarse a un vagón abandonado de ferrocarril.

En los '70 el relato del conflicto adquiere un carácter épico en *La Patagonia rebelde* (1974), Héctor Olivera, basada en el libro de Bayer *Los vengadores de la Patagonia trágica*; en donde se recrea el fusilamiento de los obreros del campo patagónico sublevados contra la explotación de los estancieros y terratenientes en 1921/22 en manos del Ejército argentino. *Quebracho* (1974) de Ricardo Wullicher; ambientada en 1910, trata de la explotación de los hacheros del quebracho, por los empresarios ingleses quienes al amparo de los gobiernos, la policía local y una fuerza armada formada por la empresa, sometían a los obreros casi a la esclavitud.

También surge una nueva figura de la realización, Leonardo Favio con *Crónica de un niño solo* (1965), con un predominio de la imagen sobre la palabra, algo revolucionario en esa época y que con una belleza casi poética relata en forma descarnadamente cruel la

vida de un niño sometido al abandono familiar, su pasaje por terribles orfanatos para terminar en un reformatorio del que logra escapar para regresar al barrio pobre en que nació. Denuncia y provoca un fuerte impacto la tristeza y la soledad, la pérdida de inocencia y ausencia de infancia que sufren los niños en riesgo social.

Octavio Getino, se refiere al enorme desarrollo del cine argentino de los años 1930 a 1943, época de auge del cine nacional atribuyendo dicho desarrollo a los siguientes factores entre otros:

Temática y sensibilidad populares del cine argentino, mucho más consustanciadas con las de las grandes masas receptoras latinoamericanas; el tango sería un excelente recurso para facilitar esa comunicación; características del principal público del cine argentino, constituido por masas de trabajadores urbanos, recién llegados del interior de país o provenientes de la inmigración europea; atendiendo al gusto y la sensibilidad de este público, se atendía también, de una u otra forma, la demanda de buena parte del mercado latinoamericano [...]. Por su parte *Con Pelota de trapo* (1948), *Edad difícil* (1956) o *Aquello que amamos* (1959), Leopoldo Torres Ríos mantendría su estilo exento de retóricas, sin establecer una polémica social, dedicado al mundo de los problemas cotidianos del hombre medio o de los sectores populares, claro que al mostrar éstos aunque no los mencionara especialmente, también mostraba los problemas sociales que existían. (1998, p. 17 - 23)

Mucho más actual, *Plata Dulce* (1982), en la cual Fernando Ayala describe la sociedad en la época de Videla, con Martínez de Hoz como ministro de economía que genera una política netamente monetarista, permitiendo identificar con claridad los personajes y su condición moral. Se aprecia el contraste entre la fe en la industria y el trabajo y la obtención del dinero fácil derivado de las mesas de dinero y la apuesta en los mercados de capitales.

1.3 Patrimonio fílmico argentino, su aporte a la cultura mundial

En 1927 se agrega por primera vez la palabra a la imagen en la película *The jazz Singer*, en Estados Unidos. Este fenómeno genera en todos los países la necesidad de crear material fílmico en su propio idioma, aquí es cuando comienzan a privilegiarse las producciones argentinas a las norteamericanas. El crecimiento de la producción fílmica

Argentina pasó de 2 películas en 1932 a 50 en 1939 y 57 en 1942, claramente fue la época de oro del cine argentino y aún sin haber obtenido estímulos estatales. El cine argentino de ese período tuvo un fuerte impacto popular, convirtiéndose en la cinematografía líder de la lengua española, trascendiendo las fronteras del país y convirtiéndose en una industria de alcance iberoamericano. Aplicando el modelo cinematográfico estadounidense y europeo los estudios empleaban guionistas, directores, actores y técnicos; usando un español neutro, adaptando obras literarias clásicas de prestigiosos autores cosmopolitas (Tolstoi, Strindberg, Wilde, Ibsen, Flaubert, Feuillet, Casona, entre otros), reemplazando los escenarios naturales por estudios, se obtenía un producto altamente valorado en esa época en Latinoamérica. También empleó artistas de diferentes países intentando crear un sistema artístico pluricultural americano que trascendiera los propios confines y tuviera importancia internacional.

Lamentablemente hacia 1945 el cine Argentino había sido totalmente desplazado por el cine mexicano.

Octavio Getino expresa que:

Pese a los altibajos de sus realizaciones, alguno de los escasos sobrevivientes de la generación aparecida en la década del '30, desarrollarían entre el '45 y el '55 una producción relativamente valiosa. Es el caso de Soffici, aventurado por momentos en los espejismos de las "obras famosas" para la clase media, pero resuelto a enderezar el rumbo en otras películas de mayor interés, como *Barrio gris*, o el de figuras que adhirieron al proceso político popular, como Homero Manzi, realizador con Ralph Papier de un importante film: *El último payador*. (1998, p. 22)

Torres Ríos, por su parte, realizó unos 15 largometrajes en esos años, secundado casi siempre por su hijo, el entonces guionista y asistente, Leopoldo Torre Nilsson. Su producción es una de las más rescatables, si no la mayor, de toda esa etapa. (1988, p. 22 – 23)

El golpe militar que derribó en 1955 al gobierno de Perón, y el fin de la guerra de Corea que produjo una expansión de Estados Unidos originó la instalación de sus talleres de montaje en Latinoamérica y naturalmente en nuestro país. Esta competencia originó un debilitamiento de la producción nacional y una brusca caída en la elaboración de películas "En 1956 se filmaron sólo 12 películas, frente a las 45 que se habían estrenado

en 1954, y a las 43 de 1955". (Getino O., 1988, p. 24). En 1957 aumentó exponencialmente la demanda y exhibición de películas del exterior.

El golpe militar del '66 que instaló el gobierno del general Onganía, abrió un proceso de nacionalización o de argentinización de vastos sectores sociales de la clase media, de la izquierda tradicional y los influenciados por la iglesia.

Nilsson produjo una sucesión de películas épico-históricas: *Martín Fierro* (1968); *El Santo de la Espada* (1970) sobre el General San Martín, y concluyendo con otro prócer nacional, *Güemes* (1971).

En los setenta Aries Cinematográfica combina dos líneas de producción, por un lado las comedias superficiales con Alberto Olmedo y Jorge Porcel; y otra corriente de contenido testimonial. Fernando Solanas y Osvaldo Getino dirigen *La hora de los hornos* (1968), film que adelantó las profundas transformaciones en la conciencia de las grandes masas, y las acciones que asumirían para enfrentar a los poderes dominantes. También surgió el Grupo Cine Liberación, iniciándose así un proceso creativo de cine político militante en el país, con actitud progresista, que respondía a espectadores bien diferentes de los convencionales y circuitos de exhibición clandestinos.

En las naciones desarrolladas su cine es una industria, así sucede también con algunos países europeos, asiáticos y latinoamericanos. También ocurrió con la Argentina en su época dorada pero en la actualidad enfrenta junto con toda su región serios desafíos económicos debido a que la globalización resulta un limitante para la producción audiovisual restringiéndola sólo a la televisión. La República puede aspirar a reconstruir su papel protagónico y formar parte de proyectos de integración regional.

Según surge de las Estadísticas del INCAA respecto de la producción de películas entre los años 2003 y 2014 la industria audiovisual tuvo un crecimiento desmedido; la producción de films creció un 350%. En cuanto a los espectadores se produjo un incremento del 230% en la elección de Cine Nacional. La Industria Audiovisual crea puestos de trabajos directos e indirectos, y en 2014 tenía 100.000 puestos de trabajo.

A pesar de la notable caída en la concurrencia de espectadores al cine, debido a las nuevas plataformas que existen para el visionado del contenido audiovisual, esto solo representa un cambio respecto de las formas de acceso al material. Lo que se veía antes en el cine, y luego en el ordenador, ahora es consumido en el celular, el ejemplo principal de este fenómeno es YouTube; además estos medios permiten mayor interacción del espectador que puede participar en la creación.

Las conexiones de alta velocidad 3G y 4G generan transmisiones en directo modificando de cuajo la forma de producir de los medios de comunicación y la forma de consumo de los usuarios.

Capítulo 2: Archivos Audiovisuales creadores de la memoria colectiva

Los archivos audiovisuales tienen una gran importancia en construir y mantener viva la memoria colectiva y proteger el patrimonio cultural de los pueblos; de ahí la importancia de su salvaguarda. Pero las instituciones que desarrollan esas actividades enfrentan el desafío de preservarlas asegurando, al mismo tiempo el acceso presente y futuro del público. La relevancia de esta actividad fue documentada por la Asamblea General de la Unesco en la Conferencia de Belgrado de 1980 donde aprobó la Recomendación sobre la Salvaguarda y la Conservación de las Imágenes en Movimiento. Esto marcó un hito histórico al conferir a la televisión, películas y grabaciones sonoras la misma importancia que tuvo la información escrita en la composición del patrimonio cultural nacional durante siglos.

A efectos de llevar estas ideas a la práctica en 1995 el Comité Consultivo Internacional Memoria del Mundo publicó el *Programa Memoria del Mundo* que sirvió de base para el desarrollo del proyecto que intenta representar el patrimonio cultural mundial y fijo directrices para su salvaguarda.

2.1 Construcción de la memoria del mundo

La Memoria del Mundo es la memoria colectiva y documentada de los pueblos del mundo -su patrimonio documental- que, a su vez, representa buena parte del patrimonio cultural mundial. Traza la evolución del pensamiento, de los descubrimientos y de los logros de la sociedad humana. Es el legado del pasado a la comunidad mundial presente y futura. (Edmondson: 2002, p.7)

El grave problema de conservar esa memoria es que por sus características está sometida a muchos peligros en múltiples regiones: desastres climáticos como inundaciones e incendios, provocados por los hombres como saqueos, guerras, revoluciones, accidentes y el peligro inherente a deficientes condiciones de almacenamiento hacen que, gran parte del mismo se haya perdido sin remedio; y una gran parte de lo que queda está en grave riesgo. Los medios necesarios para su rescate están distribuidos en forma muy desigual en el mundo, por lo que se hace necesario

contar con un mecanismo de acceso sin discriminación. Para esto el *Programa Memoria del Mundo* determina el patrimonio documental de importancia internacional, regional y nacional; lo inscribe en un registro, y otorga un logotipo para identificarlo. Organiza también campañas de sensibilización pública, a los gobiernos y sectores empresariales y comerciales con el fin de recaudar fondos. Es un proyecto internacional con secretaría central, comités internacionales, regionales y nacionales para abarcar todos los países y pueblos, cuyos esfuerzos colectivos serán necesarios para conseguir que la Memoria se conserve sin distorsiones ni pérdidas.

El Programa *Memoria del Mundo* tiene tres objetivos principales: Permitir la conservación del acervo mundial mediante los métodos más convenientes, a través de asistencia técnica, consejos e información. Democratizar el acceso al archivo promoviendo la producción y distribución de publicaciones mediante su consulta online u otros soportes digitales. Deberán ser reconocidas las restricciones legales y derechos de propiedad garantizados por ley, como también los pueblos originarios conservarán su patrimonio y el control a su acceso. Concientizar “en todo el mundo de la existencia e importancia del patrimonio documental” (Edmondson: 2002, p.8). Se fomentará la producción de copias de acceso para contribuir a la sensibilización social evitando la excesiva manipulación de los documentos a preservar.

La concepción del Programa *Memoria del Mundo* es que el patrimonio documental mundial pertenece a todo el mundo, debería ser plenamente preservado y protegido para todos y, con el debido respeto de los hábitos y prácticas culturales, debería ser accesible para todos de manera permanente y sin obstáculos. La misión del Programa Memoria del Mundo es incrementar la conciencia y la protección del patrimonio documental mundial y lograr su accesibilidad universal y permanente. (Edmondson, 2002, p. 11).

Obviamente, se refiere a los principios de preservación: documentación cuidadosa de las colecciones, condiciones de almacenamiento: temperatura, humedad, luz, contaminantes atmosféricos, animales e insectos, seguridad material, etc., necesarios para prolongar la vida de los soportes almacenados, variando según el material a resguardar.

Conservación de los originales, transferencia del contenido, de no existir copias duplicadas de acceso no permitir el mismo para que no peligre su preservación. Estimular la colaboración, asesoramiento y creación de redes de apoyo.

2.2 Países latinoamericanos: datos sobre preservación

México, que junto con Brasil y Argentina es líder en la región, posee dos valiosos archivos fílmicos públicos: en 1960 fue creada la Filmoteca de la UNAM, y en 1974 fue fundada su modernísima Cineteca Nacional. Ubicada desde 1984, luego de un terrible incendio en 1982, en un complejo multisala en el barrio de Coyoacán, en el sur del Distrito Federal. De acuerdo a la información suministrada por la Secretaría de Cultura de México y por la propia Cineteca Nacional, la misma posee diez modernas salas, una de ellas al aire libre, todas con nombres de cineastas mexicanos. Cuenta con un centro de documentación e información, que posee más de 16000 libros, revistas críticas y académicas, folletos, catálogos, guiones no publicados y recortes periodísticos sobre cine, sumamente completo.

Tiene instaladas cinco bóvedas construidas de acuerdo con las recomendaciones de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en cuanto a seguridad, humedad y temperatura, para mantener las óptimas condiciones del acervo. En las primeras cuatro bóvedas, en miles de latas, rotuladas y ordenadas en anaqueles modernos para lograr un máximo aprovechamiento del espacio. La Cineteca guarda aproximadamente 17.000 largometrajes tanto nacionales como internacionales en formatos de 16 y 35 milímetros, además de cortos. En la quinta bóveda, existe un archivo videográfico e iconográfico, una videoteca con aproximadamente 47.000 videos en formatos diversos y más de 370.000 piezas como carteles, afiches y fotografías. Así como también antiguos objetos y equipos de proyección y edición.

Su laboratorio de restauración digital fue uno de los primeros en América Latina y sigue siendo un ejemplo, cuenta con los controles y condiciones ambientales óptimos para el

manejo del material fílmico. Desarrolla metodologías de evaluación, investigación e intervención para la restauración del material fílmico.

Sus funciones más destacadas son: el rescate de colecciones y películas mediante técnicas especializadas de restauración digital; investigación histórica y científica del material y la formación de restauradores especializados en material fílmico. Brinda una formación de vanguardia, al nivel de la existente en Ámsterdam, Bologna, Gorizia, Rochester, West Anglia. Para llevar a cabo esas funciones se vale de tecnología sumamente especializada así como equipos de digitalización y software de nueva generación, escáneres de alta resolución; sofisticados equipos reproductores de bandas sonoras.

En 2010, la Cineteca Nacional comenzó el rescate de material no visto: películas familiares, amateurs, trailers, obra experimental, material de archivo y otros. Puesto que estos constituyen un registro documental de la memoria social. Para aumentar este acervo, ofrece a la población la posibilidad de donar películas huérfanas o no vistas en su poder de cualquier formato; ese material podría ser reutilizado en caso de contar con permiso. Como contraprestación a la donación la Cineteca entregará al donante un DVD con el material digitalizado. La Galería de la Cineteca Nacional fue inaugurada en 2015 con el fin de brindar un espacio para realizar exposiciones internacionales relacionadas con el cine, constituyendo el primer museo destinado al cine en México. Tiene una superficie de más de 1500m² y ubicado en la Plaza del cubo, corazón de la Cineteca Nacional, y constituye un espacio dinámico que posee cuatro niveles de exposición y una terraza que permite la realización de eventos y actividades al aire libre.

En 2009 la Cineteca Nacional de México recibió el Ariel de Oro, premio del cine mexicano, en reconocimiento a su labor en materia de conservación, preservación y restauración del patrimonio fílmico.

Según la información suministrada por la Cinemateca Brasileira, esta institución además de ser una de las más grandes es también la más antigua, fundada en 1949 mediante un

acuerdo con el Museo de Arte Moderno de San Pablo. Posteriormente en 1984 fue incorporada al Gobierno Federal y ubicada en Vila Mariana, São Paulo, guardando aproximadamente 245.000 rollos de filmes, correspondientes a aproximadamente 30.000 títulos. Su finalidad es la preservación de archivos fílmicos, videográficos y posee 5 archivos. Archivo de matrices: posee cuatro cámaras climatizadas, dos para matrices en color y dos para blanco y negro con capacidad de albergar 25.000 rollos cada una, sus condiciones de humedad y temperatura garantizan prolongar la vida útil de los filmes.

El archivo de films en nitrato de celulosa está situado en un predio independiente de los demás, por el peligro de combustión espontánea de los mismos; también por este motivo está dividido en cuatro cámaras cada una con capacidad para aproximadamente de 1000 rollos de films sin instalaciones eléctricas y con medidas de seguridad para que en caso de combustión se contengan los daños sin afectar el resto. El archivo de films en proceso de deterioro conserva films de acetato de celulosa afectados con síndrome de vinagre que son aislados para evitar la contaminación de aquellos en buen estado.

El archivo de copias de difusión alberga copias de films disponibles para exhibición, que obviamente tienen matrices en buen estado de conservación y copias de seguridad.

El archivo de video y digital reúne materiales en soportes ópticos y magnéticos de diversos formatos y medios: Betacam, DAT, U-Matic, DVCam, HDCam, HD externo, entre otros; la colección está contenida en materiales originales o en películas que se transcribieron para preservarlos. También cuenta con laboratorio de imagen y sonido: uno de los laboratorios de procesamiento audiovisual más completos de Latinoamérica; puede procesar película a película de 35mm a 16mm, ya sea de color o blanco y negro; películas de 8mm, 16mm y 35mm a digital en sus diferentes resoluciones: HD, 2K, 4K, 6K; de digital a película de 35mm; migración de videos, ya sea de U-Matic, Betacam SP y digital, DVCam a archivo digital; la manipulación digital de imagen y sonido incluye restauración, corrección de color y otras. Entre sus tareas más frecuentes se destacan: la

duplicación fotoquímica para confeccionar nuevas matrices, ante la imposibilidad de la duplicación escaneo para generar una matriz digital de alta definición; migración de soportes magnéticos obsoletos a digital para garantizar su preservación; migración y copiado de soportes de origen digital para aumentar su durabilidad.

El acervo de la Cinemateca también incluye libros, periódicos, catálogos, folletos, fotografías que han sido clasificadas, catalogadas y son conservadas con metodologías de acuerdo a sus formatos y soportes y ejecutando programas de digitalización para su conservación y acceso. Cuenta también con dos salas de exhibición equipadas para la proyección de los diferentes formatos de su acervo desde 35mm hasta las más recientes tecnologías digitales. Según la información suministrada por la Cineteca Nacional del Centro Cultural La Moneda de Chile, desde su creación el 7 de marzo de 2006 impulsó una Campaña Nacional de rescate audiovisual que le facilitó recuperar gran parte del patrimonio disperso o prácticamente desaparecido. Es miembro de la FIAF y de la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imagen en Movimiento (CLAIM).

Posee un microcine de 40 asientos y una sala de cine que cuenta con 210 butacas, además de dos bóvedas climatizadas, un laboratorio de restauración y archivo digital y un taller de restauración fílmica. La Cineteca está dividida en dos grandes áreas: Difusión y Conservación. Actualmente posee 2.544 títulos nacionales, comprenden ficciones, documentales, animaciones y películas familiares; en 35mm, 16mm, 8mm y súper 8mm e inclusive en 9,5mm, así como videos analógicos y digitales en diversos soportes; y también afiches y fotografías, que son conservados en bóvedas que respetan los requisitos de la FIAF, para la correcta preservación del acervo. En el año 2009 desarrolló una campaña de recuperación de material chileno disperso por el mundo, de los 3.674 materiales detectados, logró recuperar una gran parte.

En Chile se hallaron dos títulos representativos del cine mundial, los mismos fueron recuperados en instituciones europeas, y la Cineteca Nacional conservó los derechos

para su exhibición. Estos eran: *Phantom* de Friedrich W. Murnau, de 1922, restaurado por la Filmoteca Española y *Algol* de Hans Weismaister del año 1920 restaurado en Alemania.

La cinemateca cuenta con un plan de salvaguarda para los videos analógicos que desde 2010 a 2016 partiendo de formatos U-Matic, VHS, Betamax y Betacam SP producidos en los años 80 y comienzos de los 90, consiguió digitalizar 1.063 títulos en LTO continuando actualmente el proceso de recuperación. También conserva diarios, revistas, fotografías y afiches. Sus principales funciones son: restauración y producción de nuevas copias del patrimonio audiovisual; digitalización del acervo cinematográfico y de video analógico, aplicación de planes de salvaguarda y restauración digital. Además lleva a cabo acciones de preservación con otros archivos e instituciones con los que establece convenios. Para cumplir con su misión de difusión del cine Nacional e Internacional cuenta con una Cineteca online de 245 películas chilenas para su visionado on streaming, con acceso gratuito y universal inclusive fuera del país. Para una mayor sistematización, se han agrupado en: Colecciones del archivo y Especiales. Cumpliendo su misión de difundir el patrimonio audiovisual brinda muestras, estrenos de cine, mayormente chileno y latinoamericano; el 93% de su programación corresponde a estrenos de películas nacionales. El Festival de la Cineteca Nacional es el evento destinado a promover la Cineteca y su labor y difundir masivamente el cine nacional incluso mediante el pre-estreno de películas chilenas, además de talleres y charlas. Para dicha promoción cuenta además con una red de salas asociadas. Tiene a su cargo la publicación de libros, DVD y cuadernos, referidos a su tarea, al cine chileno y latinoamericano, antologías y eventos históricos.

Para promover la formación de audiencias se vale de foros, talleres de apreciación, formación de cineclubes en todo el país y en las aulas, exhibición de películas, talleres de realización de cortometrajes y funciones especiales en escuelas.

De acuerdo a la información suministrada por el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (ANIP) de Uruguay, que es una dependencia del SODRE y desde su creación en 1943 es la única repartición oficial dedicada a unificar, preservar y difundir el patrimonio del acervo audiovisual, constituido por colecciones de videos, films y fotografías, así como para permitir el acceso de la sociedad a la cultura.

El ANIP, surgió en 1985 de la unificación de la ex División Foto-cinematográfica y el Departamento de Cine Arte. Esta realiza una gran actividad de promoción cinematográfica, charlas, conferencias, y exposiciones e impulso de los Cine Clubes incluso en el interior del país. En el año 1954 se creó el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE, que tuvo 8 ediciones. Por lo expuesto anteriormente, y considerando que el cine argentino cumplió en 2009, 100 años y es uno de los más importantes junto con México y Brasil, no puede evitarse la comparación entre los países mencionados con modernas cinematecas equipadas con actualizados sistemas de preservación de su acervo. Mientras que Argentina está a la espera de la puesta en funciones de la CINAIN, luego de 18 años de aprobada la ley y a 7 años de firmado el decreto que la reglamenta; y sin una política oficial sobre restauración y preservación de nuestro acervo audiovisual. Durante ese lapso, los formatos, soportes y sistemas o plataformas de proyección y exhibición han experimentado cambios continuos y drásticos, será necesario restaurarlas para posibilitar su exhibición actual y futura. Por otro lado sería incomprensible desaprovechar los años de experiencia del personal de Cinecolor Lab como así también las máquinas e instalaciones cesantes tras su cierre puesto que podrían ser aprovechados por la futura CINAIN si se lograra su transferencia a la misma. Otros, en cambio consideran al edificio y maquinarias obsoletas en el mundo digital actual, pero lo relevante es lograr una rápida resolución. Cada minuto cuenta debido a que a medida que transcurre el tiempo el archivo fílmico nacional va extinguiéndose paulatinamente. Y a su vez existe el agravante de que las obras que

fueron realizadas en formatos digitales no pueden ser exhibidas en las grandes plataformas nacionales o internacionales que actualmente solo aceptan 4K.

2.3 Valoración de la conservación

Parecería, al analizar la situación en Argentina, que la conservación del acervo fílmico del país no ha sido valorada apropiadamente ni por los empresarios que solo valoran la producción, y únicamente ponderan la posibilidad de conservación de un film si está en condiciones de seguir generando ganancias luego de exhibido, caso contrario es desechado o simplemente olvidado y librado a su suerte. En cuanto al Estado ha demostrado impericia, históricamente sólo ha intervenido en la producción no existiendo políticas activas de preservación, y cuando finalmente hubo un impulso al respecto, la ley fue estudiada tres años en el Congreso, al ser aprobada por las Cámaras fue vetada por el Poder Ejecutivo, sancionada dos veces, para finalmente ser promulgada en 1999, tardar 11 años en ser reglamentada y transcurridos siete años todavía no está en funcionamiento la CINAIN. Estos plazos indican una gran dosis de desidia que pareciera ser producto de no valorar adecuadamente el problema, todo esto está llevando a un prolongado deterioro del acervo. El cierre de Cinecolor marcó un rumbo de acción para concretar los proyectos que determinó la ley.

Nuevos y preocupantes datos surgen del relevamiento, cuya duración fue de más de un año, efectuado por Directores Argentinos Cinematográficos (DAC) según surge de lo publicado en la Revista Directores N°12 de marzo de 2017. No bastará rescatar el material afectado en su composición físico-química por el paso del tiempo, abandono, malas condiciones de almacenamiento; también habrá que hacerlo con aquellas digitales archivadas sin cuidado, ni protocolos e incluso restaurarlas debidamente en imagen y sonido y preservarlas en formato 4K, puesto que no pueden ser emitidas en las grandes plataformas nacionales o internacionales, que solo admiten ese formato de emisión.

El patrimonio audiovisual se desliza por un estadio sumamente frágil, siendo imperioso su cuidado y restauración antes de sufrir aún mayores pérdidas.

Capítulo 3: Valoración jerarquizada de la conservación del patrimonio fílmico.

Si bien los archivos impresos durante aproximadamente cinco siglos han registrado una evolución en la utilización de diferentes formas: manuscrito, mecánico, mecanografiado, fotocopiado, impreso; el soporte de todos estos medios fue el papel, por lo cual el mismo es comúnmente entendido como equivalente a documento.

De esta forma sigue siendo usualmente interpretado como un sinónimo de éste en ámbitos bien diferenciados: comercial, intelectual, informativo, en las bibliotecas, y archivos. Sin embargo ya desde hace décadas se utilizan nuevos medios, soportes y tecnologías, el papel es acompañado por fotografías, películas cinematográficas, discos fonográficos y compactos, Digital Video Disc (DVD) y otros tantos materiales ya sean metálicos, plásticos o electrónicos.

Estos documentos audiovisuales combinan el sonido con la imagen y se encuentran contenidos en un soporte que varía con el transcurrir de los años, siendo este un problema vital para la reproducción de los mismos. En este tipo de instrumentos son necesarios dispositivos tecnológicos tanto para su creación como para su transmisión. A diferencia de los libros y otros escritos de papel convencionales para su lectura o manipulación se requiere la utilización de diferentes tipos de aparatos.

Comenzó una gran revalorización en todo el mundo de estos archivos audiovisuales, porque en gran medida complementan el texto escrito y en muchos casos constituyen el único medio existente.

En el siglo XXI resultan insustituibles e indispensables los materiales audiovisuales puesto que brindan nuevas posibilidades; como material didáctico, documental y respaldatorio, brindando simpleza y rapidez de búsqueda para el acceso a la información, asimismo posibilitando la realización de infinitas copias de seguridad y resguardo sin desgaste del máster. Por lo definido anteriormente se promueve una redimensión de la institución bibliotecaria.

Ahora bien, para hacer posible la inclusión del material en las instituciones se deberá tomar en consideración la fragilidad de los soportes, y articular la forma de preservación y organización del mismo; a pesar de su condicionamiento físico y los incesantes y vertiginosos cambios de la tecnología aplicable.

La dificultad es que todo soporte sufre un desgaste y tiene una vida útil determinada, pero la vida útil del papel es mucho más prolongada que la de los nuevos soportes; además no requiere mecanismos específicos para su visualización y por lo tanto no se añaden las dificultades de mantenimiento y obsolescencia, además del conocimiento de los mecanismos necesarios para su uso.

Para lograr la subsistencia de los archivos audiovisuales se tropieza con algunos problemas. Uno de ellos es tanto la dificultad de reposición de materiales, en especial de los más antiguos, como lo oneroso de los mismos y la falta de personal capacitado que garantice el tratamiento adecuado. Por otro lado los soportes necesitan cuidados específicos para retardar su desgaste y deterioro, esto es un problema porque los costos elevados y el desinterés de las instituciones llevan a la pérdida del material. La formación de bibliotecarios para organizar y brindar al público el material específico, requiere no sólo el conocimiento del mismo y una evaluación de su existencia dentro o fuera de la institución donde se desempeña, sino también del funcionamiento de los equipos requeridos para su reproducción. Para lograr esa formación deberá ser vencida la resistencia al cambio de los profesionales, puesto que la inercia lleva a negarse a aceptar nuevos medios o modos, además la vertiginosa evolución informática; así como de la diversidad de soportes y aparatos dificulta el conocimiento de nuevas tecnologías, métodos y mecanismos que sólo se logran mediante un programa continuo de desarrollo técnico. Es crucial que las instituciones sigan políticas determinadas de conservación de materiales establecidas por un marco legal regulatorio de su manejo y guarda, así como la determinación de aquellos que deberán ser conservados para constituir la memoria audiovisual nacional. Lamentablemente en Argentina esto ha sido legislado, reglando la

creación de la Cinemateca Nacional (CINAIN) e incluso se ha convocado a conformar su Consejo Asesor, pero aún sólo se cuenta con el esfuerzo individual o de algunas instituciones para la preservación y continuamente se va perdiendo acervo.

Elogiable y extraordinario es el esfuerzo que está haciendo Directores Argentinos Asociados (DAC) que firmó con Gotika un acuerdo de colaboración que permitirá llevar adelante el Plan de recuperación de películas argentinas, en su primera etapa ya logró recuperar más de 20 títulos y acordó seleccionar y restaurar 52 películas argentinas estrenadas entre 1970 y 2010. Gotika es una empresa que se dedica a la investigación y de información histórica y técnica de proyectos filmicos que ayuden al proceso de restauración; limpieza, reparación, digitalización y restauración de films y videocintas; corrección de color, conversión multipantalla y masterización hasta 4K; restauración de sonido eliminando ruidos y saturaciones.

Respecto a este plan Jorge Falcone comenta que entre las cintas seleccionadas “se encuentran obras de Leonardo Favio, Adolfo Aristarain, Marcelo Piñeyro y de algunos otros realizadores para pasarlos a 4k y exhibirlos a la gente del ambiente como al público en general en el propio local de DAC, que está equipado con un equipo láser 4k de proyección único en Sudamérica. Pero esto es una rara avis, porque tanto APROCINAIN como DAC son entidades de las fuerzas vivas del sector, que están en el campo de la comunidad, no tienen los recursos que el estado tiene que determinar para esto” (Comunicación personal, 23 de mayo, 2017) También resulta relevante la asignación de recursos necesarios para el mantenimiento de las colecciones puesto que los costos son elevados, pero tristemente en nuestro país dicha concesión es muy acotada.

En todos los casos el mayor desafío en su conservación es referida a sus tres aspectos más importantes: almacenaje, manipulación y acondicionamiento y la más seria dificultad para acceder a la información está dada por el rápido deterioro de gran parte de los materiales. Pero no menos significativo es contar con medios idóneos de reproducción en condiciones operativas o migrarla continuamente a soportes actualizados.

Para elegir el soporte adecuado deben analizarse la composición, debilidades y fortalezas de cada uno. Se deberán examinar las características físicas de los edificios, mobiliario y contenedores en que los mismos serán almacenados; la forma en que deberán ser manipulados y catalogados. Si no se contemplaran por lo menos estos requisitos, las decisiones resultantes serían inapropiadas y los resultados desastrosos con la consecuente pérdida de información.

Al comenzar a revalorizarse la importancia de las colecciones audiovisuales como soportes no tradicionales pero poniendo énfasis en la importancia documental de los mismos, se inicia la inquietud por determinar las políticas más apropiadas para facilitar el acceso no sólo de los investigadores sino también de la gente. En segundo término es fundamental la preservación de los mismos para que puedan transmitirse intactos a las futuras generaciones.

Para la consecución de estos dos objetivos es fundamental establecer estrategias de largo plazo para su preservación que impida y frene el deterioro de los documentos, o salvaguardar su contenido mediante su copia en formatos analógicos o digitales.

Sin embargo estos simples actos de mantenimiento no bastan, es imprescindible adoptar políticas con continuidad en el tiempo para garantizar la supervivencia de los soportes audiovisuales. En países como Argentina con una continua pérdida de memoria audiovisual y nula adopción de políticas estables y permanentes en el tiempo, se torna vital la intervención estatal para garantizar la permanencia de los archivos.

3.1 Digitalización y conservación

Según surge de lo explicado por Escandar y Laurette (2008) los soportes que contienen imágenes han evolucionado permanentemente desde la película con nitrato de celulosa hasta los registros digitales, si bien esto implica un importante avance tecnológico implica también un enorme riesgo para la conservación de los archivos fílmicos y provoca la paulatina pérdida de muchos de ellos. Debemos ser conscientes que si bien cada

innovación permite mayor circulación, cada soporte es menos resistente al paso del tiempo.

Esto se debe a causas multifuncionales, la diversidad de soportes y formatos, la utilización de sustancias químicas algunas de las cuales son francamente peligrosas, el desconocimiento sobre la forma de tratarlas, los altos costos en equipamiento, personal entrenado y depósitos adecuados, dificulta que muchas instituciones puedan realizar estas tareas. Debemos agregarle que la inexistencia de adecuadas políticas de conservación, y la escasa o nula legislación al respecto han provocado en nuestro país la pérdida de gran parte del acervo fílmico.

La problemática de la preservación audiovisual presenta un aspecto técnico referido a la durabilidad de los soportes y de los formatos de almacenamiento y reproducción y por otro lado un aspecto sociocultural consistente en la creación de una valoración de la preservación en el público y la comunidad profesional audiovisual. También necesita llamar la atención del estado para que valore, regule y participe de la actividad.

La comunidad audiovisual está conformada por diversos profesionales ya sea de la actividad televisiva o cinematográfica, involucrados en la creación del producto: directores, productores, guionistas, diseñadores y todo tipo de asistentes; los implicados en la comercialización y distribución: distribuidores, exhibidores, canales de televisión, plataformas web, streaming, DVD, BluRay, YouTube.

No menos importante son los profesionales relacionados con la difusión: publicistas, periodistas, presentadores, profesores de diferentes niveles desde escolares a universitarios y los investigadores.

Es decisiva la difusión de la actividad dentro de la comunidad pero los inconvenientes con que se tropieza son que los realizadores y productores están más preocupados en la realización de nuevas obras que por el valor futuro de sus trabajos.

En cuanto a los críticos y educadores se comportan como meros espectadores sin inquietarse demasiado por saber cómo se conservan los materiales que llegan a ellos.

Por supuesto el público ni siquiera tiene idea acerca de la necesidad de preservación de los archivos. En consecuencia es vital que una de las tareas más importantes de los archivistas y conservadores consista en compartir sus vastos conocimientos del tema para sensibilizar a la opinión pública acerca de la importancia de la conservación audiovisual como documentación, y en la construcción de la memoria.

Por otro lado también es necesario lograr que el Estado asuma su responsabilidad en la salvaguarda de la memoria histórica, para lo cual deberá asignar recursos y desarrollar políticas culturales que permitan el acceso de las generaciones futuras a su patrimonio audiovisual. Como hace notar Felix Didier (2015) casi todos los países valoran el aspecto artístico, histórico y de entretenimiento del audiovisual; pero sólo unos pocos como Hollywood en Estados Unidos; Bollywood en la India y Nollywood en Nigeria consiguen autosustentarse; la mayoría de los países necesitan financiarse mediante créditos y programas de subsidios para la producción e incluso en muchos casos para la distribución y exhibición; sólo restaría agrandar el esfuerzo para que también sea alcanzada la preservación como actividad de interés público (2015, p. 17).

Esto se conseguiría mediante leyes y normas que protejan la actividad, el financiamiento de las instituciones y la creación de programas de capacitación.

Hasta 1970 los archivos raramente eran restaurados, generalmente eran preservados y conservados, reemplazando las copias deterioradas por otras nuevas hechas del negativo original. Pero con la aparición del video hogareño el fílmico se transfirió a videotape cuidando siempre los originales; lo mismo ocurrió con la aparición de DVD y BluRay. Al comienzo, sólo era posible restaurar en parte el color y disimular las rayas. En cuanto al deterioro producido por humedad, hongos, polvo, o nitrato de vinagre no era solucionable. Posteriormente surge la técnica del retoque digital, que se convirtió en la forma más común de restauración.

Escandar y Laurette (2008) expresan que al problema técnico representado por la durabilidad de los soportes, formatos y equipos utilizados para su resguardo,

almacenamiento y reproducción deberá sumarse el hecho que los avances tecnológicos son tales que cada diez o 15 años existen nuevos soportes que reemplazan a los anteriores. En cuanto al equipo necesario para su creación y reproducción su tecnología cambia aproximadamente cada cinco años.

Del análisis de los diferentes tipos de soporte de imágenes en movimiento surge que los mismos son fílmicos, magnéticos u ópticos. Los fílmicos están constituidos por todas las variantes de películas de celuloide, a su vez estos están claramente diferenciados por la base química utilizada en su elaboración: nitrato de celulosa, acetato de celulosa y poliésteres. Las primeras películas fueron elaboradas en nitrato de celulosa, un material sumamente inestable que resultaba tan inflamable que incluso produjo incendios espontáneos. Añadido a este problema, la alta proporción de materia orgánica en su composición química provoca un proceso de descomposición que lleva a su degradación total en períodos estimados de entre 30 y 60 años, debiendo almacenarlos de forma aislada, puesto que pueden llegar a contaminar al material que se encuentre en contacto. Según las condiciones ambientales en que es almacenado varía el tiempo de su proceso de descomposición. Es poco lo que puede hacerse para recuperar este tipo de documentos, generalmente hacer de inmediato una copia de seguridad, si está en estado de descomposición se tratará de recuperar las partes no dañadas y luego destruirla por medidas de seguridad.

Posteriormente este material fue reemplazado por el acetato de celulosa en sus variedades diacetato y triacetato de celulosa que era ininflamable. Lamentablemente este soporte tampoco era estable en la preservación, puesto que se producía una acumulación de gases que eliminaban vapor de ácido acético, este proceso es llamado síndrome de vinagre y provoca el desprendimiento de la emulsión haciendo imposible su reproducción, contagiando a los demás films. Además las películas eran quebradizas, se rompían fácilmente y se decoloraban. En 1947 aparece el triacetato de celulosa; que si bien sigue presentando problemas de conservación, hasta ahora es un soporte mucho

más estable y sigue siendo usado. Para prevenir su descomposición o prolongar la vida útil de los soportes debe ser almacenado en condiciones estables de temperatura, alrededor de 2°C, humedad aproximada del 40% y ventilación adecuada. Además es conveniente contar con envases que permitan la ventilación de cada película en el depósito y cámaras separadas para aislar las cintas avinagradas.

En 1955 apareció la película de poliéster, que trataba de solucionar la inestabilidad de los acetatos, ello se logró puesto que este parece ser el medio más estable y duradero, su base plástica es altamente resistente y su vida útil resulta muy superior al de las películas de acetato.

Según lo explicado por Felix Didier (2015) la cinta de video ha sido desde los años 60 el soporte fundamental de la televisión y de la realización audiovisual, además de popularizar las grabaciones familiares y amateurs. Están formados por varias capas de partículas de óxido de hierro, cromo o metal adheridas a una cinta de poliéster que al pasar por un cabezal imprime sonidos e imágenes. Sin embargo a pesar de su poder de adaptación y sustentabilidad sus características fisicoquímicas lo tornan un soporte muy poco seguro. El roce de los cabezales, la humedad que produce oxidación de la emulsión y el deterioro de la cinta, le provocan graves desperfectos; pero lo más grave es que es sensible a los campos magnéticos que pueden llegar a borrarla totalmente. Los fabricantes no garantizan su vida útil en más de 30 años.

Las condiciones climáticas para su guarda son una temperatura de 18° y una humedad de 45%, claramente no son tan inflexibles como las del cine. Además a diferencia de los soportes cinematográficos que sufrieron cambios significativos en los componentes químicos, los soportes magnéticos sufrieron pocos cambios en su fabricación. Pero sí, hubo continuas modificaciones en los formatos de las cintas: abiertas de dos pulgadas, de una pulgada, U-Matic, Betamax, Betacam, VHS, Súper VHS, Video 8, Video 2000, sólo son algunos de ellos.

Por lo tanto el problema mayor se presenta en la incompatibilidad en los equipos utilizados para su reproducción, debido a estos cambios en los formatos de las cintas.

La aparición de los soportes ópticos o digitales brinda ventajas en cuanto a accesibilidad, gran capacidad de almacenamiento, copia sin pérdida de calidad, pero la desventaja es que en caso de error en su lectura puede inutilizarse la grabación y resultar irrecuperable el total del documento a diferencia de los soportes analógicos en los que es posible recuperar la información en forma total o parcial. En cuanto a su conservación existen todavía dudas respecto a los plazos que podrían permanecer en buen estado. Algunos soportes ópticos son: Compact Disc (CD), Digital Versatile Disc (DVD), Digital Versatile Disc Dual Layer (DVD-DL), High Density Digital Versatile Disc (HD- DVD) Blu-ray Disc (BD), Cintas HD, DVCam, MiniDV, OigiBeta y Digital Cinema Package (DCP) que es el modelo de exhibición cinematográfico en el mundo y cuenta con sistema anti copia para impedir el pirateo.

Félix Didier, Peña, Koza y Kozak (2015) *La Imagen Recobrada* explican:

A diferencia de los sistemas electrónicos y digitales, las características físicas y mecánicas del sistema fotoquímico han permanecido estables desde la introducción del sonoro, hace más de ochenta años. Es por eso que, aun hoy, el fílmico es el mejor soporte para preservar, porque es el que garantiza la supervivencia de las obras audiovisuales por más tiempo". (2015, p 22)

Félix Didier (2015) considera que existen tres tareas respecto al material fílmico: la conservación, preservación y restauración. La primera consiste en ofrecer las condiciones de temperatura, humedad y limpieza para prolongar la vida útil del fílmico. La preservación consiste en conseguir un máster, que puede ser un negativo, un internegativo o un máster en el caso de un video, para luego poder obtener una copia del mismo. El problema, en este caso, es que al ser consultada irá dañándose hasta perderse incluso. Por esta causa parecería que existe una contraposición entre permitir el acceso y preservar, sin embargo al haber obtenido masters internegativos se vuelve a ellos cuando la copia se rompe. Finalmente la restauración consiste en devolver al archivo su calidad original.

La existencia de una verdadera revolución tecnológica de los últimos tiempos sugiere que la digitalización es la única forma ideal, económica y efectiva de preservar. Esto no es así, debido a la enorme fragilidad de esta tecnología, en muchos casos, producida por la inexistencia de un soporte físico propio; sin embargo la digitalización es una fabulosa herramienta que lo torna accesible.

Es importante que cuando ingrese cualquier material al archivo se realice una inspección técnica para evaluar sus síntomas de deterioro y condición física general, en base a eso es inventariado y clasificado determinando el tratamiento que recibirá en el futuro y se estipularán las estrategias de resguardo eligiendo los formatos más duraderos y estableciendo la política de acceso. En el año 2017 es frecuente que se digitalice el material siguiendo los estándares del Digital Cinema Package (DCP). Posteriormente, para mejorar y corregir su estado, el mismo se realiza directamente sobre el soporte digital y no sobre el film original. Esta digitalización del material se ve dificultada debido a que gran parte del acervo audiovisual argentino se encuentra en formato PAL 4:3, formato hasta 20 veces menor que el ultra-hd.

La preservación es una actividad compleja y continua, que comienza con la imprescindible tarea de duplicar el soporte original; pero incluye otras actividades que garantizan un acceso permanente al patrimonio audiovisual. Para lo cual se deberá no sólo elegir los soportes y formatos más adecuados, sino además luchar incesantemente contra el deterioro físico y la continua obsolescencia de los mismos para mantenerlos continuamente actualizados y disponibles. Por esa causa Félix Didier en la *Imagen Recobrada* considera al filmico el soporte más idóneo para la preservación porque garantiza mayor tiempo de duración a las obras, mientras el medio más adecuado por su bajo costo, y accesibilidad sería el digital. (2015, p.21)

La digitalización que si bien va invadiendo gran parte de las áreas de la vida, es sinónimo de obsolescencia. No solo la de los sistemas anteriores, que deben ser transformados

para seguir siendo reproducidos sino también el envejecimiento propio porque continuamente van mutando en nuevos soportes y equipos.

“Para la preservación digital, el futuro es la migración continua”. (Félix Didier, 2015)

3.2 Democratización del contenido

La preservación es una tarea imprescindible para lograr que el material pueda mantenerse en movimiento y permite el acceso presente y futuro, porque las copias al ser utilizadas se irán deteriorando o perdiendo. Al haber obtenido este resguardo, se podrán realizar nuevas copias para su posterior utilización, siendo este el sentido fundamental de un archivo. Es indispensable permitir a los investigadores y los estudiantes el acceso a los archivos para su estudio y capacitación, e incluso difundir sus colecciones al público en general. Logrando la compatibilización de dos actividades que parecían contrapuestas.

En Argentina al no haber contado con una política de archivo audiovisual, gran parte del acervo se ha perdido, está deteriorado, no está inventariado, ni diagnosticado su estado, ni catalogado y el personal capacitado es escaso. Todo esto hizo tan difícil el trabajo de investigación del cine argentino que el mismo ha sido sumamente escaso.

Es imperioso lograr la colaboración y trabajo conjunto entre archivistas e investigadores puesto que sus tareas se retroalimentan entre sí.

Tal vez esa labor por la democratización se inició en 1971 con la creación del Museo del Cine, que entre sus funciones tiene la de difundir el contenido de sus colecciones; aunque el mismo jamás ha contado con un presupuesto acorde a la enorme tarea que debe realizar y además se ha mudado 7 veces.

La ley de creación de la CINAIN prevé la existencia de una cinemateca abierta al público, que brinde servicios a estudiantes e investigadores y la difusión de sus colecciones, pero se sigue demorando su funcionamiento.

Sin embargo la acción más continua la realizó el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata que con una permanencia de 62 años, cumple sus 31 ediciones; y mediante su homenaje a personalidades destacadas de la actividad tuvo un rol fundamental en el rescate, preservación y copia de obras creando una herencia cultural para el presente y futuro. Además permite entrever las nuevas tendencias y su plataforma digital admite ver online títulos de su programación a espectadores de todo el mundo.

La revolución digital, es democratizadora puesto que permite bajar costos de procesos que antes resultaban muy caros, almacenar muchísima información en muy poco lugar y admitir el acceso simultáneo de gran número de personas más eficientemente. El problema es que la aparente reducción de costos no es totalmente así en realidad, porque al avanzar la tecnología con tanta rapidez cambian los formatos, tecnologías y aparatos resultando muy difícil estar al día y el presupuesto para eso es muy costoso.

Permitir el visionado a través de internet es una herramienta fabulosa por la inmediatez y simultaneidad, produciendo indirectamente una democratización del contenido.

3.3 Plataforma Digital PRISMA

El archivo histórico de los servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional (RTA) fue creado por decreto el nueve de abril de 2013 y se fue estableciendo por la integración del material emitido o grabado por Canal 7 y Radio Nacional y acumulado por décadas, además de segmentos audiovisuales que fueron recibidos por el archivo a través de donaciones y convenios con otras instituciones o desde otras producciones como Sucesos Argentinos. Dicho acervo, sufre constantemente un proceso de catalogación y digitalización que posibilita el ingreso del público a ese archivo dinámico que sigue creciendo sin pausa, para esto se instituyó Prisma que es el sitio web que cumple esa función.

Desde 1937 fecha en que fue creada la radio y 1951 el canal de televisión argentina, hubo una sucesión de gobiernos democráticos y dictatoriales que fueron dejando una

impronta en su funcionamiento, al mismo tiempo las innovaciones culturales y tecnológicas se han ido sucediendo. La variedad de sucesos que acontecieron y determinaron la historia social y política del país, al mismo tiempo que su enlace con los diferentes medios y soportes de grabación y emisión, brinda transiciones en los registros audiovisuales y sonoros. El nombre Prisma asignado a la página, refleja todas esas fluctuaciones, esas múltiples caras que como las del poliedro es capaz de reflejar y refractar la luz.

De esa forma el Archivo Histórico de RTA cuenta con una enorme cantidad de información del pasado, así como también se descubren enormes ausencias.

La poca o nula importancia que el Estado fue asignando al cuidado y preservación de los archivos determinó el destino de los discos de pasta, cintas de audio, rollos de celuloide y de los variados formatos de video; la desaparición, la sustracción ilegal de material, la regrabación de cintas debidas a la urgencia o apremios económicos concluyó en una gran disminución del acervo.

La pérdida material mayor se produjo durante la mudanza del viejo canal 7 cuando se creó ATC en el edificio de Figueroa Alcorta y Tagle, con la desaparición de un enorme número de fílmico y videos pertenecientes al área artística de Canal 7.

El canal fue equipado con un transfer de digitalización de archivos fílmicos que posibilita la realización de esta tarea fundamental para la salvaguarda de los mismos, permitiendo documentar gran parte de nuestro pasado histórico y su puesta a disposición del público.

Cuenta además con una isla de digitalización de distintos soportes de video, que permiten reforzar la tarea de resguardo. El Archivo de Radio y Televisión Argentina está compuesto por más de 65.000 soportes que contienen alrededor de 200.000 documentos audiovisuales con registros históricos desde 1956. La colección cuenta con formatos analógicos referidos a la historia de la industria de la comunicación en el país y el mundo.

La tarea de preservar digitalmente, poner en valor y brindar acceso público del acervo, reviste una alta complejidad técnica y requiere un cuidado artesanal en el tratamiento de

los documentos de mayor fragilidad, requiriendo conocimientos técnicos muy especializados para lograr reproducciones exitosas; así como para el mantenimiento en perfecto estado de conservación de las máquinas reproductoras y el concienzudo tratamiento de los soportes.

Se encuentran digitalizados 29.000 documentos audiovisuales, pero como la tarea de preservación digital es constante su cantidad es variable, en crecimiento, y accesible en la web archivoprisma.com.ar.

El archivo de la TV Pública cuenta con diferentes tipos de formatos: fílmico de 16mm sonoro, en su gran mayoría en blanco y negro, rollos de cinta Cuádruplex de 2", rollos de cinta de 1" formato B, rollos de cinta de 1" formato C, videocasetes U-Matic y videocasetes BetaCam SP.

El proceso de preservación digital es llevado a cabo contemplando las mayores exigencias técnicas en materia de resolución, parámetros de colorimetría, luminancia y muestreo sonoro obteniendo un máster de preservación digital lo más fiel posible al original. Puesto que la digitalización es el medio más eficaz de preservación se aplican a su implementación las más avanzadas tecnologías en la información. Los soportes digitales para almacenamiento de los masters fueron elegidos teniendo en cuenta su durabilidad, la transparencia en términos de formato lógico de acceso y la facilidad para su migración periódica. Esta elección brinda la certeza acerca de la posibilidad de efectuar una duplicación permanente o periódica sin pérdida de calidad, así como también una migración de formato del soporte físico sin aberraciones.

La preservación digital brinda al Archivo Prisma un aumento del tiempo de vida de un archivo, a la par que eleva la accesibilidad a niveles inigualables.

El Archivo histórico RTA cuenta con un Transfer High Definition con capacidad para formatos de 16mm, Súper 16mm, 35mm, Súper 35mm, sonido óptico y magnético que le permite realizar la preservación digital de material fílmico. Este equipo posee un sistema de tracción de película a capstan que brinda especial cuidado a los archivos históricos,

que por su fragilidad no soportan los sistemas de tracción de película tradicionales, admitiendo el procesamiento de película encogida hasta un 2%. Al mismo tiempo ese tipo de transferencia corrige los valores de luminancia para cada toma registrada en el contenido audiovisual patrimonial.

El proceso de preservación digital de videotapes o cintas magnéticas electrónicas es completamente diferente a las del material fílmico, puesto que los modelos originales de reproducción de cada formato han sido discontinuados, algunos hace décadas. Esto torna difícil mantener el correcto funcionamiento de esos equipos que tienen igual valor histórico que los contenidos y son imprescindibles para la reproducción de los mismos.

El personal técnico del Canal debió reacondicionar y restaurar equipos reproductores de formato Cuádruplex 2", VPR 1", BCN 1", U-Matic y Betacam para procesar el acervo audiovisual de la TV Pública. Asimismo el personal de la Radio debió hacerlo con reproductoras de discos de pasta, vinilo y acetato en 33, 45 y 78 rpm, así como reproductores de formatos de cinta abierta de audio para el archivo sonoro de Radio Nacional. Previamente a la reproducción para su digitalización, cada formato demanda efectuar determinados procesos que mejorarán la calidad del contenido y también preservarán los cabezales del equipo reproductor. Para los archivos fílmicos se realiza una meticulosa limpieza manual: es necesario reemplazar los empalmes deteriorados, sustituir la lata original, que generalmente está oxidada, y se reemplaza por inertes soportes de polipropileno que permitirán su almacenamiento por largo plazo. Recién entonces el material puede ser trasladado a la sala de Transfer para su digitalización.

Para los soportes magnéticos se utiliza un tipo de máquina especial que mediante succión por vacío elimina la suciedad adherida a la cinta de video sin dañar la superficie ferrosa donde se encuentra grabada la señal audiovisual. Radio y Televisión Argentina S.E. instrumentó la construcción de dos bóvedas de almacenamiento y conservación de soportes audiovisuales; una de las bodegas se halla en la planta de canal 7 y la otra en la

planta transmisora de Radio Nacional en la localidad de Pacheco, Provincia de Buenos Aires.

Estas instalaciones mantienen condiciones de humedad y temperatura estables y convenientes para la preservación del material minimizando su deterioro, y prolongando su vida útil, permitiendo posteriores migraciones digitales completas. También cuentan con estanterías móviles que optimizan la capacidad de almacenamiento.

El proceso de digitalización además de la preservación, pone en valor los archivos históricos utilizándolos en producciones audiovisuales y democratizando los archivos al permitir el acceso del público a los mismos.

El material audiovisual es publicado en el mismo estado en el que se recupera de los soportes originales analógicos, en muchos casos podrán observarse defectos de reproducción causados por el tiempo, tanto en las cintas como las máquinas, así como la existencia de barras y patrones de ajustes. Para algunos contenidos específicos de duración extensa, se ofrecen dos versiones: un fragmento de duración inferior a los 5 minutos y el archivo completo en su extensión original. Todo el material publicado en la plataforma on-line se ofrece en baja resolución. La versión en alta, se encuentra disponible para las producciones que lo requieran, las mismas se pueden requerir mediante el protocolo vigente para solicitud de material audiovisual histórico.

Capítulo 4: Principios legales, técnicos y prácticos de la conservación del material fílmico.

En el hecho de que el cine sea arte pero también industria está el germen de su grandeza pero también de su debilidad. Comparte con la industria, sus luchas, su competencia por el mercado, la preeminencia de los monopolios y el desplazamiento de los pequeños productores. Pero es una industria que ante la imposibilidad económica de su autofinanciamiento necesita el apoyo del estado para poder seguir conservando la posibilidad de generar arte. Dado que ese necesario apoyo estatal fue muy escaso o nulo, y generalmente restringido a la ayuda mediante subsidios a la producción cinematográfica, fueron surgiendo diversas organizaciones que intentaron suplir al mismo en esas funciones con relativo éxito.

Octavio Getino dedica un capítulo de su libro *Cine Argentino (Entre lo posible y lo deseable)* a describir esta situación. Su nombre: *Una industria carente de proyecto industrial*, resulta ampliamente descriptivo. Él atribuye los problemas a dos factores: una industria cinematográfica que él califica de dependiente y carente de proyectos industrial y cultural y un estado burócrata que sólo administra en forma ineficiente los impuestos recaudados mediante la venta de entradas y con una marcada preferencia por el sector de la comercialización. (2005, p. 81-83)

Getino, O expresa:

En la Argentina, la política dominante sobre la historia de su cine ha sido siempre de corte libre empresista, limitándose la gestión estatal, en las breves etapas de mayor proteccionismo, a establecer alguna restricción sobre la producción extranjera, incrementar la obligatoriedad de exhibición y de subsidios a la producción nacional, pero sin pretender en ningún momento inmiscuirse en el dominio del área “privada”, aparentemente inviolable. (2005, p. 83)

Las productoras por temor a sufrir la intervención y aún censura oficial se conformaron con recibir esa ayuda mínima destinada a la producción y no presionaron para mejorar las condiciones de la industria.

A fines de agosto de 1973, cuando se constituyó el Frente de Liberación del Cine Nacional, del que formaba parte Getino, sus integrantes participaron en numerosos proyectos que nunca pudieron ejecutarse. Uno de ellos, el Plan Trienal de la Cinematografía Argentina, contemplaba un programa de Estudio y Conservación de Medios Audiovisuales y la creación de una Biblioteca Nacional de Medios para responder a la necesidad de políticas de conservación de archivos fílmicos. (Getino, 2005, p.34 y 183). El primer paso para un correcto desarrollo del sector debiera ser la creación de un marco regulatorio, y en este aspecto el origen de la industria en el país no contó con la estabilidad suficiente como para crear la conciencia necesaria para implantarlo. Recién en la década de 1930 y comienzos de la de 1940, se registra la época de oro del cine nacional y entonces comienzan los intentos del estado por legislar la actividad, sin embargo en un comienzo sólo se ordena la industria de producción cinematográfica sin disponer nada respecto de la conservación del material y cuando se establecen normas al respecto sólo se refieren a las películas cinematográficas importantes para la nación sin interesarse en las de ficción.

Por ese motivo surgen los primeros coleccionistas individuales, que luego toman la forma de cineclubes y enfocan sus esfuerzos en la preservación y difusión de este arte. Luego de un tiempo se va tornando más difícil para los mismos sostenerse, además los avances tecnológicos les van dificultando cada vez más mantener el acervo actualizado, requieren el mecenazgo de entes públicos y privados, volviéndose imprescindible contar con legislación apropiada y organismos públicos que cumplan adecuadamente esa misión.

4.1 Marco Legal

Según Pereira (2015) en Argentina el primer atisbo de intención del estado por intervenir en el campo cinematográfico fue en 1933 que mediante la Ley 11723 se crea el Instituto

Cinematográfico Argentino, aunque finalmente fue creado en 1936, sus funciones eran fomentar la industria cinematográfica, la educación general y la propaganda del país en el exterior, no existía por entonces ningún planteo acerca de conservación del material.

Siempre referido a la producción de películas en 1938, se presenta un proyecto de Ley de Cine, que jamás llega a sancionarse por falta de interés de los sectores involucrados. En 1941 el Instituto cambia su nombre por Instituto Cinematográfico del Estado, aunque sigue sin efectivizar ningún proyecto. Este apoyo se materializa a partir de 1944 cuando es creada la Dirección General de Espectáculos Públicos, dependiente de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación que absorbe al Instituto.

La exhibición fue reglamentada por la ley 12.999 y sus decretos modificatorios; hacia el año 1947 se reguló la categorización y obligatoriedad de exhibición de filmes argentinos en las salas nacionales, en cuanto al porcentaje y cantidad de films fue variando a través de los años. En 1939 se crea el Archivo Gráfico de Nación que debía conservar películas cinematográficas de importancia para la vida del país; el problema fue que el mismo mostró una total identificación política por lo que fue disuelto en 1957 y su acervo pasó al Archivo General de la Nación.

Por esa causa se considera que el primer archivo cinematográfico surgió en 1949 fundado por un grupo de cineclubistas asistidos por Henry Langlois. Estos intentaban salvaguardar también películas de ficción a diferencia del Archivo Gráfico. Éste último sólo estaba interesado en lo que consideraba documento histórico.

Klimovsky y Lapszeson fundaron en 1920 el Cineclub de Buenos Aires que funcionó hasta finales de los 30, para luego transformarse en la Fundación Cine Arte.

André J. Rolando Fustiñana, un crítico cinematográfico cuyo seudónimo era Roland, fundó en 1942 el Club Gente de Cine con el fin de preservar y difundir el arte cinematográfico; las primeras exhibiciones fueron en la Fundación Cine Arte.

En 1949 ambas organizaciones se fusionaron creando la Cinemateca Argentina; cuyo primer archivo fue el que había pertenecido a las colecciones de Roland y Klimovsky. La

Cinemateca era una asociación sin fines de lucro que originariamente se financiaba con fondos propios y donaciones. Pero a comienzos de los 90 el Estado Nacional subsidia la compra del edificio de Salta 1915, Constitución en el que sigue funcionando, como así también la compra de 400 películas nacionales que se encontraban en Estados Unidos y que serían descartadas por su obsolescencia frente a la utilización del video en la industria televisiva; de esta forma consiguieron importar 20 films más a través de valijas diplomáticas para poder evitar el pago de impuestos. Lamentablemente no se pudo continuar con este procedimiento, se tornó insostenible, por lo que unas 300 copias de films argentinos no pudieron ingresar al país permaneciendo en la filmoteca de la Universidad Autónoma de México.

En 2006, por esa causa, el senador Luis Falcó presentó un proyecto al senado solicitando la desgravación de la introducción de films, sin que prosperara y posteriormente caducará. Según lo agregado a lo anterior por Félix Didier, Peña, Koza, Kozak (2015) en 1952, fue fundado el Cineclub Núcleo por Salvador Sammaritano.

En 1971 se crea el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, que depende de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y entre sus funciones figura la de conservación del patrimonio.

Fernando Pino Solanas presenta un proyecto de Ley de Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional, aprobado por ambas cámaras luego de un prolongado estudio del mismo en 1998, vetado por el Ejecutivo y finalmente aprobado y convertido en Ley N° 25.119 en 1999, y finalmente reglamentada por el Decreto 1209 en 2010. En agosto de 2016 fue designado mediante la Resolución 7/2017 el delegado organizador de la CINAIN y convoca a las instituciones mencionadas en la normativa para iniciar el proceso de constitución del Consejo Asesor de la entidad a presentarse el día miércoles 15 de febrero de 2017 a las 15 hs. en el microcine de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC).

El proceso de constitución estará dividido en 5 etapas: registro de instituciones en el padrón CINAIN; llamado a concursos públicos de las instituciones comprendidas, presentación institucional de los miembros propuestos; sustanciación del concurso público de antecedentes y primera reunión del Consejo Asesor.

4.2 Fundaciones e Instituciones dedicadas a la preservación

Félix Didier, Peña, Koza, Kozak (2015) señalan que a comienzos de la década del 30 Buenos Aires se había constituido en una de las mayores productoras y consumidoras de cinematografía en el mundo, dominando el mercado de habla hispana; esto motivó la aparición de las primeras instituciones dedicadas a estudiar y difundir esta nueva manifestación artística.

La mayoría del trabajo para la difusión de este arte fue hecho por pequeños grupos que sumaban su esfuerzo en forma privada. A continuación se mencionarán algunos de ellos en forma cronológica: Como resalta Couselo, J M (2008) en 1929 dentro la Asociación Amigos del Arte, un grupo de artistas e intelectuales crea el Cineclub de Buenos Aires, que funcionó hasta 1931 y tornó accesibles las películas que quedaban fuera de los circuitos comerciales. Fue precursor en la Argentina reconociendo al cine como arte independiente y merecedor de análisis y debate. Lamentablemente no se conservan demasiados registros de la experiencia, pero el coleccionista, historiador y programador de la sala del Malba, Fernando Martín Peña, recolectó gran parte de la información disponible incluso numerosos testimonios y los aportes del proverbial crítico Jorge Miguel Couselo, que investigó el tema, con estos archivos logró reconstruir la historia incluyéndola en el artículo Amigos del Cine del catálogo Amigos del Arte.

Esta Asociación se inspiró en instituciones europeas como el Ciné Club de France, fundado en 1920 por el cineasta Louis Delluc, o la Film Society de Londres en la que participaban prestigiosas figuras como: George Bernard Shaw, Herbert George Wells y John Maynard Keynes; sin embargo hicieron algo nuevo y diferente, con ideas propias; su

interés fue ecléctico y cosmopolita, su criterio abierto y desprejuiciado, se analizaban las propuestas de Delluc en relación con el cine luego llamado impresionista, así como también la del cine industrial norteamericano o el cine soviético; no existía la censura y se podían ver películas prohibidas en Gran Bretaña o España.

El principal impulsor del proyecto argentino fue el cineasta León Klimovbsky, que en ese momento estaba iniciándose como crítico de cine y jazz y consiguió la participación de importantes escritores, artistas plásticos, músicos e intelectuales de la época: Jorge Romero Brest, María Rosa Oliver, Ulyses Petit de Murat, Enrique Amorín, Jorge Luis Borges, Héctor Eandi, José Luis Romero, Guillermo Guerrero Estrella, Augusto Matio Delfino, Nicolás y Carlos Olivari, Sixto Pondal Ríos, Horacio Butler, Juan Carlos Castagnino, Lino Spilimbergo, José María Castro, Juan Carlos Paz, Horacio Cópola, Leopoldo Hurtado, Néstor Ibarra, Guillermo de Torre, César Tiempo y Marino Casano; son solo algunos de ellos.

Su programación fue tan variada que incluyó films tan diversos como *El Gabinete del Doctor Caligari* de Robert Wiene; *El Acorazado Potemkin* de Serguéi M. Eisenstein, *Iván el Terrible* de Yuri Tarich; *Sinfonía Metropolitana* de Walter Ruttmann, *Juanito Pocacosa* de Harry Langdon; *La estrella de Mar* de Man Ray; varios films de Charles Chaplin entre ellos *Una mujer de París*, *Un perro andaluz* de Luis Buñuel.

En 1940 Leon Klimovsky se asoció con Elias Lapzeson para fundar el cineclub Cine Arte, cuyo logotipo era el del antiguo cine-club. Klimovsky programó 80 sesiones en una sala céntrica llamada Baby, que luego fue el Teatro Ateneo; el éxito coronó el proyecto que alcanzó las 160 sesiones determinando la construcción de una sala especializada que se inauguró el 30 de enero de 1942, se denominó Cine Arte, ubicada en Corrientes 1553 y contaba con capacidad para 350 espectadores. Esta sala logró sobrevivir hasta 1945. El crítico y productor Manuel Peña Rodríguez, fundó en 1941, el Primer Museo Cinematográfico Argentino (PMCA), a partir de su colección personal, sentando las bases de acciones en salvaguarda del cine nacional y llamando la atención de los estudios

locales sobre la importancia de la conservación de películas nacionales. Lamentablemente su proyecto de PMCA no prosperó más allá de 1943, pero el germen de su mensaje sobre la conservación de los filmes y de la importancia y utilidad de los mismos incluso para su aprovechamiento en futuras producciones, comenzó a ser comprendido y hasta aplicado en nuevas realizaciones. Tal es el caso de *La Cabalgata del Circo* de Mario Soffici y Eduardo Boneo de 1945 que cerca de su final presentaba una secuencia de montaje de escenas cruciales del cine argentino, incluidos títulos del cine mudo que ya se han perdido. Esta película fue la primera en destacar la importancia de la historia del cine nacional.

El 6 de junio de 1942 el crítico Andrés Rolando Fustiñana fundó el Club Gente de Cine, creado con el aporte de colecciones de su fundador y tras contactos directos de Roland en Europa donde Henry Langlois, uno de los fundadores de la Cinemateca Francesa, propuso donarle películas. Su finalidad era preservar y difundir el arte y la cultura cinematográficos. Sus primeras funciones fueron en Cine Arte.

En 1949 Cine Arte y Gente de Cine se fusionaron formando la Cinemateca Argentina. El Club gente de Cine, brindó aproximadamente 1500 funciones, y a partir de ese año las mismas se unificaron con las brindadas diariamente por la Cinemateca en diversas salas e instituciones. Además de esta actividad, realizó exposiciones, ofreció cursos, recibió ilustres visitas extranjeras y editó la revista Gente de Cine, y gozó de gran prestigio. La colección de la Cinemateca es una de las mayores del país.

En 1954 el crítico de cine, subdirector del Instituto Nacional de Cine, historiador y docente Salvador Sammaritano fundó el Cineclub Núcleo que en los años 70 editó la revista Tiempo de Cine, además de numerosas monografías y libros; ofreció unas 1400 funciones y llegó a ser uno de los más prestigiosos a nivel local. Salvador Sanmaritano también condujo durante un prolongado período, el legendario ciclo Cine Club por Canal 7, a través del cual plasmó también su vocación de docente y le permitió aún más promover y preservar joyas de la cinematografía.

En 1949 el conocido investigador, documentalista, periodista y productor televisivo Roberto Di Chiara fundó el Archivo DiFilm con la finalidad de recuperar, propagar y archivar las películas en su soporte original. A nivel privado es el mayor del mundo. Su acervo es de más de 8 millones de horas desde 1898 hasta 2017. De esta forma se constituyó el archivo de cine y TV más grande del país y de América Latina. También es considerado el cuarto más importante en el mundo. Siguiendo en importancia a los de Estados Unidos, Alemania y Francia no obstante que estos tres son estatales. En el año 1952, agregó a la colección el rubro afiches, fotografías, diarios, revistas, libros, y discos de pasta que van desde 1890 hasta 1995. En 1958 adquiere parte de la cineteca Kodascope con material del cine mudo argentino y mundial.

Al descubrir en 1961 que la televisión argentina no conservaba archivos de sus programas, decidió comenzar a resguardar el material del período 1952 al 2009. Los aproximadamente 180.000 programas se conservan mayormente en película de 16mm, y otros tantos en sistema video tape, Umatic, Pulgada, Betacam y DVD.

Consiguió discos Vitaphone de películas americanas del nacimiento del cine sonoro únicos en el mundo y de la película de Carlos Gardel *La casa es seria* (1932), así como el único afiche existente de la película.

En 1963 logró rescatar fragmentos de films capturados en Argentina y otros países por los hermanos Lumière, imágenes que retrataban la sociedad de los años 1890 a 1920.

También atesoró partituras, programas de cine y teatro, consiguió el archivo fotográfico de la revista Sintonía de cine, radio y teatro. En 1968 comenzó a organizar una biblioteca especializada en cine. Compró y rescató numerosas cinetecas y cinematecas del país, de Chile, Uruguay y Paraguay; además recuperó su memoria cinematográfica por lo que fue nombrado ciudadano ilustre en la ciudad de Asunción. Ante el cierre de salas cinematográficas en Uruguay rescató muchos noticieros, documentales y películas argentinas, que no existían en el país. Parte importante de esa información es atesorada en dos galpones gigantes ubicados en Florencio Varela y pueden ser consultados

gratuitamente por internet; también cuenta con uno en Quilmes y una bóveda de cemento en Chascomús donde conserva el archivo de nitrato de plata del cine argentino y del cine mudo. Recuperó numerosos documentos históricos argentinos originales correspondientes a los años 1850 a 1855. En 1960 fundó el Archivo Cinematográfico Argentino, organismo que agrupa a coleccionistas y los cineclubes del Gran Buenos Aires.

Para brindar este servicio a través del tiempo, estas instituciones debían adquirir películas para formar su propio acervo, la causa de que este contara con más películas europeas que nacionales era que muchos distribuidores independientes de cine europeo se las cedían una vez terminado el período de explotación, puesto que preferían esto a destruirlas como estipulaban los contratos. Por el contrario las grandes empresas productoras del cine argentino y las copias de películas nacionales de décadas anteriores eran exhibidas en los cines de barrio como complemento. Esto motivó la escasa exhibición de cine nacional en estas instituciones, al punto de que el Cineclub de Buenos Aires recién fue incluido en 1931 en una función que incluyó films documentales de aficionados argentinos, en cuanto al Club Gente de Cine de 541 exhibiciones realizadas entre 1942 y 1953, solo 22 incluyeron películas argentinas.

Estas instituciones sentaron las bases para el afianzamiento de la actividad cultural cinematográfica en la Argentina, educando a varias generaciones de espectadores, contribuyendo a brindar programaciones de jerarquía en salas comerciales e incluso en la programación filmica de los canales de televisión.

También inspiraron a la formación de numerosos cineclubs, los más destacados fueron Cineclub Claridad, Cinoteca Vida y la Filmoteca Buenos Aires, además de unos 20 cineclubes, la mayoría en el interior del país, algunos de los cuales son salas de arte con una mínima organización comercial. Desde 1953 existe la Federación Argentina de Cineclubs, afiliada a la Federación Internacional. Además de los ya mencionados, otros notorios coleccionistas argentinos son: Pablo Ducrós Hicken, Pablo Louche, Felix

Giuliodori, Enrique Bouchard, Jose Vigévano y Alfredo Li Gotti. Este tipo de actividades se fue prolongando en el tiempo durante ocho décadas con una continuidad poco frecuente en el país.

En 1994 Octavio Fabiano, Fernando Martín Peña, Christian Aguirre y Fabio Manes fundan la entidad privada Filmoteca Buenos Aires. Su mayor diferencia con otros cineclubs es que realizaban la restauración de las películas que posteriormente se exhibían, todas las proyecciones que se hacían en fílmico y su programación estaba conformada por el más amplio espectro de variedades, debido a que la organización era apoyada por colecciones privadas y propias, ya que su propósito era preservar y exhibir todo lo que estuviera a su alcance y brindar apoyo al cine que no forma parte del circuito comercial.

Fernando Martín Peña además de ser uno de los fundadores de la Filmoteca Buenos Aires, muestra una frondosa actividad como docente, coleccionista, investigador, crítico, divulgador de cine y presentador de televisión argentino. También fue director artístico del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) entre los años 2004 y 2007. Es colaborador en el Cine Club Núcleo, Coordinador de Cine del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA); Director Artístico del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Como investigador, Peña recuperó varias películas que se consideraban pérdidas o incompletas, algunas de ellas como *Metrópolis* en formato de 16mm hallada en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, que si bien estaba incompleta contaba con la mayor parte de metraje, por lo que se produjo la incorporación de 26 minutos prácticamente inéditos desde 1927 en que se estrenó, algo similar sucedió con el corto *El Herrero* de Buster Keaton. También fue uno de los fundadores de la APROCINAIN, integrando el grupo de trabajo que impulsó la Reglamentación de la Ley 25.119, sancionada en 1999, que creó la cinemateca nacional.

Desde el año 2006 conduce en la TV Pública un ciclo de cine a la medianoche: *Filmoteca*, segmento que recupera películas emblemáticas de la historia del cine,

homenajeando cada semana a diferentes directores y estilos, exhibiendo films tanto clásicos, como modernos, aclamados y desconocidos, clandestinos y consagrados.

Luego de sancionada la Ley 25.119 de creación de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional por unanimidad en junio de 1999, vetada por el presidente Carlos Saúl Menem y vuelta a sancionar nuevamente por unanimidad por el Congreso Nacional en septiembre del mismo año; se creó la conciencia en la actividad cinematográfica sobre la necesidad de preservación del acervo fílmico nacional. En el año 2000 cuando aún no había sido reglamentada la ley, la DAC organizó en el INCAA un foro referido a la ley. De las inquietudes generadas en el encuentro, surgió un grupo de personas que comenzó a reunirse para relevar e informar el estado general del patrimonio audiovisual argentino creando la conciencia de establecer una institución estatal dedicada al resguardo del mismo. Así surgió la APROCINAIN cuyo principal objetivo era llamar la atención sobre la urgencia de reglamentar la ley y crear la institución. Pero a poco tiempo de funcionar comenzó a ocuparse de llevar a cabo rescates y restauraciones. En diez años recuperó más de 100 películas, muchas de las cuales fueron proyectadas en diversas ediciones del Festival de Cine de Mar del Plata. El equipo de APROCINAIN, con la ayuda del Instituto del Cine, ha logrado procesar aproximadamente el 80 por ciento del archivo fílmico de los laboratorios Alex. Asimismo rescató 300 films y consiguió nuevas copias de 30 que ya no existían en 35mm. Pero lo más trascendente, es que logró salvar tres históricas películas argentinas a punto de perderse, restaurándolas y reconstruyéndolas: *Mosaico Criollo* (1929) que fue la primera película sonora del país; *Nobleza Gaucha* (1915) film mudo dirigido por Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, *Apenas un delincuente* de Hugo Fregonese estrenada en 1948.

En su labor la organización supo conseguir el auspicio de Kodak y Cinecolor, y en distintas oportunidades el sostén del INCAA y del Museo del Cine, la Cinemateca Uruguay, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, la productora Aries Cinematográfica y la distribuidora Artkino Pictures.

En 1958 se fusionaron dos entidades ideológicamente opuestas que hasta entonces representaban a los directores de cine argentinos: la Sociedad Argentina de Directores Cinematográficos (SADIR) y la Agrupación de Directores de Películas (ADP), conformando juntas Directores Argentinos Cinematográficos (DAC).

Desde su creación, mantiene vivo el espíritu de unidad en la diversidad constituyendo un referente para las nuevas generaciones. En 2017, a partir del relevamiento que efectuaron entre todos sus asociados, y ya determinado el real estado de conservación del patrimonio audiovisual, comenzó un plan de rescate y restauración. Esta tarea fue considerada esencial debido a que en 2017 aún no funciona la Cinemateca Nacional.

La Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina fue fundada en el 2004 por un conjunto de 82 personalidades de las distintas ramas de la industria cinematográfica Argentina; en la actualidad cuenta con 300 miembros. Manteniendo su independencia de cualquier grupo corporativo, ideológico o político intenta impulsar el desarrollo de las artes y de las ciencias relacionadas con la cinematografía; promover la asistencia y el intercambio de información científica, artística y técnica entre todos sus miembros y con entidades extranjeras. Cuenta también con un Estudio de Restauración, dado que en más de 100 años de cine han ido cambiando los formatos, los soportes, y los equipos utilizados para su creación y exhibición, siendo necesaria su transformación para brindarles nueva vida. Se comienza a tornar imprescindible lograr la asistencia del estado para llevar a cabo esta misión.

De esa forma surgen las primeras instituciones públicas encargadas de la salvaguarda de este patrimonio. Con el desarrollo de la actividad fílmica cada vez resultó más clara la necesidad de disponer de su guarda, cuidado y acceso. Al ir comprendiendo durante la década del 30 esta necesidad; comenzó a desarrollarse este campo específico de acción. La preservación audiovisual al ser considerada como disciplina específica de la conservación patrimonial, requirió generar nuevas organizaciones o reestructurar las existentes y también resultaba claro que se debía demandar la asistencia de los Estados.

La Filmhistoriska samlingarna se fundó en 1933 en Estocolmo y fue la primera de todas las cinematecas. El ministro de Propaganda Nazi Joseph Goebbels creó el Reichfilmarchiv, inaugurado personalmente por Adolf Hitler en febrero de 1935. Inglaterra creó el National Film Archive, dependiente del British Film Institute en junio. También ese año, Iris Barry organizó el Departamento Cinematográfico en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). En 1936 inició su actividad la Gosfilmofond en las afueras de Moscú. Y en septiembre en Francia, Henri Langlois, Georges Franju y Jean Mitry formaron la Cinémathèque Française.

En todo el mundo este tipo de organizaciones comenzaron a coleccionar y difundir imágenes en movimiento en diferentes formatos y soportes, intentando conseguir el apoyo de la comunidad cinematográfica, la sociedad civil y el aporte de los Estados. Ya en la década del 30, estas instituciones comenzaron a brindarse asistencia e intercambiar materiales y experiencias, organizándose en 1938 en una Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). También en el ámbito Latinoamericano se creó la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imagen en Movimiento (CLAIM), que reúne archivos, museos y cinematecas de toda la región.

Un acuerdo firmado por sus cuatro miembros fundadores en París dio origen a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) y fue suscripto el 17 de Junio de 1938, según surge de la información brindada por la propia organización en su página de internet. Los cuatro miembros fundadores fueron la Cinémathèque française (Cinemateca Francesa), el Germany's Reichsfilmarchiv (archivo fílmico Imperial Alemán), el British Film Institute (Instituto de Cine Británico) y la Museum of Modern Art Film Library (Departamento de Cine del Museo de Arte Moderno). Al materializar este acuerdo lograron superar los inconvenientes impuestos por el contexto internacional cada vez más hostil de finales de la década del 30.

En Mayo de 2017 la Asociación estaba compuesta por más de 89 miembros, 75 instituciones, y 74 países, lo que demuestra la preocupación en todo el mundo por el

legado fílmico. La FIAF, luego de casi 80 años de experiencia en el área, se convirtió en la más importante red global de cinematecas y archivo de films.

Sus principales misiones son: sostener un código de ética para la preservación fílmica y fijar normas prácticas para todas las áreas del trabajo de archivo de films; promover la creación de archivos de imágenes en movimiento en los países donde no existen; conseguir mejoras en el contexto jurídico, fomentar la actividad cultural fílmica y su investigación histórica en los órdenes nacional e internacional; impulsar la capacitación académica y experiencia en la preservación y las diferentes técnicas de archivo; asegurar la accesibilidad de la comunidad en general al acervo de estudio e investigación; para promocionar la recolección y preservación de los instrumentos y materiales relacionados con el cine; desarrollar la reciprocidad entre los miembros garantizando la disponibilidad internacional de películas y documentos.

En 1821 se funda la primera institución estatal para el resguardo de documentos de la historia Argentina: el Archivo de la Provincia de Buenos Aires. Pero el primer signo de interés en la preservación de películas como política de Estado fue la creación en 1939 del Archivo Gráfico de la Nación (AGN) mediante un decreto, pero tan sólo para la guarda de películas documentales con material concerniente a actos y ceremonias oficiales, sin incluir el cine de ficción, e incluso existía una censura de todo comentario personal.

En 1955 fue disuelto, en 1956 los realizadores cinematográficos frente a la inacción del gobierno y la total parálisis de la industria cinematográfica comenzaron a gestionar la sanción de una ley que protegiera la actividad. En el año 1957 el acervo del Archivo Gráfico de la Nación fue transferido al Archivo General de la Nación. La Ley 15.930, promulgada en Noviembre de 1961 regula este organismo con dependencia funcional del Ministerio del Interior, Obras Públicas y Vivienda, y cuya misión es “es un organismo que tiene por finalidad reunir, ordenar y conservar la documentación que la ley le confía, para difundir el conocimiento de las fuentes de la historia Argentina” (1961, art.1)

Entre la documentación que debe reunir, ordenar y conservar el AGN para su consulta o utilización se encuentra la documentación escrita, fílmica, videográfica, sónica y legible por máquina, haya sido producida en forma oficial, adquirida o recibida por donaciones.

Es función del Organismo divulgar el conocimiento de su archivo documental, de las actividades que realiza, brindar asesoramiento histórico-archivístico, promover la formación técnica profesional y el intercambio con diferentes entidades del país y del exterior vinculadas con la labor archivística. Cuenta con un Departamento de Cine, Audio y Video que es el más importante del país puesto que desde el inicio del registro fílmico y sonoro se comenzó a resguardar documentos en la institución para su resguardo. Desde el año 2010 se comenzó un proceso continuo de digitalización.

El archivo al que el público puede acceder es el siguiente: Acervo Fílmico correspondiente a acontecimientos del país y el mundo entre los años 1900 y 1990. Cuenta con más de 3000 filmes en custodia de los cuales los más antiguos son los de Max Glüksmann y Federico Valle, de principios del siglo XX. Acervo Sonoro: resguarda archivos de voces de personalidades científicas, artísticas y políticas en variedad de soportes, incluidos discos de pasta y cintas abiertas de papel; el más antiguo es de José Uriburu de 1933. Acervo videográfico: constituido por noticieros, documentales, y variados registros. Los Objetivos del Archivo son: reunir, preservar y difundir la documentación para la investigación científica; brindar conferencias, talleres, seminarios, exposiciones y congresos sobre la actividad histórica y archivística; suministrar asesoramiento y apoyo técnico en el quehacer audiovisual a instituciones del país.

Entre los servicios que presta, los más destacados son: digitalización de videos U-MATIC, VHS, Betacam SP, DVD CAM, Mini DV; copiado de material sonoro y video gráfico y aceptación, custodia y digitalización de donaciones. El departamento posee un sector con personal especializado para brindar a los investigadores del país o del extranjero información acerca de cada película, mediante un sistema de gestión de archivos digitales, visualización de videos digitalizados, proyección de películas de

16mm, audición de material sonoro y la facilidad de acceder mediante consultas telefónicas o correo electrónico.

El 4 de enero de 1957 se sancionó el Decreto Ley 62/57 que organizó el Instituto Nacional de Cinematografía (INC), el Fondo de Fomento Cinematográfico, un Centro Experimental Cinematográfico y la formación de una cineteca y una biblioteca especializadas. Posteriormente fue legislado en 1968 por la Ley N° 17.741 de Fomento y regulación de la actividad cinematográfica. Esta ley determinó que los productores debían depositar en la Cineteca una copia del film si habían recibido crédito o subsidio del organismo. El hecho de solicitarse una copia y no un duplicado del negativo indica que se trataba de formar una colección para difundir el cine argentino y claramente no se pensaba en su preservación. Según explica España (1998) generalmente la copia depositada para la difusión en el futuro era la copia A, la primera y de menor calidad. El problema es que en incontable cantidad de casos se extraviaban o deterioraban las demás copias y es la única que subsistía. Además, a pesar de comenzar a depositarse copias, todavía no existía una política clara de preservación, ni se determinaban las condiciones más convenientes en que debe ser guardado para alargar su vida o evitar su deterioro y mucho menos se especulaba con su restauración y recuperación.

La Ley N° 24.377 de septiembre de 1994 modificó la Ley N° 17.741 de Fomento de la Cinematografía Nacional en su Artículo N° 1: determinó el cambio de la frase Instituto Nacional de Cinematografía por Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales en todo el texto de la Ley, esta denominación del instituto permanece aún en 2017.

El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) funciona como ente autárquico con dependencia funcional del Ministerio de Cultura de la Nación. Su función según determina la llamada ley de cine o ley 17.741 en su artículo 1, es la promoción, el fomento y la regulación de la actividad cinematográfica en todo el territorio del país y en el exterior en lo referido a la cinematografía nacional. Así como garantizar el acceso del público a la misma. Entre sus deberes y atribuciones según surge de lo explicado en su

página de internet una de las más importantes es la administración del Fondo de Fomento Cinematográfico. El uso del mismo es vital para estimular la producción de la cinematografía argentina a través del otorgamiento de créditos y subsidios. Esto es necesario porque gran parte de la producción cinematográfica nacional depende de dicho Fondo para financiar sus proyectos debido a los elevados costos que implica realizar una película, la dificultad de recibir financiación privada y que sólo eventualmente se realizan coproducciones con empresas extranjeras. El INCAA será gobernado y administrado por un Director y un Subdirector que ejercerán la Presidencia y Vicepresidencia del Instituto; la Asamblea Federal y el Consejo Asesor. El Presidente será reemplazado por el vicepresidente en caso de ausencia o delegación expresa de éste. Los dos funcionarios serán designados por el Poder Ejecutivo Nacional. Tener intereses en empresas productoras, distribuidoras y/o exhibidoras, de cualquier medio audiovisual es incompatible con su función.

El artículo 2º de la Ley 24.377 determina que:

La Asamblea Federal estará presidida por el Director del instituto e integrada por los señores secretarios o subsecretarios de Cultura de los poderes ejecutivos provinciales y los de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

Se reunirá por lo menos una vez al año en la sede que se fije anualmente. Las resoluciones de la Asamblea se tomarán con el voto de la mayoría de sus miembros.

El Consejo Asesor está integrado por 11 miembros designados por el Poder Ejecutivo Nacional. (1994)

Cinco de ellos son sugeridos por la Asamblea Federal que elige una personalidad distinguida de la cultura por cada región Argentina. Los restantes son presentados por las entidades representantes de los diferentes sectores de la industria cinematográfica. Las entidades proponen: dos directores cinematográficos; dos productores; un técnico de la industria y un actor con antecedentes cinematográficos. El mandato de los asesores y las entidades es de un año. Pero pueden ser reelegidos por única vez, desempeñándose nuevamente en el Consejo por un período similar al inicial. (1994)

Brinda su apoyo institucional y económico a festivales, muestras y semanas de cine que se realizan en todo el territorio argentino, y regula su sostén a la coordinación de

festivales nacionales. El INCAA lleva adelante los apoyos determinados por la Ley 17.741 de Cinematografía, apoyando el desarrollo de más de 100 proyectos por año en todo el país y participando en el exterior. Mediante ellos garantiza la exhibición de películas nacionales, promueve la instauración de nuevas pantallas y estimula la concurrencia favoreciendo el crecimiento de la industria audiovisual nacional (1968).

El más conocido y prestigioso es el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata que en 2017 llevará a cabo su 32º Edición e incluirá la Competencia Internacional de largometrajes, la Competencia Latinoamericana de largometrajes y cortometrajes, la Competencia Argentina de largometrajes y cortometrajes.

Participarán películas nacionales e internacionales; de largo, medio y cortometraje; películas de diversos géneros: ficción, documentales y experimentales, con el requisito de estar subtituladas en inglés, haber sido terminadas después del 1º de diciembre de 2016 y no haber sido exhibidas públicamente en Argentina. Otro Festival es Pantalla Pinamar que consiste en un Encuentro Cinematográfico Argentino-Europeo mediante el cual Europa promociona su industria cinematográfica, que es acompañada por una cuidada selección de filmografía nacional, el encuentro en 2018 tendrá su 14º edición.

Entre las actividades destinadas al fomento de la industria cinematográfica nacional el INCAA realiza diferentes tipos de promoción enfocada a diversos grupos: escolares, público en general, haciendo llegar el cine a zonas que no cuentan con salas de cine.

El objetivo del programa *Las escuelas van al cine* es el de incorporar audiencias de alumnos primarios y secundarios creando una relación positiva de éstos con el cine en general y el nacional en especial.

Los alumnos descubren la magia del cine durante proyecciones especialmente organizadas para ellos en salas de cine, al menos dos veces al año. Los maestros reciben capacitación y material didáctico para el trabajo en clase. También se llevan a cabo actividades voluntarias y gratuitas, desarrolladas en horario escolar para las autoridades y los docentes. Tanto las exhibiciones como las actividades están divididas

según el grupo etario al que van dirigidas: de seis a nueve años contenidos audiovisuales aptos para esa edad; de 10 a 12 años películas argentinas de género y patrimoniales, de 13 a 15 años clásicos del cine nacional y de diversidad de géneros, estilos y nacionalidades para distinguirlos unos de otros; de 16 a 18 años de interés cinematográfico y de apertura a otras culturas para formar futuros espectadores capaces de reconocer un autor y su obra.

Se genera así un sistema de cooperación entre el INCAA que financia la exhibición, las copias, subtítulos y material pedagógico de acompañamiento para docentes y alumnos; las provincias o municipios que financian el transporte de los alumnos a las salas de cine y los docentes que se comprometen: a supervisar adecuadamente a los alumnos para que las funciones se puedan desarrollar adecuadamente, a participar en funciones de pre-proyección y cursos de capacitación, trabajar en clase con los alumnos participando del conjunto del programa.

Las salas de cine colaborarán con las escuelas garantizando óptimas condiciones para las proyecciones. Los productores ceden los derechos de exhibición, facilitan el master para la realización de copias y material de difusión digitalizado para la confección de cuadernillos. La comisión que selecciona las películas es designada por: el Presidente del INCAA y está constituida por: un profesional de educación, un representante de festivales argentinos, un guionista, un director cinematográfico y un docente de la ENERC. La comisión recibe un listado de películas entre las que elegirá dos para cada franja etaria. Las capacitaciones que brindan instructores de la ENERC o profesionales de la industria consisten en aprendizajes: para el análisis de las películas programadas, para la utilización de las mismas en clase, en lenguaje cinematográfico e historia del cine, talleres de práctica, utilización del análisis fílmico para realizar un análisis sociológico que refleje un hecho social.

El programa de Ciclos de Cine INCAA acerca el cine a entidades sin fines lucrativos como escuelas, hospitales, centros culturales y otras asociaciones.

El objetivo del programa Cine Móvil es difundir la cultura cinematográfica llevando proyecciones a lugares que no cuentan con salas de cine, convirtiéndose en un instrumento para la promoción de la diversidad y el fortalecimiento de la identidad local y nacional. Este proyecto se desarrolla conjuntamente con las Subsecretarías de la Cultura provinciales, por esta causa hasta 2017, hay 24 cine móviles, que llevan recorridos 3.600.000 de kilómetros y contaron con 5.000.000 de nuevos espectadores en 50.000 proyecciones públicas y gratuitas. MECIS es un Programa de Memoria Colectiva e Inclusión Social que surgió cuando en Noviembre del año 2009, la Corte Suprema de Justicia de la Nación (CSJN) convocó al INCAA para que registrara las causas que por la comisión de delitos de lesa humanidad se sustancien en todo el país. Se acordó que el registro sea realizado por profesionales técnicos audiovisuales, de forma completa y en un soporte de calidad, su misión es registrar miles de horas que perduraran como testimonio de los años más trágicos de la historia.

El INCAA cuenta con una Unidad de Digitalización y Nuevas Tecnologías Audiovisuales, creada mediante la Resolución N° 1264 (2014). Su función es adecuar los cines a los nuevos paradigmas tecnológicos mediante la digitalización, reconversión, reestructuración y modernización de las salas de exhibición en el ámbito nacional e internacional. Esta Unidad mantiene acuerdos con el Banco de Inversión y Comercio Exterior: (BICE) y Nación, con el objetivo de facilitar el acceso de los exhibidores a créditos que les permitan realizar las reformas necesarias para su modernización al tiempo que mediante la sociedad de garantías recíprocas *Garantizar* dispongan de las herramientas crediticias para actualizar sus equipos.

Además, lleva adelante el Programa de Restauración, Digitalización y Preservación del Patrimonio Audiovisual Argentino mediante dicha Unidad de Digitalización. Tiene también la función de analizar los requerimientos para luego diseñar y desarrollar aplicaciones informáticas según las exigencias institucionales a fin de automatizar e informatizar los diferentes procesos y flujos de información; brindar asesoramiento a las dependencias

del Instituto en materia de equipamiento, tecnología, mantenimiento de salas e infraestructura; digitalización de documentos y servicios de mantenimiento para la Red Espacios INCAA, que se encuentra en construcción.

También está elaborando un plan estratégico informático con la finalidad de coordinar y desarrollar aplicaciones que agilicen el trabajo interno y externo de cada área del Instituto.

En cuanto a las tareas vinculadas a la exhibición cinematográfica, se creó una plataforma argentina de video a demanda donde los usuarios encuentran el más completo contenido nacional. Años atrás llamada Odeon y a partir del 2016 Cine.ar, se accede mediante la página www.cine.ar. En el servicio se pueden ver películas, series, documentales y cortos de la más amplia variedad de géneros desde cualquier dispositivo de manera gratuita. También se puede acceder a estrenos de forma arancelada.

También depende del INCAA la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) cuya creación fue legislada en 1957 por el Art. 17, inciso F de la Ley de Cinematografía pero recién fue fundada en 1965. Actualmente está legislada por normativa legal vigente Ley N° 17.741 (t.o. 2001) y Decreto 1536 del 2002.

Pero su principal objetivo es desarrollar proyectos académicos para la formación y capacitación integral de profesionales, de las siete especialidades de la escuela: Dirección de Arte Cinematográfico, Realización Cinematográfica, Producción Cinematográfica, Dirección de Fotografía, Dirección de Sonido, Dirección de Montaje y Guión Cinematográfico en sus cinco sedes regionales: Centro, Cuyo, Noroeste Argentino, Noreste Argentino y Patagonia Norte. Pretende conseguir la formación de profesionales en las artes audiovisuales altamente calificados a nivel nacional e internacional; con formación teórica, práctica y ética.

La Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN) fue creada en 1999, mediante la Ley 25.119 Según lo expresado en la página de internet de la entidad: "Al ser un organismo autónomo, se previó la designación de un Delegado Organizador en el decreto

reglamentario N° 1209 de 2010, teniendo como tarea la organización y puesta en funcionamiento del nuevo organismo. El Delegado Organizador tiene a su cargo la conformación del Consejo Asesor y, mientras el Consejo Asesor se encuentre en vías de constitución, el funcionamiento del organismo. El Delegado Organizador posee todas las facultades que la ley y su reglamentación atribuyen al Director/a Ejecutivo/a, al Vicedirector/a Administrativo/a y al Consejo Asesor que, una vez conformado se constituirá en jurado del Director/a Ejecutivo/a cuyo concurso deberá convocar el Delegado Organizador". (2017)

En febrero de 2017 se efectuó el primer encuentro entre instituciones con la finalidad de comenzar el proceso de constitución del Consejo Asesor de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), la reunión se llevó a cabo en la sede centro de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC).

Fernando Madedo, Delegado Organizador de la CINAIN, estuvo a cargo de la presentación y contó con la presencia entre otros, de representantes: del INCAA, de las escuelas de cine: ENERC, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, Universidad de Villa María, Universidad Nacional de San Martín (UNSAM); TEA Imagen Escuela de Producción Integral de TV y Servicios Audiovisuales. De las asociaciones de críticos de cine: la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina y de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI). Por los cineclubes y Cinematecas: de la Fundación Cinemateca Argentina, de Cine Núcleo; Videoteca Liberarte dependiente actualmente de la Universidad Nacional de San Martín; de la Audioteca-Mediateca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, el Archivo de Imagen y Sonido de Canal 3 (La Pampa), Cineteca Vida. Por las asociaciones de directores de cine: la Asociación de Directores de Cine PCI, Directores Argentinos Asociados (DAC); Por las asociaciones de productores de cine: Asociación de Productores Independientes de Medios Audiovisuales (APIMA), Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba (APAC); del Sindicato de la Industria

Cinematográfica Argentina (SICA); de la Asociación Argentina de Actores (AAA); Fondo Nacional de las Artes; Museo del Cine de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires e instituciones análogas que existieren; del área de cine del MALBA, del museo Lumiton.

También participaron representantes de: la Academia del Cine, la Fundación GOTIKA para la Conservación, Preservación, Restauración y Difusión del Patrimonio Cultural Audiovisual; Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores), Sindicato Único de Trabajadores Espectáculo Público (SUTEP), Asociación de Dibujantes de la Argentina (ADA); Sociedad Argentina de Editores Audiovisuales (SAE), Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA); Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina (ADF); Asociación de Sonidistas Audiovisuales (ASA); Documentalistas Argentinos (DOCA), Cámara Argentina de Productoras Pymes Audiovisuales (CAPPA).

La fase constitutiva constará de 5 etapas: registro de instituciones en el Padrón CINAIN; las instituciones comprendidas efectuarán la convocatoria y sustanciación de los concursos públicos de antecedentes; dictamen del jurado presentando institucionalmente al miembro propuesto; en caso de ser necesario sustanciación del concurso público de antecedentes con jurado especialmente designado por el Ministerio de Cultura de la Nación; primera reunión del Consejo Asesor CINAIN.

El Consejo Asesor, que funcionará ad honorem, tendrá a su cargo la elección de sus propias autoridades, para las que seleccionará al directorio y elevará cinco propuestas al poder ejecutivo para que se nombre al director ejecutivo y al vicedirector administrativo. A su vez, diseñará las líneas políticas con respecto al patrimonio audiovisual.

Los directores permanecerán cuatro años en sus cargos, salvo mal desempeño o exoneración. El consejo asesor se reunirá cada 90 días para verificar la ejecución del proyecto y efectuar propuestas y una reunión extraordinaria anual para evaluar lo ejecutado y lo a ejecutar informando a la Secretaría de Cultura de la Nación.

El director ejecutivo ejercerá la representación legal y, con acuerdo del Consejo Asesor, realizará nombramientos, celebrará contratos y realizará los actos necesarios para el cumplimiento de los deberes y funciones de la CINAIN.

Los deberes y funciones de la misma consistirán en: recuperar, restaurar, mantener, preservar y difundir el acervo audiovisual nacional y universal; hacer funcionar un centro de documentación y estudios audiovisuales, una biblioteca especializada y publicar un boletín mensual; mantener salas de exhibición cinematográfica y videográfica y de experimentación audiovisual, con funcionamiento en diferentes regiones del país; asesorar al INCAA y otros organismos en materia de políticas audiovisuales y la celebración de convenios y concursos para promocionar la producción audiovisual, fomentar la formación e intercambio de estudiantes y profesionales de la investigación y preservación fílmicos con instituciones análogas del país y del exterior; difundir el acervo audiovisual en el interior del país y promover actividades que fomenten la creación; brindar acceso al archivo a los investigadores, estudiantes o interesados que lo requieran; publicar catálogos anuales actualizados; y detallar semestralmente el estado de ejecución del presupuesto; constituir el Museo Nacional del Cine Argentino; crear y mantener un archivo fotográfico digital del cine argentino; promover el intercambio de películas y muestras con otras cinematecas.

Debido al deterioro del acervo, la Ley N° 25.119 consigna especialmente en su artículo cuarto entre sus funciones: "Declarar el estado de emergencia del patrimonio fílmico nacional y realizar una campaña de información pública sobre la preservación del patrimonio audiovisual". (1999)

El Museo Municipal del Cine Pablo Christian Ducrós Hicken fue fundado en Buenos Aires en octubre 1971, debido al impulso de dos personalidades del cine nacional los historiadores y críticos Jorge Miguel Couselo y Guillermo Fernández Jurado. Los elementos de colección de aparatos cinematográficos que sirvieron de base para su creación fueron donación de la señora Jacinta Vicente, la viuda de Pablo Ducrós Hicken.

La única condición que impuso era que el nuevo organismo llevará el nombre del ensayista, periodista, investigador, realizador y coleccionista. Según se expresa en el sitio web del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires referida al Museo: “En su acta fundacional, define los objetivos centrales que se mantienen hasta hoy: exhibir y conservar los objetos que forman parte de su patrimonio y acrecentar la colección dedicada al cine argentino” (2017), para ello podrá adquirir nuevas piezas; difundir el contenido de sus colecciones, organizar cursos y conferencias, enriquecer la biblioteca y cineteca especializadas y realizar trabajos de investigación. Desde su creación constituyó la primera entidad pública específicamente destinada no solo a acopiar sino también a preservar el cine argentino, pero las películas no son los únicos elementos que preserva el Museo del Cine, sino que también atesora objetos utilizados en algún momento de realización o exhibición de un film.

Así es como unas 40 escenografías y fondos fílmicos, conviven con aproximadamente 350 piezas de aparatos de registro y reproducción de imagen y sonido: cámaras, proyectores, enrolladoras, copiadoras, moviolas y los más diversos elementos de la técnica cinematográfica. A estos también se suman 450 piezas de vestuario, especialmente el de las estrellas de la época de oro del cine nacional, utilería, grúas, maquetas, bocetos escenográficos, reflectores, apliques y toda documentación relacionada con las producciones nacionales: informes de producción, alrededor de 1600 guiones; planes de rodaje, aproximadamente 60.000 fotografías; unos 350 dibujos de Story boards; gacetillas, pressbooks, alrededor de 150.000 recortes periodísticos; unos 3000 afiches cinematográficos, publicidades y críticas. Atesora equipos Lumière, Pathé y Gaumont; cuenta con películas en soportes de nitrato de plata y celuloide; de 35mm, 16mm, Súper 8, 9 ½ y 8mm. Unos 12.000 rollos del noticiero Sucesos Argentinos, que conviven con más de 12.110 rollos del noticiero de Canal 9; más de 420 largometrajes de ficción: 1800 rollos de diversos materiales documentales y ficción en 16mm, 700 documentales y ficción en 35mm. Su colección en 2017 está constituida por más de

250.000 piezas. También conserva premios obtenidos por nuestro cine en festivales internacionales y demás objetos relacionados con nuestro cine. Es el único dedicado al cine argentino en nuestro país y asimismo precursor en Latinoamérica.

Además de la cineteca, que posee la colección cinematográfica más importante del país, cuenta con videoteca, hemeroteca y biblioteca de materiales relacionados con el desarrollo del cine, con cerca de 5000 libros. Debido a su universalidad es el lugar preferido de pesquisa e indagación para los investigadores.

Cumpliendo su misión de difusión, programa regularmente exhibiciones de películas de directores noveles o películas clásicas argentinas en instituciones nacionales o internacionales; así como también en festivales como el BAFICI. Anualmente desde 1973 realiza la Noche de Homenaje al Cine Argentino en que distingue y premia la trayectoria de las figuras importantes del cine nacional.

En sus algo más de 40 años de vida ha tenido numerosas mudanzas, comenzó a funcionar en el Teatro Municipal General San Martín, de donde se trasladó al Instituto Di Tella y, más tarde, al espacio del asilo Viamonte, hoy Centro Cultural Recoleta. En 1983 se reinstaló en Sarmiento al 2500, donde continuó hasta 1997, año en el que se trasladó a Defensa 1220 y San Juan. Su sede administrativa se trasladó a Salmún Feijóo 555, en tanto el 1º de agosto de 2011 se realizó la reapertura del Museo para exposiciones y muestras, en lo que se constituyó como su sede definitiva en Agustín R. Caffarena 49, un histórico edificio del barrio de La Boca, anexo a la antigua usina de la Compañía Italo Argentina, actual Usina del Arte.

Su primer director fue el crítico e investigador Jorge Miguel Couselo desde febrero de 1972 hasta mayo de 1976. Fue sucedido por el reconocido crítico Rolando Fustiñana, fundador de la Cinemateca Argentina hasta julio de 1981, que afirmó que en esa época el Museo poseía apenas 24 largometrajes nacionales y algunos cortos, y señalaba que esas copias se habían hecho en los primeros años de la institución. Mencionaba entre otros títulos: *Amalia* de Enrique Gardá Velloso (1914); *El Último Malón* de Alcides Greca

(1917), *Fuera de la ley* de Manuel Romero (1937); *La vuelta al nido* de Leopoldo Torres Ríos (1938); *Bodas de Sangre* de Edmundo Guibourg (1938) y *Prisioneros de la tierra* de Mario Soffici (1939). Roland también explicaba que el Museo acababa de adquirir la película *El linyera* de Enrique Larreta (1933) y que en ese momento trataba de rescatar una copia en nitrato de *Pájaros sin nido* de José A. Ferreyra (1940): la copia era de 35mm, de material antiguo, inflamable, en permanente riesgo de destrucción, inclusive por combustión espontánea, constituyendo además un peligro para el resto del archivo. En esa época se creía que la salvación consistía en hacer un negativo y luego un positivo en 16mm de material más moderno, no inflamable. En esa época era habitual copiar las películas en soporte nitrato a material no inflamable por seguridad además se las reducía de 35 a 16mm porque era más barato y servía para proyectar en televisión, el problema es que así perdía calidad. Los criterios de preservación de fílmico recién cambiarían luego del congreso de la FIAF de 1978. A pesar de que el Museo logró preservar películas muy valiosas para la historia del cine nacional, tanto Roland como Couselo se quejaban de la situación presupuestaria. En 1978 Couselo alertaba sobre la pérdida de películas del cine sonoro que no eran tan antiguas, por falta de presupuestos realistas para cumplir su misión. Desde entonces esto no ha cambiado. Además el Museo del Cine porteño es a la vez museo, biblioteca y archivo fílmico, por lo tanto, su complejidad y costos operativos son mayores a los de otras instituciones con colecciones más homogéneas. Desde 2008 hasta septiembre de 2017, su directora es Paula Félix-Didier. Lamentablemente si bien se va tomando conciencia de la necesidad de que el Estado se haga cargo de la preservación, las políticas y acciones del mismo han sido intermitentes e incompletas y los fondos asignados insuficientes para cumplir eficientemente su misión. El Centro de Conservación y documentación (CDA) se formó en 1994 por un convenio entre Servicios de Radio y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) con la finalidad de dedicarse a rescatar, preservar, documentar, custodiar, investigar y difundir material fílmico documental, primordialmente del período 1962 a 1980 del Noticiero Canal

10 SRT-UNC y desde 2005 el del Noticiero Canal 12 correspondiente al período 1966 a 2001.

Posee un archivo de miles de noticias correspondientes a Córdoba, el país y el mundo totalmente sistematizadas, accesibles, en base de datos y en soporte video analógico y digital. Recupera asimismo material fotográfico periodístico correspondiente al período 1920 a 1955 del archivo de Canal 10. Reciben donaciones de materiales vinculados con sus actividades y prestan servicios de recuperación de películas y fotos a terceros interesados. Toda la documentación procesada está disponible a la consulta pública.

Funciona en la UNC, como dependencia de la Facultad de Filosofía y Humanidades. En 2002 fue reconocida por el Consejo Directivo reglamentando sus funciones y objetivo. A partir de 2011 con la apertura de la Facultad de las Artes el Centro comenzó a depender de ambas Facultades.

La Tv Pública Canal 7 fue el primer canal de televisión argentina y el primer canal público en América Latina, comenzando a funcionar en 1951. Su programación es diversa, armonizando la información, entretenimiento y formación. Depende de la empresa estatal Radio y Televisión Argentina S.E, de la que también dependen las 48 emisoras de Radio Nacional Argentina, distribuidas en todo el país. Su cabecera se encuentra en la Ciudad de Buenos Aires, pero emite su señal a todo el país, mediante 295 estaciones de transmisión de aire. También puede verse on-line desde cualquier lugar del mundo en www.tvpublica.com.ar y su señal está incluida en los servicios de televisión por cable de todo el país. Para mejorar las condiciones de comunicación, está efectuando la ampliación de su red de estaciones de transmisión de aire, mediante la colaboración de las comunidades locales promoviendo el crecimiento de su participación en la web y las redes sociales, estimulando el protagonismo ciudadano en la creación de contenidos y el diálogo entre las personas y los colectivos sociales habilitando multiplataformas.

La Universidad Nacional de Tucumán (UNT) fue inaugurada el 25 de mayo de 1914, más tarde, en 1921, fue nacionalizada oficialmente. Entre las 13 Facultades con que cuenta la

UNT, hay una Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión, cuenta también con un Archivo Histórico. El Archivo Histórico fundado en 2004 cuenta con un nutrido acervo documental, parte del cual permite el acceso público, aunque hay colecciones que por sus características o su estado son de acceso restringido; se encuentra en expansión recepcionando nuevas fuentes documentales que necesiten ser resguardadas en la institución.

La Universidad del Cine (FUC) es una universidad privada que fue fundada en 1991 por el director de cine Manuel Antín, quien actualmente se desempeña como rector de la misma; en la ciudad de Buenos Aires. Su Facultad de Cinematografía reúne las diversas carreras correspondientes a las diferentes áreas de la producción cinematográfica, desde el surgimiento de la idea y su manifestación inicial hasta las etapas finales de posproducción y distribución. Cuenta con las carreras de: Guión Cinematográfico, Producción Cinematográfica, Escenografía y Vestuario Cinematográficos, Iluminación y Cámara Cinematográficas; Dirección Cinematográfica; Dirección de Fotografía, Dirección de Arte; Compaginación Cinematográfica; Cine de Animación y Multimedia; Cinematográficas. Asimismo, ha desarrollado un Centro de Producción que anualmente produce más de 150 cortos y largometrajes, que intensifican su labor educativa y ayudan a la inserción profesional de sus alumnos y gozan de repercusión del público y la crítica tanto nacional como internacional. Su biblioteca fue fundada en 1992 y tiene como objetivo satisfacer las necesidades de información de la comunidad académica no sólo mediante colecciones de materiales bibliográficos: impresos o digitales sino también de materiales audiovisuales: Videos VHS y DVD y materiales fílmicos de la producción de la Universidad abarcando todos los aspectos del cine y artes visuales. También reúne materiales relacionados con el cine argentino. La biblioteca es privada pero permite acceso limitado a investigadores, docentes y estudiantes de otras instituciones de acuerdo a la disponibilidad y capacidad operativa, previa acreditación.

4.3 Tipos de soporte fílmico, degradación y almacenamiento adecuado.

Los soportes fílmicos son clasificados de acuerdo a la base química empleada en su elaboración; así se diferencian en: Nitratos: que son las películas de nitrato de celulosa; Acetatos o películas de seguridad elaboradas con acetato de celulosa, biacetato de celulosa y triacetato de celulosa y poliésteres hechas de tereftalato de polietileno (PET).

La película flexible enrollable significó un gran avance en la actividad, pero al estar fabricada con nitrato de celulosa tenía dos graves problemas: en primer término su alto poder de combustibilidad, que incluso puede producir incendios espontáneos a menos de 50 grados Celsius. El segundo problema es su fácil degradación que puede llegar a la destrucción total en períodos de entre 30 y 60 años. Los componentes químicos de la emulsión del film producen y acumulan gases que deterioran la película y son peligrosos, no solo para ella sino que además pueden contaminar a otras; por lo que deben ser separadas del resto de la colección. Deberán ser revisadas una vez al año, también deben ser limpiadas. Al ser detectado el daño, se debe hacer inmediatamente una copia de seguridad que se guardará posteriormente por separado en fundas de papel libre de ácidos, estas en contenedores especiales de plástico, luego en anaqueles o estantes cerrados, de acero esmaltado o un lugar oscuro donde no llegue la luz solar, evitando los de madera que condensan la humedad. Se deben evitar los elementos de polivinilo clorado (PVC) y utilizar los de poliéster, polipropileno y polietileno. Por el contrario si su estado de deterioro es avanzado, serán aisladas a temperaturas inferiores a 0°C; luego se intentará recuperar las partes no dañadas y deberá destruirse. El área donde se almacene este tipo de películas estará confinada del resto del edificio y contará con paredes y puertas ignífugas y detectores de humo. Se calcula que la pérdida de material fílmico de nitrato de celulosa a nivel mundial del período 1895 a 1930 supera el 80%.

Es posible reconocer un film de nitrato de celulosa: primero por la fecha de elaboración, si es anterior a 1951, suele tener fuerte olor a ácido nítrico; si sufre alto grado de deterioro de imagen, su aspecto es pegajoso o gelatinoso, algunos fabricantes indicaban en el

borde de la película la palabra nitrate, en estos casos son filmes de nitrato de celulosa. Por el contrario los filmes de 8 y 16 mm no se fabricaron en ese material. Debido a los grandes riesgos que significaban las películas de nitrato en 1923 aparecieron las películas en base de acetato de celulosa, con alta resistencia al fuego, con un punto de ignición cercano a los 400°C o 500°C y poco a poco reemplazaron las de nitratos, posteriormente en la década del treinta aparecieron los diacetatos de celulosa.

Pese a su bajo riesgo ignífugo tenían graves problemas de preservación, se contraían encogiéndose y tornándose quebradizas, condensaban gases y vapores de ácido acético, este fenómeno se conoce como síndrome del vinagre. Para evitar daños irreversibles se debe estar atentos a este proceso. Esto motivó la aparición del triacetato de celulosa que es un soporte mucho más estable y sigue siendo utilizado en 2017. En 1955 apareció el poliéster, soporte que intentó solucionar la inestabilidad del acetato. En 2017 parece que el mismo es químicamente el más estable y durable, su base plástica es altamente resistente, no envejece rápidamente.

Las características ideales de los soportes de proyección de acetatos y poliéster son: transparencia, libre de imperfecciones, químicamente estable, insensibilidad a la luz, resistencia a la humedad, flexibilidad, ininflamabilidad, resistencia mecánica a la tracción y los desgarros.

Las condiciones en que serán almacenados son de vital importancia para su conservación. En todos los casos las condiciones de temperatura y humedad deberán ser estables pero en el caso de las películas de nitrato de celulosa deberán ser además extremas. Lo ideal para su conservación permanente es que haya temperatura inferior a 10°C, para las películas de blanco y negro con humedad entre el 40% y el 50%, las de color requieren en cambio 0°C de temperatura y entre el 25% y el 30% de humedad.

En cuanto a su conservación será de mediano plazo o sea de 10 a 20 años para las películas de acetatos y poliéster. En cuanto a las temperaturas convenientes de guarda serán: para el Acetato de celulosa blanco y negro 25° C y humedad entre 15% y 50%;

para Acetato de celulosa color 10° C y humedad entre 15% y 30%; Poliéster blanco y negro 25°C y humedad en un rango entre 30% y 50 %; Poliéster color 10°C y humedad en un rango entre 25% y 30%. No obstante estos valores y debido a la rápida degradación del color de ambos materiales la FIAF recomendó que los archivos color de ambos se mantengan a temperaturas que oscilen entre 5°C y -5°C y que la humedad relativa sea inferior al 30 %. Estos parámetros son ideales, pero por su elevado costo de mantenimiento son inalcanzables por la mayoría de los archivos fílmicos.

Otro factor que deberá ser tenido en cuenta es la exposición lumínica, que según la FIAF, deberá ser entre 30 y 100 lux. Como la luz ultravioleta es desaconsejable no es recomendable el uso de tubos ultravioletas o se deberán utilizar filtros para atenuar la luz. En cuanto a la polución, el ambiente deberá ser ventilado y limpio, no se podrá fumar o comer en el sector. La ventilación es vital puesto que los gases que despiden las emulsiones son sumamente tóxicos: como ácido acético, dióxido de azufre, y otras partículas por lo que es importante contar con purificadores y filtros.

En cuanto a las medidas de seguridad del área de almacenamiento, está no se deberá encontrar en sectores inundables o húmedos, por ejemplo cerca de cañerías, o de fuentes de calor como calderas, o tubos de calefacción, ni recibir sol directo; no dejar en el lugar materiales inflamables. Y tomar medidas preventivas contra incendios, contar con paredes y puertas ignífugas, con matafuegos cuya carga sea controlada periódicamente. Los pisos deben ser de cemento alisado o mosaico fácil de limpiar y seguro. El mobiliario será metálico porque la madera condensa la humedad, y no deben estar apoyadas en el piso sino a por lo menos 30 centímetros para permitir la limpieza y evitar daños en caso de inundación. Las películas deben ser guardadas en sus propias latas preferentemente plásticas o metálicas en buen estado

Capítulo 5: Reconstrucción de la Memoria Colectiva

El camino recorrido por la actividad cinematográfica desde sus inicios con la primera exhibición cinematográfica en el país de *La llegada de un tren* de los hermanos Lumière en 1896 hasta 2017 acompañó el proceso de aprendizaje y formación del país.

La bandera argentina (1897) de Eugenio Py fue la primera película procesada en nuestro territorio. El paso del cine mudo al sonoro lo produce José Agustín Ferreyra a través de su film *Muñequitas porteñas* (1931), el primer film argentino con sonido; en la década de 1930 y comienzos de la década de 1940 se produjo una explosión cuantitativa de la producción cinematográfica argentina con dos estilos bien diferenciados: uno destinado a las clases medias o altas y otro popular. Se abordaron temas de la historia nacional con cierta superficialidad, a pesar de ello algunas producciones contaron con el apoyo popular argentino y latinoamericano en general. Posiblemente por esa causa los grandes estudios argentinos no aprovecharon la importante demanda para estructurar una industria sólida y con identidad propia. Ejemplo de este estilo es el film *La guerra gaucha* (1942) de Lucas Demare.

Posteriormente, durante la segunda guerra mundial, a la falta de reestructuración de los estudios argentinos se suma la escasez del celuloide obtenido, esto provoca una crisis y la abrupta disminución de la producción cinematográfica, una muestra de la época es el trabajo del director Leopoldo Torres Ríos, que logra mantener su estilo intimista, popular y cotidiano en *Pelota de trapo* (1948) donde describe el mundo del fútbol, de la pobreza y la inmigración. Leonardo Favio, realiza *Crónica de un niño solo* (1965), su primer film que es una crónica casi autobiográfica, referida a su infancia marginal y violenta en orfanatos y reformatorios.

Nace el Grupo Cine Liberación con una propuesta desafiantemente realista, al mismo tiempo surge *La hora de los hornos* (1968), dirigida por Fernando Solanas y Octavio Getino. Una obra revolucionaria con contenido que podría considerarse un documental histórico con tinte de adoctrinamiento político, denuncia la dependencia cultural y

económica Latinoamericana y Argentina y propone liberarse de ella. También fue revolucionaria su forma de difusión a través de un circuito clandestino. *Operación Masacre* (1973) de Jorge Cedrón denuncia los fusilamientos en José León Suárez de militantes peronistas civiles que participaron del levantamiento cívico militar comandado por el Gral. Juan José Valle en 1956 contra la autodenominada Revolución Libertadora.

Otro ejemplo destacado es el film *La Historia Oficial* que marcó un hito en la historia cinematográfica, no sólo por ser la primera película nacional en obtener el premio Oscar; sino también por la fuerte carga emotiva de su guión y su contexto histórico y social, a pesar de que los personajes y la narración son ficticios. Fue estrenada en abril de 1985, año en que se iniciaba el juicio a los comandantes que habían estado al frente del gobierno de la dictadura; y fue re estrenada en su versión digital en marzo de 2016, luego de ser restaurada, sin haber perdido su vigencia. Constituyéndose un ejemplo y testimonio vivo de la importancia de la recuperación y conservación del acervo fílmico para mantener viva la memoria histórica del país. Esta enumeración es sólo referencial y permite reafirmar la importancia de construir la memoria colectiva de tal forma que se venza la apatía y el desinterés de la población en general y que entiendan cabalmente la importancia de proteger el acervo, porque hacerlo es proteger la memoria colectiva para las generaciones futuras. Jorge Falcone afirma: “En América Latina en la mayoría de nuestros países no hay una tradición respecto de que el preservacionismo de la memoria audio y visual sea política de Estado” (Comunicación personal, 23 de mayo, 2017)

Respecto a esta carencia latinoamericana, y argentina en especial Jorge Falcone comenta: “Tengo colegas documentalistas que han tenido que hacer, mirá la paradoja que te estoy diciendo, películas sobre nuestro conflicto bélico en el Atlántico Sur de 1982 teniendo curiosamente que recurrir a archivos británicos porque acá era caótico el desorden que había y la falta de materiales. [...] Hasta la década del 90, la televisión pública, acostumbraba cuando no tenía recursos económicos para grabar nuevos

programas, hacerlo sobre cintas magnéticas de banda ancha de programas que eran de culto en décadas anteriores” (Comunicación personal, 23 de mayo, 2017)

Esta ha sido una breve cronología del devenir de la historia cinematográfica del país, pero también del deterioro y pérdida de gran parte de ella.

5.1 Aproximaciones a la creación de la CINAIN

A pesar de la larga cadena de demoras, postergaciones, traspies e inconvenientes, parecería que finalmente la CINAIN está en proceso de organización y puesta en funcionamiento. Para esto, y de acuerdo al Decreto N° 1209 de 2010 fue designado Fernando Madedo en agosto de 2016 como delegado organizador; luego de que el cargo estuviera vacante desde el 2012, año en que se produjo la renuncia de Hernán Gaffet. Sus principales responsabilidades son: conformar el Consejo Asesor y hasta su constitución asegurar el funcionamiento del organismo.

Finalmente la CINAIN ya tiene un emplazamiento físico en las antiguas instalaciones de Cinecolor en Olivos y se realizó la primera reunión entre instituciones para conformar el citado Consejo. Debería ser sólo cuestión de tiempo que se fueran cumpliendo las sucesivas etapas que llevan al comienzo de la actividad, pero también se requiere de la voluntad firme e inquebrantable de los diferentes actores para que esto pueda plasmarse. Depende de la decisión, tenacidad y capacidad del Estado forjar en la realidad lo legislado, pero también de la entrega, preocupación y generosidad de los integrantes de los distintos organismos. Se presentaron más de 50, que deberán elegir y proponer los 10 representantes no sólo más capacitados, sino también los más adecuados e idóneos para conformar el Consejo Asesor. Cada una de las entidades deberá ser registrada en un padrón; luego éstas deberán sustanciar un concurso público de antecedentes del que surgirá el candidato que propondrá institucionalmente y elevará su moción.

Como hay categorías en que existe más de una institución por rubro, en caso de que las mismas no se pusieran de acuerdo en un candidato único, se organizará un concurso

público de antecedentes en el que un jurado especial designado por la Secretaría de Cultura tomará en cuenta el historial, participación y actividad de los propuestos para elaborar un orden de mérito, correspondiendo designar a aquel que ocupe el primer lugar. Ya conformado el Consejo Asesor, éste evaluará los propuestos para la dirección eligiendo los cinco primeros que propondrá al Ejecutivo para que se nombre al director ejecutivo y al vicedirector. Este proceso, llevaría entre nueve meses y un año, según lo expresado por Fernando Madedo en una entrevista del diario Página 12 (Ranzani O., 2017)

Además y simultáneamente, debido a la importancia de contar con personal con formación en la preservación y conservación y ante el hecho que hay pocas personas formadas en cursos que respondan a los estándares internacionales, todas capacitadas en el exterior, puesto que no existen en el país esas carreras ni cursos, surge una necesidad de organizar la Escuela de Preservación y Restauración Audiovisual.

Desde el año 2007 la Cineteca de Bologna y el Laboratorio L'Immagine Ritrovata en colaboración con la FIAF, ACE y el Programa MEDIA Plus UE son sede en Bologna de los cursos de verano de Preservación y Restauración Fílmica de la FIAF. Debido al gran éxito obtenido por los mismos se trasladó su sede a Singapur en 2013 y Mumbai en 2015. En 2017, luego de 10 años de su inicio, el proyecto se trasladó por primera vez a Latinoamérica y su sede fue la Argentina a través del INCAA. Este Seminario de Restauración de la Escuela de Bologna fue la actividad que inició el funcionamiento de la Cinemateca. El programa de capacitación en preservación y restauración fílmica para ayudar a salvaguardar el patrimonio cinematográfico latinoamericano; fue intensivo, en idioma inglés, de seis días desarrollándose entre el 27 de marzo y el 1 de abril de 2017, incluyendo proyecciones, conferencias y clases prácticas, dictadas por especialistas de L'Immagine Ritrovata y expertos de todo el mundo.

Las clases comprendieron técnicas muy específicas que van desde las que sirven para identificar material fílmico hasta aquellas para la restauración digital de imagen y sonido.

De las 50 vacantes de la Escuela la mitad fueron para argentinos que no pagaron arancel, pues estuvieron subvencionados por el INCAA; el resto vino, entre otros países, de Cuba, Perú, República Dominicana, Paraguay, Costa Rica, México, Chile, Ecuador, Uruguay, Colombia y Venezuela, y pagaron 1000 dólares para una escuela que, en Europa, cuesta 3000 euros. También la fundación de Martin Scorsese: World Cinema Foundation, otorgó becas a inscriptos de países de la región.

Paralelamente es fundamental conseguir condiciones de guarda óptimas para las películas que existen en fílmico. De modo que es urgente la construcción de las bóvedas de conservación que puedan garantizar condiciones de temperatura, humedad y ventilación adecuadas y estables para evitar su deterioro. Además ese espacio debe brindar las normas de seguridad y condiciones técnicas regladas por los estándares internacionales, para garantizar la protección de las personas y el patrimonio audiovisual. Los archivos en que se conservan las películas como los del Museo del Cine logran retrasar en parte su deterioro pero no detenerlo; en cuanto al actual depósito del INCAA no existe control de humedad, el funcionamiento de cañerías de gas es deficiente; hay presencia de material autoinflamable, que no sólo no está aislado sino que se encuentra cerca de archivos de papel. Fernando Madedo señaló que en la Argentina no existen bóvedas con las características técnicas necesarias para alojar este tipo de materiales, por lo que deberán construirlas desde cero, lo que implica un enorme gasto. (Barmasch, A; Sayal, I; Stetie, E, 2017)

Habrá claro, que analizar de qué recursos se dispondrá y cómo actualizar un poco los ingresos que recibirá la CINAIN, dado que la ley tiene una antigüedad de 10 años.

Parecería que a pesar de los obstáculos existe la decisión de que la Cinemateca tenga un funcionamiento pleno. Algunos indicativos pueden percibirse, claro ejemplo de esto es el Compromiso Federal por la Cultura de los Argentinos presentado por el presidente Mauricio Macri junto con el ministro de Cultura de la Nación, Pablo Avelluto en septiembre de 2016 y cuyo objetivo es desarrollar políticas federales de gestión cultural

mediante acuerdos con las provincias. También se presentó el proyecto de Ley Nacional de Desarrollo Cultural que será enviado al Congreso de la Nación mediante el cual se busca incentivar la inversión privada para el financiamiento de actividades y proyectos culturales de artistas o instituciones. Inspirados en los resultados obtenidos por las leyes de mecenazgo de Brasil y Chile, y también los beneficios conseguidos en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en Corrientes y en el Chaco se espera poder extender la experiencia a todo el país para poder multiplicar los recursos que permitan llevar adelante una diversidad de propuestas. Parecería que además de los variados proyectos, se estarían buscando diversos anclajes económicos, que permitan por fin plasmar las buenas intenciones.

5.2 Una aproximación a la preservación del patrimonio

Martin Scorsese, el afamado director e integrante del Consejo envió una carta a la CINAIN el día en que se inauguró su sede en Olivos, algunos de los conceptos que vertió en ella fueron:

La experiencia del cine es universal –nos permite comunicarnos más allá de las fronteras y ver a través de los ojos de los otros – y por lo tanto es crítico que las películas de todo el mundo sean protegidas y compartidas con públicos en todas partes.

Durante demasiados años, la gente dio las películas por sentado: se pensó que simplemente estarían allí para siempre. Y cuando finalmente comprendimos la fragilidad del medio, fue demasiado tarde para salvar a una cantidad enorme de películas. La mayoría de los filmes del cine mudo dejaron de existir para siempre, y por cada película perdida que se vuelve a descubrir, hay miles más que nunca se encontrarán. Y perdemos más todos los días, desde negativos de 60 años que se desintegran en bóvedas sin supervisión, hasta películas creadas digitalmente que se almacenan en formatos obsoletos. (CINAIN, 2017)

El Instituto del Cine tiene alrededor de 70.000 latas de fílmico, pero aún se ignora cuántas películas hay ni cuál es su estado. Si bien existe un inventario, no existe una clasificación, ni catálogo por diagnóstico de acuerdo al estado de conservación o descomposición, ni por color o blanco y negro; tampoco de acuerdo al tipo de soporte. Conocer todos esos datos detalladamente, permite programar los tratamientos a realizar, las tareas de

preservación, especialmente aquellas que son urgentes, determinar aquellos que deberán ser puestos en cuarentena.

El procedimiento que debería seguirse depende de qué película es y en qué estado está, pero básicamente consiste en: primero poner la película en valor físico: arreglar los empalmes, componer las microperforaciones rotas, recién después está en condiciones de ser procesada, recién posteriormente se puede actuar sobre ella, por ejemplo digitalizarla y luego pasarla a un material intermedio.

Un ejemplo es el de *Amalia*, dirigida por Enrique García Velloso, estrenada en 1914 y considerada el primer largometraje de ficción del país. La copia en poder del Museo del Cine y que se creía que era la última estaba muy deteriorada, al punto que se estimaba que no duraría más de seis meses porque el nitrato estaba en pésimo estado. Por eso fue imprescindible escanear la copia y después crear un negativo nuevo para poderla preservar y al mismo tiempo ganar tiempo para poder restaurarla. Con ese negativo se llevó adelante una digitalización y en esa digitalización fue posible hacerle algunos retoques intentando devolverle su aspecto original, sin embargo fue imposible hacer una verdadera restauración quitando rayas y haciendo un trabajo más minucioso, puesto que los recursos con que contaban eran insuficientes. En aquel momento Félix Didier, directora del organismo, afirmó a La Nación, que este procedimiento les permitía ganar tiempo, ella se refirió bromeando o no tanto, a 150 años adicionales para conseguir los fondos necesarios para su restauración. Por eso, es lo que generalmente se hace para preservar películas hasta reunir recursos. (2016, 28 de octubre)

Tampoco es posible determinar con exactitud qué cantidad del cine mudo y sonoro ya está perdido, al no existir un inventario solo se pueden hacer estimaciones pero se cree que aproximadamente el 95 % de cine mudo se ha perdido y también el 50 % del cine sonoro. Eso ocurrió por ejemplo, con el film *El Apóstol* de Cristiani, Q. (1917) que cumpliría 100 años y es la primera película de animación del mundo. Cristiani sufrió dos incendios en su casa que hicieron desaparecer los dibujos, los guiones y los negativos de

todas las películas; del mismo director también se ha perdido el film *Sin dejar rastros* (1918), cuyo nombre parece hoy premonitorio. Pero los incendios en el laboratorio de Cristiani, no fueron los únicos sufridos por nuestro acervo, hubo varios por diferentes causas, el más recordado y doloroso fue el de Laboratorios Alex en el año 1969 donde se perdió gran parte del archivo. Pero también hubo robos e incluso películas arrojadas a la basura.

De las películas de Cristiani, así como también de otros directores ni siquiera se conservan copias de proyección porque, durante la época, el celuloide era un material muy apreciado en la fabricación de peines. Al respecto, Falcone afirma: “Hay una política cortoplacista [...]. Lo cual me lleva formular la imagen metafórica de que esto equivale, en la memoria de un ser humano, a una lobotomía” (Comunicación personal, 23 de mayo, 2017) Falcone concluye: “Pero el Estado tendría que responder desde una lógica, de entender que ese patrimonio tiene que ver con la no desposesión de una historia que cada vez va a estar más contenida en los nuevos soportes” (Comunicación personal, 23 de mayo, 2017)

5.3 CINAIN ¿Solución definitiva?

Con la puesta en funcionamiento de la CINAIN, en su emplazamiento de las antiguas instalaciones de Cinecolor se produjo una aproximación a la creación de la cinemateca, aunque aún resta completar el proceso de conformación de su estructura burocrática, constitución del Consejo Asesor, elección y nombramiento del director ejecutivo y del vicedirector administrativo.

En cuanto a la estructura edilicia falta construir bóvedas de conservación que garanticen óptimas condiciones de guarda del fílmico existente y aseguren condiciones de temperatura, humedad y ventilación que eviten su deterioro y además brinden seguridad a los trabajadores y el patrimonio.

Con el dictado de los cursos de verano del seminario de restauración de la Escuela de Bologna se produce una aproximación a la preservación del patrimonio fílmico del país. Pero aún es muy insuficiente, puesto que para todo lo que falta terminar se requieren fondos que hasta ahora han sido un limitante continuo.

Es necesario, el apoyo no sólo del Estado, sino también del público; para esto deberán llevarse a cabo campañas de concientización de la importancia que tiene para el país, para cada uno de sus habitantes y para el mundo en general los archivos, puesto que ellos son la corporización de la memoria colectiva y la identidad de la nación.

Cualquier pérdida implicará una falta irreparable de la herencia cultural e identidad del país. En términos colectivos, y comparando al país con una familia sería el equivalente a que ésta perdiera el álbum de fotos familiar. Además las campañas de concientización servirían para lograr adhesiones y mecenazgos que facilitarían el desenvolvimiento económico y la concreción de proyectos culturales.

En el orden internacional se podría conseguir el asesoramiento y la ayuda en la formación de nuevos profesionales en el país. Mediante la Promoción especialmente destinada a los estudiantes de la importancia de las tareas de archivo, restauración y preservación; se conseguirá atraer su interés en los cursos de capacitación y perfeccionamiento para poder acceder a empleos y llevar a cabo dichas tareas.

Dado que la CINAIN deberá convocar a editores, laboratoristas, trabajadores de laboratorios fílmicos, preservadores, restauradores e investigadores en general, sería pertinente aprovechar los años de experiencia y capacitación que tiene el personal que se desempeñaba en Cinecolor Lab. En especial considerando que la citada empresa donó a la CINAIN todos los equipos y repuestos además de materiales, puesto que nadie podría conocerlos mejor que ellos, pudiendo así ayudar con la formación de nuevos profesionales.

Conclusiones

Al no haber contado con una política de archivo, gran parte del registro Argentino se ha perdido, está dañado, no está inventariado, ni diagnosticado su estado, ni catalogado, o no se adecuó a las nuevas tecnologías y el personal capacitado es insuficiente. A eso se debe que el trabajo de los documentalistas haya sido escaso. Es imperioso lograr la colaboración y trabajo conjunto entre archivo e investigadores puesto que sus tareas se retroalimentan entre sí.

A lo largo de la historia se apela a la memoria colectiva, interpretando las expectativas comunes, brindando significado a las esperanzas y proyectos sociales. Con el pasar de las décadas la temática de los films va variando, y el público también; producto de las corrientes migratorias, tornándose más importante presentar símbolos de la argentinidad que provoquen cohesión a grupos sociales tan diferenciados. El cine también ha documentado a través de la historia la crítica social, denuncia respecto a la violencia y los estereotipos. El cine argentino tuvo un período de fuerte impacto popular, que inclusive trascendió las fronteras, convirtiéndose en una industria de alcance iberoamericano. En el Siglo XXI la globalización condujo a grandes dificultades competitivas para la existencia de la industria audiovisual, han surgido nuevas plataformas, y ha cambiado la forma de acceso al material, pero es una buena oportunidad para que Argentina recobre su papel protagonista e intervenga en proyectos regionales. La producción de imágenes propias es imprescindible para una nación que aspira a expresarse libremente, enriqueciendo su cultura. Las características de su creación serán generadas por su situación histórica y le permitirán mantener un intercambio cognitivo con otros pueblos, fortaleciendo el desarrollo del conocimiento universal como expresión de la diversidad. Para que esto suceda es imperativo asignarle un valor crítico a la conservación del acervo audiovisual. Este tiene una gran importancia en construir y mantener viva la memoria colectiva, protegiendo el patrimonio cultural de todos los pueblos; de ahí el alcance de su salvaguarda. Llegó el momento en que es ineludible el compromiso de los gobiernos para

asumir la responsabilidad que les compete, fijando y ejecutando políticas claras y precisas de preservación de archivos.

Esto fue reflejado por la Asamblea General de la Unesco en la Conferencia de Belgrado de 1980, donde reafirmó la importancia de la salvaguarda de estas imágenes en movimiento. El grave problema de la preservación de la misma es su exposición a diferentes peligros: guerras, saqueos, catástrofes naturales, incendios, la rápida obsolescencia de los soportes, y los altos costos del mantenimiento en condiciones adecuadas de guarda. Por todo lo expresado anteriormente, es de trascendental importancia la salvaguarda, y jerarquización de este patrimonio.

Realizando una mirada retrospectiva se puede reafirmar la importancia que tiene la preservación del patrimonio audiovisual, cumpliendo un papel predominante en la nacionalización, acompañando y reflejando a la sociedad a lo largo de la historia. Permite aglutinar la identidad colectiva creando un sentido de pertenencia a un grupo o nación. La ficción exalta los valores morales y éticos, positivos y negativos de las figuras emblemáticas de la crónica de un territorio. Así se asignan los valores más rastreros a determinados personajes de la patria, creando una construcción ideológica y política de estos. Jorge Falcone sostiene que: “el cine es el espejo cultural de un país, o por lo menos puede funcionar como tal” (Comunicación personal, 23 de mayo, 2017).

Es necesaria la intervención del Estado, que históricamente ha demostrado impericia y políticas erráticas, y en sus escasas intervenciones solamente valoró la producción dejando librada al azar la preservación del acervo. Tal vez, el cierre de Cinecolor fue el último aviso para tomar por fin un rumbo de acción, y que definitivamente el estado tome el rol activo que siempre debió haber tenido asumiendo su responsabilidad en materia de preservación. Con el devenir del siglo XXI quedó demostrado el valor insustituible de los materiales audiovisuales, puesto que brindan nuevas posibilidades como complemento educativo, extensión cultural, facilidad y rapidez de búsqueda y acceso a la información.

Una de las tareas más significativas de la comunidad audiovisual es sensibilizar y concientizar a los diferentes actores de la industria como a la opinión pública en general, acerca de la necesidad de la conservación del acervo en la construcción de la memoria colectiva. Es por ello que la preservación cumple un rol preponderante para poder mantener viva la memoria, permitiendo el acceso presente y futuro.

Finalmente, en septiembre de 2017, luego de variados tropiezos, inconsistencias y demoras la CINAIN ya tiene un emplazamiento físico, en las antiguas instalaciones de Cinecolor en Olivos, es deseable que esa localización sea definitiva no sólo por las características edilicias que posee, sino también por los contratiempos y riesgos de deterioro o pérdida que produciría el traslado del equipamiento e instalaciones y el acondicionamiento de un nuevo espacio. Se realizó la primera reunión entre instituciones para conformar el Consejo Asesor, se creó el Padrón de Instituciones Audiovisuales y en Agosto se realizó una reunión informativa para efectuar la inscripción en el Padrón, a la que asistieron alrededor de 30 instituciones audiovisuales. Debería ser sólo cuestión de tiempo que se fueran cumpliendo las sucesivas etapas, que llevarán al comienzo de la actividad y su pleno funcionamiento.

Es indispensable permitir a los investigadores y los estudiantes el acceso a los archivos para su estudio y capacitación, y aún difundir sus colecciones al público en general. Facilitando el acceso a este material a través de plataformas como Cine.Ar y el Archivo Prisma promoverán el visionado y producción de films argentinos.

Ponderando la situación actual del patrimonio fílmico argentino, se denotan los grandes esfuerzos individuales que aunque descoordinados producen muy buenos efectos. Estos resultados crecerían exponencialmente si existiera un esfuerzo conjunto y coordinado de las organizaciones involucradas. No sólo se deberá establecer un plan para destinar los fondos necesarios sino también instaurar los controles imprescindibles para el aprovechamiento de los recursos humanos y materiales.

El impostergable inicio de funciones de la CINAIN no basta por sí mismo para que acaben los problemas de salvaguarda de archivos, asimismo es necesario el compromiso del Estado para facilitar los medios necesarios para su funcionamiento y asegurar las partidas presupuestarias para su continuidad. Será imprescindible el conocimiento y la adhesión del público en general, para que éste pueda exigir que no le sea negado su derecho a la memoria.

Referencias Bibliográficas

- Academia de cine. (2017). Disponible en: www.academiadecine.org.ar/la-academia/su-historia/
- Archivo Di Film (2017). Disponible en: www.difilmargentina.com
- Archivo General de la Nación (2017) *Área de Digitalización*. Disponible en: www.mininterior.gov.ar/agn/area-digitalizacion.php
- Archivo General de la Nación Departamento de Documentos de Cine, Audio y Video (2017). Disponible en: www.agnargentina.gob.ar/video.html
- Archivo Prisma (2017). Disponible en: www.archivoprisma.com.ar/prisma/
- Blejman, Mariano (2000, 2 de Octubre). *Los otros galpones de la memoria argentina. Página 12*. Disponible en: www.pagina12.com.ar/2000/00-02/00-02-08/pag23.htm
- Centro de Conservación y Documentación (CDA) (2017). Disponible en: www.artes.unc.edu.ar/centros/centros-de-transferencia/centro-de-conservacion-y-documentacion-audiovisual-cda/
- Centro de Conservación y Documentación (CDA) (2017) *Institucional*. Disponible en: www.ffyh.unc.edu.ar/cda/institucional/elcda/
- CINAIN (2017). Disponible en: www.CINAIN.gob.ar
- CINAIN (2017) *Llamado Consejo Asesor*. Disponible en: www.CINAIN.gob.ar/contenido/Llamado-Consejo-Asesor-BO.pdf
- CINAIN (2017) *Marco Normativo Protocolo Anexo*. Disponible en: www.CINAIN.gob.ar/contenido/Protocolo-Copia-A-BO-Anexo.pdf
- CINAIN (2017, 28 de marzo) *¿Qué dice la carta que Martin Scorsese envió a CINAIN?*. Disponible en: www.CINAIN.gob.ar/dice-la-carta-martin-scorsese-envio-CINAIN/
- Cine Club Núcleo (2017). Disponible en: www.cineclubnucleo.com.ar/principal.htm
- Cine.Ar (2017) *¿Qué es Cine.Ar?* Disponible en: www.odeon.com.ar/preguntas-frecuentes
- Cinemateca Brasileira (2017). Recuperado el 16/03/2017 de: www.cinemateca.gov.br/pagina/a-cinemateca-historia
- Cineteca Nacional de Chile (2017) *Acerca de*. Recuperado el 16/03/2017 de: www.ccplm.cl/sitio/acerca-de-2/
- Cineteca Nacional de Chile (2017) *Historia* [Publicación en Facebook]. Disponible en: www.facebook.com/pg/CinetecaNacionalChile/about/?ref=page_internal
- Cineteca Nacional de México (2017). Recuperado el 16/03/2017 de: www.cinetecanacional.net/lagaleria
- Cineteca Nacional de México (2017) *Reseña*. Recuperado el 16/03/2017 de: www.mexicoescultura.com/recinto/65372/cineteca-nacional-de-mexico.html

- Conde, Pablo y Diz, Javier (2012, 17 de septiembre) *Fernando Martín Peña y Fabio Manes Diario Los in rocks*. Disponible en: www.losinrocks.com/cine/fernando-martin-pena-y-fabio-manes#.WRyZXeuGOUm
- Couselo, J. M. (2008) *Cine argentino en capítulos sueltos* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Artes Gráficas Buschi
- Couselo, J. M. (2010) *Los orígenes del cineclubismo en la Argentina y La gaceta literaria, Biblioteca virtual universal*. Disponible en: www.biblioteca.org.ar/libros/155916.pdf
- DAC (2016, noviembre) *Restauración de películas argentinas* (p.41-42) Bs. As.
- De Bergman a Lucas Demare (2004, 1 de julio) *La Nación* disponible en: www.lanacion.com.ar/614519-de-bergman-a-lucas-demare
- Decreto Reglamentario 1209/2010 Reglamento de la Ley N° 25.119 (2010). *Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional*. En *Infoleg*. Disponible en: www.servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/170000-174999/171212/norma.htm
- Del Amo García, A. (2006) *Clasificar para preservar*. Cineteca Nacional de México y la Fílmoteca Española Disponible en: www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/fe/documentos/clasificar-para-preservar/ClasificarParaPreservar.pdf
- Díaz, E.D. / Maranghello, C. R. / Tranchini, E. M. (1999) *El Cine Argentino y su Aporte a la Identidad Nacional* Bs. As. : Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines
- Edmondson, R. (2002) *Memoria del Mundo, Directrices para la Salvaguarda del Patrimonio Documental* París: UNESCO
- Edmondson, R. (2004) *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* París: UNESCO
- El cine argentino en estado de alerta (2017, 8 de Febrero) *Página 12* disponible en: www.pagina12.com.ar/18787-el-cine-argentino-en-estado-de-alerta
- El crecimiento de la industria audiovisual en números (12 de mayo de 2015) *Pulse.com* Disponible en: www.diariopulse.com/el-crecimiento-de-la-industria-audiovisual-en-numeros/5186
- El hombre que archivó las mil y una imágenes (2003, 2 de diciembre) *Clarín*. Disponible en: www.clarin.com/ediciones-antteriores/hombre-archivo-mil-imagenes_0_SJpxZylAte.html
- El Incaa relanza Odeón, el "Netflix argentino", con otro nombre y estrenos a \$ 30 (2017, 31 de Marzo) *El Cronista*. Disponible en: www.cronista.com/controlremoto/El-Incaa-relanza-Odeon-el-Netflix-argentino-con-otro-nombre-y-estrenos-a-30-20170331-0008.html
- El Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (2017) *Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra* Disponible en: www.sodre.gub.uy/archivodelaimagenylapalabra

- ENERC (2017) *Institucional*. Disponible en: www.enerc.gob.ar/link_institucional.html
- Escandar, R. D. / Laurette, C. D. (2008). *Conservación de soportes audiovisuales: imágenes fijas y en movimiento*. Bs.As.: Alfagrama
- Félix-Didier, P. (Enero 2011) *Archivos que hablan Revista de Cine Mabusse* Edición n° 87. Disponible en: www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86480
- Félix Didier, P. / Peña, F. / Koza, R. / Kozak, D. (2015) *La Imagen Recobrada*. Bs.As: Daniela Kozak
- Félix-Didier, P. (2016, 28 de octubre) *Patrimonio audiovisual en emergencia. La Nación*. Disponible en: www.lanacion.com.ar/1951094-patrimonio-audiovisual-en-emergencia
- Festival de Cine de Mar del Plata (2017) disponible en: www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/festival/staff
- Festival de Cine de Mar del Plata (2017). *Historia*. Disponible en: www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/historia
- Filmoteca Buenos Aires (2017). Disponible en: www.filmotecaba.wordpress.com/acerca-de/
- Filmoteca Buenos Aires. *Acerca de* Disponible en: www.filmotecaba.wordpress.com/acerca-de/
- Finkelman, J. (2004). *The Film Industry in Argentina: An Illustrated Cultural History*. USA: McFarland & Company Inc Publishers
- Getino, O. (1988) *Cine latinoamericano: economía, y nuevas tecnologías audiovisuales* Bs.As.: Legasa
- Getino, O. (2005) *Cine Argentino: (Entre lo posible y lo deseable)*. Bs. As.: Ciccus.
- Getino, O. (2007) *Los desafíos de la industria del cine en América Latina y el Caribe* Disponible en: www.alcazaba.unex.es/asg/117242/Cine.pdf
- Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2017) *Museo Municipal del Cine Pablo Christian Ducrós Hicken*. Recuperado el: 06/03/17. Disponible en: www.buenosaires.gob.ar/bienes/museocine
- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2016) *Anuario 2015 de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina*. Bs.As.: INCAA.
- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2016) *Informe semanal de la Gerencia de Fiscalización N° 245 Abril 2017*. Disponible en: www.fiscalizacion.incaa.gov.ar/index_estadisticas_boletin_semanal.php
- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2017) *Fomento a la Industria*. Disponible en: www.incaa.gov.ar/fomento-a-la-industria/festivales-menu
- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2017) *Primer paso para constituir el consejo asesor de la CINAIN*. Disponible en: www.incaa.gov.ar/noticias/primer-paso-para-la-conformacion-del-consejo-asesor-de-la-CINAIN

- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2016) *Unidad de Digitalización y Nuevas Tecnologías Audiovisuales del INCAA*. Disponible en: <http://www.incaa.gov.ar/fomento-a-la-industria/promocion/digitalizacion-y-nuevas-tecnologias>
- Kairuz, M. (2008, 19 de octubre) *Por qué mirar los clásicos. Página 12*. Disponible en: www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4885-2008-10-19.html
- Kozak, D. (2010) *Un proyecto bajo el signo del olvido Revista Ñ Cultura, Clarín*. Recuperado de: www.edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/06/21/_-02203322.htm
- Kula, S. (1983) *La evaluación de las imágenes en movimiento de los archivos: un estudio del R A M P con directrices*. París: UNESCO
- La Argentina perdió gran parte de su archivo cinematográfico (2003, 27 de septiembre) *Clarín*. Disponible en: www.clarin.com/sociedad/argentina-perdio-gran-parte-archivo-cinematografico_0_ByV-TegeAYg.html
- Ley 15930 (1961). *Archivo General de la Nación- Su función*. En *Infoleg*. Disponible en: www.servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/60000-64999/60674/norma.htm
- Ley 17.741 (1968). *Ley de fomento de la actividad cinematográfica nacional*. En *Infoleg*. Disponible en: www.servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/17938/norma.htm
- Ley 24.377, (1994) *Cinematografía*, Disponible en: www.servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/767/norma.htm
- Lusnich, A.N. (2007) *El drama social folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Bs. As.: Biblos
- Madedo, F. / Onaindia, J. M. (2013) *La industria audiovisual* Bs.As.: Palermo Business Review. Disponible en: www.palermo.edu/economicas/cbrs/pdf/rwe8/PBRespecial_05onaindiaWEB.pdf
- MALBA (2017) *Staff*. Disponible en: www.malba.org.ar/staff/
- Mateu, C. (2008-2009). *El cine argentino frente a Hollywood. La marea revista de cultura, artes e ideas, n°31*
- Mora Catlett, J. R. (2008), *"Identidad y cine"*, Citado en: Russo, E. (2008) *Hacer cine, producción audiovisual en América latina*, Bs.As. : Fundación TyPA, Paidós "estudios de comunicación", (p. 318-322)
- Navarro, R. (9 de Julio de 2016). *Tendencias del Sector Audiovisual en 2016* [posteo en blog]. Disponible en: www.playfilm.tv/es/blog/tendencias-del-sector-audiovisual-en-2016/
- Pereira, M. M. (2015) *La conservación del cine nacional: La larga agonía del patrimonio fílmico argentino, ASAECA* Disponible en: www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/703

Resolución 7/2017. (2017). *INCAA* En *Infoleg*. Disponible en:
www.servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/270000-274999/270525/norma.htm

Resolución 1264 (2014) *INCAA*. Disponible en:
www.servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/245000-249999/248694/norma.htm

Rossi, D. (23 de febrero de 2015) *Una industria que crece sin chimeneas. Página 12*. Disponible en: www.pagina12.com.ar/diario/economia/2-266693-2015-02-23.html

Secretaría de Cultura de México (12 de agosto de 2015) *Exhibe la Cineteca Nacional su historia a través de exposición documental*. Disponible en:
www.gob.mx/cultura/prensa/exhibe-la-cineteca-nacional-su-historia-a-traves-de-exposicion-documental?state=published

Télam (2 de Noviembre de 2016) *Designan a Fernando Madedo al frente de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional*. Disponible en:
www.telam.com.ar/notas/201611/169131-fernando-madedo-CINAIN-cinemateca-y-archivo-imagen-nacional.html

TV Pública Argentina (2017). Disponible en: www.tvpublica.com.ar/

TV Pública Argentina (2017) *Filmoteca*. Disponible en:
www.tvpublica.com.ar/programa/filmoteca/

Universidad del Cine (FUC) (2017) *Biblioteca*. Disponible en: www.ucine.edu.ar/biblioteca

Universidad Nacional de Tucumán (UNT) (2017). Disponible en:
www.unt.edu.ar/Institucional/Historia.php

Bibliografía

- Academia de cine. (2017) Disponible en: www.academiadecine.org.ar/la-academia/su-historia/
- Archivo Di Film (2017). Disponible en: www.difilmargentina.com
- Archivo General de la Nación (2017) *Área de Digitalización*. Disponible en: www.mininterior.gov.ar/agn/area-digitalizacion.php
- Archivo General de la Nación (2017) *Departamento de Documentos de Cine, Audio y Video* disponible en: www.agnargentina.gob.ar/video.html
- Archivo Prisma (2017). Disponible en: www.archivoprisma.com.ar/prisma/
- Ayala, A. / González Eliçabe, X. (Agosto 2016) *Diseño, educación y preservación del patrimonio cultural. Actas de Diseño Nº1*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=13&id_articulo=5198
- Barmasch, A. / Sayal, I./ Stetie, E. (2017, 17 de enero) *La amnesia del cine argentino. Agencia de Noticias de Ciencias de la Comunicación, UBA*. Disponible en: www.anccom.sociales.uba.ar/2017/01/17/la-amnesia-del-cine-argentino/
- Blejman, Mariano (2000, 2 de Octubre). *Los otros galpones de la memoria argentina. Página 12*. Disponible en: www.pagina12.com.ar/2000/00-02/00-02-08/pag23.htm
- Cantú, Mariela (Mayo 2015) *Archivos y video: no lo hemos comprendido todo. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación Nº 52*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=10565&id_libro=510
- Casemajor, María Luz (Julio 2007) *Buenos Aires, patrimonio de todos. Escritos en la Facultad Nº34*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=2187&id_libro=70
- Centro de Conservación y Documentación (CDA) (2017) *Institucional*. Disponible en: www.ffyh.unc.edu.ar/cda/institucional/elcda/
- Centro de Conservación y Documentación (CDA) (2017). Disponible en: www.artes.unc.edu.ar/centros/centros-de-transferencia/centro-de-conservacion-y-documentacion-audiovisual-cda/
- CINAIN (2017) *CINAIN en BAFICI: "Preservamos para no morir"*. (2017, 25 de Abril). Disponible en: <http://www.CINAIN.gob.ar/CINAIN-bafici-preservamos-no-morir/>
- CINAIN (2017) *Film Preservation & Restoration School Latin America. Argentina 2017. Program*. Disponible en: www.CINAIN.gob.ar/contenido/FPRSLA-PROGRAM.pdf

- CINAIN (2017) *Llamado Consejo Asesor*. Disponible en: www.CINAIN.gob.ar/contenido/Llamado-Consejo-Asesor-BO.pdf
- CINAIN (2017) *Marco Normativo Protocolo Anexo*. Disponible en: www.CINAIN.gob.ar/contenido/Protocolo-Copia-A-BO-Anexo.pdf
- CINAIN (2017) Seminario de restauración de la Escuela de Bologna www.CINAIN.gob.ar/seminario-de-restauracion-escuela-de-bologna/
- CINAIN (2017). Disponible en: www.CINAIN.gob.ar
- CINAIN (2017, 28 de marzo) *¿Qué dice la carta que Martin Scorsese envió a CINAIN?*. Disponible en: www.CINAIN.gob.ar/dice-la-carta-martin-scorsese-envio-CINAIN/
- Cine Club Núcleo (2017). Disponible en: www.cineclubnucleo.com.ar/principal.htm
- Cine.Ar (2017) *¿Qué es Cine.Ar?* Disponible en: www.odeon.com.ar/preguntas-frecuentes
- Cinemateca Brasileira (2017). Recuperado el 16/03/2017 de: www.cinemateca.gov.br/pagina/a-cinemateca-historia
- Cineteca Nacional de Chile (2017) *Acerca de*. Recuperado el 16/03/2017 de: www.ccplm.cl/sitio/acerca-de-2/
- Cineteca Nacional de Chile (2017) *Historia* [Publicación en Facebook]. Disponible en: www.facebook.com/pg/CinetecaNacionalChile/about/?ref=page_internal
- Cineteca Nacional de México (2017) Recuperado el 16/03/2017 de: www.cinetecanacional.net/lagaleria
- Cineteca Nacional de México (2017) *Reseña*. Recuperado el 16/03/2017 de: www.mexicoescultura.com/recinto/65372/cineteca-nacional-de-mexico.html
- Comenzó a funcionar el CINAIN con la misión de preservar la memoria audiovisual (2017, 28 de marzo). *Télam Espectáculos*. Disponible en: www.telam.com.ar/notas/201703/183840-comenzo-a-funcionar-el-CINAIN-y-preservara-la-memoria-audiovisual.html
- Conde, Pablo y Diz, Javier (2012, 17 de septiembre) *Fernando Martín Peña y Fabio Manes Diario Los in rocks*. Disponible en: www.losinrocks.com/cine/fernando-martin-pena-y-fabio-manes#.WRyZXeuGOUm
- Couselo, J. M. (2008) *Cine argentino en capítulos sueltos* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Artes Gráficas Buschi
- Couselo, J. M. (2010) *Los orígenes del cineclubismo en la Argentina y La gaceta literaria, Biblioteca virtual universal*. Disponible en: www.biblioteca.org.ar/libros/155916.pdf
- DAC (2016, noviembre) *Restauración de películas argentinas* (p.41-42) Bs. As.
- De Bergman a Lucas Demare (2004, 1 de julio) *La Nación* disponible en: www.lanacion.com.ar/614519-de-bergman-a-lucas-demare

- Decreto 1209/2010 Reglamento de la Ley N° 25.119 (2010). *Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional*. En *Infoleg*. Disponible en: www.servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/170000-174999/171212/norma.htm
- Del Amo García, A. (2006) *Clasificar para preservar*. Cineteca Nacional de México y la Fílmoteca Española Disponible en: www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/fe/documentos/clasificar-para-preservar/ClasificarParaPreservar.pdf
- Díaz, Candela (Julio 2010) *El archivo audiovisual como huella histórica. Proyecto de Graduación*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/685.pdf
- Díaz, E.D. / Maranghello, C. R. / Tranchini, E. M. (1999) *El Cine Argentino y su Aporte a la Identidad Nacional* Bs. As. : Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines
- Edmondson, R. (2002) *Memoria del Mundo, Directrices para la Salvaguarda del Patrimonio Documental* París: UNESCO
- Edmondson, R. (2004) *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* París: UNESCO
- El cine argentino en estado de alerta (2017, 8 de Febrero) *Página 12* disponible en: www.pagina12.com.ar/18787-el-cine-argentino-en-estado-de-alerta
- El crecimiento de la industria audiovisual en números (12 de mayo de 2015) *Pulse.com* Disponible en: www.diariopulse.com/el-crecimiento-de-la-industria-audiovisual-en-numeros/5186
- El hombre que archivó las mil y una imágenes (2003, 2 de diciembre) *Clarín*. Disponible en: www.clarin.com/ediciones-antiores/hombre-archivo-mil-imagenes_0_SJpxZylAte.html
- El Incaa relanza Odeón, el "Netflix argentino", con otro nombre y estrenos a \$ 30 (2017, 31 de Marzo) *El Cronista*. Disponible en: www.cronista.com/controlremoto/El-Incaa-relanza-Odeon-el-Netflix-argentino-con-otro-nombre-y-estrenos-a-30-20170331-0008.html
- El Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (2017) *Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra* Disponible en: www.sodre.gub.uy/archivodelaimagenylapalabra
- ENERC (2017) *Institucional*. Disponible en: www.enerc.gob.ar/link_institucional.html
- Escandar, R. D. / Laurette, C. D. (2008). *Conservación de soportes audiovisuales: imágenes fijas y en movimiento*. Bs.As.: Alfagrama
- Félix Didier, P. / Peña, F. / Koza, R. / Kozak, D. (2015) *La Imagen Recobrada*. Bs.As: Daniela Kozak
- Félix-Didier, P. (2016, 28 de octubre) *Patrimonio audiovisual en emergencia*. *La Nación*. Disponible en: www.lanacion.com.ar/1951094-patrimonio-audiovisual-en-emergencia

- Félix-Didier, P. (Enero 2011) *Archivos que hablan Revista de Cine Mabusse* Edición n° 87. Disponible en: www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86480
- Festival de Cine de Mar del Plata (2017) disponible en: www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/festival/staff
- Festival de Cine de Mar del Plata (2017). *Historia*. Disponible en: www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/historia
- Filmoteca Buenos Aires (2017). Disponible en: www.filmotecaba.wordpress.com/acerca-de/
- Filmoteca Buenos Aires. (2017). *Acerca de*. Disponible en: www.filmotecaba.wordpress.com/acerca-de/
- Finkielman, J. (2004). *The Film Industry in Argentina: An Illustrated Cultural History*. USA: McFarland & Company Inc Publishers
- Getino, O. (1988) *Cine latinoamericano: economía, y nuevas tecnologías audiovisuales* Bs.As.: Legasa
- Getino, O. (2005) *Cine Argentino: (Entre lo posible y lo deseable)*. Bs. As.: Ciccus.
- Getino, O. (2007) *Los desafíos de la industria del cine en América Latina y el Caribe* Disponible en: www.alcazaba.unex.es/asg/117242/Cine.pdf
- Giudici, F. / Mattar, A. / Potenzoni, A. / Quiroga, H. (Julio 2011) *Experiencia pedagógica didáctica de valoración del patrimonio cultural con orientación proyectual. Actas de Diseño Nº11*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=339&id_articulo=7603
- Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2017) *Museo Municipal del Cine Pablo Christian Ducrós Hicken*. Recuperado el: 06/03/17. Disponible en: www.buenosaires.gob.ar/bienes/museocine
- Gotika (2017) Disponible en: www.blog.gotika.com/
- Gotika (2017) *Servicio*. Disponible en: www.gotika.com/servicios
- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2016) *Anuario 2015 de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina*. Bs.As.: INCAA.
- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2016) *Informe semanal de la Gerencia de Fiscalización Nº 245 Abril 2017*. Disponible en: www.fiscalizacion.incaa.gov.ar/index_estadisticas_boletin_semanal.php
- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2016) *Unidad de Digitalización y Nuevas Tecnologías Audiovisuales del INCAA*. Disponible en: <http://www.incaa.gov.ar/fomento-a-la-industria/promocion/digitalizacion-y-nuevas-tecnologias>
- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2017) *Fomento a la Industria*. Disponible en: www.incaa.gov.ar/fomento-a-la-industria/festivales-menu

- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2017) *Inscribite en la Escuela de Restauración Fílmica de Latinoamérica*. Disponible en: www.incaa.gov.ar/convocatorias/inscribite-a-la-escuela-de-restauracion-filmica-mas-prestigiosa-de-latinoamerica
- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2017) *Primer paso para constituir el consejo asesor de la CINAIN*. Disponible en: www.incaa.gov.ar/noticias/primer-paso-para-la-conformacion-del-consejo-asesor-de-la-CINAIN
- Kairuz, M. (2008, 19 de octubre) *Por qué mirar los clásicos. Página 12*. Disponible en: www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4885-2008-10-19.html
- Kozak, D. (2010) *Un proyecto bajo el signo del olvido* Revista *Ñ Cultura, Clarín*. Recuperado de: www.edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/06/21/_-02203322.htm
- Kula, S. (1983) *La evaluación de las imágenes en movimiento de los archivos: un estudio del R A M P con directrices*. París: UNESCO
- La Argentina perdió gran parte de su archivo cinematográfico (2003, 27 de septiembre) *Clarín*. Disponible en: www.clarin.com/sociedad/argentina-perdio-gran-parte-archivo-cinematografico_0_ByV-TegeAYg.html
- Ley 24.377, (1994) *Cinematografía*, Disponible en: www.servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/767/norma.htm
- Ley 15930 (1961). *Archivo General de la Nación- Su función*. En *Infoleg*. Disponible en: www.servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/60000-64999/60674/norma.htm
- Ley 17.741 (1968). *Ley de fomento de la actividad cinematográfica nacional*. En *Infoleg*. Disponible en: www.servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/17938/norma.htm
- Ley 25.119 (1999) *Cinematoteca y Archivo de la Nación, Creación*. En *Infoleg*. Disponible en: www.servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/60000-64999/60114/norma.htm
- Lusnich, A.N. (2007) *El drama social folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Bs. As.: Biblos
- Madedo, F. / Onaindia, J. M. (2013) *La industria audiovisual. Palermo Business Review N° 8* Facultad de Ciencias Económicas. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: www.palermo.edu/economicas/cbrs/pdf/rwe8/PBRespecial_05onaindiaWEB.pdf
- MALBA (2017) *Staff*. Disponible en: www.malba.org.ar/staff/
- Marzorati, Zulema (Agosto 2008) *El cine y la construcción de la memoria histórica. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N° X*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=124&id_articulo=1179
- Mastia, Marcelo Daniel (Julio 2013) *Cine digital vs cine analógico (Análisis del formato digital como el nuevo estándar profesional.) Proyecto de Graduación*. Facultad de

Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1865

Mateu, C. (2008-2009). *El cine argentino frente a Hollywood. La marea revista de cultura, artes e ideas, n°31*

Ministerio de Cultura. Presidencia de la Nación (2017) *Inscríbete en la escuela de restauración fílmica de Latinoamérica*. Disponible en: www.cultura.gob.ar/inscribite-en-la-escuela-de-restauracion-filmica-de-latinoamerica_3354/

Mora Catlett, J. R. (2008), "*Identidad y cine*", Citado en: Russo, E. (2008) *Hacer cine, producción audiovisual en América latina*, Bs.As. : Fundación TyPA, Paidós "estudios de comunicación", (p. 318-322)

Museo Municipal del Cine Pablo Christian Ducrós Hicken (2017) *El Museo*. Recuperado el: 06/03/17 disponible en: www.museodelcinebares.wordpress.com/el-museo/

Museo Municipal del Cine Pablo Christian Ducrós Hicken, (2017) Recuperado el: 06/03/17 disponible en: www.es-la.facebook.com/MuseoDelCineBA/app/2374336051/

MuseoData (2017) *Museo Municipal del Cine Pablo Christian Ducrós Hicken*. Recuperado el: 06/03/17. Disponible en: www.museodata.com/museos/73-argentina/561-museo-del-cine-pablo-ducros.html

Navarro, R. (9 de Julio de 2016). *Tendencias del Sector Audiovisual en 2016* [posteo en blog]. Disponible en: www.playfilm.tv/es/blog/tendencias-del-sector-audiovisual-en-2016/

Oubiña, D (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Bs. As. : Manantial S.R.L.

Pereira, M. M. (2015) *La conservación del cine nacional: La larga agonía del patrimonio fílmico argentino, ASAECA* Disponible en: www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/703

Ranzani, O. (2017, 02 de abril) *Para preservar el patrimonio fílmico. Página 12*. Disponible en: www.pagina12.com.ar/29318-para-preservar-el-patrimonio-filmico

Reinoso, S. (2016, 31 de octubre) *Ahora sí, se pone en marcha la Cinemateca Nacional. Clarín Cultura*. Disponible en: www.clarin.com/cultura/Ahora-pone-marcha-Cinemateca-Nacional_0_r17-qCQlg.html

Reinoso, S. (2017, 01 de febrero), *El patrimonio fílmico argentino ya tiene quien lo proteja. Clarín Cultura*. Disponible en: www.clarin.com/cultura/patrimonio-filmico-argentino-proteja_0_H18QMC1ul.html

Resolución 1264 (2014) INCAA. Disponible en: www.servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/245000-249999/248694/norma.htm

Resolución 7/2017. (2017). INCAA En Infoleg. Disponible en: www.servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/270000-274999/270525/norma.htm

Rossi, D. (23 de febrero de 2015) *Una industria que crece sin chimeneas. Página 12.* Disponible en: www.pagina12.com.ar/diario/economia/2-266693-2015-02-23.html

Sabeckis, Camila (Septiembre 2013) *El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N°45.* Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=421&id_articulo=8780

Secretaría de Cultura de México (12 de agosto de 2015) *Exhibe la Cineteca Nacional su historia a través de exposición documental.* Disponible en: www.gob.mx/cultura/prensa/exhibe-la-cineteca-nacional-su-historia-a-traves-de-exposicion-documental?state=published

Télam (2 de Noviembre de 2016) *Designan a Fernando Madedo al frente de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional.* Disponible en: www.telam.com.ar/notas/201611/169131-fernando-madedo-CINAIN-cinemateca-y-archivo-imagen-nacional.html

Torres, Marcelo Adrián (2012) *El diseño en la comunicación del patrimonio cultural. Proyecto de Graduación.* Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/1545.pdf

TV Pública Argentina (2017) disponible en: www.tvpublica.com.ar/

TV Pública Argentina (2017) *Filmoteca.* Disponible en: www.tvpublica.com.ar/programa/filmoteca/

TV Pública Argentina (2017). Disponible en: www.tvpublica.com.ar/

Universidad del Cine (FUC) (2017) *Biblioteca.* Disponible en: www.ucine.edu.ar/biblioteca

Universidad Nacional de Tucumán (UNT) (2017). Disponible en: www.unt.edu.ar/Institucional/Historia.php

Verano, María Laura (Julio 2007) *Buenos Aires, patrimonio de la Humanidad. Escritos en la Facultad N°34.* Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=70&id_articulo=2189