



**Paula Félix-Didier,
Directora del Museo
del Cine P.D. Hicken
(*)**

Archivos que hablan



La preservación de los archivos filmicos es un tema apasionante del que se sabe poco. Sin embargo, el 2010, el hallazgo de una versión desconocida de Metrópolis (1927) de Fritz Lang dio notoriedad al trabajo silencioso y extraordinario que llevaba a cabo uno de estos archivos: el Museo del Cine en Argentina. Paula Félix-Didier, directora de esa institución, explica en este notable entrevista concedida a la revista uruguaya 33 cines, cómo funcionan los centros de conservación cinematográfica, los desafíos, dificultades y beneficios que tienen los soportes digitales, y la esperanza de que aún se puedan encontrar películas que se creían desaparecidas para siempre. Agradecemos a Mariana Amieva, directora de 33

OTRAS ENTREVISTAS

EDICIÓN N° 88
**Bélgica Castro, actriz
de Gatos viejos**
"El cine ha mejorado la
actuación teatral"

EDICIÓN N° 88
**Festival Arica Nativa
2011**
Naomi Uman: Cine y
comunidad

EDICIÓN N° 88
Terence Davies
"El cine fotografía lo
que sucede detrás de
los ojos"

EDICIÓN N° 88
José Luis Rebordinos
"Queremos ser la
entrada a Europa para
el cine de
Latinoamérica"

EDICIÓN N° 88
John Huston
"Yo quería filmar 'House
of Mist' de María Luisa
Bombal"

cines, y a su autora Carmela Marrero Castro, por autorizarnos la publicación de este texto.

Por Carmela Marrero Castro

Adaptación de la entrevista publicada en el Número 4 de la Revista 33 Cines. Los subrayados pertenecen al texto original.

El encuentro fue en un café de Palermo (Buenos Aires) un viernes a la mañana, pero el café fue sólo la excusa para adentrarnos en una temática compleja que habilita a repensar espacios socialmente olvidados. Los archivos en general, y claro, también los audiovisuales, pueden cumplir un rol fundamental tanto en la conservación del patrimonio cultural como en la construcción de relatos sociales. Pero para que eso suceda es necesario configurar el archivo como un espacio abierto que convoque, dialogue y proponga agendas de discusión. Luego de la conversación con Paula fue evidente que esta manera de pensar los archivos se está instalando más allá de las trabas económicas o materiales.

-¿Cuándo y por qué surgen los archivos fílmicos? ¿Podemos hablar de un origen "delictivo" si pensamos en las trabas legales de la industria cinematográfica para la circulación del material?

-El movimiento de creación de archivos fílmicos arranca en la década del 30' en algunos lugares, por ejemplo, la Biblioteca y Cineteca del MOMA y la Cinemateca Francesa. El factor principal es el paso del cine mudo al cine sonoro, cuando se hace evidente que si no se guarda el cine mudo va a desaparecer porque deja de tener interés comercial. **Esa es la primera lógica de los archivos, guardar y además escribir una especie de canon de cuáles son las películas importantes para guardar, ese es un segundo paso.**

Esos archivos empiezan además con una idea de circulación más que de conservación, es decir, somos una cinemateca, ponemos un cine y pasamos esas películas. **No pensaban tanto cómo conservarlas porque en general eran copias que se terminaban arruinando y no tenían los negativos. Con el tiempo empieza a hacerse evidente que los archivos deberían conservar negativos o materiales que les permitan copiar las películas.**



Aquí es donde aparece el tema derechos, el sistema de distribución y exhibición del cine, desde muy temprano, 1907 era un sistema de alquiler. Esto quiere decir que la productora o la distribuidora no le vendía al exhibidor la copia, se la cedía por un determinado tiempo. Se firmaba un contrato en el que la productora seguía teniendo el negativo, sólo cedía los derechos de exhibición y esos derechos eran por un tiempo determinado, una vez que

VER TODOS

TEXTOS
RELACIONADOS



El Phantom "chileno" de Murnau
El regreso del hombre que olvidó a su madre



Sala de Cine del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken

finalizaba el período del contrato esa copia se tenía que destruir. En realidad al principio debían devolvérsela a la empresa, después se dieron cuenta de que era imposible recuperar todas las copias que andaban por todo el mundo, entonces, lo que hacen es exigir que se destruyan. Incluso en el caso Argentino, la ley dice que debe destruirse con hacha ante escribano público, porque es muy fácil hacer de cuenta que se destruye una copia, con el hacha garantizan que eso no sirve más. Por una

cuestión de derecho intelectual.

-Entonces, ¿cómo se arma el acervo de un museo o archivo fílmico? ¿Cuáles son las vías que posibilitan la adquisición del material?

-En general los archivos no tienen los derechos de las películas, entonces durante mucho tiempo el modo en que conseguían y se consiguen hasta ahora, es a través de donaciones directas del productor. Es decir, cuando consideran que de la película ya no van a generar beneficios comerciales pero tiene un valor cultural y deberían estar en un archivo, esto no es lo más común.

Otra vía son los coleccionistas privados que también tiene sus colecciones mal habidas, eso es lo que pasó con **Metrópolis**, la colección de Peña Rodríguez un coleccionista privado de la década del 30. Era crítico de cine, le gustaba mucho el cine mudo y empezó a guardar películas, cómo las consiguió no lo sabemos. No es que las compraba, seguramente como crítico era amigo de las distribuidoras que en lugar de destruir las copias las guardaban y se las pasaban a él. Y así sobrevivió **Metrópolis** y las otras 300 películas que tenía.



Rodaje de Metrópolis

Entonces en general los archivos durante varias décadas se hicieron de sus colecciones de esta manera, muchas veces comprándolas a coleccionistas privados, hay un pequeño mercado de copias -ilegal en un punto-, consiguiéndolas bajo forma de donaciones a veces en comodato -se las ceden para que las guarden pero los derechos siguen estando con los dueños-. A lo largo del tiempo los archivos se fueron legitimando y se fueron volviendo lo suficientemente útiles e importantes también para la industria, eso hizo que se fuera legalizando la situación. En este momento, hace un par de décadas estamos frente a un cambio de paradigma en el modo de entender los archivos y eso uno lo ve incluso en los archivos más tradicionales.

El hecho de que algunos archivos no tengan catálogos de las películas y sean medio reacios a divulgar el acervo, se relaciona justamente con ese miedo a que vengan a quitárselos porque no tienen derechos. Eso ya pasó, pero durante años era un poco la lógica de los archivos fílmicos. Las nuevas generaciones de archivistas, el clima en el que me formé es diferente, el lema hoy es no existe preservación sin acceso, para qué guardar si no vas a ser accesible, el sentido de conservar el patrimonio es hacerlo accesible para el presente y para el futuro.

Actualmente el Museo de Cine recibe materiales a través de diferentes canales. Todos los años hablamos con los distribuidores de cine argentino que aquí son muy poquitos. En general nos envían una copia de todas las películas argentinas que se estrenaron. Obviamente es una copia porque el negativo queda con el distribuidor o con el productor, y nosotros gestionamos los permisos, les avisamos a los directores que tenemos una copia de su película y en general no hay problema.

El otro modo es el rescate de la calle, la gente se deshace de los materiales y el Museo los rescata. Hace varios años –quince tal vez- rescatamos una colección de noticieros del *Canal 9* que había sido tirada a la calle. **Ahí hay una forma legal que permite hacerse de ese material, porque si alguien demuestra la voluntad de abandonarlo uno puede apropiarse.**

-¿Hay una forma de catalogar o clasificar que haga visible los materiales que quizás pueden quedar escondidos –como sucedió con *Metrópolis*-? ¿Hay acuerdos? ¿Cuáles?

-La catalogación de materiales audiovisuales que es específica, diferente a otros documentos, se realiza teniendo en cuenta tanto los datos intelectuales –nombre, director, etc.- como los datos físicos –se puede medir, duración, cantidad de escenas, etc.- Con las películas a veces se corre la tentación de buscar a partir del título en Internet cuánto dura y poner en el campo esa duración. Y tal vez eso no se corresponde con la película. Por eso hay que tomarse el trabajo de mirar el material para catalogar con exactitud: si está completa, si le falta un acto, cuántos minutos dura, etc. El catalogador no tiene por qué saber necesariamente que una película tiene determinada duración para eso es necesario un investigador que tenga determinado conocimiento, pero si no existe una ficha de catalogación se hace muy difícil. Por eso es muy importante destacar el trabajo de investigación que hizo Fernando Peña para llegar a la conclusión de que ***Metrópolis*** era esta versión, porque lo hizo sin elementos, sin siquiera ver la copia nunca, fueron todas intuiciones y datos que fue investigando y atando. Fue un camino inverso, él hizo toda una investigación previa que lo llevó a la conclusión de que tal vez esa podía ser la copia y recién ahí, después de 18 años de haber hecho la investigación la pudo ver y confirmar.



Metrópolis

-¿En la práctica funcionan así los archivos? Es decir, ¿hay personas encargadas del visionado previo para la posterior elaboración de la ficha de catalogación?

-Sí, sí, algunos más que otros. En el Museo estamos intentando seguir esa línea de trabajo. Porque si uno tiene la copia de una película, lo primero que hay que averiguar es si existen copias de esa película en otros archivos, si está disponible en otros formatos, dónde. Esa es la manera en la que uno prioriza el material que tiene para la preservación.

Fundamentalmente hay tres tareas en relación al material fílmico, la primera es la conservación. Conservar es

brindar las condiciones adecuadas de climatización, humidificación, limpieza, verificación e inspección, para que los materiales se mantengan en el tiempo como están sin deteriorarse. El segundo paso es la preservación, necesaria para que el material circule. El fílmico o el video son materiales reproducibles, entonces lo importante es lograr tener un master, el formato más cercano a un master que puede ser un negativo o un internegativo, o un master en el caso del video. A partir de ellos es posible sacar copias que al ser visitadas inevitablemente se van a deteriorar, **cada vez que se proyecta una película o un video se van deteriorando, por lo tanto se corre el riesgo de perderlo si es lo único con lo que se cuenta. Por esto se produce una tensión entre dar acceso y conservar.** La preservación permite tener master, internegativos a los que volver cuando la copia se rompe. El tercer proceso es la restauración, ya que no es suficiente con conservar, pues si algo lo conservo pero está roto o deteriorado hay maneras de intervenir sobre eso para devolverle su calidad original.



Afiche del film recuperado Las tierras blancas (1959) de Hugo del Carril

Esa serían las tres grandes tareas a realizar. Por supuesto en la catalogación deben estar incluidos estos elementos para saber en qué estado físico se encuentran las cosas. Un ejemplo nos pasó hace poco, con una película de Hugo del Carril, **Las tierras blancas**. Ahora hicimos un rescate de la película que se pasó en el Festival de Mar del Plata, era la única copia que quedaba, entonces fuimos al Instituto Nacional del Cine, que nos apoyó y nos dio el dinero para hacer un internegativo, es posible hacer un negativo de una copia. Se trata de un proceso intermedio, obviamente lo mejor de todo es el original, el negativo de cámara y de él hacer las copias. De todas formas ahora estamos tranquilos porque la película ya está respaldada. **El trabajo de preservación de un archivo es constante, es cotidiano, todos los días hay que abrir**

las latas, revisarlas, airearlas, inspeccionarlas, porque el deterioro es continuo.

-¿Qué significó el hallazgo de Metrópolis?

-Lo interesante de este ejemplo es que la tarea que desembocó en **Metrópolis** es lo que se hace habitualmente en un archivo, pero en general no da como resultado una película tan conocida y tan importante. Para mí, lo interesante es la demostración de que todavía queda mucho por hacer, porque fue una película por la que el Estado demostró mucho interés, realmente la buscaron y no apareció. **Esto permite tener esperanza de que hay mucho material todavía por encontrar, aunque uno crea que no. Y lo otro que para mí es fundamental del ejemplo de Metrópolis, es que justamente al ser una película de tanta visibilidad nos permitió llegar a los medios con un tema que en general no le interesa a los medios,** no solamente aquí sino en el mundo, salió la noticia en todos lados, y es raro que las palabras preservación audiovisual y que los archivos fílmicos estén en boca de los medios, no sucede tan a menudo.

-¿Cómo incide la administración de un archivo en las historias y relatos que se escriben sobre el cine? ¿Cómo se vincula el archivo con los investigadores? ¿Puede el archivo proponer una nueva agenda de temas o debe esperar a que los investigadores se acerquen?



Cóndor Capuchita (1942) animación chilena desaparecida

pero es algo que tiene que construirse.

-Como mencionaste, el archivo puede funcionar como un agente de canonización del cine, ¿cuáles son los criterios de selección, cómo deciden qué obras integran o no el canon?

-En realidad mi política y la que compartimos en el Museo es que **no le corresponde al archivo ese proceso de consagración o canonización, sino a los investigadores y a los críticos. Nosotros guardamos todo en el archivo y la prioridad tiene más que ver con que si ese material es único que con su valor histórico o estético.** Primero porque esos cánones varían todo el tiempo y no es posible saber lo que le va a resultar valioso el día de mañana al investigador. Así que intentamos guardar todo lo que sea cine argentino. En el caso del cine hay un agregado y es que como se ha conservado tan poco, cualquier cosa que se encuentre, aún

-De nuevo, idealmente hay un planteo que yo te puedo hacer, pero la realidad luego es muy distinta, sobre todo en el caso argentino. Basta ver la producción académica que hay sobre cine argentino en relación con por ejemplo la del cine brasileño o mexicano y ahí es posible ver la importancia que tienen los archivos. **En general siempre hay una relación de tensión entre los archivos y los investigadores, esto es histórico y hasta folklórico. El investigador que quiere que le den acceso porque es importante lo que está haciendo y el archivero que siente que el investigador se lleva todo el crédito por un trabajo que hacen bajo tierra los archiveros.**

La realidad es que Argentina no ha tenido política de archivo de ningún tipo, no sólo audiovisual, y los archivos están en muchos casos diezmados, no tienen personal capacitado y cuando lo tienen es muy poco y no alcanza, hay mucho material sin reconocer que no está catalogado. Esta dificultad para brindarles acceso a los investigadores ha recortado mucho el campo de investigación del cine argentino, todavía hay mucho por hacer. Por suerte hay una generación nueva de investigadores, o no tan nueva, de las últimas décadas, que ha venido presionando sobre los archivos para abrirlos.

Así que sí, la colaboración entre archivo e investigadores es fundamental, debería haber una agenda compartida, en el Museo todos los días abro cajas y veo todos los días cosas para investigar, miles de ideas. De hecho, estoy intentado –y me parece que está saliendo- tener una relación más fluida. Creo que estamos trabajando y avanzando hacia eso, en general los investigadores y la academia nos están apoyando,

cuando no sea una gran película, o un gran material, es valioso en sí mismo. Pasa con el cine mudo, el 90 % del cine mudo argentino está perdido, entonces cuando se encuentra algo, ya tiene un valor en sí mismo, por el sólo hecho de representar un *corpus* enorme que está desaparecido. Ahora habrá un puñado, que no llegan ni a 20 las películas de cine mudo que se conservan y la mayoría incompletas, de unos 300 y pico que se hicieron, lo mismo con los noticieros, los cortos.

-Los realizadores ¿se vinculan con los archivos? ¿Son conscientes de que sus obras en algún momento integrarán el acervo de un archivo y será conservada?

-En general no, los artistas siempre están pensando en la posteridad, en la fama y la gloria, en términos abstractos, no en términos concretos. Es también bastante abstracto hacerle pensar a un artista o al público la finitud y obsolescencia que tienen los materiales fílmicos. Ni hablemos de los digitales o los que están en soporte magnético que todavía son más frágiles que el cine. Pero en general se tiende a pensar que está el negativo en algún lado y que va a sobrevivir, y no se piensa en el trabajo que es necesario para que eso suceda.

Algunos artistas tiene sus propios archivos personales muy organizado, pero a la mayoría les preguntás dónde está el negativo de tu película y te dicen no sé, o lo tiene el productor, o está en el laboratorio o está debajo de la cama. Siempre es así, entonces es cuestión por un lado de educar a los realizadores en ese tema.

Por otro lado, el caso particular del cine argentino que está subsidiado por el Estado que le da créditos, nos lleva a pensar otras cosas. Uno de los temas que se han trabajado es que **si el Estado gasta dinero de los contribuyentes para producir cine, que también lo gaste para conservarlo. Eso dio origen en el año 1999 a una ley que crea un Archivo Nacional de la Imagen en Argentina que no había.** Esa ley, por muchas razones estuvo dando vueltas por casi 12 años, y los únicos que mantuvieron vivo el espíritu de la ley y la pelea para que finalmente se reglamente fue un grupo de gente, *lobbistas*, que incluía a Pino Solanas que fue el promotor original, un grupo de gente que se autodenominó APROCINAIN –Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual y Cinematográfico-.



El buscador de Fortuna (1927) film ruso desaparecido, rodado en Chile

Bueno, el 2010, la presidenta del INCA – Liliana Mazure- y la Presidenta de la Nación Cristina Fernández, firmaron el decreto que reglamenta la ley. Por lo tanto hoy ya existe un Archivo Nacional de la Imagen. Eso le da un impulso muy grande a las políticas culturales asociadas a esto. Ahora hay una institución del Estado –que hay que crear y todavía va a llevar un tiempo-, encargada de eso. Como siempre uno trata de ser moderadamente optimista porque todo puede derivar en otras cosas, pero el hecho de que exista una institución cuya misión es ésa, que tiene asignado un presupuesto –módico, seguramente no alcanzará para todo- es enorme, y bueno, ahí estamos, tratando de participar en la creación.

-¿Cómo se articula y dialoga la tarea del archivo con la construcción social de la memoria?



Se busca: la chilena Norte y Sur
(1934)

-El archivo puede ser un lugar absolutamente vivo y de creación siempre que cuente con personal capacitado y el presupuesto adecuado para manejarse. Ahora en Argentina hay un montón de archivos dedicados a la memoria, aquí memoria refiere fundamentalmente a la dictadura. Son emprendimientos algunos estatales y algunos privados, muy interesantes. En eso justamente tiene que ver el ida y vuelta de la demanda social, hay una demanda más grande y más fuerte respecto de ese tema, los argentinos queremos saber qué pasó y también queremos asegurarnos que no nos vamos a olvidar de lo que pasó. Los proyectos y los modos de operar de esos archivos son geniales. Ahí uno puede ver el valor de un archivo para crear memoria cultural.

En nuestro caso, el Museo del Cine es una institución que necesita encontrar su propia identidad, cosa que ha sido impedida, en primer lugar por no haber tenido un espacio físico adecuado para llevar adelante las tareas, eso hace que no esté inserta en la comunidad la idea de que exista. **Yo creo que un archivo audiovisual hoy podría ser un espacio riquísimo pero no lo estamos utilizando, podría ayudarnos a generar una mirada sobre nosotros mismos que es importantísima, la cultura audiovisual ha sido en el siglo XX uno de los puntales en la construcción de memoria.** Pero bueno, creo que hay un diálogo cortado porque no existen instituciones en Argentina que se hayan dedicado a esto y ese diálogo se ha entrecortado por muchas razones. Pero creo que estamos construyendo un camino hacia algo mejor.

-¿Cuáles son los desafíos que plantea el soporte digital y la posibilidad de tener un archivo online disponible?

-La revolución digital es una pesadilla todavía. Porque si bien permite todas las cosas que te mencioné, bajar los costos para procesos que antes eran carísimos, albergar un montón de materiales en muy poco lugar, un montón de cosas. Por otro lado, tiene el siguiente problemón, que es una tecnología que avanza muy rápidamente obedeciendo a cuestiones que son meramente comerciales, las marcas asociadas con los desarrollos informáticos o digitales van mejorando y cambiando sus aparatos, su tecnología, su formato muy rápidamente entonces es muy difícil estar al día. Lo que sucede es que no hay un estándar. O sea, con el

fílmico, cuando Edison y Lumiere se pusieron de acuerdo y empezaron a hacer películas de 35 mm. con los agujeritos en determinado lugar, la película hasta el día de hoy sigue siendo igual, el mismo formato, los mismos agujeritos. La cámara proyector que inventaron los Lumiere en aquel momento se puede seguir usando hoy con películas nuevas y viceversa, con un proyector nuevo es posible proyectar una película vieja. El estándar no cambió. Para los formatos magnéticos y digitales, no alcanza con guardar únicamente la película, también es necesario el aparato reproductor para poder usarla. Es posible tener los *cassettes* en formatos como U-matic, D1, D2, Cinta Abierta de 2 pulgadas, Betamax, pero si no anda la reproductora no sirve el material, y esas reproductoras no se fabrican más, no hay repuestos, entonces las soluciones son muy complicadas. En el caso del digital es todavía peor, mejor y peor. Peor en el sentido de que es posible tener un formato para imágenes fijas, para audio, para video, pero es necesario el codec que permita leer ese formato. Esos codec van cambiando, van mejorando y teniendo versiones más nuevas. **En general, los softwares son retroactivos, pero por una cuestión comercial, para obligarte a comprar el más nuevo no los hacen retroactivos con todo, sino con una o dos versiones anteriores. Si se guardan elementos más viejos que no fueron migrados a tiempo no es posible leerlos. Y eso implica estar al día, gastar plata, migrar.** Hoy se sabe que un archivo audiovisual nacido digital o digitalizado hay que migrarlo cada cinco años como mucho. El presupuesto es caro, va bajando, hay formas de hacerlo más barato.



VHS, Betamax, U-Matic, DVD, Blu-ray... Los soportes magnéticos y digitales suman y siguen

Además una vez que reuniste el dinero y conseguiste comprar esas cosas a los dos años no sirven más, entonces, hoy por hoy es complicado. **Los países emergentes o menos desarrollados lo que ahora estamos haciendo es esperar a que esto se estabilice un poco si es que se estabiliza. No es posible**

subirse al último tren, no sólo porque es caro, sino también porque es inútil. El DVD, por ejemplo, ahora viene el *Blu-ray*, entonces si te vas a subir a cada tren vas a gastar una cantidad de dinero que es ridícula porque no va a servir. Entonces hoy, pensar las políticas de preservación digital es complicado. Otra de las cuestiones es el *software* libre, formatos libres que no tengan ninguna traba económica ni legal para ser usados.

Es un tema complejo, además en Argentina no hay mucha gente especializada en preservación audiovisual, hay gente trabajando muy bien en digitalización de documentos, pero audiovisual no. Ahora el Sistema Nacional de Medios y Tristán Bauer están demostrando un interés por esto, más asociado a la producción, a tener material para poder usar en la televisión pública en *Encuentro*, o en *Canal 7* pero todavía más desde el lado de producción que de preservación.

-¿Cuáles son las ventajas que aporta Internet a los archivos? ¿Adquieren nuevos espacios de difusión y preservación?

-Internet es una herramienta valiosísima para el acceso, no para la preservación. Uno de los proyectos con los que estoy más contenta de mi gestión en el Museo es una cajita de DVD donde rescatamos ocho horas de cine mudo argentino que es absolutamente desconocido porque los materiales no estaban disponibles. Fundamentalmente porque había copias únicas o porque la mayoría no sabía que existían, y eso, no sé si es crear agenda pero a partir de ahora más investigadores van a poder estudiar cine mudo porque tienen más materiales sobre los cuales trabajar. Eso lo hicimos en DVD y la intervención sobre la imagen que pudimos hacer para mejorarla la hicimos sobre el DVD, no sobre el filmico. No sirve para preservación pero sirve para que sea accesible, nosotros lo repartimos gratis, está en Internet para bajar con el libro que acompaña escaneado y eso hace que más gente esté interesada y cuanto más gente esté interesada en ese material más fácil va a ser conseguir el dinero para realizar el verdadero trabajo de preservación que está esperando hacerse. Entonces me parece que Internet es maravilloso para eso, permite dar acceso.

() Desde 2008, Paula Félix-Didier es directora del Museo del Cine "Pablo D. Hcken" dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Es especialista en conservación y archivo de medios audiovisuales y docente e investigadora cinematográfica. Es Historiadora egresada en la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Archivo y Preservación de Medios Audiovisuales, egresada de la New York University y maestranda en Investigación Histórica de la Universidad de San Andrés. Ha dictado cursos universitarios y terciarios de historia del cine argentino y latinoamericano, se ha desempeñado como curadora en muestras retrospectivas y ciclos de cine y ha participado de la coordinación de cine-clubes y cinematecas.*

0 comentarios | [comentar](#) | [imprimir](#) | [enviar a un amigo](#) |





abuse (Fritz Lang, 1922)