

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

El archivo audiovisual como huella histórica
La recuperación del material filmico

Díaz Candela
Cuerpo A del PG
23/02/2010
Cine y TV
Facultad de Diseño y Comunicación
Universidad de Palermo

Índice

Síntesis	3
Logros de mi PG	5
Introducción	6
Declaración Jurada de autoría del PG	10

Síntesis

Este Proyecto de Graduación tiene como objetivo resaltar la importancia de los archivos audiovisuales en Argentina, visto como un Patrimonio de la Nación.

Dentro de este ensayo, se destaca la necesidad de otorgarle a las películas un rol primordial, puesto que son un testimonio indiscutible de la historia de la humanidad, de los diversos acontecimientos que se sucedieron.

Primeramente el cine surgió como medio de distracción para la clase alta de la sociedad, presentado al público como un nuevo espectáculo; luego con el correr del tiempo este arte fue consolidándose cada vez más, y gracias a los diversos avances tecnológicos que se sucedieron, hoy en día es considerado el séptimo arte.

La intención no es realizar un análisis histórico del cine, sí se propone resaltar su función de carácter global, la pluralidad de dimensiones que contiene. Es un instrumento de transmisión de conocimiento, posee la capacidad de sumergirse en la vida perceptiva de las personas, influyendo en sus valores y en la configuración de modelos referenciales de identidad.

Se ha analizado el papel de la censura, en los periodos de gobiernos democráticos y dictatoriales que sufrió el país, como instrumento de control y manipulación de ideologías de la sociedad a fin de manipular la historia. La pérdida de material filmico en determinados periodos tuvo su origen en la censura y no en defectos de conservación.

Gran parte del patrimonio se ha perdido y es imposible recuperarlo, pero todavía puede conservarse una parte de él. Las cinematecas y filmotecas son las encargadas de cuidar este material, abarcando todos los aspectos relacionados con el resguardo, la recuperación de los archivos y la administración de los lugares en que éstos se depositan. Es preciso aclarar que esta tarea requiere de empleados correctamente capacitados en el área, ya que son ellos los encargados

de cuidar el material audiovisual. Se señala la necesidad de que organismos nacionales fomenten tareas, programas y actividades de capacitación cultural a fin de contribuir a la formación integral de los interesados en preservación archivística y promover de esta manera este nuevo oficio en el país; destacar la posibilidad que se desarrolle un nuevo campo laboral poco explotado.

De la investigación realizada se ha verificado que no existen leyes reglamentadas que avalen la idea de conservación como ley Nacional. La ley de cine 24.377 no incluye en su plexo normativo la idea de restauración fílmica. Las políticas culturales no tienen en cuenta la asignación de recursos, no sólo para la capacitación sino para el alojamiento de los archivos audiovisuales, ya que El Museo del Cine hoy en día no cuenta con un edificio propio.

Por último se verifica la existencia de nuevas metodologías de archivo, que permiten mantener y preservar los documentos audiovisuales en soporte digital. Si bien esta técnica es beneficiosa para la conservación del material, el resultado pierde originalidad, autenticidad y calidad.

El desarrollo de este ensayo ha permitido realizar un análisis sistemático de los pasos que deben seguirse para la conservación del material fílmico necesario para la creación de un instituto público de protección de archivos nacionales y su marco legal.

Logros de mi PG

A lo largo de mi carrera tuve la percepción de la dificultad que encontraba al querer recabar archivos filmicos de determinados periodos históricos. Esto me llevó a realizar este análisis pormenorizado de la situación existente en nuestro país, las referencias internacionales sobre esta materia y la relación entre memoria, política y cine.

El trabajo me ha permitido indagar y conocer la situación de los registros históricos en las distintas etapas políticas, y verificar así la importante influencia que tiene el cine sobre la formación cultural del ciudadano. Es importante valorar la dimensión del cine como registro histórico y como archivo de la memoria.

Además, con este ensayo he conocido en profundidad las pautas necesarias para la conservación del material filmico, tanto las características de la materia prima sobre las que se producen las obras como así también las condiciones ambientales que requiere la conservación.

Uno de los principales inconvenientes con los que me encontré fue la escasez de bibliografía y trabajos integrales sobre este tema. He encontrado respaldo en la bibliografía internacional, pero en lo que respecta a la nacional existe muy poco material de consulta.

La culminación del trabajo me ha permitido abrir una nueva línea de investigación para seguir indagando en esta temática.

Introducción

El presente trabajo refiere el estado de situación de los archivos audiovisuales con respecto a la existencia y a la conservación del material filmico.

El cine es en si mismo un hecho documental, por que recrea una sociedad, registra la vida, es parte del acervo cultural de una región y su ausencia genera espacios vacíos en su historia.

Las diferentes técnicas de conservación, la necesidad de personal capacitado y el marco legal de aplicación de una normativa adecuada, son ítems que contribuyen a la producción artística del conjunto de una sociedad. De la misma manera que en el campo de la literatura una biblioteca permite ser fuente de referencia histórica, una filmoteca debe ser el sitio donde se abreve para esta expresión artística.

El análisis de la situación internacional con respecto a la situación nacional pone en evidencia el déficit existente en nuestro país. Definir técnicas de conservación, políticas de financiamiento, prioridades de preservación, fomentar la capacitación, accesibilidad del público a las filmotecas, deben ser acciones que desde los ministerios públicos no deben ser soslayadas.

El trabajo comienza analizando el papel del cine como patrimonio cultural de una sociedad y como un instrumento tecnológico al servicio de la educación.

Seguidamente se aborda el rol de la censura ejercida desde gobiernos democráticos y dictatoriales y su relación con la pérdida de gran cantidad de archivos filmicos.

Para conocer la situación con respecto a los marcos legales existentes en esta temática, se indagó en la legislación nacional e internacional, sus alcances y aplicaciones, sus políticas de fomento. Así como también las diferentes cinematecas que existen a nivel mundial y que son modelos a seguir.

Uno de los puntos fundamentales que forman parte de este estudio corresponde a la existencia de diferentes técnicas de conservación y su relación con los avances tecnológicos vigentes. Se plantea el debate interesante con respecto a la originalidad del material conservado, ya que si esta tarea se realiza por técnicas de reproducción de un original, la autenticidad se pierde y con ella aspectos de

calidad, que hacen a la personalidad del film.

Esta investigación fue apoyada por los profesores Vanesa Hojenberg, Hugo Salas, Jorge Falcone y Julieta Sepich, quienes con su atenta supervisión ayudaron la consecución de este proyecto. Se debe agradecer también a la familia que siempre estuvo presente y a mis amigas, Laura Matantuono y Lourdes Calderón, que fueron las lectoras críticas del proyecto.

Declaración Jurada de autoría del PG

Buenos Aires, 23 de febrero del 2009

Facultad de Diseño y Comunicación
Universidad de Palermo
Buenos Aires

Por la presente declaro que el Proyecto de Graduación es mi propio trabajo y hasta donde sé y creo, no contiene material previamente publicado o escrito por otra persona, ni material que de manera substancial haya sido aceptado para el otorgamiento de premios de cualquier otro grado o diploma de la Universidad u otro instituto de enseñanza superior, excepto donde se ha hecho reconocimiento debido en el texto.

Autorizo a la Facultad de Diseño y Comunicación a emplear los contenidos del mismo a efectos académicos e institucionales del Trabajo Final de Grado titulado: El Archivo audiovisual como huella histórica. La recuperación del material filmico

Saluda cordialmente

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

El archivo audiovisual como huella histórica
La recuperación del material filmico

Díaz Candela
Cuerpo B del PG
23/02/2010
Cine y TV
Facultad de Diseño y Comunicación
Universidad de Palermo

Índice

Índice de figuras.....	3
Introducción	4
Capítulo 1: Cine como patrimonio y educación social	8
1.1. Cine y cultura	8
1.2. Aportes a la formación social	13
Capítulo 2: Autoritarismo y democracia en el cine argentino	19
2.1. Etapa democrática	19
2.2. Etapa de facto	27
Capítulo 3: Situación de la preservación del cine argentino	33
3.1. Rol del Estado	33
3.2. Asociaciones relacionadas.....	42
Capítulo 4: Conservación del soporte cinematográfico	46
4.1. Materiales y técnicas.....	46
Capítulo 5: El archivo, reflejo de una realidad.	58
5.1. El valor de las filmotecas.....	58
5.2. Capacitación	64
Capítulo 6: Las nuevas tecnologías como aporte a la preservación.....	69
6.1. Nuevos medios digitales	69
6.2. Preservación digital ¿Una solución a la problemática?	74
Conclusión	78
Lista de referencias bibliográficas	83
Bibliografía	87

Índice de figuras

Figura 1. El cono de la experiencia.....	17
Figura 2. La industria cinematográfica en la Argentina, entre los límites del mercado y el fomento estatal	35
Figura 3. Fachada del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.....	40
Figura 4 . Diseño, características y difusión de la base de datos del Arxiu de la Filmoteca.....	49
Figura 5. Ejemplos de diacetato en degradación.....	50
Figura 6. Materiales con signo de descomposición	54
Figura 7. Lesiones producidas por la humedad.....	55
Figura 8 Lesiones producidas por la humedad	55
Figura 9. Las condiciones ambientales de almacenamiento de películas procesadas atendiendo a los factores de humedad y temperatura y a los periodos de almacenamiento.....	54
Figura 10. Filmoteca de Catalunya.....	62

Introducción

El archivo audiovisual como huella histórica

La recuperación de material filmico

Los archivos audiovisuales constituyen la preservación de un patrimonio audiovisual, considerados de tal forma porque los mismos garantizan su consulta por parte de usuarios y generaciones futuras. Es por eso que las filmotecas nacionales deben cumplir un rol importante de conservación de la memoria.

Este es un tema primordial para la cultura nacional, puesto que se trata de conservar la huella de la herencia actual, que remite al estudio y conservación de todos los restos que pueden existir de ese pasado. Se habla del valor de la imagen como documento.

Teniendo esto en cuenta, se desarrollará en este Proyecto de Graduación la problemática relacionada con la posibilidad de protección de películas nacionales que aún permanecen en la Argentina. Se analizarán principalmente las ideas básicas de recuperación, preservación, restauración y conservación de los filmes.

Para abordar esta problemática, será necesario en primer lugar comprender en profundidad cuál es el papel del archivo audiovisual como película. Al cine se lo valora por su rol artístico y social, convirtiéndose en un hito del siglo XX. Este es un agente educador, un recurso muy importante en el ámbito educativo, ya que no sólo es visto como un medio de distracción, sino también como medio didáctico que aporta a la herencia cultural. Es por eso que esta mirada de cine también será desarrollada y planteada con el fin de dar cuenta de cuán importante son los archivos de video en el presente.

También el trabajo desarrollará una breve reseña del tiempo más penoso de la historia, el último proceso militar, período en el cual gran parte del material filmico existente fue destruido o dañado. Esta crisis de pérdida de film es no fue sólo en Argentina, en varios países de Latinoamérica, bajo regimenes dictatoriales, ocurrió algo similar. Además se hará presentes algunas de las políticas impulsadas por los diferentes gobiernos de esta etapa, centrando atención en la censura que impusieron al pueblo Argentino, ya que las estrategias cinematográficas de estos periodos cobraron una importancia central en el desarrollo de la actividad industrial.

Por otro lado, es necesario contar con personal capacitado para la realización de dichos trabajos, como así también la necesidad de tener el conocimiento exacto de las características de la materia prima sobre la que se producen las obras. El trabajo de restauración es oneroso para la economía que pueden manejar las cinematecas o los archiveros audiovisuales. Para todas estas acciones es fundamental contar con fuertes inversiones o definir fuentes de financiación por parte del Estado. Las políticas de preservación debe estar ser implementadas por el gobierno con el objeto de resguardar y conservar los archivos filmicos del país. Actualmente, el Estado no se responsabiliza ni crea los mecanismos pertinentes para la preservación del patrimonio cultural audiovisual.

En el desarrollo del capítulo tres se hace referencia a las diferentes leyes que regulan el cine nacional y las que se encuentran en proyecto de ley. En este campo el análisis expuesto es netamente descriptivo, puesto que no es intención tomar una postura política, sino señalar el cumplimiento de las leyes existentes. También se realiza una recorrida por las asociaciones y fundaciones que se hacen presentes hoy en día, describiendo en cada una de ellas, su postura frente a la preservación y conservación.

El capítulo cuatro analizará las condiciones ideales que requiere una película para su buena conservación en el tiempo, teniendo en cuenta el ambiente y la infraestructura del lugar de

almacenamiento. El proceso de deterioro es un tema a tener en cuenta, puesto que los factores de humedad, temperatura, luz y contaminantes atmosféricos son los principales en dañar la película. Para esta tarea es esencial, entre otras cosas, tener conocimiento de las características de la materia prima sobre las que se producen las obras, es decir, el tipo de material audiovisual sobre el que se trabaja.

Resulta importante aclarar aquí que las nuevas tecnologías presentes en la actualidad dan origen a nuevas formas de conservación de archivos filmicos. Se planteará en el proyecto los puntos favorables y desfavorables de preservar el patrimonio audiovisual en formatos digitales teniendo en cuenta los cambios de conducta que han ido a la zaga del progreso tecnológico.

Los objetivos del PG se basan principalmente en analizar el estado de conservación de las películas argentinas, pero para llegar a hacer este análisis de manera exhaustiva es necesario inventariar sitios existentes de protección de filmografía y para eso se deben definir mecanismos de protección y comparar los procedimientos técnicos necesarios para la preservación. De esta manera se prevé que todo el campo teórico está íntimamente relacionado, ya que sin conocer la historia de nuestros antepasados, sin saber lo que es el cine como arte y movimiento, es imposible aportar información a la preservación de los archivos.

Es por eso que la categoría de este trabajo se inscribe en un Ensayo. El aporte del mismo contribuye a concienciar a la gente de la importancia de preservar los archivos audiovisuales, siendo estos un legado del pasado y un aporte a fortalecer la cultura e identidad del pueblo.

La relevancia de este ensayo se centra en brindar consideraciones necesarias para contribuir a la creación de un instituto público de protección de archivos nacionales, así como también la creación de una normativa para la conservación del patrimonio.

Capítulo 1: Cine como patrimonio y educación social

«Mi vocación más auténtica creo que es representar cuanto veo, siempre que me impresione, me fascine, me sorprenda». (Fellini, 2005)

1.1. Cine y cultura

El cine surgió oficialmente en la primera proyección pública que organizaron los hermanos Auguste y Antoine Lumiere el día 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien del Grand Café de París, presentando la película *La llegada del tren a la estación*. Y llegó a la Argentina esa misma película el 18 de julio de 1896 en el Teatro Odeón de Buenos Aires.

Además de los hermanos Lumiere, otro aficionado que se destacó fue Eugène Py, quien se convirtió en el primer realizador y camarógrafo con el corto *La Bandera Argentina* en el año 1897, donde se apreciaba la bandera flameando en el mástil de la Plaza de Mayo. Ya en 1898 el doctor Alejandro Posadas dio inicio a un cine quirúrgico, filmando sus propias operaciones quirúrgicas para utilizarlas como documento de enseñanza para sus alumnos de cátedra.

En 1900 se originaron las primeras salas específicas dedicadas al cine. En 1907 se produjeron los primeros ensayos de cine sonoro en los que la imagen era acoplada a un registro fonográfico. Uno de los grandes experimentos fue el film *La revolución de Mayo*, en 1909, de Mario Gallo, siendo la primera película de ficción realizada con actores profesionales. Estos impetuosos emprendimientos filmicos fueron el inicio del cine argentino, y el nuevo entretenimiento más popular de Buenos Aires.

Lejos de realizar un abordaje histórico del cine, se propone resaltar al cine por su carácter global, la pluralidad de dimensiones que contiene. Así, conjuga el lenguaje verbal y no verbal, constituyendo un medio de expresión total, ya que alberga una demostración creadora y

comunicativa; es un instrumento de transmisión de conocimiento, posee la capacidad de sumergirse en la vida perceptiva de las personas, influyendo en sus valores, en sus modos de actuar, y en la configuración de modelos referenciales de identidad.

Como bien dijo en su momento Tarkovski (2002, pp. 44-45).

El éxito del cine estriba en conseguir llevar a cabo estas funciones ofreciéndonos un mundo ficticio, reconstruido pero tan similar al que vivimos, tan creíble, que nos induce a olvidarnos de que cuanto vemos en la pantalla no es la realidad sino un entramado artístico hábilmente elaborado. En ello reside la enorme capacidad de manipulación que posee el cine, de hacernos percibir un mundo utópico como si ya realmente existiese; y su éxito consiste en lograr que no sólo no rechacemos su pretensión, sino que la busquemos y la aceptemos con agrado.

Demostrando de esta manera, lo que entrega el cine a los espectadores que se dejan cautivar por este arte.

Y desde el punto de vista de un director, como bien señalan las palabras de Fellini al comienzo del capítulo, el cine tiene la habilidad de reflejar la realidad desde la mirada del director, transmitiendo su visión del mundo, refiriendo así una época histórica, cuyas interpretaciones se basan en cuestiones culturales, sociales, psicológicas y políticas, de las que se generan múltiples sentidos. Se puede decir que hasta ha supuesto la superación de la lectura, traspasado así las barreras de ser un mero acto entretenedor, convirtiéndose en una actividad altamente intelectual.

Calificado como séptimo arte ha logrado constituirse como un medio de distracción, tanto por las demandas de sus espectadores como por la ambición de sus creadores, siendo un medio de comunicación ya que puede considerarse como una manifestación social que se sitúa dentro de la industria de la información y del entretenimiento. La comunicación es el proceso y el resultado de la relación mediada por el intercambio de informaciones, conocimientos y sentimientos entre

individuos y organizaciones sociales.

Por lo tanto, se debe considerar que son los medios los que construyen los conocimientos que se tienen de la realidad y esos conocimientos suelen ser una reproducción de esta forma de representación.

Por otro lado la cultura se constituye por los diversos saberes, que la humanidad ha alcanzado y recopilado, en forma más o menos sistemática, a lo largo de la historia. Tomando las palabras de Clifford Geertz, quien refiriéndose a la cultura y la sociedad sostiene:

La cultura es la trama de significados en función de la cual los seres humanos interpretan su existencia y experiencia, así mismo como conducen sus acciones; la estructura social es la forma que asume la acción, la red de relaciones sociales realmente existentes. La cultura y la estructura social no son, entonces, sino diferentes abstracciones de los mismos fenómenos. (Herrero, 2002).

Esta definición de cultura da la iniciativa a pensar en el bien cultural, referido a toda actividad artística de creación individual y producción en serie materializada en un soporte tangible y de consumo masivo. Si bien no todo bien cultural es duradero por sí solo y depende en mayor medida del propietario, es preciso tener conocimientos básicos de conservación del material. Un claro ejemplo de esto son las películas cinematográficas.

Lo que se intenta resaltar es la preservación del patrimonio audiovisual y el conocimiento que debe tener sobre la conservación de los archivos filmicos, considerados de tal forma como la preservación de un Patrimonio Audiovisual. Cuando se refiere a patrimonio se hace hincapié a toda grabación cinematográfica o documentos audiovisuales en un soporte, cual quiera sea el método de grabación y la naturaleza del soporte utilizado en la grabación, estén o no destinadas principalmente a la difusión pública. Es decir un patrimonio audiovisual son todos aquellos materiales originales que existen o se generan y que repercuten en la cultura nacional.

Partiendo de la idea que solamente puede ser considerado archivo aquel que hace preservación de sus materiales para garantizar su consulta a los usuarios y a las generaciones futuras, como bien señala Castañeda, «Los archivos audiovisuales nacionales, son en sí organismos que actúan a nivel nacional y que tienen por misión documentar, conservar y hacer accesible públicamente todo el patrimonio audiovisual del país o una parte significativa en materia informativa». (Castañeda y Ojeda, 1992. p.6)

La escasez de información acerca de este tema en la Argentina es notoria. Un tema que conviene puntualizar trata de los problemas vinculados al rescate, conservación, accesibilidad, teniendo en cuenta su doble carácter de patrimonio cultural y testimonio histórico, teniendo la imagen un valor como documento. Los archivos audiovisuales que el mundo almacena contienen abundante información para la herencia cultural de las sociedades. Se puede llegar hasta decir que las imágenes son más apropiadas para explicar la historia que las palabras en sí mismas.

La preocupación por la conservación del cine es inherente a su propio origen, en la medida en que aparecen problemas para almacenar el exceso de producción. El problema radica en que las películas de nitrato de los inicios del cine son altamente inflamables, lo que hacía que se prohibiera a los industriales del cine que guardaran en sus talleres más de un determinado número de películas.

Las condiciones de almacenamiento de los soportes audiovisuales y multimedia requieren de una atención especial. La tierra, el polvo, el aire contaminado y niveles de temperatura y humedad excesivos o cambiantes pueden provocar daños. El tiempo de vida útil de los discos compactos y las cintas depende directamente de los niveles de temperatura y humedad bajo los que estén almacenados.

Sin embargo esta experiencia de las industrias audiovisuales tan centradas en la producción del momento y su falta de visión com o dim ensión histórica de la so ciedad, tuvo com o respuesta la creación de las primeras filmotecas en los años '30 cuando numerosos cineastas percibieron que las películas mudas, sin valor com ercial, estaban siendo abandonada s e incluso destruidas por sus propietarios y decidieron crear ar chivos para conservar lo que e llos consideraban como patrimonio cultural. Varios años más tarde todavía Argentina sigue peleando por la sanción de una legislación acorde.

El cine como patrim onio se encuentra determ inado tanto por su contenido com o por su función en el contexto histórico en el que se realizaron las películas. Defi niendo de esta m anera corrientes cinematográficas que depararon en, géneros, como el cine negro americano; el Código *Hays*; el *Star System* argentino de los años '50. Esto hace que sea urgente la necesidad de crear filmotecas para su conservación.

Es necesario reconocer m undialmente que las im ágenes en m ovimiento form an parte d el patrimonio cultural mundial, los archivos audiovisuales desempeñan un papel primordial puesto que garantizan la conservación de la memoria.

1.2. Aportes a la formación social

Hoy en día contar en la escuela con palabras y con imágenes no pareciera ser una práctica extraña, esto es algo común que se hace presente con el avance de la tecnología y de los medios de reproducción. Una clase integrada por videos de apoyo ya es algo habitual en la forma de enseñar.

Se intenta destacar al cine en su valor de agente educador, mostrando de esta manera la importancia de la conservación de películas para reflejar situaciones, documentar y crear así clases más didácticas, ayudando a los estudiantes a conectarse con niveles afectivos, cognitivos y conductuales.

El material audiovisual puede ser utilizado de diferentes maneras, tanto en lo histórico, artístico o informativo, con el fin de que este sirva como un medio auxiliar, un recurso técnico y metodológico aplicable en la pedagogía.

Marc Ferro es un historiador francés que desde los años '70 en adelante comenzó a plantear el valor del cine en el estudio de la historia. Fue uno de los primeros analistas que vieron el cine como una fuente de documentación útil para la investigación y enseñanza de la historia, haciendo referencia no sólo a videos educativos y culturales de apoyo didáctico, sino también a filmes de ficción que plasman mejor que un libro los hechos sucedidos en determinados periodos, demostrando asimismo la posibilidad del cine de ficción como fuente. El ojo de la cámara se convierte de esta manera en un portador de los hechos, fiel testimonio de un determinado tiempo histórico.

La escuela debe ser espacio de aprendizaje activo, el lugar donde los alumnos descubran verdades, bajo un modelo de clase donde la imaginación no tenga límites, bajo nuevos conceptos de comunicación entre compañeros, abriéndose lugar al diálogo, a la discusión. Se propone hacer

hincapié en un nuevo modelo de clase que sea creativa y participativa. El docente tiene la función de facilitar al alumno en su camino de aprendizaje y estimular el conocimiento.

Los procesos de enseñanza y aprendizaje son fundamentales en una relación, ya que incluye tanto al que enseña, al que aprende y al vínculo que se crea entre ambos, siendo la escuela en este sentido una entidad que produce y potencia el desarrollo y el aprendizaje educativo.

Como bien señala Criado Martínez, G. (1994) sobre las teorías de Vigotsky, psicólogo ruso, haciendo referencia a que el desarrollo de un alumno no es un proceso estático, sino que es visto de una manera prospectiva, a mediano y largo plazo. Vigotsky, en su teoría sobre la Zona de Desarrollo Potencial (ZDP), hace referencia a que la capacidad del alumno está determinada no sólo por su Nivel de Desarrollo Real, su capacidad de resolver independientemente el problema, de un modo autónomo, sin la ayuda de los demás; sino también por su Nivel Desarrollo Potencial, un desarrollo que se puede lograr con ayuda, con el apoyo de un adulto, o en colaboración con otro compañero más capaz.

Según Vigotsky, es preciso centrarse en el proceso y no en el resultado del desarrollo. Con esto se hace referencia al valor del cine dentro del aula, donde lo importante es cómo se transmiten las ideas a los alumnos, haciendo notar que el cine es un buen recurso para transmitir conocimientos.

Su teoría se basa principalmente en el aprendizaje sociocultural de cada individuo y por lo tanto en el medio en el cual se desarrolla. El alumno construye su propio aprendizaje a partir del estímulo recibido desde el medio social, es decir, el conocimiento incorporado es algo que se construye por medio de operaciones y habilidades cognoscitivas que se transmiten en la interacción social.

En el modelo de aprendizaje que aporta, el contexto ocupa un lugar central donde la interacción social se convierte en el motor del desarrollo y el aprendizaje se produce más fácil en situaciones colectivas. El video en este caso es un buen recurso para transmitir dichos conocimientos. La libre expresión de las dudas y la participación activa y dinámica del alumnado, son algunos de los pilares en los que se basa la enseñanza propuesta por Vigotsky.

Aunque en la actualidad el cine es un medio de entretenimiento cotidiano, la idea de llevarlo a la escuela como recurso pedagógico consiste en que el material visual contribuya a lograr una visión global de los contenidos. Los docentes usan e incluyen videos en su construcción didáctica para: aumentar la motivación, recordar el aprendizaje, fomentar la práctica, la comprensión, aumentar la motivación, el juicio crítico, etc. Existen fragmentos de vídeo que por sus características visuales transmiten una gran carga información didáctica que pueden ser útiles para hablar sobre asuntos difíciles de ilustrar y fácil para ejemplificar temas específicos. También se lo puede utilizar para construir conocimiento, para reflexionar acerca de un tema específico, hacer investigación o desarrollar competencias comunicativas.

La incorporación del video permite desarrollar las competencias socio-emocionales de los estudiantes, que únicamente a través de la exposición oral, resulta difícil contextualizar. Este mensaje audiovisual tiene por finalidad describir una realidad lo más objetiva posible, trayendo al aula el pasado y el presente como forma de ejemplificación de los diversos temas que se traten, contribuyendo a lograr una visión global de los contenidos.

García-Sánchez (2002), Pereira (2003) y Astudillo (2007), defienden el cine como un recurso valioso, capaz de complementar los métodos clásicos y de fomentar el espíritu crítico de los alumnos. El cine tiene en su origen una función de entretenimiento, se le exige que sea sugestivo, atrayente, que mantenga el interés, cualidades que resultan extremadamente útiles en el campo del aprendizaje. (Velasco, Álvarez, 2009, p. 1).

Como bien se señaló anteriormente la posibilidad de que el video sea un elemento más de la clase hace posible estimular la autonomía crítica del alumno, algo que siempre se intenta estimular en la clase, pues su finalidad es que el alumno aprenda allí a definirse como persona y como ciudadano, que tenga valor crítico de los logros a conseguir y por otro lado la finalidad de la escuela

es divulgar aspectos generales y complementar las necesidades de formación y orientación profesional. Puede resaltar una motivación eficaz para recordar, interpretar, intercambiar y cuestionar temas que fueron expuestos en la película.

El grado de importancia de esto es tal, que la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas del MERCOSUR (RECAM), fomentó un proyecto titulado: Cajita de cine del MERCOSUR, donde por medio de la entrega de material audiovisual a las escuelas, se crean espacios de análisis y distinción para los alumnos. En el cual, no sólo se educa sobre una visión crítica, sino que el material funciona como una herramienta de apoyo para el plan de estudios de los estudiantes en etapa escolar.

Es por eso que se propone destacar al cine en su valor como agente educador, capaz de ser utilizado en los procesos de aprendizaje. Edgar Dale fue un pedagogo estadounidense que realizó un Cono de experimentación en el que los niveles corresponden a diversos métodos de aprendizaje; este fue el primer intento que enlaza la teoría del aprendizaje con las comunicaciones audiovisuales, siendo una metodología para analizar el contenido de las películas.

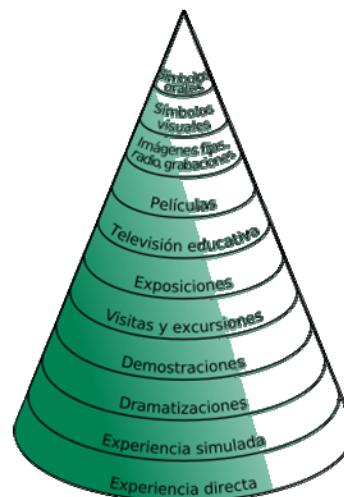


Figura 1: El cono de la experiencia. Edgar Dale. Disponible en:

http://es.wikipedia.org/wiki/Cono_de_la_Experiencia#El_Cono_de_la_Experiencia

Como refiere Libedinsky Marta (2006, p.2) Edgar Dale (1964) le otorgó un papel importante a la enseñanza con recursos audiovisuales, a una enseñanza ejercida no sólo con la voz y en particular, a

la enseñanza con cine, al que se lo refiere como “realidades editadas”. Dale decía que el cine obliga a la atención, intensifica la realidad, permite traer al aula el pasado y el presente, amplifica o reduce el tamaño de los objetos, sirve para presentar sucesos que no pueden ser vistos por el ojo humano, mejora la comprensión de conceptos y relaciones abstractas, puede influir en el desarrollo de actitudes y ofrece satisfactoriamente experiencias estéticas.

Esta forma de llamar al cine dentro del ámbito educativo hace pensar que la conservación de los archivos audiovisuales permite y da lugar a que sea un elemento más en la forma de aprendizaje en el aula.

Otro tema interesante para destacar es que permite al alumnado, desde una óptica visual, auditiva y motora, es decir desde la imagen, el sonido y el movimiento, un aprendizaje más relajado y de disfrute estimulando así otros sentidos que no sean la lectura ni la memorización, logrando que el video proporcione contenidos conceptuales para que el sujeto asimile. La importancia de estos estímulos emotivos, dentro del proceso didáctico, juegan un papel fundamental, pudiendo el video suscitar emociones y sensaciones, siendo más eficaz que la palabra. El objetivo de este es representar, comunicar, enseñar y recrear modelos de comportamiento a fin de constituirse como un testimonio histórico.

Lo que se destaca entonces es que es posible ver cine en la escuela por el aporte informativo que éste puede llegar a permitir. Educar para la comunicación no es sólo realizar análisis teóricos. Educar para la comunicación es un proceso que debe tener en cuenta el contexto en el que se encuentra dado, que cambia y se modifica constantemente ya sea por la tecnología o por las etapas del crecimiento fisiológico y cultural de cada grupo social. No debe subestimarse el papel del cine dentro del aula. Es un proyecto que implica a la escuela y a todos los que la integran, tanto alumnos como docentes.

Capítulo 2: Autoritarismo y democracia en el cine argentino

«Para nosotros la libertad de expresión es sólo aquella que el pueblo organizado elige y regula para su desarrollo efectivo, asumiéndola, además, no como mero derecho individual, sino, sobre todo, como indiscutible derecho social» (Getino, 1998, p. 242).

2.1. Etapa democrática

Hasta el año 1944 el estado no intervenía en la industria cinematográfica argentina. El cine realizado en el país hasta ese momento era producto de la iniciativa privada, entre empresarios, comerciantes, dueños de teatros, casi todos extranjeros.

El estado estaba ausente, las producciones extranjeras eran exhibidas en condiciones más favorables que las nacionales y además se les cobraba bajísimos impuestos, ya que el material virgen pagaba el mismo derecho aduanero que la película impresa. La situación se agravó aún más debido a la represalia aplicada por el gobierno de Estados Unidos, que dejó de venderle material virgen a la Argentina por la neutralidad que el país asumió en la segunda guerra mundial. La medida provocó un efecto secundario, ya que disminuyó el crecimiento industrial del sector que había logrado conquistar el mercado local y latinoamericano, favoreciendo de esta manera al cine mexicano.

Todo esta revuelta generó una serie de conflictos entre los diferentes sectores relacionados: los productores, cuyos negocios eran expandir el cine nacional; los exhibidores que apuntaban al cine norteamericano que le proporcionaba ganancias seguras; organismos públicos y empresas privadas y el auge de mercado negro de material virgen que generalmente provenía de Chile y Uruguay.

La actividad de los estudios se reducía notablemente, había escasez de película virgen y como no

se había llegado a un acuerdo, tampoco se firmaban los contratos para distribuir las películas ya finalizadas.

Farrel como presidente, y Juan Domingo Perón encargado de la Secretaría de Trabajo y Previsión, expresaron a productores y exhibidores su deseo de gestionar un acuerdo para que se exhibiese la mayor cantidad de películas argentinas en la mayor cantidad de salas.

La solución llegó con el decreto 21.344: el 5 de enero de 1944 el gobierno adoptó una serie de medidas para poder hacerle frente a la problemática existente, estableciendo ventajas impositivas a favor de las salas que exhibieran filmes argentinos, con el objetivo de acelerar la industrialización. El efecto del decreto establecido no fue el esperado. La norma legal impuesta radicalizó los ánimos. Para un enriquecimiento rápido se aceleró la producción dando lugar a películas mediocres, pasatistas. Como dice Getino (2005) «El proteccionismo era tal que muchas veces la inversión quedaba asegurada antes de que se iniciara la propia comercialización... En esta etapa ningún capital arriesgó en cuestión de infraestructura».

El 4 de junio de 1946 Juan Domingo Perón asume la presidencia. Los productores y realizadores cinematográficos tenían la esperanza de profundizar la política proteccionista iniciada en 1944. En el mes de enero del 1947, una delegación del sector productivo se entrevista con el general Perón, para solicitar que la industria del cine sea declarada de interés nacional, a fin de gozar de los beneficios del banco de crédito industrial, también presionaron sobre la cámara de diputados para pedir la ratificación del decreto 21.344. De esta manera el proyecto de ley fue aprobado y reglamentado con dos modificaciones: se aumentó la obligatoriedad de exhibición en las salas de estreno y se dispuso que la subsecretaría de informaciones sancionara a quienes violaran las disposiciones.

Durante este debate el diputado Grania Etcheverri expresó:

El cine es importante porque su arte tiene mayor accesibilidad al público común, y resulta el

mejor vehículo para la elevación cultural del pueblo, para el perfeccionamiento del gusto estético, para la instrucción misma y la transmisión permanente y universal -no relegada a los límites del Estado- del patrimonio histórico Nacional (Kriger, 2009, p. 44).

Esta ley es reconocida como la primera ley nacional de cinematografía. Durante 1948 los productores argentinos apuntaron a consolidar su poder frente a los demás sectores de la industria. Apuntaban a un cine más culto, que vendería más que un cine vinculado exclusivamente al melodrama y al tango. El gobierno decidió otorgar más apoyo financiero a la industria del cine, ya que en la Argentina el cine seguía siendo el entretenimiento más barato que congregaba multitudes.

Los filmes de este período reúnen características comunes como un discurso literario modernista, la formación de un Estado-Nación y las referencias al pasado reciente están sólo vinculadas a aspectos musicales, costumbres, de la vida del campo. Un claro ejemplo de esto es el film, *Historias del 900*, de 1949, primera película dirigida por Hugo del Carril, ambientada a principios del siglo XX en Buenos Aires, que narra una historia de amor entre una chica rica y un joven cantor.

Es importante señalar que aunque el estado impulsara un crecimiento de la actividad de todos sus rubros, imponía igualmente limitaciones tanto económicas como ideológicas, a través de la censura cinematográfica. Esta se hizo presente impidiendo la propagación de ideas basadas en aquellos conceptos que amenazaran la democracia y la paz, no debían permitirse elogios a regímenes sociales opuestos al derecho público de la república. Algunas películas que sufrieron cortes fueron: *Se llamaba Carlos Gardel*, de Leon Klimovsky, de 1949; *Yo no elegí mi vida*, de Antonio Momplet de 1949, entre otras.

También la censura se ejercía en el aspecto político y moral, el cual quedaba librado a cada municipio, donde podía cortarse o prohibirse las películas, aunque estuvieran autorizadas por la Dirección General del Espectáculo. Durante esta época, las comisiones municipales de control actuaban como órganos de calificación previa en sede administrativa, influenciadas por

representantes de la iglesia católica. Consideraban al cine como una vía que ponía en marcha un mecanismo de influencia, que si bien podían ser constructivos, podían ser peligrosos para la salud moral de los espectadores. Las nuevas normas para la calificación de los filmes establecieron a partir de 1947 que: el bien y el mal debían estar claramente diferenciados, ya que resultaba inmoral toda película que exhibiera el mal como algo atractivo o apetecible. Se debía evitar toda exaltación de pasiones o referencia a cuestión de índole sexual, así como situaciones obscenas o desnudos. También debía evitarse que el cine mostrara el suicidio como una salida aceptable a los dramas humanos. Por otra parte, la familia, el estado, la iglesia, la autoridad y la ley, no podía ser objeto de escarnio.

Estas medidas se inspiraron en la Encíclica Vaticana *Divini Illius Magistri*. Que proponía crear «Especiales comisiones de censura, a las que corresponde inspeccionar, revisar y dirigir todas las producciones que se editan y constituir organismos que dirijan la producción cinematográfica con la intención de inspirarlas en obras nacionales de grandes poetas y escritores» (Kriger, 2009, p. 29)

Es así que para la iglesia las restricciones de los espectáculos constituían otro aspecto de la restauración moral e institucional, que aspiraba a la constitución de una nación católica, controlando directa o indirectamente las estructuras oficiales que los argentinos podían ver o no ver.

Con lo anterior, se comprueba la fuerte injerencia de la iglesia católica en las diferentes esferas de la sociedad, tanto en el cine como en la educación, donde la iglesia sostenía ideas tradicionales de obediencia y autoridad, al extremo que las publicaciones católicas comunicaban las películas permitidas. Ello provocaba que varias películas nacionales sufrieran cortes de ciertas escenas no admitidas o mucho peor, la prohibición de su estreno y exhibición, como *Juguetes Modernos* (Arliss, A. 1941) que finalmente fue exhibida en 1952. Algunas películas que sufrieron cortes de imágenes o diálogos son: *Un hombre solo no vale nada* (Lugones, M. 1949), *Apenas un delincuente* (Fregonese, H. 1949), *De padre conocido* (Zabalía, A. 1949), etc. Aunque a veces no se

aplicaron estrictamente estas medidas, los productores y exhibidores intentaban cumplir con estas normas ya que no querían sufrir pérdidas económicas.

La concentración de poder en manos del estado a partir de la sanción de una nueva constitución en el año 1949, fue delineando una política cinematográfica que se plasma en la Ley de Cine 13.651 que modificaba la ley 12.999. Un personaje influyente durante este período fue Raúl Alejandro Apold, quien había sido en 1946, director general del Noticiero Panamericano de Argentina, *Sono Film*, redactor del diario El Mundo y La Época, director del diario Democracia, que asumió en marzo de 1949 como subsecretario de Información y Prensa de la Nación.

El conjunto de medidas reglamentadas para la ley estaban orientadas a acentuar el proteccionismo, ordenar el funcionamiento comercial, controlar las películas que recibirían beneficios según su calidad artística y cultural, así como también las proporciones que se debían respetar sobre la utilización de argumentos nacionales.

La oposición veía que las facultades que se otorgarían al Poder Ejecutivo con la nueva ley se traducirían en un régimen de censura aprobado por el mismo congreso de la Nación, algo así como un arte dirigido. También la reglamentación imponía una instancia única de censura, regido todo por la Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos, en donde las municipalidades no tenían la autoridad de prohibir películas.

A consecuencia de la situación económica y la sanción de esta ley, el Poder Ejecutivo controlaba el universo ideológico de las producciones cinematográficas.

En el año 1950 a través de un decreto de la Subsecretaría de Informaciones de la presidencia de la Nación, se dispuso que para gozar de las medidas proteccionistas, las películas argentinas tendrían que «Reflejar cabalmente el elevado estado cultural, las costumbres y la real ideología del pueblo argentino». (Kriger, 2009, p. 62.)

Se debería tener especial cuidado en que el desarrollo del argumento y los diálogos se refirieran a

la nacionalidad, que reflejaran su verdadera ideología, costumbres, de una manera clara sin posibilidad de un doble discurso.

La consecuencia que esto acarreó fue que se restringieron los préstamos a la industria del cine y los créditos para el fomento de la producción de especial valor cultural. Las películas argentinas se clasificaban en tres categorías: la primera incluía a todas aquellas de interés nacional o histórico con gran despliegue de producción; la segunda a las películas que no lograban la calidad de las anteriores y la tercera eran las que debían ser excluidas de los beneficios de la protección.

La política de protección estatal del cine nacional encarado por el gobierno de Perón, tenía como objeto fortalecer la economía de las empresas productoras, pero sólo había conseguido estimular el aumento de películas pero no su calidad. Tanto productores como directores y guionistas sostenían que existía una grave declinación en la calidad de filmes nacionales, consideraban que debía producirse un cambio en el sistema, donde los logros artísticos ocuparan el primer lugar, otorgándole prestigio a la industria, aunque ello no resultara económicamente rentable.

Con respecto a la censura política cabe destacar que se realizó una llamada lista negra de los artistas que estaban en contra o manifestaban sus ideas frente al gobierno de turno. Estos debían ser excluidos de las películas pero podían seguir trabajando en la radio o en el teatro.

Durante el mes de marzo de 1954 se realizó el primer Festival Internacional Cinematográfico en Mar del Plata. Durante su transcurso, no sólo se establecieron nuevos vínculos con el exterior, sino que también la combinación de espectáculo y política resultó una buena estrategia comunicacional que promovía la imagen del gobierno. Una propaganda que difundía los avances de la nueva Argentina peronista tanto en el exterior como a nivel nacional, ya que apuntaba a consolidar la simpatía de los ciudadanos en esta nueva campaña.

Este evento cinematográfico no fue solamente herramienta de propaganda política sino que también despertaba diversas expectativas en saberes técnicos y artísticos, ya que la gente iba a ver un cine no comercial en una sala con la última tecnología en calidad cinematográfica.

De esta manera se comenzó a ver un cambio de posicionamiento en la industria del cine que apuntaba beneficios para las producciones nacionales y una política vinculada al desarrollo del comercio exterior, como la aparición de diversas coproducciones.

Como consecuencia de lo analizado se puede concluir que el gobierno militar de la época del '40 y luego el de Perón surgido en 1946, no tuvieron una visión integral del problema cinematográfico, dejando en manos de la libre empresa industrial las gestiones indispensables, como la consolidación de infraestructura actualizada, inversión en capital fijo y estable, elevación de los niveles culturales y estéticos de la producción. Es decir las políticas implementadas por estos gobiernos no fueron previstas, sino que fueron haciéndose sobre la marcha de los acontecimientos. Estas no provocaban ninguna ruptura, sino más bien un proceso de continuidad; se implementaban las mismas medidas que favorecían o perjudicaban a los demás sectores industriales.

Durante esta época es destacable hacer notar que no se crearon academias de enseñanza cinematográfica que apuntaran a promover la técnica o propuestas artísticas, ni designó reservorios para soporte filmico. Tampoco existieron beneficios para nuevos realizadores de filmes, ni tampoco se hicieron presentes películas que agredieran directamente al gobierno o autoridades supremas, los filmes de esta época respondían solo al modelo narrativo y estético del cine clásico. La censura de filmes durante este mandato estuvo relacionada con la inmoralidad y la hipocresía, perjudicando así a la industria y la cultura cinematográfica nacional.

El estado no fomentó ninguna corriente estética en particular, tomaban al cine como un mero entretenimiento de masas, sin impulsar la industria cinematográfica como identidad del país, sin

tomar al cine como una fuente de documentación, como un archivo capaz de reflejar la situación que vivía el país. Las medidas de protección apuntaban a dirigir el ideario filosófico regido por el gobierno de turno.

2.2. Etapa de facto

Para comenzar a analizar las gestiones que realizaron estos gobiernos, es importante establecer qué se entiende por de facto. Gobiernos en los cuales las libertades individuales se ven cercenadas, existe un control por parte del aparato oficial de información que controla los medios de comunicación y la acción del gobierno está encaminada a acallar las voces opositoras.

En 1955 se produce el golpe militar que derribó al gobierno de Perón. Comenzó una política de gran represión, reflejada por la inestabilidad política, intervenciones, prohibición de la actividad sindical, deportaciones y fusilamiento. En el aspecto económico esta etapa se caracterizó por la desnacionalización y el estímulo a inversiones extranjeras. De esta manera buena parte de la maquinaria en desuso en los países centrales fue traída al país para su utilización.

Durante el período de gobierno conocido como Revolución Libertadora, a la caída del gobierno de Perón, la producción de cine que dó interrumpida, se liberó la entrada de material extranjero y el número de películas filmadas disminuyó notablemente.

Sin embargo, en 1956 se crea la Asociación de Cine Experimental a partir de las ideas de críticos y jóvenes realizadores que vieron un espacio vacío en el que la industria no tenía interés de participar, así nace también la Asociación de Realizadores de Cortometraje y Escuela de cine de Santa Fe, dirigida por Fernando Birri.

A partir del año 1958, con un gobierno democrático nuevamente en el poder, Frondizi como presidente, se re inicia una etapa de promoción a la producción independiente: nace el Instituto Nacional de Cinematografía (INCAA), dirigido por Narciso Machinandarena, quien había sido dueño Estudios San Miguel. A pesar de que no se realizaron grandes inversiones por parte de las grandes empresas, la actividad del cortometraje y la industria publicitaria creció como nueva vía de

actividad.

A pesar de la promoción y el espíritu nacionalista de este gobierno, la actividad cinematográfica decayó, las películas no fueron exhibidas porque las salas estaban dedicadas al cine extranjero, dándose la paradoja de fomentar una actividad, como el cine, que luego no tendría canales de difusión ya que las salas se negaban a exhibirlo.

El gobierno desarrollista es derrocado en 1962 y tras un breve período democrático, en el que Arturo Illia es elegido presidente constitucional -estando proscripto el peronismo- los militares se hacen cargo nuevamente del poder comandados por el general Onganía, quien asume en el marco de la llamada Revolución Nacional.

Durante la etapa de Illia, se destacaron nuevos directores que tenían como meta reflejar la realidad y expresar mediante sus filmes los sentimientos de aquella época, como Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Birri y Lautaro Murúa, entre otros. Ellos no intentaban reivindicar un género cinematográfico como el documental sino combatir los problemas económicos y sociales mediante el cine, ilustrar el profundo dramatismo de la injusticia social que se hacía presente en el país.

Continuando con el ciclo de golpes militares llamados a interrumpir períodos democráticos, asume el poder en 1966 el general Onganía. Durante su mandato se materializa un auge de películas testimoniales y filmes realizados con material de archivo, con el fin de representar la vida bajo la forma en que se vive y apuntar así a un cambio social.

Este gobierno trajo consigo un rápido proceso de nacionalización de varios sectores de la clase media. Sin embargo, la constante lucha gremial y las internas militares, provocan el derrocamiento de este gobierno y el ascenso de Alejandro A. Lanusse.

La situación que se vivía en el país, tanto el descontento de la clase media como la obrera, sumada a la idea de nacionalización que fue heredada del gobierno peronista, llevó a gran cantidad

de técnicos, científicos y artistas a dedicarse a analizar los sucesos que ocurrían en el país, con la idea de expresar a través de su arte los sentimientos que le provocaban la realidad nacional.

Se dio así un avance en la literatura argentina de décadas a enfoques históricos-sociales, en el campo de la música el folclore volvió a resurgir y el cine nacional comercial presentó nuevas expectativas de la mano de cineastas consagrados como Nilsson, Ayala, Vallejo, Olivera, Solanas - con su grupo Cine liberación-, etc.

Sobre este punto es importante reconocer una película que fue muy significativa en esta época, *La Hora de los Hornos*, construida a finales del gobierno de Illia y durante el mandato militar de Onganía, la cual abrió en su momento un circuito clandestino de exhibición. Era un filme que retrataba la realidad política y los conflictos del proletariado.

Bajo las palabras de Pino Solanas sobre esta película:

No se trataba ya solamente de “testimoniar”, sino de profundizar un proceso incorporando una actitud, al menos tentativamente, militante. La hora de los Hornos es un Acto: un Acto para liberación. Una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias. Obra marcada por el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias. Obra marcada por las limitaciones propias de nuestra sociedad y de nosotros, pero llena también de posibilidades de nuestra realidad y de nosotros mismos. (Solanas y Getino 1973).

Esto permite verificar que pese a la censura a la prensa durante el mandato de Onganía, y hasta mediados de los '70 existen varios testimonios filmicos de protesta social y política, grupal, estudiantil, gran cantidad de entrevistas y reportajes a dirigentes y militantes populares, que dan cuenta de la movilización política de amplios sectores sociales.

Durante este período el cine toma un papel fundamental como vía de expresión de los artistas que tenían la necesidad de resaltar la situación social que se estaba viviendo. Las nuevas

organizaciones surgidas, como Cine Liberación, Cine de la Base, La Escuela Documental de Santa Fe y Cine Militante, entre otras, tuvieron un papel fundamental sobre la sociedad.

Dentro del grupo Cine de la Base, se destaca Raymundo Gleyzer. Ellos no tenían ningún interés en que la película se diera en una sala, se proyectaban en departamentos, en villas, en los sindicatos, apuntaban directamente a los sectores populares.

Los filmes de esta época se caracterizan por una temática principal: dejar de ficcionalizar para reflejar la realidad a fin de hacer un cine que fuera un instrumento útil y válido para lograr un cambio; mostrar la injusticia social vivida por las clases marginadas, a través de testimonios de familias traídas; documentar la miseria como consecuencia de la política militar. Los directores fueron los encargados de mostrar en el cine la preocupación por la sociedad, poniendo en cuestión las decisiones políticas que tomaban los gobiernos.

Además, los propios modos de producción, distribución y circulación alternativos de los archivos de estos grupos, que se realizaban por fuera de la exhibición comercial tradicional, se constituyen como un área de sumo interés. La importancia de estos colectivos hace a la cantidad de filmes que se constituyen como único registro audiovisual existente bajo una mirada alternativa o antagónica sobre momentos históricos.

Con el ascenso de Héctor Cámpora en mayo de 1973 y con una Latinoamérica conmocionada por los movimientos sociales, se intenta replantear nuevas formas de desarrollo industrial. El instituto, bajo las órdenes de Soffici, intenta revitalizar todos los sindicatos de la industria, tanto de directores, técnicos y productores independientes.

Esta medida favorecía a la producción de cine industrial, tanto en la producción, distribución y exhibición. También se planteaba el incremento de la exhibición de películas argentinas, estímulos en la construcción de circuitos de producción, capacitación de técnicos y realizadores, etc.

A partir de la muerte de Perón, nuevamente las fuerzas armadas comenzaron a decidir las políticas del país. Otra vez el silencio, la opresión y la censura se abatió sobre la región. Este golpe significó la desaparición de las libertades individuales bajo un sistema represivo de las fuerzas armadas y mecanismos de control sobre la sociedad. Se desarrolla con ello un período de inestabilidad institucional y autoritarismo.

Durante esta época el país se tiñó de terror, se realizaban matanzas sin precedentes; quiebra de la economía, perjudicando a las pequeñas y medianas empresas y ejerciendo una feroz represión cultural. Las políticas de restricción y censura que implementaba el Estado se veían reflejadas en la imposibilidad de proyectar varios filmes en el país, provocando de esta manera que la gente se trasladara al Uruguay para disfrutar del cine allí, obligando a consumir a la población producciones cinematográficas extranjeras.

La política de censura tenía como objetivo fortalecer la imagen del gobierno a fin de militarizarlo y silenciar las críticas. Es por eso que el estado dictatorial procuró ejercer su control tanto en la cultura como en la literatura y el arte, utilizando al cine como productor de ideología, como un medio práctico para controlar la población. Algunas de las películas que sufrieron censura fueron: *Carne*, de Armando Bo, filmada en 1968, *Alias Fardelito* de Lautaro Murúa, *El silencio*, de Bergman.

La dictadura militar argentina aspiraba a silenciar cualquier pensamiento diferente y a eliminar de la memoria de los argentinos lo sucedido provocando así una sociedad sin historia. Tuvieron como objetivo construir e imponer un proyecto basado en un modelo de país bajo sus principios ideológicos y morales. Para lograrlo realizaron la expurgación de todo producto cultural, calificados en ese entonces como subversivos e intervinieron no sólo en escuelas y universidades, sino también en centros culturales y en diferentes medios de comunicación.

También se censuraron canciones y se produjo la quema de libros que la dictadura consideró -por diferentes razones y sin distinción de género - que no debían llegar a ojos y oídos de la gente durante esos años ya que eran portadores de una ideología diferente a la impuesta por el gobierno.

Hoy en día se conservan registros de gran valor documental referidos a las represiones que se realizaron desde 1976, que demuestran los allanamientos, detenciones, persecuciones políticas que se hacían presentes en aquella época.

Durante este período la industria cinematográfica se vio directamente afectada por el gobierno y la censura impuesta. La falta de libertad de expresión dejó sus huellas marcadas, directores que se revelaron ante el gobierno debieron emigrar, filmes que reflejaron la inestabilidad del país y los sentimientos más profundos de los realizadores, marchas y bombardeos a las prácticas militares, todos fueron actos que intentaban hacerle frente a esta censura ideológica sin derecho social.

Capítulo 3: Situación de la preservación del cine argentino

«Un pueblo sin cine es un pueblo sin imagen, sin posibilidad de reflexión social, sin identidad filmica nacional» (Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Universitario de Estudios, 2007)

3.1. Rol del Estado

Como expresa la cita, la libertad de expresión de los ciudadanos mediante el cine es determinante, pero más aún es necesario que exista una política que la ampare, problemática que hoy en día se hace presente en Argentina.

En 1983 regresó la democracia a la Argentina con Alfonsín como presidente. La primera tarea que realizó fue terminar definitivamente con la censura y dar lugar a estrenos de películas que estaban prohibidas, tal es el caso de *No habrá más penas ni olvido* (Olivera Héctor, 1983). Este film fue escrito por Osvaldo Soriano en el año 1974, pero a causa del nivel crítico que poseía en relación a los acontecimientos dentro de Argentina, no había editor que quisiera publicarla y recién en 1978 se lanza su primera versión. Se inicia un nuevo ciclo de cine nacional conocido como Cine de Autor, que había estado ausente durante el período dictatorial. Pese al surgimiento de nuevos directores, logrando un cine exitoso en términos de crítica y premiado en festivales internacionales, no logra la convocatoria del público local.

Desde 1989, durante el primer gobierno menemista, las pocas filmaciones que se hacen dependen casi exclusivamente del apoyo oficial. Factor que produce la desaparición de los grandes estudios, la reducción de los costos de producción a consecuencia de desvalorización de la moneda argentina, la disminución de la cantidad de salas de exhibición y la ausencia del público ya que la salida al cine es reemplazada por el alquiler de videos hogareños y el crecimiento de la TV paga por cable.

En el período de diez años comprendido entre 1984 y 1994, el estreno de películas se reduce a la mitad y la producción de largometrajes a la quinta parte: en 1984 se estrenan y producen otras 23 películas, mientras que en 1994 sólo se estrenan 11 y se producen cinco. (Perelman, P. y Servach, P. 2004. Pág., 20).

En el año 1995, ya creada la nueva ley del Congreso Nacional, el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA) presentaba autonomía financiera y destinaba numerosos subsidios y créditos para fomentar la industria del cine Argentino. Comienza de esta manera una nueva etapa de recuperación de la actividad cinematográfica con la idea de elevar la calidad y técnica de las realizaciones.

	<u>Películas Producidas</u>	<u>Variación interanual</u>
1995	24	
1996	37	54,2%
1997	28	-21,4
1998	22	
1999	27	22,7%
2000	39	44,4%
2001	39	0,0%
2002	33	-15,4%
2003	67	103,0%

Fuente: CEDEM, GCBA, en base a datos de SICA

Figura 2: Cantidad de películas de cine nacionales producidas. Argentina año 1995 a 2003.

Fuente: Perelman, P. y Servach, P. (2004) La industria cinematográfica en la Argentina, entre los límites del mercado y el fomento estatal. Buenos Aires: Codem Gcba.

En consecuencia, durante la segunda mitad de los años noventa se produce un aumento en la producción de largometrajes nacionales: de los 5 filmados en 1994, en los años siguientes se pasan a producir entre 30 y 40 películas anuales. Este nuevo cine argentino deja de lado el héroe convencional para reflejar un grupo social heterogéneo, fiel retrato de la clase media. En cuanto a los procedimientos formales, se inició una nueva línea estética en donde se alteró el color, la iluminación, la puesta de cámara, el diseño de planos y el montaje, a fin de crear una

correspondencia entre los niveles expresivos. En algunos casos se opta por utilizar escenarios naturales y actores no profesionales, desdibujando cada vez más los límites entre la ficción y el documental. Los filmes que se hacen presentes son *Buenos Aires viceversa* (1997) de Alejandro Agreste, *Pizza, birra, faso* (1998) de Bruno S. Tagnaro y Adrián Caetano y *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero, entre otros.

Es importante determinar qué caracteriza a una obra cinematográfica para que sea considerada como tal. Bajo el régimen legal y por lo tanto bajo la Ley de Cine 17.741 (ver anexo), se define a todo registro de imágenes en movimiento y el soporte en el cual fue registrada. La obra cinematográfica es tanto obra artística como objeto cultural, presenta una estructura narrativa y un desarrollo de la acción dramática.

Como señala la Real Academia Española (1992), cuando se habla de archivo se hace referencia tanto el lugar donde se custodia como el conjunto orgánico de documentos (textos escritos, imágenes fijas o en movimiento) que una persona, sociedad, institución, etc., produce en el ejercicio de sus funciones o actividades. (Real Academia Española, 1992)

Siendo los archivos un documento de la historia de la humanidad, se reconoce la urgente necesidad de conservarlos para ser aprovechados a futuro como memoria audiovisual del mundo.

Si bien existe una política de fomento para la filmación de películas nacionales que contribuye al desarrollo de una identidad nacional, hoy en día el cine viene arrastrando temas pendientes desde los años noventa que afectan a la calidad de producción de las películas y a la expansión de las mismas. Por un lado los circuitos de exhibición no cumplen correctamente con las cuotas de pantalla del cine nacional, las pocas cantidades de salas de barrios contra las muchas salas de circuito masivo; y por otro lado la deuda pendiente de fomentar la Cinemateca Nacional. Sobre este punto es preciso realizar un abordaje en profundidad para entender así las problemáticas que presenta Argentina en cuanto a la preservación de archivos.

A falta de acción del gobierno sobre los largometrajes, se creó una fundación privada, la Fundación Cinematográfica Argentina, para adquirir y conservar lo que había sobrevivido del patrimonio de imágenes en movimiento de la época del nitrato, es decir, con anterioridad a 1950. Con un porcentaje de pérdidas tan elevado como el de Argentina (característico, desafortunadamente, de los países latinoamericanos) –de los 350 largometrajes que se sabe fueron producidos en la época del cine mudo (con anterioridad a 1930), únicamente se han localizado y conservado 20 en 20 años de esfuerzos-, no hay lugar para la selección de las producciones anteriores a 1950: todo lo que ha sobrevivido tiene valor, ya sea por su mérito intrínseco, ya sea como ejemplo raro de la producción de dicho periodo. (Kula, 1983. p. 45)

La Cinemateca fue fundada por Rolando Fustiñana en 1949 y en 1967 adopta la forma jurídica de fundación. La posición del estado frente a la falta de conservación de archivos filmáticos es realmente preocupante. Hoy, la Cinemateca Argentina es una de las pocas organizaciones no gubernamentales. No presenta subsidio del estado, imposibilitando el crecimiento y el mantenimiento que requiere. Presenta más de 11.000 títulos reunidos entre nacionales e internacionales. Entre estos se encuentra: 3.500 documentos en filmático desde los comienzos del cine hasta la actualidad; material científico y cultural de los Estados Unidos (1950 a 1980); noticieros cinematográficos argentinos: *Film Revista Valle*, *Sucesos Argentinos*, *Noticiero Panamericano* y noticieros televisivos argentinos (1950 a 1960 y 1990); 10 mil afiches y 70 mil fotos de filmes argentinos; un archivo periodístico de recortes y microfilmaciones, con anticipos y críticas cinematográficas de los estrenos producidos en el país hasta la fecha; noticieros extranjeros: *NO-DO* (España, 1950 al '60), *El mundo al instante* (Alemania, 1960/70), *Pathé News* (Gran Bretaña, '30/'40/'50) y noticieros de Francia ('50/'60/'70) y Rusia (1960).

Hoy en día no existen leyes reglamentadas que avalen la idea de conservación como ley Nacional. El rol del INCAA se rige por la ley 17.741, modificada el 14 de octubre de 1994

rigiéndose bajo el número de ley 24.377 (ver anexo). Tiene a su cargo el fomento y regulación de la actividad cinematográfica, en los ámbitos de producción, distribución, exhibición y comercialización tanto a nivel nacional como en el exterior. En la misma no se hace presente ningún artículo que avale la idea de conservación o restauración fílmica, el único artículo que hace un aporte a este tema es el número 24, inciso G de la antigua ley 17.741 en donde se determina que: «El Fondo de Fomento Cinematográfico debe tener a su cargo el mantenimiento de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, de la Cinemateca Nacional y de una biblioteca especializada». (Raffo, 2003).

Esto da cuenta de que existe un vacío legal en lo referente a la salvaguardia de los acervos cinematográficos. Si se analiza en profundidad, tampoco esta ley se hace vigente hoy en día, ya que la Cinemateca Nacional ubicada en la calle Salta 1915, no presenta apoyo del estado.

A partir de esto se verifica que, si bien Argentina presenta una “Cinemateca”, esta no se encuentra en las condiciones deseables o no tiene el apoyo que debería. Se trata de una fundación que resguarda el patrimonio del país y es necesario que se le de la importancia que requiere.

La fundación tiene lugar para albergar millones de cintas audiovisuales. Está ubicada en el antiguo edificio del diario *Crónica*. Es una de las torres más viejas de Buenos Aires y tampoco el edificio se encuentra declarado patrimonio histórico, siendo un bien cultural para la Ciudad, otro tema que desemboca de la falta de política encontrada en el país. La idea no es objetar las políticas emitidas por el gobierno para fomentar el cine, sino hacer hincapié en que no existen leyes que regulen y resguarden la conservación de archivos filmicos.

Las tres cinematecas - fundaciones más importantes de Latinoamérica son Brasil, Uruguay y Colombia, que tienen como objetivo salvaguardar un material con fin de conservarlo. En el caso de la Cinemateca de Brasil, es una fundación que la sostiene el ministerio de Brasil y la intendencia de San Pablo. Muchas de Latinoamérica reciben ayudas estatales. En el caso de Argentina, el único subsidio que tuvo la Cinemateca fue en el año 1991 luego del derrumbe de su anterior sede que

deparó la pérdida de una buena parte de su acervo. Sólo recibieron este subsidio luego de cinco años del derrumbe y a través del Ministerio de Economía de la Nación.

Con la entrevista realizada, en noviembre del 2009, a la vice-presidenta de la fundación, Marcela Cassinell, se ha podido saber que la cinemateca se sostiene con exhibiciones que se realizan en la Sala Lugones del Complejo General San Martín, y por la autogestión de las personas que la integran, que son en mayor medida voluntarios amantes del cine y del medio. También en su momento han realizado programas de radio y de televisión.

Esto refleja la poca importancia que se le da a esta fundación. Existe, es parte de la historia del país, pero no tiene el apoyo que necesita para mantenerse y llevar adelante nuevos emprendimientos.

Por otro lado, el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, que depende de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y fundado en 1971, desde hace cuatro años su propio edificio se encuentra en reparación bajo el proyecto de modernización. Estaba planeado que el edificio estuviese terminado para finales del 2007, pero la reparación se ha demorado y actualmente la obra se encuentra totalmente detenida.

Por el momento la sede provisoria está ubicada en la zona de Barracas, en un piso alquilado del edificio del Correo Argentino. Al presente las piezas filmicas, guiones originales, afiches y piezas de vestuario se encuentran en el museo, claro que sin las condiciones ambientales necesarias ni el cuidado que requieren. Es un edificio que presenta goteras, humedad en las paredes y se producen varios cortes eléctricos por semana. No es posible acceder de forma directa a los filmes ya que no existe un catálogo para que el interesado consulte y no hay sala de video para poder ver las películas.

Tampoco existe un espacio adecuado de consulta, ya que el museo es un gran salón en donde se aprecian cajas embaladas con libros y revistas; para solicitar alguno es preciso pedir el material con anticipación.



Figura 3: Fachada del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. Fuente: propia (Noviembre 2009).

La imagen que el predio trasmite es realmente vergonzosa, lejos está de presentar medidas de restauración, pero más lejos se encuentra aún de tener un espacio propio para salvaguardar y conservar los elementos que hacen parte del patrimonio audiovisual, además de brindar acceso al público para su consulta. De nada sirve que el museo tenga grandes volúmenes de material audiovisual, si no están debidamente clasificados y catalogados.

El Museo del Cine presenta bajo su cuidado el noticiero *Sucesos Argentino*, presentando 1.700 latas en 35 mm. (1938 a 1970); Noticias de Canal 9: 12.110 latas en 16 mm. (1968 a 1983) y largometrajes de ficción de época muda y época dorada del cine nacional. Todos estos archivos se encuentran en cámaras con equipos de ventilación, pero estas condiciones de almacenamiento son mínimas a comparación con las que deberían tener. (Véase capítulo destinado a las técnicas de conservación).

El rol del estado es apoyar a la actividad cinematográfica, con el fin de contribuir a preservación y desarrollo de la cultura nacional. Toda producción audiovisual nacional integra el patrimonio cultural de un país, ya que su presencia repercute en la memoria pública. Es por esto que se le debería brindar toda la importancia que requiere, ser una política también social muy relevante para la Nación, pero hoy es inexistente en nuestro país.

El futuro de la industria cultural cinematográfica en la Argentina se encuentra en serios problemas, resulta urgente y necesario reformar la ley de cine y que se haga presente un mejor apoyo gubernamental para su subsistencia, de lo contrario el sector archivístico continuará en estado indefenso.

La idea es poner en vigencia el mandato del último párrafo del inciso 19 del artículo 75 de la Constitución de la Nación Argentina (1994) « Dictar leyes que protejan la identidad y pluralidad cultural, la libre creación y circulación de las obras del autor , el patrimonio artístico y los espacios culturales y audiovisuales.»

Es necesario promover el respeto de la identidad cultural, para lo cual se requieren definir políticas que alienten la conservación, la promoción, el ejercicio de la diversidad cultural, además de crear legislaciones nacionales que garanticen a museos, cinematecas y otras instituciones culturales, la función de proveedores de contenido, ofreciendo un acceso permanente a la información archivada y manteniéndolo accesible como una parte viva de la cultura presente.

Se verifica la necesidad urgente de establecer un programa de protección y de conservación de la producción cinematográfica.

3.2. Asociaciones relacionadas

La aparición de las organizaciones destinadas a atender la expansión de la actividad archivística marca una señal de cambio. Estas asociaciones privadas surgen con la idea de poner en práctica de manera autónoma un trabajo de recuperación y conservación del cine en Argentina, impulsado por la falta de política y en situación de emergencia. Así surgen varias asociaciones privadas que tienen como objetivo trabajar sobre el problema de la preservación audiovisual, respondiendo a la comunidad.

Uno de los principales casos en el país es la Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual, APROCINAIN, una entidad sin fines de lucro que funciona con apoyos estatales y privados, formada por realizadores, especialistas en preservación, investigadores y hasta coleccionistas particulares. Esta entidad funciona ya desde hace el año 2000 con la idea de apoyar el cumplimiento de la ley N° 25.119 (ver anexo). La misma está integrada por la Comisión Directiva que conforman Fernando Martín Peña, como presidente, Humberto Ríos como vicepresidente, Juan José Stagnaro y Fernando Pino Solanas.

Fernando Peña, miembro desde el inicio de esta entidad, fue el encargado de gestar un trabajo de recuperación de archivos que fueron encontrados en el sótano de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Se encontraban allí 60.000 latas de películas de 35 mm, nacionales y extranjeras, no todas completas, provenientes en su mayor parte de los laboratorios de Alex Cinematográfica. Filmes como *Nobleza Gaucha* (1915), *Los Inundados* (1962), *Las aguas bajan turbias* (1952), etc. fueron encontrados dando la posibilidad de realizar nuevas copias.

Se deja claro que se intentó desde un principio entrevistar a algún miembro de la asociación, pero no se obtuvo respuesta desde la otra parte, por lo que la información que se consigna ha sido recopilada a través de medios informáticos.

El Archivo General de la Nación (AGN, Público Nacional), Departamento Documentos de Cine, Audio y Video, creado en 1968, presenta entre sus colecciones filmáticas imágenes de hechos ocurridos en el país y en el mundo entre los años 1900 y 1980. Posee 3.500 rollos de película (35mm y 16 mm) que incluyen los noticieros cinematográficos: de Federico Valle (1916-1930), Max Gluckman (1900-1935), 900 latas de *Sucesos Argentinos* (1943-1972), *Sucesos de las Américas* (1944-1952), *Noticiero Panamericano* (1945-1959), Secretaría de Prensa y Difusión de Perón (1946-1955), Semanario Argentino (1952-1954), *Noticiero de América* (1956-1959), diferentes recopilaciones pertenecientes a medios de difusión (1956-1959) y Colección de Alejandro Agustín Lanusse (1969-1984). Como se observa, esta entidad presenta gran parte de la historia argentina en su poder, con el fin de reunir, preservar y difundir la documentación filmica como fuente para la investigación científica en general.

Lo que sucede con este departamento es que varios de los archivos que conservan se encuentran en mal estado, bajo el “síndrome de vinagre”, es decir están en proceso de deterioro, si bien presentan depósitos especialmente acondicionados, todavía el mantenimiento es escaso con respecto al que deberían tener.

Otra entidad que impulsa un cambio en el campo audiovisual es la FIAF, Federación Internacional de Archivos Fílmicos. Su principal tarea consiste en recuperar, coleccionar, preservar y proyectar imágenes en movimiento, consideradas como obras de arte y de expresión cultural y como documentos históricos. También se ocupa de recoger y preservar los documentos cinematográficos que se producen actualmente, de garantizar su conservación y de facilitar su difusión con fines tanto de investigación como divulgativos.

Como señala en su página web (<http://www.fiafnet.org/es/whatis.cfm>), al momento de su fundación en 1938, la FIAF contaba con cuatro miembros. Hoy día agrupa a más de 140 instituciones pertenecientes a más de 77 países, reflejando así la importancia que ha ido adquiriendo la preservación del patrimonio de las imágenes en movimiento a nivel mundial.

Esta entidad no sólo se ocupa de la recopilación y preservación de documentos, sino también dicta cursos de perfeccionamiento para el manejo de técnicas de conservación, realiza congresos y mantiene foros. Cabe destacar que la FIAF reconoce la importancia de la conservación de todas las realizaciones cinematográficas ya que las mismas son fuentes de información sobre un momento determinado.

La gran mayoría de los miembros de la FIAF, tanto en Europa como en América del Norte y América Latina, son organizaciones autónomas, privadas o asociadas a institutos o escuelas de cine. La mayoría recibe el apoyo financiero de su gobierno, pero sus políticas y programas son aplicados por un pequeño grupo profesional responsable que conoce del tema y lleva a las entidades por un buen camino.

En el caso de Argentina, la Cinemateca Nacional es la que está asociada a la FIAF. En mayo del 2009, se realizó el primer congreso y asamblea anual en Buenos Aires. Se presentaron jornadas, permitiendo a especialistas en conservación filmica debatir el rol de las cinematecas.

Una persona reconocida en el medio cinematográfico por ser un artista de la conservación es Enrique Bouchard. Se destaca por haber sido quien rescató y preservó numerosas películas argentinas del período mudo y algunas películas extranjeras, como: *El entierro del general Bartolomé Mitre* (1906), *La Revolución de Mayo* (1908), *Amalia* (1914), *El último malón* (1917) y *Perdón viejita* (1926), entre otras. Al ser fanático de *Charles Chaplin*, se ocupó de restaurar dos copias que se creían perdidas: *Su amigo el bandido* y *Cruel, cruel, amor*. Enrique maneja el "Círculo Cultural del Cine", donde conserva todos sus filmes.

Es preciso que se tome conciencia sobre el material que se está guardando; al no existir una entidad que cumpla la función de conservar los filmes, los amantes del cine optan por guardarlos en privado en vez de darlo a un Museo, ya que todavía esa fundación que debería nuclear el patrimonio cinematográfico no existe. Como Enrique Bouchard, existen miles de personas que guardan cintas filmicas como reliquia. Lo interesante sería que el congreso dicte las medidas convenientes para que

la Cinemateca pueda trabajar de manera ordenada y reciba los subsidios apropiados.

El grupo APROCINAIN reclama que ningún organismo municipal o estatal posee los medios específicos para recuperar, preservar y restaurar material audiovisual. En el mejor de los casos se lo ha procurado guardar, que no es sinónimo de 'preservar', o se ha paliado la emergencia transcribiendo el material a video para permitir el acceso, lo que no implica 'restaurar', y sólo supone una solución transitoria. (Ámbito Financiero, 2001).

La Argentina presenta serios problemas con su memoria, y no da cuenta de la cantidad de material que se pierde al no crear una política que reglamente la conservación de archivos, agravándose de esta manera la situación. El trabajo de estas asociaciones no es suficiente, asimismo no tienen apoyo del estado y no logran marcar una diferencia.

Capítulo 4: Conservación del soporte cinematográfico

Un punto de partida para la mayoría de los responsables de los archivos audiovisuales ha sido el llamado principio de pérdida, donde se plantea que : si existen motivos para lamentarse de la pérdida de un determinado contenido, hay razones para conservarlo. (Castañeda, Ojeda, G , 1992. p.35).

4. 1. Materiales y técnicas

Los archivos contienen abundante información para la herencia cultural de las sociedades, necesario para distinguir a cada país bajo una identidad determinada.

Las condiciones de almacenamiento de los soportes audiovisuales requieren de una atención especializada, es por esto que es necesario tener un conocimiento exacto de las características de la materia prima sobre la que se producen las películas. La tierra, el polvo, el aire contaminado y los diferentes niveles de temperatura y humedad pueden provocar daños y afectar directamente al soporte del video.

Uno de los primeros pasos a realizar para la conservación de un film es conocer el material que utilizaron durante la filmación o el de la copia. Pero un tema que surge es que en muchas ocasiones los materiales necesarios para utilizar en la restauración ya no se hacen presentes en la actualidad.

Lo importante a destacar en este punto es establecer los criterios de conservación que comúnmente se confunden con preservación.

La conservación es el conjunto de elementos necesarios para garantizar la accesibilidad permanente (indefinida) de un documento audiovisual en el máximo de integridad. Puede constar de una larga lista de procedimientos, principios, actitudes, instalaciones y actividades,

como por ejemplo la conservación y la restauración del soporte, la reconstrucción de la versión definitiva, la labor de copia y procesamiento del contenido visual y/o sonoro, el mantenimiento de los soportes en condiciones de almacenamiento adecuadas, la recreación o emulación de procedimientos técnicos, equipo y entornos de presentación en desuso y la investigación y el acopio de información con vistas a prestar apoyo a estas actividades. (Edmonton, 2004. p. 22)

Es decir, la conservación es tener y almacenar en condiciones adecuadas los materiales para que no se degraden, o para que su degradación sea más lenta que la que sucedería si no estuvieran en estas condiciones. Proteger de esta manera su integridad, para que no se pierda la información que contiene y de esta manera si tiene valor conservarlos, para que más tarde se pueda consultar, ya que sin acceso, la conservación carece de sentido.

La preservación, por su parte, abarca el concepto de clasificar estos materiales de manera correcta para su utilización. El uso de las imágenes implica justamente preservarlas.

Cabe destacar que las películas que se trabajan en las cinematecas o en las asociaciones, señaladas en el capítulo 3, tratan con filmes de principios del cine, películas que fueron constituidas sobre soporte original y copia, es decir sobre el negativo y la copia de proyección.

Cada uno de estos soportes (material sobre el que descansa la emulsión de la película) tiene características propias pero conforman una unidad, cuya desaparición de cualquiera de los dos soportes provoca el deterioro de la obra e incluso la imposibilidad de volver a proyectarla. Esta conjunción de materiales, mecanismos y sistemas, determina las posibilidades de conservación.

Es importante ahondar en las características que presentan las películas de aquella época para saber así la forma de conservación y el tratamiento que requieren.

Las películas en sí, están constituidas por un soporte de material plástico transparente y una emulsión fotográfica conformada por gelatinas naturales y sustancias fotosensibles, adheridas al

soporte.

En 1895 con la invención del nitrato de celulosa plastificada comienza la historia del material cinematográfico, este sería el primer plástico moderno y el material utilizado para las películas, pero resulto ser un material extremadamente inestable que ha provocado la pérdida de gran parte del patrimonio cinematográfico. A continuación se puede observar fotogramas que presentan descomposición en sus cintas filmicas.

Figura 4: Ejemplos de nitrato en proceso de descomposición. Fuente: Mercè, A., Joseph, C., Ignasi, R.(s.f) Diseño, características y difusión de la base de datos del Arxiu de la Filmoteca de Catalunya. España: Filmoteca de Catalunya

El problema que surge con este material es la facilidad de descomposición, que si bien puede ser retardado, conservando las películas en condiciones ambientales adecuadas, terminará perdiendo la calidad. Además no sólo es inestable químicamente, sino que también es auto-inflamable a temperaturas relativamente bajas (160° C), temperaturas que pueden alcanzarse, bajo presión, si la conservación se realiza en condiciones deficientes. Además no sólo el fuego causa daños irreversibles en los archivos, sino que el humo de un incendio produce graves problemas en las sustancias porosas. Esto se agrava mas aún con la probabilidad que haya un rociador que se active provocando mayores daños que un incendio ya que el agua es una amenaza muy seria para todo tipo de materiales. Esta problemática trajo consigo el origen de numerosos incendios de laboratorios perdiéndose así gran parte del patrimonio cinematográfico.

Más tarde, ya en el año 1937, se crea el diacetato de celulosa. Este material supuso mejoras al reducirse la inflamabilidad del soporte, aunque presentaba bastantes problemas, tales como, pérdida de color, contracción del soporte y una progresiva tendencia al quebramiento. Aquí se observan algunos ejemplos de este material en proceso de descomposición. En la primera fotografía se ve la

película dañada por hongos, en la segunda se produjo una cristalización por degradación del material y en la tercera se observa la película dañada bajo el síndrome de vinagre (ver página 52)

Figura 5: Ejemplos de diacetato en degradación. Fuente: Mercè, A., Joseph, C., Ignasi, R. (s.f). Diseño, características y difusión de la base de datos del Arxiu de la Filmoteca de Catalunya. España: Filmoteca de Catalunya

Esto conllevó, hacia 1947, la sustitución del diacetato por el triacetato de celulosa, llamado soporte de seguridad, que hasta hoy se sigue utilizando pese a los problemas de estabilidad que plantea. Más tarde aparece en 1980 el soporte de poliéster, que se utiliza para todas las películas positivas y la mayoría de las películas para duplicación. El poliéster es más fuerte y aguanta mejor que el triacetato. La duración en almacenamiento del poliéster es diez veces superior al acetato. En lo que se refiere a estabilidad y flexibilidad, lo convierten en el soporte más recomendable para la conservación.

Hoy en día las filmotecas y cinematecas juegan un rol muy importante, puesto que gracias a ellas gran parte de los filmes de estos años se conservan sobre soportes de seguridad.

Es importante establecer que no se tenían conocimientos exactos de la conservación de los soportes de las películas al momento de su creación; luego de varios años se comenzaría a marcar la importancia en el desarrollo de investigaciones sobre las características, procesos de degradación y posibilidades de conservación de los materiales cinematográficos.

Pese a que en líneas generales se trata de un material básico para la cinematografía, las propiedades y singularidades de cada una de las películas, que se han utilizado en el tiempo, no son conocidas en amplitud. Cabe decir que todos los tipos de película están formados principalmente por materiales orgánicos y, por tanto, son susceptibles de sufrir procesos de degradación. Esta degradación va a depender en mayor medida de las condiciones de temperatura y humedad, por las reacciones químicas que desencadenan.

Tanto las películas en blanco y negro como las de color están formadas por la gelatina, un producto sensible que reacciona fácilmente con el agua y es, además, un campo de cultivo para hongos y bacterias. Las demás sustancias que forman la imagen son también especialmente inestables en entornos húmedos. Además tanto la emulsión como la base tienen diferentes coeficientes de expansión, lo que puede llevar al desprendimiento de la emulsión por variaciones de temperatura.

Estas características demuestran que todos los materiales con puestos de celulosa sufren los mismos problemas de deterioro.

Las películas realizadas en materiales de nitrito o acetato, sufren un deterioro debido a reacciones químicas de naturaleza catalítica irreversible. Este deterioro es además acelerado por la misma reacción generada, ya que los productos sintetizados a través de las reacciones químicas, actúan como enzimas del mismo proceso, con la consiguiente emisión de gases. Para evitar este proceso degenerativo, los negativos deben guardarse dentro de materiales porosos, ventilados, para evitar la acumulación de gases.

Como bien describe J. W. Cummings sobre el deterioro de los materiales con base de nitrato, ha señalado las siguientes fases:

- i) se produce una decoloración de la película base y un desvanecimiento acusado de la imagen, que toma un color ambarino;
- ii) la película se vuelve quebradiza y pegajosa, tendiendo a adherirse al papel de los envases o a otros negativos;
- iii) el film se vuelve extremadamente pegajoso, mostrando burbujas en su superficie y emitiendo un olor desagradable;
- iv) el film se ablanda y adhiere al envase de papel y a otros negativos (el fuerte olor que desprende se hace más evidente);
- v) el film base finalmente se desintegra en un polvo castaño. (Cummings, 1950).

Esto demuestra que se debe tener un cuidado delicado con los diferentes tipos de películas y que es sumamente importante un control diario, ya que en algunos casos los negativos de film es deben aislarse para que no afecten y contaminen a los demás, más aún si se trata de archivos que sufren el denominado síndrome del vinagre.

Esta es una de las manifestaciones más características del deterioro de las películas de acetato de celulosa. Se trata de una descomposición química que tiene como resultado la producción de ácido acético, sustancia que puede ser detectada por un característico olor a vinagre, producto de la ruptura de los enlaces de acetato en la cinta.

Las causas de tales deformaciones suelen estar vinculadas con la exposición de estos materiales a condiciones de humedad y temperatura inadecuadas. Además es de una naturaleza autocatalítica, una vez que el deterioro ha comenzado, continúa aceleradamente y contamina las cintas sanas. Al igual que en la degradación de los nitratos, los acetatos que muestran signos de deterioro deben ser convenientemente aislados para prevenir riesgos. Todavía no se ha encontrado solución alguna para interrumpir este proceso. Es por esto que por su gran estabilidad, el poliéster ha reemplazado a los acetatos de celulosa como soporte de gran variedad de productos filmicos.

Las condiciones de almacenamiento y archivo recomendadas para las películas con base de triacetato y poliéster serán una temperatura inferior a los 16°C y una humedad relativa entre 30 y 40%. Las películas en colores requieren una temperatura de 0°C en depósito. (Dureau y Clements. 1987. Pág.17).

Al tratarse de materiales orgánicos, el agua es uno de sus componentes. La humedad en exceso está directamente relacionada, provocando de esta manera el reblandecimiento de la gelatina y la humedad demasiado baja puede producir deformaciones y roturas en la película.

En esta imagen se puede observar el deterioro de los fotogramas, causados principalmente por la humedad que fue avanzando. La imagen presenta claras irregularidades en forma de manchas, la emulsión se ha resplandecido y removido otras zonas, haciendo desaparecer la imagen. Estas

imágenes destruidas no pueden ser recuperadas.

Figura 6: Materiales con signo de descomposición. Disponible en: Amo García, A. (1996). Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca. Nº 12. Madrid : Ministerio de Cultura, Filmoteca Española. Fuente:

<http://www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/InspeccionTecnica12.pdf>

La temperatura también es otro factor a tener en cuenta puesto que cuanto más elevada sea, más rápido se degradarán los componentes químicos de la película, por esto siempre es recomendable temperaturas moderadamente bajas para la conservación. La suma de estos dos factores, la humedad y las altas temperaturas, son sumamente nocivos para la película, ya que son la fuente de alimento para ciertas plagas, se acelera la reproducción de hongos que afecta a la gelatina, y una vez iniciada el cultivo de hongos es imposible de detener.

La saturación de humedad produce condensaciones de agua en el interior de las latas y en la superficie de la película. Estas condensaciones producen varias lesiones en la película ya que se acumulan depósitos minerales y se mezcla con óxido del envase metálico.

Las imágenes a continuación hacen ver fotogramas afectados por la humedad:

Película de 16mm afectada por la humedad acumulada en el fondo del envase. Se hace posible distinguir como la humedad afectó la zona izquierda del fotograma, provocando la desaparición de zonas de imagen.



Figura 7: Lesiones producidas por la humedad. Disponible en: Amo García, A. (1996) . Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca. Nº 15. Madrid : Ministerio de Cultura, Filmoteca Española. Fuente: <http://www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/InspeccionTecnica15.pdf>

La copia original inflamable de este material resultó gravemente dañada por la humedad que llegó a disolver completamente zonas de la emulsión produciendo manchas transparentes.



Figura 8: Lesiones producidas por la humedad. Disponible en: Amo García, A. (1996) . Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca. Nº 15. Madrid : Ministerio de Cultura, Filmoteca Española. Fuente: <http://www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/InspeccionTecnica15.pdf>

También, otro factor a tener en cuenta son las partículas en suspensión, los gases oxidantes como el óxido y dióxido de nitrógeno, son agresivos sobre los materiales fotosensibles. Estos agentes

químicos del ambiente se hacen presentes dentro de las edificaciones, atacan los envases metálicos corroyéndolos a gran velocidad. La presencia de estos factores contaminantes dentro de las cinematecas puede llegar a sufrir desfiguraciones en la imagen o hasta destruir por completo las piezas.

Por último, la iluminación del ambiente juega un rol primordial en la conservación de los archivos. La luz es energía, todas las longitudes de onda de la luz promueven la descomposición química de los materiales orgánicos y los rayos ultravioleta, UV, son aún más dañinos. La radiación de la luz puede llegar a producir la desintegración y cambios de color en las capas externas de los objetos orgánicos, es preciso que se evite en las áreas de exhibición y de depósito. Los tubos de luz fluorescente deben ser recubiertos con filtros UV, el almacenamiento ideal es en oscuridad absoluta, para lo cual es conveniente aplicar persianas o cortinas que reduzcan el nivel de la luz y a su vez calor. Los daños causados por luz no producen una destrucción física completa del objeto, pero la película sufre pérdidas de calidad disminuyendo su valor. La luz provoca daños no reversibles ni reparables.

Quizá sea momento de pensar en que los materiales no perduran para toda la vida, por lo que es primordial considerar el tiempo que se desea conservarlos. Es escasa la información existente sobre las necesidades que requiere una película para su mejor conservación, pero se ha determinado que es recomendable un medio ambiente controlado que limite los riesgos de contaminación a través de la atmósfera y los cambios de temperatura, que responda a las necesidades del material de la película.

Aquí se hace presente un cuadro que refleja las temperaturas ideales para los diferentes tipos de material cinematográfico.

Tipo de película	Temperatura	Humedad
Utilización frecuente		
Materiales fílmicos (acetato/poliéster)	5°C	15%-60% Óptima 25%-30%
Conservación a medio plazo		
Celulosa en blanco y negro	Máximo 25°C	15-50%
Poliéster en blanco y negro	Máximo 25°C	30-50%
Celulosa en color	10°C	15-30%
Poliéster en color	10°C	25-30%

Figura 9: Las condiciones ambientales de almacenamiento de películas procesadas atendiendo a los factores de humedad y temperatura y a los periodos de almacenamiento. Fuente: Bardón Fernández, F. Conservación de documentos con soporte cinematográfico, en NEYGEN, V. M. VAN, Bardón Fernández, f., y Rozas Viñies, M., La conservación de documentos, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 1988, p. 22. Citado en: Bereijo Martínez, A. y Fuentes Romero, J. J. (2001). Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales. Murcia: Anales de Documentación, N° 4. Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia. (p.16). Disponible en:

<http://www.edgardofilloy.com.ar/Varios/Textos/Los-Soportes.pdf>

Cabe aclarar que para un buen proceso de conservación, solo la preservación de los negativos originales de las películas y las copias master de seguridad son las que permiten el acceso a las características originales de las obras. Se debe tener mucho cuidado para no dañar el archivo original, puede que el documento audiovisual exista en una sola copia y no sobreviva lo suficiente si no se lo trata con respecto y cuidado. En el caso de las copias de conservación, esta medida es particularmente necesaria.

Cabe aclarar que los archivos fílmicos sólo sobreviven y siguen siendo accesibles gracias a la copia o transfers de contenidos de un soporte a otro, pero es recomendable nunca eliminar los originales, sin importar el número de copias que exista, dado que estos mismos son parte del patrimonio audiovisual.

En otros tiempos para recuperar una película fílmica de nitrato se realizaba una copia a una

película de acetato. Hoy en día el problema sigue vigente dado que no se ha encontrado un soporte capaz de soportar varios años sin que sufra pérdida de calidad o se dañe el material.

Capítulo 5: El archivo, reflejo de una realidad.

«El ejercicio ético de la profesión archivística en general, contribuye a la realización y a la defensa del derecho a la información del ciudadano». (Abbruzzese, s.f).

5.1. El valor de las filmotecas

Se denomina Cinemateca al espacio físico dedicado a la exposición, preservación y difusión de la obra cinematográfica, así como a la conservación de técnicas y tipos de filmación en desuso.

El 18 de diciembre de 1933 se sanciona un decreto, decidido unos meses antes de la llegada de Hitler al poder en Alemania, que prohíbe destruir o enviar al extranjero los negativos existentes de filmes de acción, de cultura, de enseñanza, de publicidad o de actualidades, hablados o mudos sino es con autorización de *Reichsfilmkammer* (La Cámara del film). La selección que se realizaba de los filmes debía servir de ejemplo para la industria del cine, pues sostenían que sin elementos de comparación la ambición artística desaparecía. Se estima que toda producción filmica anterior a 1930 se ha perdido y que la mayoría desaparecidos fue durante los años de guerra.

Aparece oficialmente en 1936 la primera cinemateca francesa, *Cinematheque Française*, bajo forma de una asociación privada de finalidad no lucrativa. Henri Langlois y Gerorge Franju fueron los pioneros en conservar filmes para luego exponerlos en sus salas. Lo siguieron Londres, Berlín, Moscú, Nueva York y México.

Las cinematecas comienzan por adquirir copias de largometrajes considerados como clásicos internacionales y nacionales, así como también documentales o programas televisivos. La conservación tiene el fin de aumentar la esperanza de vida de las colecciones intactas y de las deterioradas. Todos estos archivos componen una parte de la historia del país y por este motivo es tan importante conservarla y seguir manteniendo viva cada película, ya que cada una marcó un hito

en la historia del cine, siendo un documento público de valor histórico. La preservación en filmotecas ha aportado el valor archivístico de los filmes como portador de evidencia histórica. El objetivo principal de esta entidad es garantizar a largo plazo el acceso a las fuentes de información audiovisual.

En general, las filmotecas utilizan la compra o donación para conseguir el conjunto de la filmografía. La compra de copias nuevas de laboratorio tiene como finalidad la preservación. Estas además sirven como préstamo para diferentes acontecimientos culturales.

Gran parte de los países latinoamericanos cuentan con cinematecas e instalaciones para resguardar los negativos, con la idea de difundir el cine nacional.

Un caso a destacar es Colombia. Si bien no presenta gran cantidad de filmes y el promedio de realización por año es de 12 películas, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano ha comenzado a construir un Centro de Conservación de Soportes Audiovisuales. En este predio propone realizar espacios para los procesos técnicos, el almacenamiento técnico de soportes fílmicos en base de acetato y para la colección de rollos en nitrato de celulosa. Estos son espacios planteados en su diseño para controlar los factores ambientales, posibilitando de esta forma la conservación a largo plazo de los soportes fotoquímicos.

Uruguay, por su parte realiza 180 películas por año. Cuenta con una cinemateca que tiene como objetivo el mantenimiento y preservación de un patrimonio de imágenes en movimiento y dando acceso al público a los valores creativos del cine autorial de interés expresivo. Allí se conservan 20.038 títulos entre nacionales e internacionales. La adquisición y la preservación representan uno de los mayores costos operativos y de inversión de la institución. Se realizan trabajos permanentes en laboratorio para el mantenimiento y preservación de los materiales de archivo. Las tres bóvedas instaladas cuentan con una planta central de frío y deshumetizadores mecánicos, para cumplir con las necesidades de temperatura y humedad. Este complejo fue inaugurado en 1986 y es una de las

cinematecas más modernas y avanzadas de América Latina.

También la cinemateca de Brasil, desde 1978, alberga más de 200.000 rollos de película, que corresponden a 30.000 títulos. Son obras de ficción, documentales, noticiarios, filmes publicitarios producidos desde 1895, las cuales presentan cuidados extremos para garantizar la vida de las películas de hasta 300 años. Tiene cuatro cámaras climatizadas, dos para matrices coloridas y dos para matrices en blanco y negro, cada una con una capacidad de 25.000 rollos filmicos. Además, el laboratorio de restauración que tienen debidamente equipado fue reconocido por la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) como un ejemplo para las cinematecas latinoamericanas. Tiene como objetivo la restauración de los filmes que se encuentran en procesos de deterioro, capaz de realizar transferencias de materiales de soporte de nitrato y la confección de copias de seguridad.

A nivel internacional España es un modelo a seguir. La filmoteca pertenece desde 1956 a la FIAF. La Filmoteca Española dispone de 35.000 títulos, de los que 14.500 son de producción española, y los restantes extranjeros, y conservan 66.000 rollos de películas cinematográficas (en 35mm, 16mm, 8mm y 9,5mm). Ya está en construcción el Centro de Conservación y Restauración de Fondos Fílmicos de la Filmoteca Española y la creación del Centro Nacional de Artes Visuales, que se ubicará también en Madrid y que albergará al Museo del Cine, donde se encontrarán parte de las 23.000 piezas de material fílmico que conserva actualmente la institución. Aquí se aprecia el interior de una de las bóvedas de la filmoteca.



Figura 10 : Filmoteca de Catalunya. Fuente: Mercè, A., Joseph, C., Ignasi, R.(s.f) Diseño,

características y difusión de la base de datos del Arxiu de la Filmoteca de Catalunya. España: Filmoteca de Catalunya.

Esto demuestra lo lejos que se encuentra Argentina de estos países, teniendo un buen cine nacional, y realizando por año aproximadamente 75 por año; no presenta los equipamientos necesarios para su conservación, ni una cinemateca reconocida por el estado, que resguarde los filmes nacionales.

La cinemateca no dispone todavía de los recursos necesarios para establecer un programa eficaz de resguardo de archivos. Sin esto las decisiones de eliminar parte de las existencias por falta de espacio o por cintas dañadas, dan lugar a graves pérdidas del patrimonio.

El tiempo de vida útil de los discos compactos y las cintas depende directamente de los niveles de temperatura y humedad bajo los cuales están almacenados, esto es lo que determina el momento de inicio, la velocidad y las condiciones de desarrollo del proceso de descomposición. Es en vano acumular cintas de vídeo, si no se está en condiciones de recuperar su contenido. Todos los documentos conservados han de ser objeto de un análisis detallado, ya que si se ha considerado que había que conservarlos es necesario que estén disponibles para su consulta en óptimas condiciones.

Sin embargo se observa que cuando se comenzó a tener conciencia de la conservación de películas y la importancia para una nación de tener registro de su pasado, se denota que por falta de una política articulada de evaluación y selección, los filmes que fueron guardados, lo fueron por casualidad, por utilidad administrativa o por aceptación de la gente, ya que la selección se realizó sobre éxitos de la época.

Cabe aclarar que la falta de archivos filmáticos durante la época del 40 y 50 se debe a que en ese tiempo existía un escaso número de organismos dedicados activamente a adquirir y conservar las películas cinematográficas. Pese a la casi universal aceptación pública de las películas cinematográficas, esta producción fue casi totalmente pasada por alto por los bibliotecarios, conservadores de museos y archiveros, ya que tomaron este medio como mero entretenimiento de

masas.

Claro que no todo depende de las filmotecas, puesto que la recuperación del patrimonio cinematográfico tiene que desarrollarse en múltiples campos, necesita de una amplia red de contactos, desde las filmotecas hasta los cineastas y amantes de la cinematografía. La cooperación en este punto juega un rol fundamental, cuanto más fuerte sea esta ayuda, mejores serán sus resultados en los temas analizados

Es necesario tener en cuenta que para que haya una buena conservación del material no sólo se debe focalizar en el buen cuidado de la pieza, sino que como se señaló en el capítulo cuatro, las condiciones de almacenamiento deben ser sometidas a un control estricto para evitar las diferencias de temperatura y humedad, como también prevenir la suciedad originada por las huellas digitales, el polvo, los cabezales sucios, etc. que pueden poner en peligro la totalidad de los fondos.

Es preciso el aislamiento adecuado de los materiales en depósito, con un mantenimiento bajo condiciones de clima constante y un correcto empleo del objeto, puesto que el material puede sufrir daños si se lo golpea al ser manipulado o transportado, ya que se trabaja con piezas que son en su mayoría vulnerables a este tipo de daños físicos. El fondo debe ser capaz de verificar periódicamente las condiciones de almacenamiento, llevando un estricto registro técnico de cada soporte para poder supervisar su estado a lo largo del tiempo y formular orientaciones sobre el tratamiento de conservación correcto. En esta situación también es clave la preservación de los equipos necesarios para su reproducción, función que también corresponde al fondo de las filmotecas. Los cambios que se producen en la tecnología son tan vertiginosos que no sólo deben preservarse los soportes, sino también los medios de reproducción.

También se debe tener en cuenta para un buen aseguramiento de los fondos, la utilización de materiales resistentes al fuego, una correcta iluminación para la conservación de las cintas y sistemas de ventilación apropiados que frenen en la propagación de los hongos y bacterias que

perjudican a las cintas filmicas.

La filмотeca en Argentina debe cumplir un rol primordial puesto que se trata de un organismo que debe garantizar la conservación y facilitar la difusión de los archivos, poniendo suma atención en mantener las características originales de la obra y es además, como bien se señala en la cita del capítulo, un derecho del ciudadano.

5.2. Capacitación

Dentro de una filmoteca el trabajo de un archivero es muy importante puesto que es el encargado de controlar el predio donde se conservan los filmes, abarcando todos los aspectos relacionados con el resguardo y la recuperación de los documentos audiovisuales, la administración de los lugares en que éstos se depositan.

Es importante que el archivero tenga vastos conocimientos sobre el tratamiento de las películas, los diferentes archivos existentes, tecnología de grabación, la historia de los medios audiovisuales, conocimientos físicos y químicos aplicables a los soportes audiovisuales, la producción original de las películas, dominar los métodos de la información digital, además de tener capacidad para gestionar los fondos.

Quizás no exista una persona con todas estas capacidades a la vez, y existan diferentes áreas especializadas, pero todos estos conocimientos son útiles para que el archivero se sitúe en el contexto que se necesita para abordar la conservación, es decir saber de cultura general y arte sirve para familiarizarse con el material; comprendiendo la historia contemporánea general se tiene un marco de referencia de cuando la obra fue creada.

Como toda nueva profesión los archiveros de material audiovisual no tuvieron un inicio oficial, pero a medida que evolucionaba la idea de conservación filmica, la profesión se hacía más importante, atrayendo tanto a profesiones relacionadas con la recopilación y la protección de documentos, como los cineastas e historiadores que valoraban y veían a futuro la necesidad de conservar su pasado. Primero esta nueva profesión apareció como un título de postgrado, al pasar de los años esto fue adquiriendo mayor importancia y se convirtió en una carrera universitaria, permitiendo la formación de licenciados y especialistas universitarios. Hoy en día en Argentina no existen programas de capacitación para realizar estas tareas, esto imposibilita a los interesados a

formarse en su país, obligándolos a viajar al exterior en busca de capacitación.

Los organismos nacionales deberían fomentar tareas, programas y actividades de capacitación cultural a fin de contribuir a la formación integral de los interesados en preservación archivística. Cuanto menos personal tengan asignado los fondos de documentación y menos especialización profesional posean los empleados, menos serán las tareas que estos departamentos puedan realizar, disminuyendo así el índice de productividad, la calidad y nivel del trabajo. De esta manera se perjudican no sólo los archivos filmicos, sino el registro históricos de los hechos. .

Es necesario que se promueva este nuevo oficio en el país, con la idea de afianzar la industria del cine y convertirse a largo plazo en un país con más capacidades para la conservación de filmicos, no sólo en marcos de infraestructura sino en personal capacitado. Una idea posible es dictar cursos y especializaciones a técnicos, empleados de estas áreas e incluir a estudiantes para abrir el campo de enseñanza a fin de que los talleres tengan mayor difusión. Dentro de estos cursos también se harían presentes los relacionados al cine nacional en sus aspectos sociales, históricos, políticos y técnicos para comprender mejor el pasado argentino.

Con este objetivo se propone prestar asesoramiento archivístico, promoviendo la formación técnica y profesional de los interesados para lograr así un intercambio con otros organismos del país y del extranjero que estén vinculados al quehacer archivístico.

Esto no solo podría llegar a conseguir mejorías en el marco de conservación, sino que postularía al país en un mejor rango mundialmente, ya que no sólo tendría una buena capacitación nacional, sino que se produciría un intercambio cultural con otros países, logrando un crecimiento en la difusión del arte cinematográfico nacional y fomentando las conferencias y exposiciones de nuevos directores argentinos.

Desde hace tiempo, organismos como la FIA T (Federación Internacional de Archivos de Televisión), el INA (Instituto Nacional de lo Audiovisual) o UNESCO le otorgan cada vez más

importancia a incrementar la formación de estos profesionales.

Sería interesante copiar los cursos y seminarios que implementa la FIAF. La escuela FIAF *Summer School*, tiene el objetivo de implementar cursos de entrenamiento intensivo a archivistas de todo el mundo, que ya gozan de cierta experiencia en el manejo de la película cinematográfica y de los métodos de archivaje. Los cursos rondan la idea de conservación de imágenes en movimiento y el perfeccionamiento de actividades de museo tales como adquisición, catalogación, acceso, programación y gestión de archivos.

También Brasil es uno de los países que fomenta el estudio de las técnicas filmográficas a través de cursos y proyectos que dispone la cinemateca de Brasil y Cinedia (<http://www.cinedia.com.br/>) dedicada a la realización de copias y matrices para la preservación del cine brasileño.

El grupo BIBLIOCI (Bibliotecas Cinematográficas) es una red de documentación en cine y medios audiovisuales, que la componen diversas entidades como cinematecas, filmotecas, museos y archivos de América Latina, el Caribe y España. Desde principios de la década de los noventa trabajan colectivamente en la construcción de instrumentos que permitan normalizar los procesos de catalogación y clasificación de los materiales que complementan el patrimonio audiovisual e informarse acerca de las nuevas medidas de conservación existentes. La tarea que realiza este grupo es destacable, puesto que el trabajo voluntario que realizan tiene como fin fortalecer la identidad regional y el lenguaje propio, con el propósito de salvaguardar el patrimonio audiovisual y cultural de la región.

Hoy en día los empleados que forman parte del museo del cine, en donde actualmente se encuentran los archivos filmicos, no cuentan con información sobre conservación preventiva. La capacitación del personal es sumamente esencial dentro de las filmotecas, puesto que ellos son los encargados de cuidar el patrimonio nacional.

Las tareas que deben cumplir dentro de su jornada laboral son varias. A la llegada de un nuevo material audiovisual se realiza una ficha de preservación y mantenimiento. En ella se establecen los datos filmográficos de la película, con su ficha técnica que describa el año y elenco perteneciente y los ejemplares disponibles. Luego se debe identificar el tipo de material con el que se trabaja (nitrate, acetate, polyester), la emulsión (varias formas de color y blanco y negro) y el estado del mismo, de donde se determina que tipo de cuidado requiere la cinta y las condiciones ambientales óptimas para su vida útil. A pesar de las dificultades económicas, luego se intenta realizar una copia, donde se priorizando los materiales nacionales.

Todas estas tareas ayudan a la conservación general de la película y a la posible reconstrucción de aquellas que se encuentran en mal estado. Este trabajo de inspección podría definirse como la tarea básica de un empleado, aunque se considere un tanto rutinario es preciso realizarlo con seriedad, cada cinta es única y requiere una inspección detallada.

También es preciso que tenga conocimientos sobre los diferentes materiales de películas puesto que durante toda la historia del cine los soportes utilizados fueron modernizándose. El empleado debe estar capacitado para todos los labores que surjan dentro de los fondos, desde la realización de un transfer hasta la limpieza de las cintas filmicas por más fácil que pareciera, ya que si se daña, se pierde el material y no hay forma de recuperarlo. La limpieza de las cintas filmicas juega un rol fundamental; cada material presentará diferentes tipos de suciedad y esta operación es un proceso complejo que lleva su tiempo. Si bien existen sistemas de limpieza para cada soporte es preciso aclarar que ningún sistema de limpieza es totalmente inofensivo para la película.

Esto demuestra que además de condiciones ambientales adecuadas los filmes necesitan de personal capacitado para su resguardo, la capacitación debe ofrecer no sólo elementos administrativos y gestión cultural, sino conocimientos básicos para el buen cuidado del material filmico. Su labor suscita principalmente en lograr la catalogación, localización, conservación y recuperación de formatos del material audiovisual.

Las falencias que presentan los empleados no recaen únicamente sobre los ellos, sino sobre la política de gobierno que no afronta el problema con seriedad. Sin una adecuada concertación y compromiso institucional los esfuerzos invertidos serían a largo plazo desperdiciados. La función del gobierno debe imponer reglamentaciones obligatorias ya que estos son los responsables de los proyectos de recuperación. La labor de un empleado dentro de una filmoteca es esencial, custodian el material y atienden constantemente las demandas de las cintas audiovisuales.

Sin fundamentos teóricos, lo que caracteriza a un archivero es su afinidad por los medios audiovisuales y su pasión para preservarlos y conservarlos a lo largo de la historia.

Capítulo 6: Las nuevas tecnologías como aporte a la preservación

«La desaparición de cualquier forma de patrimonio empobrece el acervo de todas las naciones».

(UNESCO, 2003. Pág.6)

6.1. Nuevos medios digitales

Hoy en día uno de los grandes desafíos para los archiveros es garantizar la preservación del material audiovisual a largo plazo, teniendo en cuenta la fragilidad del soporte y el avance tecnológico. Para esto es primordial considerar buenas prácticas de conservación en todos los estados del ciclo de vida de un archivo audiovisual.

Con el avance digital, la tecnología analógica de vídeo de a poco cae más en desuso. En la producción cinematográfica cada vez es mayor el empleo de la tecnología digital, dejando atrás las cintas magnéticas como el U-Matic, vhs, beta cam, entre otros. El DVD y el DVD-RW o DVD-RAM permiten grabar y leer cualquier tipo de información digital, con el propósito de superar las deficiencias de las cintas de vídeo y multiplicar la capacidad de almacenamiento de información.

Sin embargo, la rápida obsolescencia de los instrumentos de hardware y de software que han intervenido en los formatos digitales, la corta duración de vida de los soportes magnéticos y ópticos, exigen a los archiveros estar pendientes de los cambios de la tecnología audiovisual y de las industrias digitales audiovisuales. Si bien todos los formatos tienen la misma función, aportan mayores prestaciones tecnológicas, los retos se multiplican y obligan a una constante revisión de los equipos y capacitación del personal de las cinematecas.

Como estrategia de conservación es posible realizar un transfer a un formato diferente. Esto

resulta muy útil para el acceso, sobre todo es necesario cuando el soporte original se ha vuelto inestable y seguir utilizándolo provoca la pérdida de información.

Las copias de acceso creadas en distintos formatos se convierten en una necesaria alternativa porque estas copias de seguridad pueden llegar a ser reemplazadas si se pierden o se dañan. Claro que esta copia va a estar determinada por la calidad de la copia madre. Estos duplicados del negativo original, pueden ser positivos o negativos, en blanco y negro o en color. La existencia de estos duplicados permite preservar perfectamente los negativos originales sin dañarlos. Existen dos tipos de duplicados: los combinados, que son los que contienen imagen y sonido en el mismo soporte; y los duplicados de imagen y sonido, que contienen la imagen y el sonido en soportes diferentes.

Pero es preciso aclarar que la duplicación de una película que ha sufrido el paso del tiempo no es la restauración filmica, ésta es en cambio la restauración del propio soporte original que consiste en eliminar lo que se acumula en la cinta con el paso del tiempo, pero sin manipular en absoluto el contenido, con la idea de recuperar y dejar en el mejor estado posible la película.

El documento digital nunca sustituirá al original. Ambos archivos deben ser conservados en óptimas condiciones. La nueva colección digital terminará siendo más amplia que la suma de las colecciones analógicas, permitiendo de esta manera la existencia de múltiples documentos digitales procedentes de un único documento analógico. La digitalización permite almacenar muchos documentos en muy poco espacio y mantener los originales en condiciones óptimas.

La copia está hecha sobre un material nuevo y con la mejor calidad posible que se obtenga a nivel de laboratorio cinematográfico. Sin embargo el cambio de formato también puede suponer un cambio de contenido, una disminución de la calidad de la imagen. El contenido analógico en soportes magnéticos que se encuentra en peligro, se traspassa a formatos digitales a fin de ser utilizado para su consulta. También mediante este traspasso es posible realizar técnicas digitales para mejorar el contenido de la película.

Es preciso aclarar que la producción de copias auténticas es el único modo de asegurar su preservación, pero siempre se debe considerar que se trabaja sobre archivos electrónicos, por lo que se debe tener en cuenta que es en vano conservar un documento de archivo electrónico sino se tiene la habilidad para reproducirlo. No es posible asegurar la preservación a largo plazo de los archivos en sistemas electrónicos, pero posibilitará a los archiveros a mantener de forma precisa y confiable los archivos en soporte digital.

Por otro lado, las nuevas tecnologías, como la Internet, que permiten poner a circular gran cantidad de información, han contribuido a la creación y difusión de documentos digitales que cada vez más se utilizan para dar a conocer avances científicos, facilitar la formación en distintas profesiones y proporcionar documentos recreativos. La tecnología digital interactiva es el primer sistema multimedial digital que integra el video, las imágenes fijas con el sonido y los textos.

Esta proliferación también se hizo presente dentro del campo cinematográfico, destacando las posibilidades de transmisión y recepción de información cinematográfica, creando una nueva faceta del cine, un cine con posibilidad de ser transmitido y recibido a través de las redes de comunicación, en donde el usuario puede disponer de diferentes servicios audiovisuales.

Con todos estos avances tecnológicos que existen hoy en día, la necesidad de crear un catálogo que aglomere todo tipo de información es primordial. Al momento de buscar una película en una biblioteca digital, es necesario que otorgue el conocimiento detallado del contenido de un filme. Esta calificación debe ofrecer características técnicas y específicas de la obra. Para un correcto funcionamiento debe contar con un hardware y un software que se acomoden a las necesidades de cada videoteca y sus usuarios.

Una película que se convierte en archivo digital se la reconoce como patrimonio digital, otorgándole de esta manera a la digitalización realizada, un valor perdurable para una sociedad. El desarrollo de este tipo de patrimonio deviene tanto de los documentos creados originalmente en

soporte digital como la digitalización de contenidos sobre analógicos.

Es preciso resaltar la importancia del uso de esta base de datos ya que sin ella no hay rapidez ni precisión en la localización de material audiovisual, hace posible localizar cualquier archivo de forma rápida y eficaz. Permite su consulta por diversos tipos de usuarios, ampliando el área de influencia más allá de los usuarios tradicionales. Este nuevo patrimonio digital no está sujeto a límites geográficos, ni culturales. Hace posible el intercambio de material con diferentes regiones y comunidades, acercando las culturas de manera más ágil. La difusión y recopilación puede llegar a favorecer la transmisión a las generaciones futuras dando testimonio de la identidad cultural de una sociedad.

Además, este práctico catálogo con documentos electrónicos aporta a la educación, formación e investigación por parte de usuarios que estén interesados en la búsqueda de material audiovisual. La digitalización en línea permite a los interesados un acceso casi instantáneo a los documentos audiovisuales.

En el ámbito educativo esta herramienta resulta muy eficaz, puesto que se puede utilizar para tareas de enseñanza, divulgación del conocimiento o expresión artística de los alumnos, de manera didáctica y de fácil acceso. Si bien es un desafío, es justificable la importancia y trascendencia que plantea la conservación de archivo en soporte digital, para preservarlos en forma precisa e utilizable tanto en el campo cultural como en el científico.

Durante toda la historia del cine, la industria ha ido marcando el devenir de los archivos filmicos. Es interesante esta inmersión en el mundo digital desde un punto de vista nuevo, asumiendo que, si bien los formatos digitales no garantizan la conservación del archivo histórico por una eternidad, sirven como una herramienta para su preservación y difusión, permitiendo que la cinta madre no se estropee y se conserve por años.

6.2. Preservación digital ¿Una solución a la problemática?

Con lo analizado anteriormente es preciso aclarar que no todo queda solucionado con la nueva tecnología digital. Si bien marca un avance en la preservación de archivos audiovisuales, existen fallas en estas tecnologías que hasta hoy en día no se han solucionado.

Desde un punto de vista tradicional, un archivo audiovisual es conservable porque tiene un contenido estable y una forma fija. Esto ha sido modificado por la llegada del soporte digital caracterizado por la inestabilidad y la dinámica que presenta. No hay que adelantarse a los hechos y conocer de manera profunda este nuevo medio digital, las organizaciones han llegado a depender de estos procesos de información digital sin reconocer las graves amenazas de estos medios de almacenamiento.

Por un lado se observa que el traspaso de lo analógico a lo digital es imperfecto; siempre conlleva cierta pérdida de contenido, tanto de información como de otros efectos secundarios que en los archivos se procura reducir al mínimo, como la calidad de imagen, el sonido, y el formato mismo. De esta manera se corre el riesgo de depender de una infraestructura nueva y sumamente compleja. Además es preciso aclarar que no todos los documentos digitales son conservables, más bien proporcionan continuidad.

Este continuo traspaso de formatos es desaconsejable y no resulta práctico desde el punto de vista económico, la única alternativa consiste en conservar la tecnología original. Pese a la gama cada vez más amplia de alternativas digitales, la digitalización de las imágenes analógicas representa un enfoque controvertido en cuanto a la calidad. Y desde el punto de vista económico, el método analógico tradicional sigue siendo hasta la fecha el mecanismo más eficaz de conservar imágenes en movimiento de alta calidad.

Además, la duplicación no es más que un aspecto o del proceso de conservación; todos los aspectos otorgan importancia al mantenimiento de la calidad de la imagen y el sonido.

Traspasar la imagen y el sonido a una nueva base de película (de poliéster) antes de que se desintegre el nitrato (o el acetato) es un proceso que resulta muy costoso. Se debe pensar que la película de cine esta compuesta por 24 fotogramas por segundo, por lo que en un minuto hay 1.440 cuadros. El proceso de restauración digital es escanear fotograma por fotograma, este tiene una calidad de imagen muy grande, lo que requiere un buen sistema informático para que la calidad de la película se mantenga en el nuevo formato. Además, la calidad que posee un formato digital de video presenta un gran nivel de compresión, que hace perder gran cantidad de información a la imagen. Aunque la tecnología haya avanzado tanto en estos últimos años todavía no se ha llegado a equiparar la resolución del filmico.

El precio del proceso de digitalización, dentro de unos estándares mínimos de calidad es muy elevado. Es por esto que el trabajo de cambio de formato requiere de mucho presupuesto y estos números son inalcanzables para una Cinemateca.

Las prácticas y técnicas que frenan el deterioro son mucho mejores y más baratas que cualquier procedimiento de recuperación. La conservación, de esta manera resulta el medio más adecuado para que la obra se mantenga tal cual es, bajo los métodos adecuados de almacenamiento y manejo que fueron desarrollados en el capítulo cuatro.

Además no sólo es por una cuestión de dinero, sino que el propio formato en 8 mm, por ejemplo, es un legado del tiempo pasado, se trata del original de la obra y es preciso conservarlo. Si se optara por pasar la totalidad del material analógico a una de conversión digital, se perdería todo vínculo con los registros del pasado, que son prácticamente todos los documentos creados desde el inicio del cine hasta ahora.

Las películas y los cilindros de metal en que se alojan las grabaciones son soportes relativamente estables cuya integridad puede supervisarse al margen de tecnologías de reproducción, es decir se

pueden controlar de forma directa, viendo y tocando el fotograma realmente de manera tangible. En cambio si se toman las grabaciones hechas sobre soporte digitales, estas no son susceptibles de lectura humana directa, sólo pueden supervisarse mediante la tecnología que se trate. Su consulta y la confirmación de que se encuentran en buen estado dependen del mantenimiento de tecnologías cada vez más complejas que conllevan riesgos. El tras paso al ámbito digital pone fin a la conexión con el soporte analógico y su tecnología.

El contenido queda así separado de su contexto material y el significado correspondiente. Lo material ya no es objeto de la experiencia que presenta, ya no está permitida una manipulación o una examinación del soporte o percibir su reproducción mediante la tecnología original de la obra. De esta manera se da fin a la experiencia sensorial y estética. Además, la película presenta características de textura visual y diferentes matices en la calidad del sonido, cuestiones que hacen a la obra y la caracterizan como única. Es por esto que conservar un soporte original y proteger su integridad, hace que no se pierda la información de los originales.

Otro de los problemas que trae consigo esta nueva era digital, reside en la gestión del personal que trabajar en los fondos, quienes deben estar capacitados para manejar estos nuevos procesos en el entorno digital. Este cambio implica aprendizaje, métodos de trabajo diferente, nueva formación archivística, produciendo de esta manera nuevos roles en el área. Esto pareciera ser una tarea fácil, pero se debe tener en cuenta que el personal de las filmotecas por lo general tiene vastos conocimientos de los archivos analógicos, y además es preciso que tengan conocimientos de medios digitales, esto resulta ser algo complicado para las fundaciones que no cuentan con mucho capital.

Otra dificultad que la digitalización plantea es en relación a cuestiones técnicas, puesto que para que el objeto digital salvaguardado en archivos sea accesible, necesita del soporte digital y la rápida evolución de la tecnología no da fe que esto se pueda mantener. La rapidez con que sobreviene el desuso caracteriza al campo de lo audiovisual. Los sistemas de digitalización se modernizan constantemente y es necesario contar con un marco de referencia que permita mantener los criterios

que interesan a la institución. Incluso si se almacena en soporte CD-ROM o DVD, estos deben estar sometidos a rutinas de revisión y control de calidad para que la información que contienen no quede comprometida. Se debe tener en cuenta que para una cinemateca, modernizar constantemente los soportes técnicos no es tarea fácil, necesitan no sólo el permiso para comprar nuevos equipos de trabajo, sino además presupuestos que provienen del estado.

Es probable que no exista algún formato definitivo, pero el auge de la digitalización trae consigo un gran avance en la tecnología, afectando y favoreciendo a la industria cinematográfica. Por un lado la digitalización utilizada como material de consulta en las filmotecas, para no dañar el original de la obra, resulta una tarea aceptable y beneficiosa para la conservación del material de alcance masivo. Desde otro punto de vista, se da a entender que la digitalización no pone fin a la preservación, puesto que conservar una obra original presenta un valor mayor que tenerla en un nuevo formato digital. Conservar el soporte original mediante las técnicas desarrolladas en el capítulo cuatro, con las condiciones de conservación adecuadas y bajo un estricto seguimiento de los materiales, aseguran la conservación del patrimonio artístico: se conserva la obra como obra de arte.

Como bien señala Walter Benjamín (1935), el aquí y ahora del original constituye el concepto de autenticidad, lo auténtico conserva su autenticidad plena, mientras que no ocurre lo mismo con la reproducción técnica. En este caso lo que se atrofia es el aura de la obra, es decir el archivo audiovisual pierde la originalidad, pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible.

Conclusión

El cine es hoy en día el arte social del presente, puesto que otorga la posibilidad de reflejar múltiples facetas de la vida, como un espejo de la realidad que documenta y testimonia lo que sucede en el mundo. Algunos reportajes, noticieros, películas o documentales son reconstrucciones históricas que evocan un periodo o un hecho histórico, creados a partir de la visión subjetiva de los directores, transmitiendo así diferentes testimonios. Un material cinematográfico posee la capacidad de aproximarse al acontecimiento, a los personajes y a los problemas de la época que describe, siendo también una fuente de información para la sociedad.

Los archivos audiovisuales han alcanzado una cierta relevancia a nivel mundial como uno de los ejes más esenciales de la memoria de la humanidad del nuevo siglo y los soportes testimoniales de la historia del futuro. El archivo como tal forma el patrimonio audiovisual de un país, ningún país vive aislado de los demás, el conjunto de imágenes en movimiento y sonidos que se crea, se distribuye y se comercializa dentro de un país presenta un carácter híbrido y amplio que caracteriza a la cultura de ese país.

Pese a que los archivos audiovisuales son ya una parte fundamental de la historia de la humanidad, hoy en día la idea de conservación de la memoria audiovisual no es una práctica muy común dentro de las actividades sociales del ser humano.

Si bien en varios países se toman medidas para conservar las colecciones audiovisuales y se le da la importancia que requieren, en Argentina esta práctica sigue siendo todavía inexistente y sigue sin contar con los recursos económicos y técnicos necesarios.

El 27 de octubre de 1980, la Conferencia General de la UNESCO aprobó un programa que tiene como objetivo preservar el patrimonio audiovisual que incluye cine, televisión y grabaciones sonoras. Esta recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en

movimiento, supuso un importante avance a escala internacional en el reconocimiento cultural y jurídico de los archivos audiovisuales, marcando un momento histórico en el cine. Esto debe ser cumplido por aquellas fundaciones, organismos públicos y privados, nacionales e internacionales, para garantizar la salvaguardia y preservación del patrimonio audiovisual de la humanidad.

La actividad diaria de estos centros de documentación deben tener una triple finalidad: recopilar, almacenar y gestionar la documentación; facilitar y proporcionar a los usuarios la información documental que necesiten y garantizar la conservación de los documentos.

Pero todavía en Argentina no se ha tomado cartas en el asunto, si bien existe una Cinemateca, la misma no cuenta con el apoyo del estado, ni con ninguna institución privada que la ampare y se ocupe de su mantenimiento. Como bien se señaló anteriormente varias de las cinematecas de otros países, además de contar con subsidios del estado, cuentan con un apoyo financiero de empresas privadas, puesto que existe una ley de mecenazgo. En Argentina existe esta ley, 2.264, que procura incentivar a las personas o empresas inscriptas en Ingresos Brutos a que contribuyan financieramente con las actividades y proyectos culturales que se desarrollen en la ciudad de Buenos Aires. Pero todavía no se ha notado un cambio en el ámbito cultural del país.

Este abandono de la cultura, tiene tanto que ver con la industria cultural como con la identidad nacional. La cultura es el medio de influencia para hacer conocer el pensamiento y las obras de sus artistas. Pero a medida que pasa el tiempo y no se ponen en prácticas estas normativas los materiales audiovisuales se siguen perdiendo y se sigue destruyendo el patrimonio que caracteriza a una Nación. Es preciso tener en cuenta que la memoria de un país es realmente determinante para la sociedad, puesto que la hace tener una presencia mayor ante los demás países y sirve como un instrumento para que no se repitan determinados hechos en la región.

A lo largo de la historia se ha comprobado que la censura y la prohibición a la libertad de expresión no dan buenos resultados, un cuidado del material audiovisual hace reflexionar

sobre lo sucedido para tomar conciencia y reflexionar sobre los hechos vividos, generando memoria cívica y sentido de identidad.

Los temas abordados dan a conocer la falta de políticas que reglamentan la conservación del cine argentino. Si se toma a los filmes como un patrimonio cultural, se observa que estos son parte de la construcción de un pasado común bajo un sentido de identidad. Debe ser tomado como una herencia para las generaciones futuras, otorgándole total responsabilidad a quienes lo tienen en sus manos, el Estado. Se subraya la importancia de poner en práctica políticas, gestiones y acciones que contribuyan al desarrollo cultural, a reafirmar la identidad del pueblo y construir una memoria social.

Pese a que el capital económico disponible para las filmotecas es siempre muy escaso, los resultados obtenidos demuestran indiscutiblemente que fomentar las gestiones para una buena preservación del material constituye una política fundamental para el desarrollo de la cultura. Se destaca en este ámbito la profesión archivística, pues son ellos los encargados de cuidar el patrimonio. Los archivos audiovisuales se encuentran constantemente bajo los condicionamientos y tentaciones de sus especialistas, los archivistas. La capacidad técnica profesional de este grupo debe ser impecable, trabajando bajo las líneas de la ética y la deontología; con compromiso hacia la institución y la sociedad. Conocimientos especializados en el tema, formación académica y técnica y un intercambio de información sobre cuestiones de preservación, son algunas de las características que un buen archivero necesita con el fin de poner al servicio del público su sabiduría.

Además de plantear la conservación de películas para resguardar la historia del cine argentino y los cambios que atravesó, la posibilidad de conservar películas hace posible utilizar al cine en el ámbito educativo, convirtiéndose en una herramienta de enseñanza - aprendizaje, ya que las películas de archivos pueden ser utilizadas para ejemplificar momentos históricos del país, además

de estimular y complementar los temas abordados hacia el alumno.

Es preciso aclarar que mediante estas prácticas aquí expuestas no se llega al fin de la problemática de la conservación y preservación de los archivos filmáticos. Hace falta ayuda de muchas entidades y la reglamentación de varias leyes para que se llegue a una solución, pero tampoco esto garantiza nada, ya que a medida que se solucionan ciertas problemáticas, aparecen nuevos temas a tratar. Por ejemplo una cinemateca para que pueda conservar todas sus películas necesita de una gran cantidad de energía eléctrica para preservar los materiales a una temperatura adecuada y bajo ciertos requisitos de almacenamiento.

Hoy en día, existe una crisis energética bajo la demanda creciente de los consumidores. Esta crisis que se está produciendo conlleva a pensar que no es un recurso perdurable en el tiempo y que se tiene que dar inicio a elaborar un nuevo plan energético. El utilizar la energía solar, con el fin de convertirla a energía útil para producir electricidad, es una forma de aprovechar de forma racional la luz que continuamente se derrama sobre el planeta. Sería ilógico no intentar aprovechar, por todos los medios técnicamente posibles, esta fuente energética gratuita, limpia e inagotable. Esta energía renovable podría ser el medio más práctico para conservar los archivos filmáticos y para cuidar el medio ambiente. Esta sería una aparente solución para este nuevo problema, sin embargo se hace necesario un gran estudio de análisis y una ardua investigación para llegar al fin de la cuestión. La realidad es que cada solución detectada a las diferentes problemáticas presentadas, crean a su vez otras necesidades, que deben ser investigadas o puestas en práctica.

Con lo aquí expuesto se intenta demostrar que se debe tomar conciencia sobre la conservación del archivo audiovisual, si bien no es un proceso fácil, es preciso abordarlo en profundidad, ya que cuanto más tiempo pasa, más materiales se deterioran, perdiendo así la posibilidad de recuperarlo y conservarlo como una parte viva de la historia. No se va a llegar a una solución final, pero todo avance y aporte es favorable cuando se trata de cuidar el patrimonio.

Lista de referencias bibliográficas

Abbruzzese, C. G. (s.f). *Ética y deontología de los archivos audiovisuales*. Archivo general de la Nación: Buenos Aires. Disponible en: <http://www.asocarchi.cl/DOCS/52.pdf>

Ámbito Financiero. (06/08/2001). *La guerra de las cinematecas Cinain: "El patrimonio de la memoria está en peligro"*. Disponible en:

<http://www.ambito.com/diario/noticia.asp?id=27969>

Benjamín, W. (1935). *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica*. Disponible en: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/modern/The-Work-of-Art-in-the-Age-of-Mechanical-Reproduction.html>

Castañeda, Ojeda, G. (1992). *Los archivos audiovisuales en las redes digitales de comunicación para la educación y la cultura informe de investigación y documentación analítica*. Madrid, España: Ministerio de educación y Ciencia. Recuperado en:

<http://tecnologiaedu.us.es/bibliovir/pdf/versionpdf.pdf>

Cummings, J. W. (1950). *Spontaneous ignition of decomposing cellulose nitrate film*. Journal of the SMPTE, v. 54, pp. 262-274. Citado en: Bereijo Martínez, A. y Fuentes Romero, J. J. (2001). *Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales*. Murcia: Anales de Documentación, Nº 4. Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia. Disponible en:

<http://www.edgardofilloy.com.ar/Varios/Textos/Los-Soportes.pdf>

Clifford Geertz (1957). *American Anthropologist*. Vol 59. Citado en: Herrero, J. (2002) *¿Que es cultura?* Recuperado en: <http://www.sil.org/capacitar/antro/cultura.pdf>

Criado Martínez, G. (1994). *Piaget y Vygotsky. Desarrollo cognitivo*. Madrid: Ed. Síntesis.

Edgar Dale (1964). Citado en: Libedinsky, M (2006). *Enseñar con cine de ficción*. Buenos Aires: Santillana. Quinto congreso Internacional de educación.

Fellini (2005). Citado en: Pereira Domínguez, Carmen. (2005). *Cine y educación social*. Madrid: *Revista de Educación*. Monográfico -Educación no Formal-, 338, septiem bre-diciembre, (2005), pp.205-228. Recuperado en:

http://www.revistaeducacion.mec.es/re338/re338_14.pdf

Kruger, C. (2009) *Cine y Peronismo, el estado en escena*. Buenos Aires: editorial Siglo Veintiuno

Kula, S. (1983) *La evolución de las imágenes en movimiento de los archivos: un estudio del R A M P con directrices, para Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*. Paris: Unesco. Disponible en:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000576/057669so.pdf>

Osorio Alarcón (s.f) *El cine en la era digital en España e ibero América*. Disponible en:

<http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num11/paginas/atei/blesa.pdf>

Real Academia Española (1992). *Diccionario histórico de la lengua española*. Madrid

Solanas y O. Getino (1973). *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp, 6ª edición.

UNESCO. (2003). *Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura*. París: IFAP. Disponible en:

<http://arpa.ucv.cl/texto/Preservaci%F3nPatrimonioDigitalUNESCO.pdf>

Universidad Nacional Autónoma de México. Centro universitario de estudios cinematográficos (2007). *Conservación y legislación*. México: Número 11 de cuadernos de estudios cinematográficos. UNAM. Recuperado en:

http://books.google.com.ar/books?id=H2fh8KeTaOAC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false

Velasco, Alvarez, M.L (2009). *El cine comercial como estrategia educativa para desarrollar*

competencias socio-emocionales. Cuadernos de cine N° 4. Recuperado en:

http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11417/1/Quaderns_Cine_N4_07.pdf

Bibliografía

Abbruzzese, C. G. (s.d). Ética y deontología de los archivos audiovisuales. Archivo general de la Nación: Buenos Aires. Disponible en: <http://www.asocarchi.cl/DOCS/52.pdf>

Ámbito Financiero. (06/08/2001). *La guerra de las cinematecas Cinain: "El patrimonio de la memoria está en peligro"*. Disponible en:
<http://www.ambito.com/diario/noticia.asp?id=27969>

Amo García, A. (1996). *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca. N°3*. Madrid: Ministerio de educación y Cultura.

Amo García, A. (1996). *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca*. Madrid: Ministerio de Cultura, Filmoteca Española. Disponible en:
<http://www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/InspecTecnica15.pdf>

Argentina (1994). *Constitución de la Nación Argentina*. Buenos Aires: Santillana.

Benjamín, W. (1935). *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica*. Disponible en:
<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/modern/The-Work-of-Art-in-the-Age-of-Mechanical-Reproduction.html>

Bereijo Martínez, A. y Fuentes Romero, J. J. (2001). *Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales*. Murcia: Anales de Documentación, N° 4. Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia. Recuperado en: <http://revistas.um.es/analesdoc/article/viewFile/2411/2401>

Berriatúa, L. (2001). *Conocer los materiales para restaurar las películas*. España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales Filmoteca Española. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482403119022626310624/index.htm>

Borde, R. (1991). *Los archivos cinematográficos*. España: Minor ediciones filmoteca.

Castañeda, Ojeda, G. (1992). *Los archivos audiovisuales en las redes digitales de comunicación para la educación y la cultura informe de investigación y documentación analítica*. Madrid: Ministerio de educación y Ciencia. Recuperado en: <http://tecnologiaedu.us.es/bibliovir/pdf/versionpdf.pdf>.

Criado Martínez, G. (1994). *Piaget y Vygotsky. Desarrollo cognitivo*. Madrid: Ed. Síntesis.

Dureau, J. M y Clements, D. (1987). *IFLA. Principios para la preservación y Conservación de Materiales de Bibliotecas*. Venezuela: Instituto Autonomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas.

Edmondson, R. (2004). *Filosofía y principio de los archivos audiovisuales*. Paris: UNESCO.

Fernando, F. (1995). *Luz, cámara... memoria. Una Historia Social del Cine Argentino*. Buenos Aires: Corregidor.

FIAF. Pagina web: <http://www.fiafnet.org/es/whatis.cfm>

García Melero, L (2004). *Algunas iniciativas relacionadas con la recopilación y conservación del patrimonio digital*. Madrid: Biblioteca Nacional. Disponible en:
<http://www.anabad.org/archivo/docdow.php?id=143>

Getino, O. (2005). *Cine argentino en entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Edic. Ciccus

Getino, O. y Schargorodsky, H. (2008). *El cine argentino en los mercados externos. Introducción a una problemática económica y cultural*. Argentina: Universidad de Buenos Aires.

Guback, T. (1980). *La industria internacional del cine*. España: Fundamentos.

Gutiérrez M, Pereira Domínguez, C. y Valero I. *El cine como instrumento de alfabetización emocional*. En *Teoría de la Educación. Revista Inter-universitaria*, vol. 18, 2006, pp. 229-260.

Disponible en:

<http://webs.uvigo.es/consumoetico/textos/textos/emociones.pdf>

Herrero, J. (2002) *¿Que es cultura?*. Recuperado en:

<http://www.sil.org/capacitar/antro/cultura.pdf>

Honorable Senado de la Nación Comisión Cultural (1995). *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Imprenta del Senado.

Jakubowicz, E. y Radetch, L. (2006) *La historia argentina a través del cine. Las visiones del pasado*. Buenos Aires: La Crujía ediciones.

Kruger, C. (2009) *Cine y Peronismo, el estado en escena*. Buenos Aires: editorial Siglo Veintiuno.

Kula, S. (1983) *La evolución de las imágenes en movimiento de los archivos: un estudio del R A M P con directrices, para Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*. Paris: Unesco. Disponible en:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000576/057669so.pdf>

La nación, revista (1998, septiembre). *El Abogado del cine*. Está indicado: Página 76 a la 80.

Libedinsky, M (2006). *Enseñar con cine de ficción*. Buenos Aires: Santillana. Quinto congreso Internacional de educación.

Osorio Alarcón (s.f). *El cine en la era digital en España e ibero América*. Disponible en:
<http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num11/paginas/atei/blesa.pdf>

Pereira Domínguez, Carmen. (2005). *Cine y educación social*. Madrid: Revista de Educación. Monográfico -Educación no Formal-, 338, septiembre-diciembre, pp.205-228. Recuperado en:
http://www.revistaeducacion.mec.es/re338/re338_14.pdf

Perelman, P. y Servach, P. (2004). *La industria cinematográfica en la Argentina, entre los límites del mercado y el fomento estatal*. Buenos Aires: Codem Gcba.

Raffo J. (2003). *Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica comentada*. Buenos Aires: Editorial Lumiere.

Raffo, J. (1998). *La película cinematográfica y el video*. Buenos Aires: Abeledo Perrot.

Real Academia Española (1992). *Diccionario histórico de la lengua española*. Madrid.

RECAM (2009) *Cajita de Cine del MERCOSUR*. Recuperado el 24 de Enero de 2010 de:

http://www.recam.org/_files/documents/cajita_de_cine_web.ppt_pdf.pdf

Russo, E. (2008). *Hacer cine. Producción audiovisual latina*. Buenos Aires: Paidós, estudios de comunicación.

Solanas y O. Getino (1973) *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp, 6ª edición.

UNESCO. (2003). *Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura*. París: IFAP. Disponible en:

<http://arpa.ucv.cl/texto/Preservaci%F3nPatrimonioDigitalUNESCO.pdf>

Universidad Nacional Autónoma de México. Centro universitario de estudios cinematográficos.

(2007). *Conservación y legislación*. México: Número 1 de cuadernos de estudios

cinematográficos, UNAM. Recuperado en:

http://books.google.com.ar/books?id=H2fh8KeTaOAC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false

Velasco, Alvarez, M.L (2009). *El cine comercial como estrategia educativa para desarrollar competencias socio-emocionales*. Cuadernos de cine N° 4. Recuperado en:

http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11417/1/Quaderns_Cine_N4_07.pdf

Yepes, A. (1995). *Cine, nuevas tecnologías y documentación cinematográfica*. España: Cuaderno de documentos multimedia. N° 4. Disponible en:

<http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/cuadern4/cinent.htm>