

film

Una publicación de Cine Universitario

DESAPARICIONES

**PARA QUÉ SIRVE
UNA CINEMATECA**

ARCHIVOS EN URUGUAY

**TODO LO QUE SIEMPRE
QUISO SABER
SOBRE ARCHIVOS FÍLMICOS**

**CINEMATECAS EN
AMÉRICA LATINA**

FERNANDO MARTÍN PEÑA

5

2016



Uruguay Cultural **LEY DE FONDO
CONCURSABLE
PARA LA CULTURA**

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura



NUEVO MUNDO NUEVA WEB

CRÍTICAS
NOTICIAS
VIDEOS
BLOG
ENTREVISTAS



WWW.REVISTAFILM.COM



TercerFilm

Consejo Editorial:

Juan Andrés Belo (Director y Productor)

Santiago Olivera (Editor)

Flavio Lira (Editor Web)

Agustín Fernández (Editor Web)

Consejo de Redacción:

Catalina Alonso

Nicolás Erramuspe

Valentina Degener

Micaela Feijóo

Andrea Pérez

María Nela Lebeque

Compaginación:

Augusto Giussi

Corrector literario:

Emiliano Sagario

Programación Web:

Bruno Sastre

Sebastián Villar

Administración de Suscriptores:

Gerardo Pías

Diseño de Portada:

Tatows.com

Ilustración interior:

Christian Orta

Departamento de publicaciones de Cine Universitario del Uruguay

www.revistafilm.com

mail: film.revista@gmail.com

Nº5 - Marzo, 2016

Montevideo, Uruguay

[cdF] CENTRO DE FOTOGRAFÍA DE MONTEVIDEO

T E R C E R

film

SUMARIO

- 03** Editorial
- 05** *Desapariciones* – Luis Elbert
- 13** *Para qué sirve una Cinemateca* – Guillermo Zapiola
- 20** *Archivos Nacionales* – Macarena F. Puig
- 28** *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre archivos en Uruguay (pero temía preguntar)* – Juan Andrés Belo
- 45** *Uruguay en Cinemateca*
- 51** *Cuidando Cine*
- 52** *Los archivos de cine latinoamericanos en la era Digital* – Soledad Castro Lazaroff
- 59** *Entrevista a Fernando Martín Peña: “el hombre visual”* – Nicolás Erramuspe
- 68** *Elogio al 35mm* – Rafael Vidal Sanz
- 70** *Misterio Pasado*
- 75** *Hasta donde Puedas Imaginar*

El Gerente General $\frac{5}{12}$

Sin Identificar

Documental

La Montura Negra

El País de las Playas

Doc. Israel

Tonight I Love You

El País sin Pasado

Imaginar un paseo por cualquier avenida principal, un barrio suburbano o un bar en el Uruguay de los años '20, no es sencillo. Requiere un esfuerzo iluminado y en general se nutre de imágenes más accesibles para el archivo de nuestra memoria, como películas y registros extranjeros, o tratando de darle movimiento a las fotografías disponibles. Es más fácil imaginar EE.UU, Francia o Argentina.

Los registros audiovisuales hechos en nuestro país durante los Siglos XIX y XX fueron pocos. En su gran mayoría ya se perdieron, deterioraron o fueron destruidos hace años por los canales de televisión. De lo poco que queda, una parte se conserva a regañadientes y en constante peligro de desaparecer, otra parte se perderá en los próximos años.

Desde las instituciones, las alternativas no resultan demasiado alentadoras.

Cinematheca Uruguaya atraviesa la peor crisis de su historia (¿o es la misma de siempre?), mientras lucha por mantener, además de los registros nacionales, un extenso archivo de películas y registros internacionales en formato original y un sistema de exhibición antiguo, pero que necesita para no quebrar.

La Dirección de Cine y Audiovisual Nacional (ICAU) comenzó a atender la problemática, sin una reglamentación que permita acciones concretas, en el 2011. Diagnosticó que la situación del patrimonio audiovisual era muy grave, pero no se avanzó hasta hoy, cuando apenas se han trazado los primeros “tres o cuatro pasos”, que se llevarán a cabo

en “dos o tres años” y que apenas garantizan un acercamiento parcial al universo de materiales existentes.

El Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, que pertenece a la unidad del SODRE, es una oficina casi olvidada. Su archivo de 35mm está sin funcionarios desde principios del 2015, exponiendo a los materiales a las peores condiciones posibles (cambios bruscos de temperatura). Nadie tiene claro cuántos y cuáles materiales nacionales se conservan allí. Los reclamos de nuevos funcionarios no son atendidos, y las funciones de su director tienen más que ver con las exhibiciones de CineArte del SODRE que con esta problemática estructural.

Los productores y realizadores tienen sus energías puestas en buscar fuentes de financiación para producir nuevas películas, asegurar que los fondos que existen se ajusten como corresponde a la situación actual del país, o incluso que les paguen los incentivos que ya obtuvieron, sacrificando la incidencia que podrían tener en este tema.

Por último, los dirigentes de los grandes poderes de nuestro país suelen entender el tema del patrimonio audiovisual como una preocupación específica de una comunidad cinéfila o de cineastas, sin ser conscientes de que es un problema de los archivos contemporáneos, en general, para la preservación de un acervo documental único, cuya pérdida tiene consecuencias aún imprevisibles en la cultura de nuestro país, de cara a un siglo atestado de imágenes en movimiento. ♦



Martes a sábados
desde las 19:00



Aquiles Lanza 1201
esq. Canelones



Reservas
098 436 088



Rodaje amateur en 18 de Julio para el primer concurso de cine relámpago

Desapariciones

Luis Elbert

El concepto de una posible “historia del cine uruguayo”, desde 1919 y durante 70 años, se basó en fenómenos puntuales que en general no permitieron detectar procesos consistentes. Una posible excepción es la serie de filmes hechos por argentinos entre 1946 y 1951, pero su poco número, escasa calidad y nula trascendencia los devuelven a lo que puede entenderse

como un limbo histórico. Es más sólido destacar otra serie: la del cine *amateur* hecho fuera de todo esquema profesional o, eventualmente, pre industrial, porque ese cine sí fue abundante, tuvo características comunes de afán creativo y ejercicio vocacional, y en varios casos conformó filmografías numerosas para muchos de sus cultores. Fue un cine de cortometraje, hecho casi

siempre en 16 mm reversible. Practicó el documental, la ficción, la animación y el experimental. Sus estímulos principales, además de las ganas de hacer cine, vinieron de los concursos convocados por las instituciones creadas entonces (segunda mitad de la década de 1940) al impulso de la misma inquietud por destacar y promover el cine de calidad y por hacer cine en el país: Cine Club



Fotograma de Un Vintén Pal Judas. (Imágenes: Centro de Documentación - Cinemateca).

del Uruguay, Cine Universitario, Cinemateca Uruguaya y Cine Arte del SODRE (en los festivales bianuales que organizó desde 1954). Estas entidades (y en una ocasión, también Cine Club Canelones) llamaron a competencias con premios y menciones que alentaron la producción *amateur* y destacaron la calidad de una buena cantidad de filmes, realizadores y técnicos. La lista de esos premios y menciones es

realmente numerosa, y se extiende principalmente desde 1948 hasta 1965. Es cierto, sin embargo, que esos filmes tuvieron escasas exhibiciones en unas pocas funciones especiales del cineclubismo y fueron objeto de información mínima, o ninguna, en los medios de prensa. Aun entre los aficionados al cine de calidad, los interesados en ver esos filmes fueron muy pocos; además, debe tenerse en cuenta que sólo podían

exhibirse en pequeñas salas con equipos de 16 mm. Así que este capítulo, el mejor de la posible "historia" del cine uruguayo durante mucho tiempo, fue apreciado sólo por los *muy* aficionados.

Vale la pena recordar que el celuloide utilizado (16 mm) resultaba relativamente accesible para un particular con sus eventuales colaboradores, mientras que el material profesional (35 mm) era, en términos

uruguayos, prohibitivo. Casi todos los largometrajes se habían hecho en 35 mm con carácter empresarial (inversiones a recuperar mediante la exhibición), filmando en negativo y tirando copias positivas para el montaje y la circulación. En cambio, los cineastas *amateurs* utilizaron el 16 mm que tenía una variedad llamada “reversible”: el mismo material filmado era revelado como positivo, evitando así el gasto doble que significaba filmar un negativo y copiarlo en un positivo. El inconveniente era que aquel positivo reversible resultaba ser, a la vez, copia original de cámara y copia de exhibición, y esta última era la que el realizador compaginaba: la cortaba para separar las tomas, descartaba el material no utilizable, y pegaba las tomas una detrás de otra. Esta película final, con todas sus pegaduras, era la única copia disponible. Si se quería hacer una copia para guardar o para tener más de una, era necesario hacer un *dup-negativo* a partir de la copia filmada y montada, y luego tirar de ese negativo otra copia positiva; el gasto se multiplicaba por dos o por tres. Casi nadie hizo estas copias suplementarias, prefiriendo gastar el dinero en hacer nuevas películas. Cuando los cineclubes exhibían uno de estos filmes,



El actor Rafael Salzano (izq.) y Ugo Ulive (der.) en el rodaje de *Un Vintén Pal Judas*. Foto de Mario Handler.

utilizaban por lo tanto la única copia existente, con todos los riesgos de desgaste, roturas, etcétera. Esto ayudó a que las exhibiciones fueran escasas.

En 1957 uno de esos *amateurs* decidió que hacer un filme debía tener un sentido más colectivo, con duración y exhibiciones en salas “normales” y en el régimen cinematográfico habitual. El inquieto era Ugo

Ulive, hombre de teatro (actor y sobre todo director e iluminador) que tenía desde 1951 (a sus 18 años) una actividad bastante regular como director y guionista de cine. Sus cortometrajes habían ganado premios y menciones en los concursos locales y era en este campo una personalidad reconocida, a la par de gente (varios mayores que él) como Miguel Castro Grimberg,

Lidia García Millán, Alberto Mántaras Rogé, Eugenio Hintz, Ferruccio Musitelli, Alberto Miller, Omar Parada, Ildefonso Beceiro, Juan José Gascue, o el más veterano Enrique Amorim.

Ulive pensó en un largometraje de duración normal (hora y media) dividido en tres episodios, para filmar en 35 mm y estrenar en una sala céntrica en régimen de continuado, como cualquier otra película. Para el primer episodio se basó en el cuento "Un vintén p'al judas" del periodista Andrés de Armas, buscó exteriores reconocibles de Montevideo, contrató los estudios Orión para los trabajos de revelado, copia, montaje y sonorización, y a Musitelli como director de fotografía. El elenco se conformó en su mayoría con actores del teatro El Galpón, donde Ulive tenía su actividad. El dinero fue reunido entre amigos e interesados; más tarde Ulive destacó al doctor Juan Carlos Patrón, por entonces decano de la Facultad de Derecho pero también (desde hacía treinta años) dramaturgo, autor de varias letras de tango y director de un largometraje uruguayo (**Soltero soy feliz**, 1938, con Alberto Vila, Ramón Collazo). También aportaron capital Mántaras y dos distribuidores: Lirio Rodríguez y Romeo

Martínez; éste último se encargaría precisamente de distribuir la película. Los preparativos y el propio rodaje, entre enero y marzo de 1958 (aunque la filmación en sí —recordaría más tarde Ulive— insumió estrictamente diez días), agotaron los recursos económicos y debieron conformarse con el primer cuento y dejar la película como un mediometraje de 40 minutos. Tras el montaje, la sonorización se hizo en enero de 1959. El distribuidor consiguió sala, pero el estreno se demoró desde el previsto octubre hasta el 22 de diciembre de 1959. La sala era céntrica (frente a la plaza Fabini, donde hoy se encuentra el Hotel Presidente) pero sólo estrenaba dobles programas con películas clase B. Esto ocurrió con **Un vintén p'al judas**: para "rellenar" la función con este mediometraje, se lo programó con un filme hollywoodense de 70 minutos, efectivamente clase B (o C o Z) que llegaba con cuatro años de atraso y que nadie hubiera lamentado si no llegaba. Muy poco atractivo para posibles espectadores. Y en aquellos años, diciembre era notoriamente el mes de menor concurrencia al cine. Sólo una parte de la crítica destacó con entusiasmo la importancia de **Un vintén p'al judas**, otros la trataron

con condescendencia y algunos se preocuparon sobre todo de marcar defectos. A la semana el doble programa bajó de cartel sin ruido.

Dos de los críticos más entusiastas fueron José Carlos Álvarez y el joven Manuel Martínez Carril, de 21 años. Ambos eran dirigentes de Cine Club del Uruguay, donde MMC llevaba adelante una intensa actividad de publicaciones. Al año siguiente empezaron los *Cuadernos de Cine Club*, voluminosos ejemplares con documentación y crítica sobre temas monográficos: el primero fue sobre **La dolce vita**, de Fellini; el segundo sobre **El séptimo sello** y **La fuente de la doncella**, de Ingmar Bergman; y el tercero (octubre de 1961) sobre **Un vintén p'al judas**. Las 170 páginas de este número doble de *Cuadernos* incluyeron el cuento original, el pre guión, el guión, y todo el material de prensa (críticas, declaraciones) de Montevideo y algo de Buenos Aires. Con el tiempo, ese volumen terminó concentrando todo lo importante que queda del filme, más allá de la memoria de sus pocos espectadores de entonces. En 1961 Ulive se fue a Cuba, invitado para hacer teatro, y se llevó la única copia positiva, que se perdió en La Habana (pa-



Daniel Arijón, director de *El Ojo del Extraño*. (Gentileza de L. Alario y G. Ansa).

rece que en la cabina de un cine). El negativo quedó en Orión, donde mucho tiempo después se lo dio por desaparecido (probablemente, destruido para vender el celuloide con destino a la fabricación de cosméticos o usos similares; según un informe de Cinemateca Uruguaya de 1975, eso había pasado también con otros cinco largometrajes uruguayos anteriores, incluido **Soltero soy feliz**).

La oportunidad de filmar en 35 mm fue brindada por el Estado en 1960 de modo sorpresivo por su inquietud y seriedad. La Comisión Nacional de Turismo llamó a un concurso de guiones para hacer cortometrajes que promovieran los paisajes del país, designó un jurado competente y dio el dinero para que se filmaran seis películas de 10 y 20 minutos, todas en color y una de ellas, además, en pantalla

ancha. Fue una oportunidad para varios de los *amateurs*: intervinieron en tres de los filmes. El resultado global fue desperejo, pero cumplía en general sus propósitos con buena fotografía, a veces buen montaje, a veces buena banda sonora y musical. La Comisión hizo varias copias para circular en las embajadas uruguayas en el mundo. En febrero 1963 cinco de esos filmes se exhibieron durante dos semanas en una

sala de estreno de primera línea, en régimen normal de “continuado”, en un programa que se llamó “Uruguay maravilloso”; tuvo público y promoción crítica. Poco después los filmes habían desaparecido, por desidia y falta de control en su circulación: sus copias no se hallaban en ninguna parte. El Estado era legalmente el dueño de las películas y no se le movió un pelo. La previsión de algunos de los realizadores logró conservar un par de esos filmes en copias personales.

El siguiente paso de un largometraje argumental en 35 mm para exhibición “normal” fue más insólito. Daniel Arijón era un enamorado del cine y quería hacer películas, a lo que se acercó empleándose en la empresa Cinema, que hacia 1960 filmaba en 16 mm notas informativas breves y algunos publicitarios para la televisión. Ya a esta altura era un joven autodidacta preocupado por aprender de la manera más práctica y profunda posible la gramática del cine; tenía 22 años cuando a fines de 1955 en la rambla de Pocitos se acercó a Michael Powell y Emeric Pressburger, que estaban dirigiendo una escena de exteriores para el filme inglés **La batalla del Río de la Plata**, y les pidió si lo dejaban ver el guión con el que traba-

jaban; ellos accedieron. En 1957 se apersonó al veterano hollywoodense Delmer Daves (guionista desde 1930, director de una veintena de filmes desde 1943), que había llegado a un festival en Punta del Este. Tuvo largas conversaciones sobre el oficio de dirigir y mantuvo luego una sostenida correspondencia con Daves hasta la muerte de éste en 1977. A principios de 1959 trató de conversar con los guionistas y camarógrafos italianos e ingleses que llegaron a la filmación de *Ismael*, un proyecto con Italia que poco después se hundió por manejos turbios de la producción. Los consejos de Daves llevaron a Arijón a analizar detalladamente los filmes que veía, prestando atención a una cantidad de soluciones y problemas técnicos y formales que en su mayoría no habían aparecido nunca en los libros sobre gramática y lenguaje del cine, y tomando notas sobre ellos. Algunos cortos en Cinema le dieron cierta experiencia práctica. Hacia 1962 supo que las empresas de televisión estadounidenses estaban comprando muchos largometrajes “de entretenimiento” para sus circuitos, porque Hollywood —que ya había empezado a tener una severa crisis de producción— no daba abasto con la deman-

da de la TV ni de las salas de barrio. Esto explicaba la cantidad de películas de aventuras, *entertainment* de rutina, mayormente *westerns*, que se habían empezado a filmar en Italia, España, Alemania Federal y hasta Yugoslavia, habladas en inglés y con destino a los circuitos de salas de barrio y televisión estadounidenses. Esa situación también explicaba que empresarios como Joseph Levine y Roger Corman estuvieran comprando películas japonesas y hasta soviéticas que podían adaptarse al mercado estadounidense mediante doblaje al inglés e inclusión de escenas con algún actor hollywoodense. La exigencia era que las películas “parecieran” hollywoodenses, habladas en inglés y ubicables en las normas más generales de los géneros de aventuras. El precio habitual más inferior de compra de esos productos por la TV (que era todavía en blanco y negro) superaba con creces el gasto que podía ocasionar su producción en Uruguay. Arijón se entusiasmó con la idea de hacer filmes que pudieran insertarse en ese esquema y que permitieran a grupos de cineastas uruguayos trabajar en forma estable en el país. Escribió en inglés un guión de ciencia ficción, convenció a sus colegas de Cinema para ar-

mar el proyecto y llevarlo adelante, obtuvo el concurso de actores del grupo teatral The Montevideo Players (integrado por miembros de la colonia británica) y en el verano de 1963-64 empezó el rodaje. El director de fotografía era Mario Raimondo, otro integrante de Cinema con casi una década de experiencia como camarógrafo y documentalista, que acababa de comprarse una cámara ArriFlex de 35 mm. La

filmación insumió los dos veranos siguientes y se completó la parte visual. Quedaba agregar el sonido y algunos efectos especiales, para lo cual se requería más presupuesto. Pero diversas gestiones ante posibles inversionistas fracasaron. Y lo cierto es que el proyecto ya no tenía andamio: la televisión estadounidense había incorporado el color, y eso dejó fuera de juego a todo material en blanco y negro. La copia positiva del

material filmado había sido compaginada y mostrada a pequeños grupos de personas (múltiples participantes en el rodaje, algunos posibles inversores) que probablemente no superaron el centenar. La opinión más generalizada fue que la película parecía efectivamente profesional, y más al detalle pudieron elogiarse efectos deliberados de encuadre, movimientos de cámara, iluminación, montaje. El copión se desarmó luego para



En el rodaje de *El Ojo del Extraño*



Fotograma de *El Ojo del Extraño*

confeccionar breves sinopsis o *trailers* y mostrarlas a nuevos posibles inversores. Muchos años después se supo que ese copión, o sus restos, ya no existía, y tampoco el negativo. Arijón falleció en 2002 y Raimondo sólo conservó unos pocos fotogramas de la copia positiva. Esta frustración acumulada (un trabajo exigente de años inconcluso, finalmente perdido sin dejar rastros) pudo tener alguna compensación. A mediados de la década de 1970, la editorial Focal Press de Londres, especializada en libros técnicos de fotografía

y cine, aceptó editar los primeros y voluminosos libros de Raimondo (**The Technique of the Motion Picture Camera**) y Arijón (**The Grammar of Film Language**). Raimondo publicó luego otra decena de libros. Arijón sólo ese primero, pero cabe acotar que el suyo fue el primer libro con carácter de manual que apuntaba a prever y solucionar múltiples situaciones de la dirección de cine en aspectos claves de la narración y el montaje. Así fue recibido por múltiples interesados y estudiantes de cine (casi

nadie en Uruguay), tuvo muchas reediciones en inglés y las sigue teniendo, y muchas traducciones (al francés, polaco, japonés, alemán, serbo-croata, español, griego, turco, rumano) que también continúan y se reeditan. Recién sobre fines de la década de 1980 empezaron a aparecer manuales semejantes, y en muchos de ellos se acredita al libro de Arijón como parte de una bibliografía esencial en el tema. Es seguro que no hubiera tenido esa trascendencia con la película de *entertainment* que no llegó a terminar. ♦

Para qué sirve una cinemateca

Guillermo Zapiola

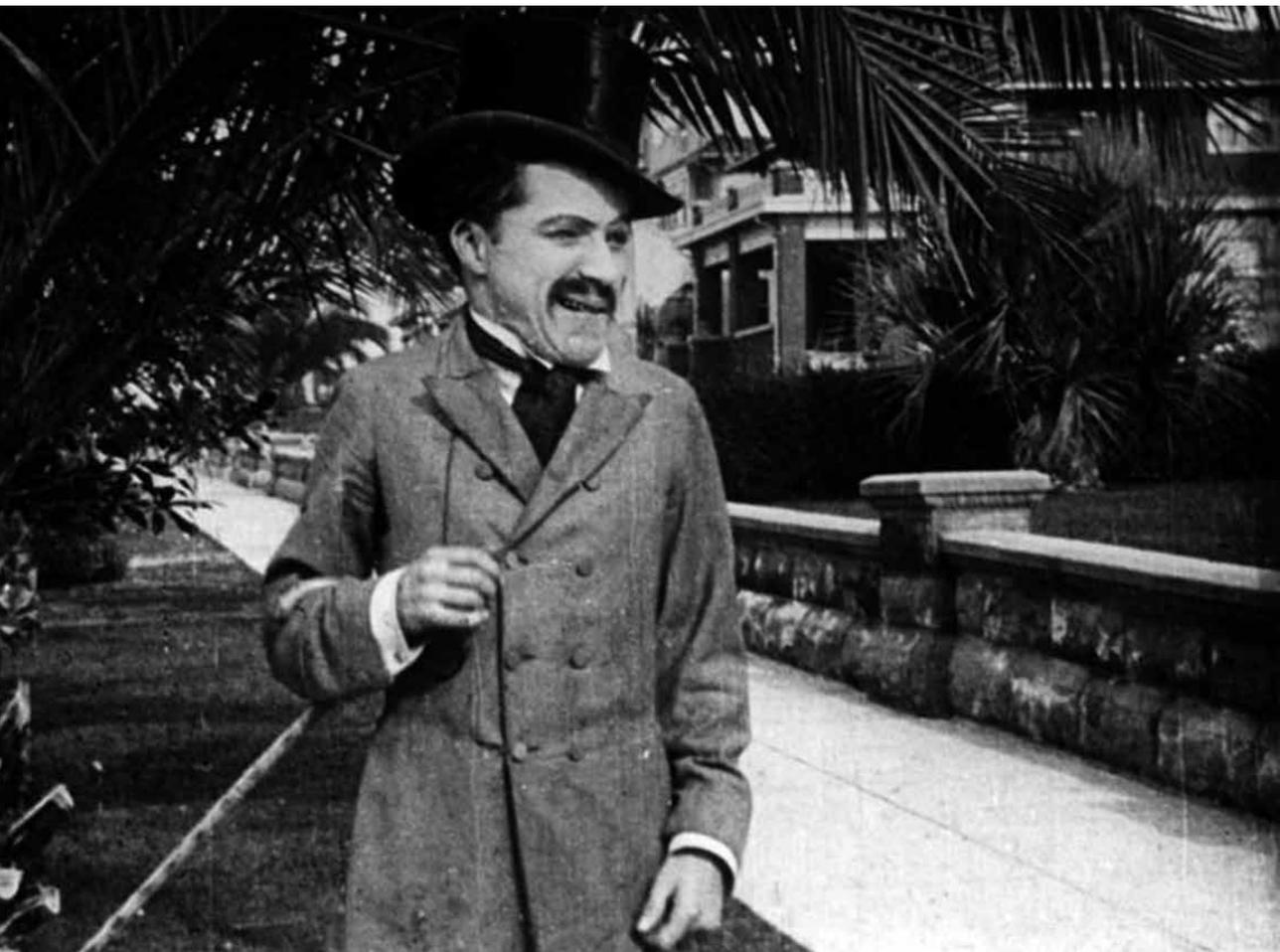
En una entrevista televisiva al equipo de producción del documental **Maracaná** (2014), de Sebastián Bednarik y Andrés Varela, sobre el famoso triunfo en el campeonato mundial de fútbol de 1950, uno de sus responsables contó hace algún tiempo que cuando comenzaron a buscar material de archivo para su película lo hicieron en muchos lados del mundo... antes de descubrir que gran parte de lo que buscaban estaba en Cinemateca Uruguaya. Para ellos fue, al parecer, una verdadera sorpresa.

Para quien conoce más de cerca el funcionamiento de la Cinemateca y otros archivos fílmicos, esa sorpresa es ciertamente menor. Casi todo documentalista del planeta que necesita materiales sobre el Mundial de Fútbol de 1930, la batalla del Río de la Plata o Maracaná ha terminado, tarde o temprano, acudiendo a la Cinemateca Uruguaya, el Archivo Nacional de la Imagen del SODRE o ambos (porque hay materiales compartidos, y algunos que han sido rescatados mediante colaboración de ambas instituciones).

Un par de anécdotas, apenas. Una de



ellas se generó hacia fines de los años sesenta, cuando el crítico Jorge Ángel Arteaga conducía en Canal 5 SODRE (hoy TNU) un ciclo llamado **Historia del cine**, que presentó al espectador uruguayo mucho material valioso, desde los primeros Lumière o

Charles Chaplin, en *Making a Living* (1914)

Méliès hasta Griffith, Chaplin, los expresionistas alemanes, los clásicos soviéticos y otros. Una parte importante de ese material provenía de Cinemateca Uruguaya o del archivo propio del entonces Cine Arte del SODRE, pero la anécdota puntual no tiene que ver específicamente con ello. En una de las sesiones del programa dedicadas a Charles Chaplin, Arteaga mostró **Making a Living** (1914), un corto norteamericano producido

por la empresa Keystone de Mack Sennett, dirigido sin acreditar por Henry Lehrman, y que constituyó el debut cinematográfico de Chaplin. En ese corto, Chaplin no es todavía el vagabundo de bastón, zapatones y bombín que se convertiría en el primer ícono universal del cine. Interpreta a un personaje más bien antipático que intenta triunfar como periodista pasando por encima a sus rivales, viste un impermeable largo de color claro y

galera de felpa, y luce mostacho en lugar del bigotito que se volvería famoso después. Artega señaló durante el programa que esa era la única película en la que Chaplin apareció con esa ropa. En su siguiente corto, **Kid Auto Races at Venice** (también de 1914, y probablemente dirigido por Lehrman) su personaje tiene ya la apariencia física (aunque acaso todavía no la psicología) del personaje que lo haría inmortal.

Todo hubiera terminado allí, pero, unos días después, Artega recibió en el canal la inesperada visita de un veterano, dueño de una estancia en algún lugar del Interior de la República, que dijo que quería hablar con él y le aseguró que había, por lo menos, otra película en la que Chaplin había utilizado el mismo vestuario. Artega, que había visto todas las películas de Chaplin disponibles en el planeta, lo puso en duda. El hombre le



Registro del triunfo uruguayo en Maracaná

contó incluso el argumento de esa película que según Arteaga no existía, y obviamente no era **Making a Living**. Nuestro crítico intentó una última línea de defensa: hubo numerosos imitadores de los grandes cómicos en la época en que Chaplin había empezado. Quizás se tratara de un corto protagonizado por un doble. El hombre insistió en que no era así, y remató la conversación con una frase impactante: “*Yo tengo la película*”.

Resultó que el personaje había sido un fanático del cine desde niño, y que todos los meses viajaba con su padre desde la estancia familiar a Montevideo, donde, entre otras cosas, iba a ver películas. Pero el padre hacía algo más. En esa época, las exhibidoras no alquilaban el material a las distribuidoras por un tiempo limitado, sino que compraban las copias y, teóricamente, podían continuar explotándolas hasta que se hicieran añicos. Sucede que, a veces, también las vendían, y el padre de nuestro joven cinéfilo solía comprarlas y llevárselas para la estancia, donde había un proyector y el niño podía darse el lujo de ver películas en casa. Sin querer queriendo, el hombre se fue haciendo de una pequeña cinemateca privada, que por algún misterioso designio de la Providencia decidió conservar en un aljibe seco de la estancia que, sin que él lo supiera, poseía las condiciones adecuadas de temperatura y humedad para que una vieja película de nitrato no se estropeará demasiado.

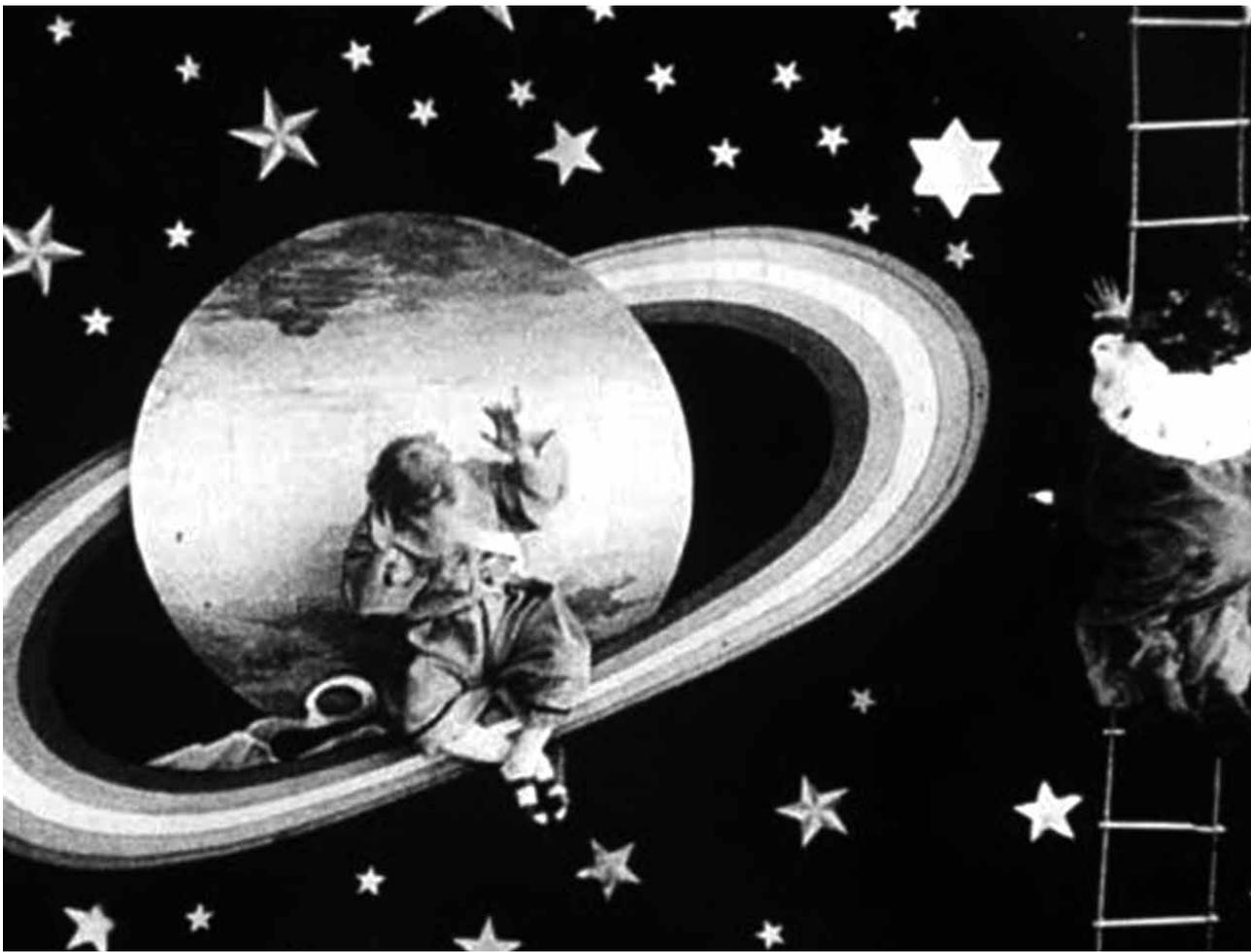
El hombre se fue y Arteaga olvidó el asunto por unos días. Pero después volvió con una lata que contenía un positivo del corto **Cruel, Cruel Love**, también de 1914, igualmente producción Keystone, pero dirigido por George Nicholls y el propio jefazo de la empresa, Mack Sennett. Es el noveno corto protagonizado por Chaplin, y el segundo y último en el que volvió a interpretar a un individuo más bien antipático y con el mismo vestuario (o uno muy similar) que el



Roberto Roberti 1918

que usó en **Making a Living**.

A partir de ahí, las cosas se precipitaron. Arteaga consultó una reciente (para los años sesenta) filmografía de Chaplin publicada por un investigador europeo, y en ella **Cruel, cruel amor** figuraba como “película perdida”. Luego se comunicó con el famoso historiador francés Georges Sadoul dando cuenta del descubrimiento, y recibió en respuesta un telegrama que decía: “*Proteja esa película con su vida*”. No fue necesario llegar a ese extremo, pero a partir del hallazgo se pudo tirar un contratipo (negativo sacado del positivo) de **Cruel, Cruel Love**, y sobre él se tiraron, a su vez, nuevas copias que hoy figuran en Cinemateca, en el Archivo Nacional de la Imagen y en varios otros lados, porque la película sirvió más adelante como pieza de cambio para conseguir otros títulos para los archivos locales. Era una “figurita difícil”, como hubieran dicho entonces los



niños que completaban sus álbumes, y sirvió para el intercambio por otros materiales. Otra anécdota. La copia de **El gabinete del doctor Caligari** (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), el clásico expresionista de Robert Wiene, que tiene la Cinemateca (y que probablemente provino de la colección privada del poeta Fernando Pereda) no se encuentra en un particular buen estado, pero conserva una particularidad que otras copias de la película disponibles hace algunos años en el mundo no cuentan: todavía mantiene

el entintado con el que se “coloreaba” a menudo el cine de la época. Cuando la Cinemateca de Berlín emprendió la restauración de **Caligari** apeló a varias copias de muchos lados, pero las mayoría eran en glorioso blanco y negro. Fue la copia uruguaya la que aportó la pista acerca de qué color había que aplicar a cada fragmento.

Hay una tercera anécdota que no involucra a la Cinemateca Uruguaya sino a los colegas del Archivo Nacional de la Imagen, pero resulta irresistible contarla. En 1985,

el director italiano Sergio Leone (**Por un puñado de dólares, Por unos dólares más, Erase una vez en el Oeste**) estaba presentando en un festival europeo una retrospectiva de la obra de su padre, Roberto Roberti (seudónimo de Vincenzo Leone), cineasta de los tiempos del cine mudo. Durante la presentación señaló que una de las películas que faltaba era **La condesa Sara** (1919), según algunos la película más importante de Roberti. En ese momento, un espectador se levantó, hizo saber que era el subdirector del Archivo Nacional de la Imagen en Uruguay, y agregó: *“Nosotros en Montevideo tenemos una copia”* (proveniente también, probablemente, del archivo Pereda). Un año después, Leone pudo presentar en Italia esa película “perdida” de su padre.

Las historias podrían multiplicarse en títulos y en archivos. Desde que en los años ochenta se hizo un último intento para salvar los inflamables nitratos en peligro de autodestrucción que pudieran quedar en posesión de privados, es probable que lo que no se recuperó entonces ya no se recupere. Si alguien tiene una lata sin abrir desde 1920 en el altillo de su casa, lo más probable que su contenido se haya convertido en una masa informe y gelatinosa a la que no se le puede sacar ningún partido. Hace medio siglo todavía era posible, y entonces algunos cinéfilos locales podían descubrir accidentalmente en el sótano de un boliche de la Ciudad Vieja un puñado de películas primitivas que nadie sabe cómo llegaron allí: el dueño del local se alegró de poder librarse de ellas, porque ya tenía una advertencia de Bomberos de que eso podía prenderse fuego. Así se recuperó, por ejemplo, **Viaje a Júpiter** (**Le voyage sur Jupiter**, 1909), un filme primitivo realizado en Francia por Segundo de Chomón, el equivalente barcelonés de Georges Méliès, que es toda una curiosidad.

Todas esas anécdotas son, en definitiva,

anécdotas. Lo importante es lo que hay detrás de ellas, y que ayuda a entender qué es un archivo filmico, para qué sirve y por qué es importante preservarlo. Uruguay debe ser el único país del planeta donde se cree que una cinemateca es un lugar donde un grupo de intelectuales ven unas películas raras que no le importan a nadie, y que por lo tanto da lo mismo que desaparezca.

El resto del mundo, que es más civilizado, sabe que un archivo filmico es otra cosa: el último reducto de ciertas formas de cultura audiovisual, el lugar donde se preservan materiales que de otra manera se perderían para siempre. Por razones estrictamente crematísticas, el cine es el único medio de expresión donde, por contrato, los productos anteriores deben ser destruidos para dejar lugar a los nuevos. Si ese criterio se aplicara en otras artes, habría que tirar la Mona Lisa para hacerle un espacio a Picasso o a Jackson Pollock, o habría que quemar el Quijote para reemplazarlo por el último Vargas Llosa o (peor) por el último Dan Brown. El trabajo de los archivistas filmicos, que constituyen una red mundial intercomunicada, consiste en guardar, restaurar, intercambiar hallazgos. Que ese material se exhiba es básico, pero, si se quiere, es el segundo objetivo del archivo. No tiene sentido, claro, tener la Mona Lisa y guardarla en el sótano, pero para poder mostrarla primero hay que tenerla. Manuel Martínez Carril solía comparar el trabajo del curador de un archivo con el de los monjes medievales que, paciente y minuciosamente, copiaban viejos manuscritos a punto de ser comidos por la polilla para preservarlos para el futuro. Es posible que, a menudo, esos monjes ni siquiera tuvieran conciencia de la importancia (o no) de lo que estaban preservando: esa valoración vendría en el futuro. Pero no habrá futuro si alguien no se toma el trabajo de preservar los materiales. ♦



PONÉ A RODAR TUS IDEAS

Montevideo es tu socio

Programa Montevideo Socio Audiovisual
Fondo Montevideo Filma

Trabajamos para contribuir al desarrollo del cine y el audiovisual uruguayo

Juan Carlos Gómez 1276 - telefax: 2916 6197
infolocaciones@imm.gub.uy
www.locaciones.montevideo.gub.uy



Locaciones
Montevideanas

Archivos Nacionales

Macarena F. Puig

CINEMATECA URUGUAYA



La Cinemateca Uruguaya fue fundada en 1952, como Asociación Civil sin fines de lucro, por iniciativa de integrantes de diferentes cine clubes de la época, con el fin de ampliar sus actividades más allá de la exhibición y discusión de las obras cinematográficas. La creación del archivo permitió no solamente la adquisición de copias propias, lo cual facilitó la difusión de las mismas en nuestro país, sino también un mayor relacionamiento con las diferentes cinematecas del mundo a través de la membresía a la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film, con sede en Bruselas, Bélgica), y con el tiempo la conservación de gran parte de la producción de materiales fílmicos de nuestro país.

El Archivo contiene aproximadamente 22 mil títulos, incluyendo material fílmico en nitrato, acetato (35 mm, 16 mm y Super-8) y poliéster, tanto nacional como internacional. En material magnético y digital conserva Betas, U-matic, VHS y DVD. No sólo se limita a films de ficción, un sector importante atiende al rescate y preservación de todo documento cinematográfico, registro, actualidad o noticioso. Es así que en el Archivo se preserva la mayoría de los largometrajes uruguayos, todos los que se han rescatado (el resto se considera perdido) y más de 3.000 piezas uruguayas de cortometraje, documentales, noticiosos, ficciones, entre las cuales los primeros films rodados en 1898 en Montevideo, y los originales y negativos de films nacionales.

También cuenta con una importante colección de materiales internacionales dentro de los cuales se preservan títulos de los que no existen otros originales en el mundo.

Cinemateca Uruguaya se financia a través de el pago de la membresía de sus socios, venta de servicios vinculados a la exhibición, apoyos y sponsors de entidades públicas y privadas. Desde el 2016 contará durante 5 años con una partida anual de apoyo del Estado Uruguayo votada por Parlamento.

El esquema de trabajo del Archivo se enfoca en las siguientes tareas:

- Búsqueda, adquisición e identificación. Establecen una ficha de preservación y mantenimiento para cada película.

- Clasificación. Repara en: el soporte de la película (nitrato, acetato, poliéster), pase

(35mm, 16mm, 8mm, S8mm), emulsión (tipos de color y blanco y negro), necesidades de climatización.

- Catalogación. Se computan los datos técnicos y artísticos de cada título, estado y situación, ejemplares disponibles y descriptores.

- Duplicación. Pese a las dificultades económicas han cumplido, al menos en parte, con la duplicación, priorizando los materiales nacionales y el trabajo de realizar contratipos. Reduciendo riesgos de deterioro o destrucción de originales.

Centro de Documentación Cinematográfica. Se conservan documentos diversos, documentos papel (afiches, fotos, libretos, press books) y testimonios grabados o filmados sobre cineastas entrevistados por la Cinemateca.

La principal vía de difusión de la Institución son sus propias salas de exhibición, a través de sus diferentes programas. Por otro lado, el Archivo facilita el acceso a sus materiales a investigadores y profesionales, en condiciones especiales y restringidas. Eventualmente puede proveer duplicación de materiales también en condiciones restringidas, en base a derechos.

Históricamente ha trabajado con funciones especiales para alumnos de Enseñanza Primaria y Secundaria a través de funciones organizadas según los planes de estudio y en consulta con los docentes, profesores o maestros. A partir de 2016 se trabajará más estrechamente con el Ministerio de Cultura con el fin de profundizar dicho trabajo e incluir la sensibilización sobre la importancia de los archivos para el desarrollo de identidad y la cultural de nuestro país.

También Cinemateca ha llevado a cabo a lo largo de sus historia diferentes mesas redondas, charlas y seminarios referentes al cuidado de preservación del patrimonio nacional.



Horario Archivo: Lunes a Viernes de 12 a 16hs. Es de acceso público, previa autorización.

Horario Centro de Documentación Cinematográfica: Martes a Jueves de 9 a 17hs. Consulta en sala. Reservar día y hora por teléfono o correo electrónico.

Ubicación:

Archivo de Films, Km. 16 de la Ruta 8, Brigadier General Lavalleja, calle Dionisio Fernández 3357. Montevideo.

Centro de Documentación Cinematográfica. Lorenzo Carnelli 1311. Montevideo.

Oficinas de Coordinación y Administración. Lorenzo Carnelli 1311.

Salas de exhibición.

- Cinemateca 18. 18 de Julio 1280.

- Sala Pocitos. Alejandro Chucarro 1036. Escuela de Cine del Uruguay.

- Sala Cinemateca y Sala Dos. Lorenzo Carnelli 1311.

ARCHIVO NACIONAL DE LA IMAGEN Y LA PALABRA, SODRE

Es una dependencia del Ministerio de Educación y Cultura (Administración Central) y del Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE). Nace con la creación del Festival de Cine Arte del SODRE el 16 de diciembre de



1943 y su función es “documentar, estudiar el nacimiento, progreso y evolución del arte cinematográfico, arte múltiple de nuestros tiempos, en todas sus manifestaciones” y estableciendo una cineteca. Cine Arte llevó a cabo ciclos de exhibiciones, festivales internacionales, concursos nacionales, la creación de un centro de documentación e información cinematográfica y la salvaguarda de películas nacionales y extranjeras. Con el incendio del SODRE en 1972, se perdió gran parte del material. Luego del siniestro se reorganizó una colección de filmes, entre los que se encuentran los nitratos, hoy conservados en el archivo de Cinemateca.

En 1985 la directiva del SODRE decide unir Cine Arte con la División Foto Cinematográfica y pasó a llamarse Archivo Nacional de la Imagen. Finalmente en 2013 se integra el Museo de la Palabra quedando conformado el actual Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra.

El acervo está conformado por 5.000 títulos de películas extranjeras y nacionales en 16 mm y 35 mm; 2 mil videos en los formatos U-Matic, VHS y DVD. El Museo de la Palabra aporta unas 2 mil grabaciones de voces en formato digital. Y se suman más de

100 mil negativos de fotografías.

Realizan ciclos y festivales de cine (Auditorio Nelly Goitíño, 18 de Julio 930), publicaciones y exposiciones fotográficas.

De acceso público. El material audiovisual en formatos analógicos que no han sido digitalizados no es accesible. El material fotográfico se puede reproducir para uso personal o comercial pero para la entrega de fotografías o archivos de audio en formato digital se deberá previamente presentar por nota la justificación de su uso y el compromiso a utilizarlos para el fin solicitado y no reproducirlos sin autorización expresa.

Horario: lunes a viernes de 10 a 16 hs. La entrada es libre y gratuita.

Ubicación: Sarandí 450, primer piso. Montevideo / 2915 5493.

ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA



El acervo del Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (ICUR) fue hallado en 2007 en la Facultad de Derecho y desde ese momento pasó a ser custo-

diado por el Archivo General de la Universidad que depende de Oficinas Centrales de la Udelar. El ICUR funcionó entre los años cincuenta y setenta del siglo pasado. Fue la primera institución nacional abocada a la producción de cine científico y pedagógico desarrollando métodos audiovisuales pioneros de observación de fenómenos biológicos, para convertirse posteriormente en un espacio de innovación en lo que hace al cine documental de interés social y político. Está compuesto por 682 películas, 41 VHS, 6.216 diapositivas en soporte plástico, 70 negativos en soporte vidrio, 3.168 negativos en soporte plástico, 801 positivos en soporte papel, una biblioteca de 507 títulos y aproximadamente 1.760 cassettes de audio y 20 discos de pasta.

Un apoyo económico otorgado por el Instituto del Cine y el Audiovisual (ICAU) le permitió montar un laboratorio de telecinado y digitalización de las películas. Actualmente, la digitalización es el proceso que permite acceder al contenido de los materiales audiovisuales que están otros formatos.

El procedimiento de conservación que se hace se resume en: inspección y acondicionamiento físico de las películas, identificación y descripción de características físico-químicas y aplicación de políticas de conservación preventiva.

Los materiales están correctamente almacenados en bóvedas con las condiciones ambientales adecuadas de temperatura y humedad, de acuerdo a protocolos de climatización y dependiendo del tipo de material. Las películas están en envases de plástico polipropileno diseñados especialmente para conservarlas de la mejor forma.

La creación del ICUR data de fines de diciembre de 1950, cuando al regreso de un viaje a Europa, el doctor Rodolfo Talice elaboró una propuesta para la creación de una dependencia central de la Universidad destinada al fomento del cine científico, cultural y

documentario y su producción nacional. Así, entre los años 1950 y 1955 se conformó un equipo dirigido por el propio Talice y diversos especialistas en bibliotecología, fotografía científica y microcinematografía. A comienzos de la década de 1960, se incorporó el entonces estudiante de ingeniería Mario Handler, quien nutrió una línea de producción cinematográfica de carácter político y social. Muy tempranamente, el ICUR se afilió a la Asociación Internacional de Cine Científico (AICS) y de este modo ingresó rápidamente a un circuito de circulación e intercambio de películas provenientes de diferentes partes del mundo.

Son de público acceso aquellas películas que ya han sido digitalizadas. Sólo podrán ser visionadas por los investigadores o público interesado, pero queda restringida su reproducción para cualquier otra finalidad.

Ubicación: Área de Investigación Histórica del Archivo General de la Universidad, Chaná 2020. Montevideo.

ARCHIVO PROFESORA DINA PINTOS, UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL URUGUAY

Nace de la acumulación de la producción curricular de las carreras de comunicación, primero y de ingeniería audiovisual y artes visuales después. El Centro Técnico Audiovisual es el lugar donde los estudiantes realizan sus trabajos prácticos y en torno a él se fue acumulando una cantidad importante de producción valorable, no sólo por su número, sino también por su calidad. Así, en el año 2006, se encontró la necesidad de ordenar y preservar estos materiales. Fue un proceso lento, que se cierra en el año 2014 cuando el archivo es nombrado Profesora Dina Pintos y su designación oficial es reconocida por el consejo directivo de la Universidad. Contie-

ne la producción curricular de las carreras del Departamento de Comunicación y algunas colecciones de cine *amateur* y familiar. Más recientemente se generó la colección Alumni, de egresados que depositaron sus producciones audiovisuales profesionales.

Se trabaja siguiendo las normas y estándares de preservación más consensuados, con la limitante de recursos materiales disponibles, que son escuetos. Se financia exclusivamente con recursos propios de la Universidad. Se conservan materiales originales y copias. La bóveda está deshumidificada pero no climatizada y no se realiza control de temperatura y humedad.

Desde el archivo se realiza el proyecto Cine Casero, que propone recuperar el patrimonio audiovisual contenido en películas *amateurs* y familiares, apelando a la capacitación básica de los propietarios de las películas.

Es de acceso público con previa autorización. No se presta material a domicilio y se visiona únicamente el material duplicado digital, con autorización de la dirección del departamento.

Ubicación: Universidad Católica del Uruguay, 8 de Octubre 2738, 3er piso, Montevideo.

ARCHIVO PRENSA Y COMUNICACIÓN, INTENDENCIA DE MONTEVIDEO

Surge 1990, durante el período de Tabaré Vázquez como intendente de Montevideo, por la necesidad de registrar actividades que apoyen la gestión y sean parte de la memoria audiovisual de Montevideo. Contiene imágenes de la ciudad de Montevideo, personalidades importantes de esta ciudad y de quienes la visitaron, videoregistros de la gestión de los gobiernos departamentales, es decir, convenios, conferencias, realojos, obras

públicas, espacios públicos, transporte, actividades culturales, etc. Está constituido por 6 mil videos en formatos analógicos, U-matic, Betacam, Dvcam, DV, Mini DV y VHS, con una duración media aproximada de 7 minutos cada uno, los cuales están proceso de digitalización. Son en su mayoría originales de cámara pero también hay *masters* de productos terminados editados. Actualmente un 20 por ciento se encuentra digitalizado y catalogado en una base de datos de acuerdo a normas internacionales de descripción archivística. A partir del año 2011 los videos son grabados de forma digital y se conservan en discos duros, tanto estos como los materiales nativos analógicos se guardan en una bóveda con condiciones de temperatura y humedad requerida para su correcta conservación. Estanterías metálicas, con aire acondicionado a 19° C y a una humedad relativa al 50 por ciento.

Los materiales producidos desde 2011 se difunden a través del canal web <https://vimeo.com/channels/mvdtv> o se accede por la página de la Intendencia <http://www.mon-tevideo.gub.uy/>, sección MVD TV.

Los años anteriores se pueden consultar de forma personal en el archivo, que es de acceso público.

Horario: lunes a viernes de 10 a 16 hs.

Ubicación: Palacio Municipal, Sector Ejido, 1er piso, puerta 1041. Montevideo.

MUSEO Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN, AGADU

El Museo y Centro de Documentación que depende de la Asociación General de Autores del Uruguay comienza a organizar su colección de material audiovisual a partir de su reapertura, en el año 2008. En un principio, sólo había registros en formato VHS.

En estos últimos años comenzaron a llegar en formato digital. Su acervo incluye además libros, partituras, revistas, fonogramas, programas de mano, manuscritos, piezas museísticas, etcétera. En general, los registros son de autores nacionales o tienen relación con la actividad autoral de nuestro país: filmes, documentales, registros de eventos artísticos (conciertos, videoregistro de puestas en escena de danza y obras de teatro).

Está constituido aproximadamente por 150 DVDs y 27 VHS, que se han ido digitalizando.

Todo el material se trabaja con una base de datos, pero los materiales audiovisuales no han sido ingresados, la información básica de estos está ingresada en planillas Excel. Los materiales están guardados en estanterías cerradas, en condiciones ambientales correctas.

El acervo del Museo y Centro de Documentación se difunde a través de muestras, exposiciones, proyecciones de largometrajes, cortometrajes y registros audiovisuales de hechos artísticos.

Es de acceso público, presentando cédula de identidad. No se realizan préstamos domiciliarios.

Horario: lunes a viernes de 16 a 19 hs. La entrada es libre y gratuita.

Ubicación: Canelones 1130, subsuelo. Montevideo.

ARCHIVO DE LA FUNDACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO

La Fundación de Arte Contemporáneo es un colectivo autogestionado de artistas, formado en 1999. Desde ese año se han realizado acciones vinculadas al videoarte y la videoinstalación. A partir de 2005, con cambio de sede y mayor espacio, se comien-

za a armar un archivo del audiovisual en el arte contemporáneo. La preocupación de los artistas por la preservación y conservación de sus obras y la presencia de Enrique Aguerre marca la coyuntura para compilar y generar un archivo audiovisual del colectivo. Actualmente se trabaja desde el Laboratorio de Cine FAC, cuyo centro es el archivo, la conservación, la preservación y salvaguarda de las piezas históricas. Se aparta de la concepción del archivo como mero depósito de piezas, apelando a los artistas del mismo colectivo a trabajar y modificar las formas.

El acervo está compuesto por el Archivo Madeja (videoarte histórico, registros de performances históricas, videoinstalaciones, video escultura, todas las piezas audiovisuales proyectadas en el FAC, piezas actuales producidas por estudiantes y artistas del FAC). La sección Analógico incluye: piezas del proyecto Arqueología de la imagen (Cine Doméstico/Amateur), cine experimental y cineastas referenciales como Lidia García, Miguel Castro, Teresa Trujillo).

El material se conserva en los soportes VHS, U-MATIC, DVD, 16 mm y Super-8.

Parte de su trabajo se centra en el videoarte y el cine experimental, del que cuentan con un archivo de obras nacionales. El Archivo está compuesto por los materiales digitalizados que se encuentran en la Fundación de Arte Contemporáneo, donde se usa el material como referencia para dictar clases, charlas y para su consulta por interesados. Por otro lado, los que están en su soporte original, se encuentran en el Laboratorio FAC. Está constituido por aproximadamente 450 piezas. El Laboratorio está en un espacio propio pero provisorio. Utilizan un deshumidificador doméstico. Se aíslan los materiales que están en malas condiciones y realizan tareas de aireado y limpieza. El trabajo se realiza de forma artesanal.

Se han hecho compilados de videos de

las distintas colecciones. Se exhiben programas de proyecciones internacionales y también seminarios teóricos con cineastas históricos y contemporáneos que proyectan y comentan su obra.

Es de público acceso pero con visita coordinada previamente.

Ubicación: Laboratorio de Cine Analógico, Fundación de Arte Contemporáneo. Piedras 631. Montevideo.

TEVÉ CIUDAD



El archivo surge por la necesidad de sistematizar y conservar los contenidos propios de Tevé CIUDAD, desde la creación del canal en 1996. Con el transcurso del tiempo, se fue convirtiendo en lo que hoy es uno de los mayores acervos audiovisuales de la ciudad y el país.

Contiene las más de 9 mil horas del archivo Tevé Ciudad, que fueron declaradas Patrimonio Cultural de la Nación por el Ministerio de Educación y Cultura. El registro

audiovisual está compuesto por producciones propias, relacionadas a los ámbitos de expresión artística culturales y programas periodísticos de corte sociopolíticos, entre otros muchos contenidos.

El archivo cuenta además con los contenidos que devienen de las líneas de fomento audiovisual de la Intendencia de Montevideo (MVD Socio Audiovisual, MVD Filma y FONA), y las líneas de fomento a la producción para televisión de documental y ficción del ICAU, a las que el canal contribuye.

Asimismo, el archivo de Tevé CIUDAD cuenta con un banco de imágenes en diferentes soportes no editados del canal y otras imágenes que han sido donadas por instituciones y particulares.

Se controla la temperatura y la humedad mediante el uso de aire acondicionado y deshumidificadores. El área también cuenta con detectores de humo y un extintor.

Se trabaja aplicando la Norma ISAD G, de descripción documental, y a su vez se está trabajando en un proyecto de digitalización del archivo.

Es de acceso público restringido. En su página web, el canal está comenzando a poner contenidos para su uso *video on demand* (VOD). Se atienden pedidos específicos con fines educativos, para obras audiovisuales o espectáculos de valor ciudadano, entre otros.

Ubicación: Javier Barrios Amorín 1460, Montevideo.

CANAL 10

El archivo pertenece al mismo Canal 10, tiene sus orígenes en la década del 80 con los primeros formatos de respaldo de video (U-matic, Betacam, VHS, DV cam). La mayoría del material original en soporte magnético se fue digitalizando en cintas LTO

generación 4 y 5, el resto se ha desechado o reciclado. Tanto los formatos nativos analógicos como los generados actualmente en el canal son respaldados en cintas LTO que tienen capacidad de guardar 800 gb cada una (50 o 60 horas de video cada una). Tienen catalogado el material y se accede a través de una base de datos donde se ve un *preview* comprimido de los contenidos de cada cinta.

Está constituido por gran parte de la programación nacional, así como eventos transmitidos por el canal. Se trabaja según las necesidades de las producciones de cada programa.

Todo el material de archivo del canal (LTO en su mayoría) se conserva cuidadosamente para alargar la vida útil del respaldo bajo condiciones de guarda adecuadas, en espacio con aire acondicionado, control de humedad y seguridad.

No es de acceso público.

Ubicación: Lorenzo Carnelli 1234. Montevideo.

LA TELE, TELEDOSCE TELEVISORA COLOR

El archivo surge de la necesidad del canal de tener guardados las producciones y contenidos emitidos para posteriores ediciones. Es propiedad de canal 12 y se encuentra en la Sección Tráfico y la Sección Técnica. Se conservan algunos originales, en un ambiente con aire acondicionado y deshumidificador cuando es necesario. El acervo está constituido de producciones realizadas por el canal y extranjeras.

No es de acceso público, para visionarlo o copiarlo se debe pedir autorización en gerencia, siendo intermediaria la Sección Tráfico.

Ubicación: Enriqueta Compte y Riqué 1276. Montevideo. ♦



www.frasco.uy



Todo lo que usted siempre quiso saber sobre archivos en Uruguay (pero temía preguntar)

Juan Andrés Belo

La aparición de los medios tecnológicos que permitieron la captación de imágenes en movimiento es un hecho reciente en la historia de la humanidad. La fecha podrá ubicarse en algún punto entre 1872 y 1896, entre el invento de la fotografía y el cine. Desde ese

momento hasta hoy, sucedida la revolución tecnológica, la aparición de las computadoras, los celulares y sus pantallas, no es descabellado pensar que la fotografía y la imagen en movimiento se conviertan (o ya se hayan convertido) en el lenguaje de comunicación más utilizado del siglo XXI. Para las socie-

dades del futuro, la imagen será un nuevo alfabeto y la Historia podrá ser contada en la medida que se conserven imágenes de ella.

“Las entrevistas citadas en este artículo están publicadas de forma íntegra en la página www.revistafilm.com”

PUESTA AL DÍA

“La gente que no es especializada en este tema nos ven como los bichitos que nos gusta la imagen y que se ‘cuelgan’ con la fotografía o que son cinéfilos. En realidad el fenómeno o problema de los archivos audiovisuales es un problema de los archivos contemporáneos, de la memoria de la Historia contemporánea en general”, remarca Isabel Wschebor, directora de la Secretaría de DDHH del Pasado Reciente, quien ha participado en la conformación de los archivos del Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo (CdF) y el Archivo General de la Universidad (AGU).

“Le pido a todo el mundo que intente recordar un acontecimiento del siglo XX o lo que va del siglo XXI y que lo que le venga a la cabeza no sea una imagen fija o una imagen en movimiento, la escena de una película o algo que vio en un informativo.”

Wschebor fue una de las investigadoras que, junto a Julieta Keldjian y Ana Laura Cirio, realizaron entre 2010 y 2011 una consultoría para el Instituto del Cine y Audiovisual Uruguayo (ICAU), conformando un primer diagnóstico de situación del patrimonio audiovisual nacional. La investigación incluyó a todos los registros que se conservan, desde los primeros materiales de captura analógica (nitratos, acetato y poliéster) hasta los más recientes magnéticos (Super-8, U-Matic, Beta, etcétera) y recopiló información de una larga lista de instituciones públicas y privadas cuyo acervo cinematográfico y au-

diovisual fuese o pudiese ser significativo.

Los resultados fueron más bien escalofriantes. En el último informe público se declaraba que *“existe un grave problema de gestión de las colecciones cinematográficas en particular y audiovisuales en general, originado en la falta de control intelectual, formación del personal a cargo y capacidad de planificación de las instituciones”* (Resumen Ejecutivo – Consultoría ICAU, 2011). Concluía que *“es clara la necesidad de crear un nuevo ámbito en la órbita pública, cuya principal misión sea la conservación del patrimonio audiovisual”,* el cual se enmarcaría en el reciente Sistema Nacional de Archivos, creado mediante la Ley de Archivos (N° 18220), de 2007.

Martín Papich, quien asumió hace pocos meses la dirección del ICAU por segunda vez, afirma que ese diagnóstico *“fue tal vez uno de los productos más importantes, y logró acuerdos hasta ese momento inéditos entre las diferentes instituciones y referentes vinculados a la temática”*.

Es que aquellos informes dieron lugar a una mesa de trabajo, integrada por la Universidad de la República (UdelaR), la Universidad Católica del Uruguay (UCU), Cinemateca Uruguaya, el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (ANIP, perteneciente al SODRE), y el propio ICAU, la cual continuó trabajando durante 2013, y generó los insumos para que el tema patrimonio fuese discutido dentro del Compromiso Audiovisual (2014).

Esta instancia, propuesta por la Asociación de Productores (ASOPROD) y el ICAU, contó con la participación de centenares de instituciones y referentes del audiovisual, y consistió en una serie de reuniones moderadas que trazaron –en un documento final desglosado en seis ejes de acción– objetivos específicos para el quinquenio 2015-2020 en el sector. El documento fue luego declarado inválido por ASOPROD, dado el

incumplimiento del gobierno respecto a los objetivos de la línea “Producción”.

Consultado sobre la problemática del patrimonio audiovisual, Julián Goyoaga, actual presidente de ASOPROD, se remite al Compromiso Audiovisual, y devuelve legitimidad al documento, al menos en lo relacionado con el eje “Patrimonio”.

Allí se establecen varios objetivos transversales al problema del patrimonio audiovisual, a desarrollarse en tres etapas, entre los que destaca la *“creación de un Centro de Archivos Audiovisuales, en la órbita pública”*. Wschebor explica que *“se trata de crear un depósito único para la preservación del patrimonio en material filmico co-gestionado por aquellas instituciones que tienen patrimonio de estas características”*. Dicho centro priorizará los materiales nacionales, copias únicas de imágenes en movimiento de Uruguay que se encuentran dispersas, catalogadas de formas diferentes o mal catalogadas, conservadas en condiciones precarias o mal conservadas en varias instituciones públicas y privadas de nuestro país.

“La idea es que cada institución o persona que tenga material, pueda depositarlo ahí, lo deja en depósito, siguiendo ciertos protocolos de uso, con toda una normativa acorde a eso. En realidad el proyecto es ambicioso pero es racional, no es descolocado ni desubicado”, sostiene Adriana González, ex directora del ICAU, quien hoy dirige, además de Televisión Nacional del Uruguay (TNU), la recientemente creada unidad del Servicio de Comunicación Audiovisual, perteneciente al Ministerio de Educación y Cultura (MEC).

Además de esta propuesta, el eje “Patrimonio” del Compromiso Audiovisual planteaba la urgencia de un “plan de rescate”, para identificar prioridades, orientar la búsqueda, restaurar materiales de interés especial, y establecer protocolos interinstitucionales para su guarda; un “plan de acopio”,

para garantizar la incorporación sistemática de materiales; un “plan de formación”, con el fin de promover la formación permanente y específica de los profesionales que trabajan en los archivos; y un plan de “acceso” y “sensibilización”, para acercar los materiales a la ciudadanía, dando cuenta de su importancia.

A grandes rasgos, estos planes ya estaban planteados en los informes de 2011.

Cuestionada sobre la falta de avances concretos desde esa fecha hasta hoy, Adriana González remarca que al comienzo de su gestión como directora del ICAU, en 2012, *“no estaban dadas las condiciones sociales y presupuestales para hacerlo. Fue algo que hicimos a pesar de esas condiciones. No era que tuviéramos un presupuesto para hacer esas consultorías y esos relevamientos. Teníamos voluntad, pero no teníamos recursos”*.

Papich reconoce que *“el tema del patrimonio audiovisual no ha sido hasta ahora un asunto de preocupación práctica, sí de foco de atención”*. Y agrega que hubieran *“querido que a partir del diagnóstico de 2011 se hubiese empezado una etapa donde esas cosas empezaran a bajar a tierra. Es un poco en lo que estamos ahora”*.

ELEFANTE BLANCO

Desde 2011, Wschebor y Keldjian ajustan los presupuestos de forma sistemática para ejecutar el plan que daría lugar al Centro de Archivos Audiovisuales. El año pasado se presentó una última versión, pero *“eso no está incluido en este presupuesto de gobierno”*, afirma Keldjian, integrante de la mesa de trabajo sobre patrimonio en representación de la UCU, donde dirige el archivo Profesora Dina Pintos.

Adriana González aclara que está previsto en el presupuesto la creación del Centro, aunque no haya sido incluido en el pre-



supuesto de gobierno, porque *“la agenda de infraestructuras corre por separado”*. Todavía no se sabe si la solicitud fue aceptada. De todos modos, Keldjian teme que *“nos vaya a pasar como en España, que tienen una mega filmoteca, un mega edificio –elefante blanco lo llaman–, pero como no tienen recursos para contratar gente hay sólo diez personas trabajando. No es guardar cosas. Para mí es más importante, o tan importante como guardar las cosas, el con-*

trol intelectual sobre lo que tenés”.

Su postura condice con la de su colega, Wschebor, quien explica que *“falta que las instituciones que tienen voluntad política de llevarlo adelante tengan la suficiente legitimación ante los grandes poderes, para poder ejecutar ese plan. Se necesita presupuesto, se precisa apoyo. No es sólo el apoyo de subvencionar el mejor acondicionamiento de los depósitos, se necesita hacer un plan de traslado de la docu-*

mentación, de limpieza, de análisis, de diagnóstico, de transferencia, de restauración. Son cosas costosas. La conservación de los materiales audiovisuales es cara. No hay oferta con esto”.

El cineasta Federico Veiroj, quien ha estado cerca de la problemática del patrimonio fílmico, por su amistad con Manuel Martínez Carril como por su trabajo en la Filmoteca Española, opina de manera similar. Para él, la alternativa del Centro de Archivos Audiovisuales *“sería buena siempre y cuando antes de la unión espacial de los materiales se haya contratado a un equipo de trabajo especializado para realizar las tareas de limpieza, catalogación, restauración, preparación para digitalizado, digitalizado, y que luego este depósito (único o no) tenga obviamente las condiciones ambientales necesarias”.*

“La definición de un archivo no es sólo un almacén, sino una forma de organizar que impone a lo que conserva un procedimiento de tratamiento documental. Eso lo hacen las personas, los profesionales, archivólogos, bibliotecarios, especialistas, ingenieros de sistemas, programadores, catalogadores. Eso en Uruguay no lo tenemos. No tenemos personal. Los archivos tienen una o dos personas con formación parcial”, apunta Keldjian.

De este modo, la implementación del Centro se choca contra otros problemas transversales del sector en esta materia: la ausencia de protocolos archivísticos y la falta de personal capacitado.

Consciente de esto, Adriana González explica que además de la creación del Centro, está prevista *“la creación de un Sistema de Archivos Audiovisuales, donde de alguna manera todo lo relativo a patrimonio audiovisual funcione de forma sistémica, que esté la información necesaria, los recursos necesarios, no sólo económicos, también humanos y materiales. No sólo hay un problema de plata, hay un problema de gestión, dificultades de alimentación de ese sistema. Vos de pronto inyectás un montón de*

dinero en las instituciones que están actuando, pero está faltando personal técnico, gente que se siga formando”.

La UCU acaba de plantear en su programa una serie de materias relacionadas a este tema. Keldjian explica que *“no son cursos de archivología ni son formaciones específicas. Hay una que se llama: ‘Problemas de gestión documental’ que apunta a esto. Eso significa que mañana vas a ser publicista, o director de fotografía, o periodista de radio, y vas a tener una noción básica del tratamiento documental y material audiovisual, sonoro o gráfico”.*

“No tenemos una política de formación que era lo que pedíamos en el diagnóstico. Es decir, tener una formación más formal, valga la redundancia, y programática. Eso no está sucediendo. No hay planificación”, concluye Keldjian. *“Si bien se están dando pasos, vamos veinte años atrás de lo que pasa en el mundo”. “El patrimonio audiovisual nacional se está perdiendo, se ha perdido mucha cosa. Eso es realmente así”.*

¿PERO NO TENÍAMOS UNA CINEMATECA?

El archivo fílmico y audiovisual más importante que tiene nuestro país es una asociación civil privada y se llama Cinemateca Uruguaya. *“La Cinemateca Uruguaya es la asociación de todas las personas e instituciones interesadas en la salvaguardia del film cinematográfico como objeto de estudio artístico y científico, y como patrimonio social e histórico. (...) Es una institución apolítica y no profesa adhesión o prevención a religión alguna”,* declaran sus primeros párrafos estatutarios. Su finalidad es *“crear un archivo uruguayo de films, promover su búsqueda, conservación y mantenimiento, también el intercambio de copias en el país y el extranjero, gestionar en las distribuidoras comerciales la cesión de copias destinadas a destruirse o a perderse, y la afiliación a las*



GENERAL ARRESTADO

MADRES DE UKUGUA
DESAPARECIDO
ARGENTINA PRESENTE

GENERAL ARRESTADO
FAMILIARES DE LOS PROCESADOS POR LA J. MILITAR

federaciones internacionales de archivos creadas o por crearse”.

Surge de forma definitiva en 1953, luego de algunas disputas, con la unión del acervo fílmico y las comisiones directivas de los dos cineclubes más importantes de la capital: Cine Universitario del Uruguay y Cine Club del Uruguay.

“*Cinemateca se fundó para integrarse a la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) y abastecer de películas a los clubes*”, señala Carlos María Domínguez en su libro **24 Ilusiones por Segundo**. En 1966 existían en Uruguay cerca de 22 cineclubes, sin contar a Cine Universitario y Cine Club —que sumaban un total de 7.200 socios—, todos abastecidos en mayor o menor medida por Cinemateca.

En ese mismo año, 1966, Walter Dassori, quien se había puesto la Cinemateca al hombro desde su fundación, escribía: “*He decidido que habrá que esperar mejores soluciones de organización y sede. Es una cuestión que también me preocupa mucho. En el fondo, se trata de una lucha vital por el acervo de la Cinemateca Uruguaya y, aun en el plano local, quiero disipar la noción de que sólo me preocupa a mí. Los compañeros de directiva tienen poco tiempo, son gente muy ocupada, y yo debo atenderlo todo con un funcionario que vive de otra cosa y recibe una magra compensación*”.

Un año después, Luis Elbert y Manuel Martínez Carril, quienes ya participaban de forma activa en Cine Universitario y Cine Club respectivamente, se acercaron a Dassori con la necesidad de revitalizar la institución. “*Había rollos de películas en Cine Club, en el diario El País, debajo de la cama de Dassori, en la carbonera de su oficina*”. MMC y Elbert comenzaron a catalogar el archivo y a programarlo. También se propusieron aumentar la distribución a los cineclubes del interior del país y aplicaron, por primera vez para la institución, “*una política expansiva*

que les permitió comenzar a proyectar films, recuperar el costo y obtener ganancias”. También se constituyó una sociedad de Amigos de la Cinemateca, integrada por entre 400 y 500 socios que pagaban una suscripción mensual que les daba acceso libre a las proyecciones.

Dos años después, Dassori festejaba la existencia de “*una Cinemateca Uruguaya que posee una pujanza inigualable, que organiza funciones estables en varios lugares, que provee a decenas de cineclubes e instituciones culturales oficiales y privadas, que compra películas, que hace copias en laboratorios uruguayos, que las distribuye, las intercambia... Resulta ya viejo y anacrónico el punto de vista de la injerencia cineclubística en la Cinemateca. Si la Cinemateca Uruguaya, que yo fundé en 1952, era formalmente libre desde 1960, ahora es efectiva y absolutamente libre e independiente de toda influencia que no sea la resultante de la voluntad de sus propios componentes y adherentes*”.

Este modelo se terminó de afianzar cuando, con el comienzo de la dictadura, toda la actividad cultural del país se vio intervenida. Para 1974, “*la mayoría de los cineclubes del interior habían dejado de funcionar, Cinemateca estaba desfinanciada, los costos se habían vuelto muy altos y la censura amenazaba toda la actividad*”. Un grupo de directivos, entre los que estaban Elbert, MMC y Dassori, consideraron cerrar, guardar las películas y esperar mejores condiciones para seguir con el trabajo. “*Otro camino posible era continuar con un régimen de captación de socios directos, como hacían los cineclubes*.” Así, Cinemateca Uruguaya inició la afiliación pública, con el eslogan: “*Nuestros socios fundadores son Welles, Bergman, Kurosawa y usted*”.

El sistema funcionó, y para 1976 Cinemateca restauraba la iglesia en la calle Lorenzo Carnelli, instalando dos salas y las oficinas que hasta hoy representan su sede; y para 1978 hizo la compra del terreno donde se construiría el que fue, según Ricardo Casas,

“el primer archivo de América Latina hecho exclusivamente para la preservación de películas”.

En esa época, recuerda Casas, *“estaba la Cinemateca de Cuba que era como un agujero negro donde las películas iban y jamás volvían, la Cineteca de México que era una oficina del Estado con un presupuesto maravilloso, la Cinemateca Brasileña en San Pablo que funcionaba muy bien con gente de la Universidad de San Pablo, y nada más. El resto eran proyectos como el de Cinemateca Uruguaya, metidos en una casa con las latas una arriba de la otra con los revoques cayéndose, las humedades y todas las porquerías”.*

“Empezamos a buscar de acuerdo a las características que debían tener los archivos de cine: estar lejos del centro, en un lugar alto, donde no haya mucha humedad, lejos de lugares poblados donde pueda haber peligro de incendio, guerrillas o lo que se te ocurra, y así encontramos un terreno en el quilómetro 16 de camino Maldonado que se vendía, y que más o menos tenía las proporciones que buscábamos. Yo fui hasta ahí, vi el terreno, me gustó: era alto, tenía las dimensiones apropiadas y era barato.”

El archivo se siguió nutriendo durante años de copias que se compraban a las distribuidoras locales antes de que fuesen destruidas, con intercambios con el extranjero, copiando películas prestadas por otras cinetecas o archivos de películas y recibiendo donaciones de embajadas, canales, coleccionistas, realizadores, etcétera.

La actual coordinadora de la institución, María José Santacreu, sostiene que *“lo genial de Manolo es que logró posicionar a la Cinemateca en un lugar en el que a la gente no le cabía duda de, si tenía una lata y un rollo adentro, a quién dárselo. Eso generó que rescatara un montón de cosas que estarían perdidas hoy. En el estado que estuvieran”.* Y agrega: *“A Manolo le entregabas un rollo de una película uruguaya con síndrome de vinagre y Manolo no te iba a decir: Ah, no, esto tiene síndrome, ya está perdi-*

do’. No, era: ‘Trae y después vemos’.

Ricardo Casas sostiene que aquello servía para preservar el cine de calidad y todo lo que se filmara en Uruguay que no tuviese resguardo, pero también *“para alimentar las bocas de salida de Cinemateca, las salas de exhibición, que eran las que le permitían tener ingresos a la institución. No nos olvidemos que la Cinemateca Uruguaya es la única Cinemateca privada del mundo. Entonces como no tenía subsidio del Estado necesitaba seis salas simultáneas, con programación diaria, para que los socios pagaran todos los meses la cuota y que con eso se pudiera bancar el archivo. Y así fue hasta que yo me fui en 2004”.*

Federico Veiroj fue directivo de Cinemateca en dos ocasiones. *“En 2005 aproximadamente, a la distancia, ya que estaba viviendo en España, y en 2007–2008 en la última directiva de la que también formó parte MMC. Durante unas nuevas elecciones de directivos en 2009 aproximadamente, renuncié a presentarme con el grupo que se estaba formando por diferentes visiones. Primero, no había interés en presentarse con un plan de trabajo a futuro, y segundo, no había interés en incluir a MMC ni como un directivo más, ni como presidente de honor”.* Se alejó de Cinemateca después de perder por *“minoría total”* una *“batalla por querer ‘renovar’ la institución”.*

María José Santacreu reconoce que el modelo no ha cambiado hasta el día de hoy. *“Si me preguntás si ha habido algún cambio de modelo de programación, o de estructura, está a las claras que no. Cinemateca sigue teniendo la misma estructura de salas, sigue programando más o menos de acuerdo al mismo parámetro que lo venía haciendo. Se han agregado algunos festivales de temas puntuales que nos interesaban, como Cine A Pedal, pero el modelo sigue siendo el mismo.”*

“Yo sé que últimamente también los festivales eran una manera de financiar los gastos de la institución para que no cerrara, porque ya la

cantidad de socios no cubre prácticamente nada de los costos de la Cinemateca”, se lamenta Ricardo Casas.

NACIONAL VERSUS INTERNACIONAL

La alternativa del Centro de Archivos Audiovisuales plantea problemas con respecto al archivo más importante que tiene nuestro país, el archivo de Cinemateca, ya que está compuesto tanto por materiales nacionales, que son la prioridad del Centro, como internacionales.

Desde la coordinación de la institución plantean que el proyecto “depende de las condiciones y del compromiso que el Estado tenga para mantenerlo”, y Santacreu agrega que “también depende de qué vamos a hacer nosotros con el resto de la colección internacional. Si nos la vamos a quedar nosotros y la vamos a cuidar con nuestras solas fuerzas. Desmembrar una colección también nos parece problemático. Yo lo que quiero es sentarme a conversar de la Cinemateca. Está bien, por supuesto nos preocupan más todos los materiales uruguayos, pero sentémonos a ver lo global”.

Isabel Wschebor explica que en el proyecto “está planteada la posibilidad de que las instituciones puedan tener un amparo mayor”. Y explica que “el archivo de Cinemateca tiene películas que si no las cuidamos no las vas a ver ni acá ni en Japón ni en Estados Unidos. Es valiosísimo el archivo internacional que tiene Cinemateca. (...) Hay una responsabilidad que es internacional también”.

Por su parte, Veiroj afirma: “No tengo ninguna preocupación por copias de 35mm o 16mm de películas de cualquier parte del mundo que existan en otros archivos y en mejor calidad que las que aquí se conservan”.

Sostiene que hay “copias que están en muchos casos deterioradas por el paso del tiempo, que tienen rayas, que están cortadas, que están

viradas de color, o que tienen síndrome de vinagre” y alega que es “mucho más inteligente trabajar con un archivo digital realizado justamente por los tenedores de los derechos de dichas películas restauraciones digitales cuyas calidades tanto de imagen como de sonido, son estupendas”.

“Lo que ha ocurrido en Uruguay con la Cinemateca es que la vocación de la institución era más el acopiar películas de todo el mundo para la futura exhibición en las propias salas, con el afán de saciar la curiosidad de todos los que amamos el cine de distintas generaciones, que el objetivo de conservar y restaurar materiales nacionales ya que eran muy escasos. Por lo tanto, y pese al nombre ‘Cinemateca’ la función era por motivos de tradición, históricos, y prácticos, el de un depósito de películas para su exhibición”, argumenta Veiroj.

Lorena Pérez, actual encargada del archivo de Cinemateca, explica lo que allí se conserva. “Nosotros tenemos una colección de unos 22 mil títulos, en eso entran todos los formatos, entran los filmicos, tenemos nitratos nacionales e internacionales. Después tenemos acetatos, en 16 mm, 35 mm y Super-8, poliéster y después tenemos toda la parte analógica que son betas, U-matic, VHS y lo digital principalmente son DVDs. Tenemos algunos archivos de telecinados o de digitalizaciones, pero son los menos. Dentro de cada colección tanto internacional como nacional tenemos ficciones, tenemos registros, tenemos noticieros, hay colecciones de noticieros no sólo uruguayos sino franceses, ingleses, chinos.” Explica que el estado de esos materiales difiere. Cada ingreso en la base de datos tiene una valoración numérica que especifica, entre el uno y el siete, el estado de la copia. “Proyectable es hasta el tres y, depende de los daños, puede ser un cuatro.”

Al cuestionarle que ese material no es exhibido en las proyecciones actuales, que son en digital, explica que la institución está en una transición hacia las salas del edificio de



la CADU, en Ciudad Vieja. Es un espacio cedido por la Intendencia de Montevideo (IM) en donde Cinemateca deberá financiar la instalación de las salas. Para ello trabajan con un equipo de gestores. Se instalarían tres salas, de las cuales dos tendrían proyectores de filmico aptos para exhibir materiales de archivo.

“Confieso que mi deseo sería ver todo tipo de películas en 35 mm y en salas ejemplares, pero sé que eso es un lujo; hasta en los países más desarrollados se está luchando por su permanencia. Como la tecnología analógica está cada vez más obsoleta, los costos para trabajar de ese modo son cada vez más altos”, concluye Veiroj.

Lorena Pérez explica más a fondo las condiciones de los materiales en el archivo:

“El 80 por ciento no tiene síndrome de vinagre y puede ser trabajado. El tema es que lo que tiene síndrome o lo que está en nitrato con grados de descomposición, generalmente son copias únicas”.

“Lo que tendríamos que hacer cuando detectamos un síndrome es generar una copia digital, por lo menos para que no se pierdan las imágenes. Eso tiene un costo y Cinemateca no puede en todos los casos cubrirlo. De la colección que tiene síndrome lo malo es que un 50 por ciento son materiales uruguayos. Algunos ya están absolutamente perdidos y otros están todavía rescatables, completos, o por lo menos una parte.”

Reconoce que la ubicación actual del archivo no es idónea. *“Lo que pasa que a medida que pasó el tiempo la zona que se fue poblando*

mucho, sobre todo con muchas casas irregulares y eso provoca en el terreno y en las cepas un aumento de la humedad. Fueron modificándose todos los alrededores del archivo. Igual es mejor que en la calle Paysandú”, donde estaban antes.

Keldjian señala que lo que más le preocupa del archivo de Cinemateca, “*no es la conservación física, sino el control intelectual de sus materiales*”. Reconocer el universo de películas nacionales conservadas en Cinemateca no es sencillo. En uno de los informes realizados para el ICAU, el único que no se hizo público, se detectó el origen de este problema. Keldjian explica que a partir de la base de datos de Cinemateca, los investigadores buscaron “*esas películas que mencionaban a Uruguay en su título, o tenían a Uruguay como país productor*” con el fin de moldear un universo. “*Muchas veces iban a la ubicación que la base de datos reportaba y en ese lugar no estaba esa película, o estaba la lata pero adentro no coincidía el contenido con la lata. Entonces el número que se obtiene en ese muestreo es relativo.*”

Señala que “*los recursos fundamentales*” que precisa Cinemateca “*son los recursos humanos formados*”. “*Estoy hablando de un equipo de mínimo quince personas. Recursos formados en archivología, básicamente, en cuestiones de información y también en programación.*”

Adriana González explica que desde el Servicio de Comunicación Audiovisual se entiende que “*en Cinemateca hay tres eslabones: el archivo, el centro de documentación y la exhibición. Cinemateca siempre abordó que la Cinemateca es una, y está bien... Para Cinemateca son importantes todos los eslabones juntos pero, si pienso cómo empiezo a hacer lo que tengo que hacer como Estado, lo primero es el archivo. Ahí es donde siempre tuvimos una tensión con Cinemateca, porque Cinemateca siempre planteó que es el todo.*”

María José Santacreu defiende que “*hon-*

rar la trayectoria de Cinemateca es honrar también sus características, su historia”. “*Si a nosotros el Estado nos dice: ‘Nosotros les vamos a dar esta plata y tiene que ser únicamente para películas uruguayas’, vamos a quebrar*”, plantea Santacreu, y “*si Cinemateca quiebra, el Estado tiene que hacerse cargo del patrimonio*”, de lo nacional y lo internacional.

DE A PUCHITOS

Desde la asunción del Frente Amplio en el gobierno nacional, Cinemateca ha recibido apoyos asistemáticos. Hugo Achugar, quien fuera director nacional de Cultura durante las dos primeras gestiones frenteamplistas, sostiene que la institución recibió apoyos “*desde el ICAU (aplicando al Fondo de Fomento para Festivales), la Dirección Nacional de Cultura y desde la oficina de ministro*”.

Con respecto a la rendición de esos aportes, Santacreu afirma que se hicieron a partir del gobierno de Tabaré Vázquez, “*cuando se recibieron 150 mil dólares, y que estuvo sujeta a que hiciéramos primero un plan de gestión, que salió 20 mil, que contratáramos una agencia de publicidad, que salió más o menos lo mismo, y que se arreglara el problema con los trabajadores, que salió unos 50 mil. El resto se fue en pagar deudas de toda índole*”.

“*Después, en el gobierno de Mujica, nosotros recibimos una cifra similar, 50 mil por división de patrimonio, después una partida de 2 millones de pesos del MEC, otra de 600 mil pesos que se usó para hacer la habilitación de bomberos de Carnelli, otra que se usó para pagar deudas porque teníamos el desalojo en Cinemateca 18. Está todo ahí.*”

En este sentido, el director del ICAU, Martín Papich, apunta que “*los apoyos directos son los que a veces se identifican con mayor claridad, en dinero, en fondos, etcétera. Ahora,*

¿qué significa apoyar a las instituciones, con exoneraciones fiscales o con exoneraciones impositivas? Hay una batería de parte del Estado, por parte de las empresas públicas, hay una gran cantidad de elementos que están allí y que no son parte de una arquitectura global”.

Y Adriana González agrega que “en la discusión que se dio con el tema Cinemateca, la debilidad que tuvo es que se habló de Cinemateca. No se habló del patrimonio audiovisual. Quizá la lectura que hace el ciudadano de a pie es que quizá ahora está más resuelto el tema del patrimonio, cuando en realidad se trabajó sobre Cinemateca”.

Santacreu asegura que “nunca se dio una discusión (y esto te lo digo con toda propiedad porque hace muchísimos años que estoy hablando con todos los gobiernos), ninguna instancia en que el problema de Cinemateca se haya abordado en toda su complejidad y con la voluntad realmente de solucionar los problemas de acuerdo a un modelo viable. Siempre, cuando se aborda el problema es con base en que Cinemateca está en una crisis y por lo tanto hay que atender la crisis puntual”.

Veiroj entiende que parte del problema se debe a que “la institución Cinemateca está declarada Patrimonio (por la Intendencia de Montevideo en 1998) por lo que ha sido su tarea en todas las épocas y por su labor de formación sobre todo; esto es algo a celebrar ya que todos sabemos lo que ha representado la institución, incluso en tiempos en que la cultura era ninguneada. Y el archivo está declarado Monumento Histórico (por el Poder Ejecutivo en 1999), por lo tanto, imagino debe haber mucho miedo de hablar más en profundidad de lo que allí dentro hay. Desde mi punto de vista, lo único que debería ser llamado monumento histórico es ese porcentaje de materiales nacionales que no está en ningún otro lado del mundo”.

La declaración de Monumento Histórico no implica un apoyo del Estado. Incluso Lorena Pérez sostiene que implica “más

obligaciones que privilegios”. La decana de la Facultad de Ingeniería, ex ministra de cultura y ex integrante de la Comisión del Patrimonio, María Simon, afirma que si bien la declaración no prevé apoyos concretos, de todos modos, “muchas veces se hacen, como con la quinta de Vaz Ferreira. La Comisión de Patrimonio ha puesto muchas veces fondos y trabajos en refaccionarla, mejorarla. Y ellos, los propietarios (la Fundación en este caso) aportan porque hacen conferencias, la abren determinados días, ahora va a alojar a la Academia Nacional de Ciencias. Entonces se da como una interacción público privada. Lo que se llama un compromiso de gestión cultural. Acá eso lo tenemos poco avanzado, hay poca colaboración entre el Estado y los privados para conservar el patrimonio”.

“Lo que nos imaginábamos con la ley cuando yo estuve, cuando colaboré con gente como Alberto Quintela o Coriún Aharonján, era tratar de generar compromiso de gestión cultural, que el privado se comprometa a hacer algunas cosas que sean del bien de la comunidad, y el Estado, a cambio, pueda darle ciertos beneficios como eximirlo del pago de impuestos. Generar distintos beneficios que lo estimulen y lo apoyen en el mantenimiento de ese bien cultural. Nos parece importante que haya un proyecto alrededor de un bien cultural o patrimonial, porque si se expropia, muchas veces se deteriora en manos del Estado”.

El 29 de Diciembre del 2015 se firmó un convenio entre el MEC, la IM y Cinemateca, mediante el cual se le asigna una partida de 4 millones de pesos anuales (133 mil dólares). “En el convenio hay un plan de gestión que se va hacer entre Cinemateca, el MEC y la IM”, señala Pérez. “El convenio supone la intervención del Ministerio en todos los asuntos de la Cinemateca. Supongo que verán la situación global de la institución y qué se hace con el dinero”.

Papich explica que con este convenio se

busca unificar los aportes que Cinemateca recibía desde distintos fondos del Estado y que *“el primer requerimiento que se hace es tener un plan estratégico de gestión. Es esencial porque sino el riesgo que se corre es licuar los aportes en diferentes actividades”* que pueden ser *“necesarias, imprescindibles, de mantenimiento, de sostenibilidad”*, pero se pregunta si atienden a *“temas diarios de la gestión más puntual o si están vinculados a un trazo de corto, mediano y largo plazo”*.

Concluye que *“el Estado no se está yendo para el costado, en realidad se pone como parte, no para subordinar a la institución, sino como parte de la construcción de ese escenario estratégico y de ese plan de gestión”*.

¿QUÉ ES EL ARCHIVO NACIONAL DE LA IMAGEN (Y LA PALABRA)?

Hugo Achugar rememora que *“el archivo del SODRE existió desde 1950, por lo menos. La ley de creación del SODRE es de los años 1928, 1930... Es muy interesante porque no habla sólo de radio, habla de cine y de televisión. Y está el Archivo de la Imagen y la Palabra, o sea que, por parte del Estado uruguayo, había una conciencia, de 80 a 90 años atrás, de la necesidad de preservar eso”*.

A pesar de esto, en 1967, fue necesaria una delegación conformada por la Asociación de Críticos Cinematográficos (ACCU), Cinemateca Uruguay, Cine Club, Cine Universitario y varios realizadores, para que mediante una reunión con el Ministro de Cultura, Luis Hierro Gambardella, se pusieran sobre la mesa los puntos cruciales donde el Estado debía intervenir. *“Se reclamaban franquicias aduaneras para el intercambio de filmes con el exterior, subvención del Estado para obtener negativos y copias, y lo más importante, la incorporación de un depósito legal para las películas exhibidas, como existía en otros*

países, a fin de que las de mayor relevancia se salvaran de la destrucción y quedaran en custodia de la cinemateca oficial o la privada, para su proyección con fines culturales”. La reunión no arrojó mayores resultados.

Isabel Wschebor explica que *“el Uruguay tuvo una tradición o impulso de profesionalización de la actividad archivística en la primera mitad del siglo XX que después cayó por la borda. En la última década hubo intentos de reformular esto como para volver a encauzar las modalidades de conservación del patrimonio”*. Entiende que esa caída por la borda *“tiene que ver con falta de formación profesional, con que no se le ha dado a los archivos un lugar prioritario en las políticas culturales, tiene que ver con que tuvimos una dictadura militar. Los periodos de clausura de la vida democrática son periodos de mucho retraimiento en esta materia. Son periodos de silencio, de encriptamiento de los archivos. Todavía vivimos las consecuencias de eso. Todo eso perjudica una política sana en materia de archivo”*.

María Simon explica que la normativa actual en cuanto a patrimonio *“es una ley bastante vieja, del año 1971, que directamente no contempla el archivo documental. Es una ley muy genérica que habla de patrimonio cultural de la nación y que se dirige más bien a todo lo que sea edilicio o artístico. Es una concepción que fue evolucionando con el tiempo. A esta altura hay reconocimiento de la UNESCO en sucesivas convenciones de otro tipo de patrimonio, entre ellos el patrimonio documental”*.

El Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (ANIP) es una institución que surge a partir de Cine Arte del SODRE, fundado por Danilo Trelles. *“A poco de trabajar en el SODRE, se le ocurrió crear la sección de Cine Arte, que comenzó a pedir películas a las embajadas y en préstamo a León Klimovsky, un dentista porteño que a fines de los años veinte había creado en Buenos Aires Cine Arte, el primer cine club de América Latina.”* Como



en Cinemateca, el Archivo Nacional surge a partir del impulso cineclubista.

Juan José Mugni, actual director del ANIP, explica que, como los cineclubes, Cine Arte *“tuvo una época de mucho florecimiento hasta los años setenta”*. Con el incendio del SODRE, en 1972, se perdió la colección que Cine Arte había generado. A partir de ese momento se empieza a reorganizar una colección de filmes, *“y luego se anexa a Cine Arte una división foto cinematográfica, que dependía del MEC, y que producía películas y tenía una colección de fotografías muy importante. Eso hace que en el 1985 se decida darle una nueva denominación al sector, como Archivo Nacional de la Imagen”*.

“El nombre histórico Cine Arte del SODRE se conserva todavía para la labor de difusión cultural del cine, que es lo que nosotros hacemos a través de los ciclos. Pero el nombre genérico de este sector del SODRE es Archivo Nacional de la Imagen”, explica Mugni.

Mugni, argentino de nacimiento, es director de la institución desde 1992, luego de haber trabajado en Cine Arte como jefe y

subdirector. *“Primero me formé algo en cine en Buenos Aires e integré un grupo de cine experimental, trabajé mucho en cine experimental y después dentro de la industria hice algunos acercamientos, más que nada como ayudante, en dirección, en montaje, en distintas áreas para tener un acercamiento más integral al cine, porque era mi interés y sigue siendo de alguna manera mi interés central.”* Su formación en archivos filmicos la fue haciendo con el trabajo cotidiano y con instancias de formación específicas en el extranjero.

“Como director me encargo del personal y de las colecciones de fotografías, de películas, de videos, de grabaciones sonoras y también, por otro lado, de elaborar políticas o programaciones para Cine Arte, llevar a cabo las temporadas de Cine Arte, y apoyar al cine nacional por medio del Encuentro de Cine Nacional. Este próximo año estaremos haciendo la edición número 10 consecutiva de programación de cine nacional. También hacemos exposiciones fotográficas y publicaciones.”

Es paradójico, pero se reproduce en el ámbito público un esquema que Cinemateca

aplica para subsistir, pero que en la esfera del SODRE se reproduce por desorganización y falta de reglamentación. Tareas que deberían ser de un programador recaen sobre el Director del Archivo Nacional de la Imagen: *“La programación la hago yo y los programas los hago yo y hasta los comunicados los hago yo”*, señala Mugni.

En el archivo fílmico del ANIP, el único encargado con formación técnica para la inspección física de los materiales depositados, Jorge Espina, finalizó su contrato en febrero. Siguió yendo sin cobrar hasta junio, cuando dejó de ir ya que no le renovaron el contrato. Fue homenajeado en la última reunión del programa Cine Casero, que organiza Keldjian, y explicó que los materiales se van a perder. Hoy el archivo fílmico está sin funcionarios. Desde agosto a esta parte, el aire acondicionado y los deshumidificadores que los materiales requieren para su conservación, los prende y apaga un funcionario de TNU, cuyas oficinas están en el mismo predio del depósito. Los cambios bruscos de temperatura y humedad que esta medida paliativa provocan *“son lo peor para los materiales”*, se lamenta Keldjian.

Mugni señala que *“el pedido de personal ya fue hecho reiteradas veces tanto en el consejo anterior, como en este. En realidad todo el tiempo. Se volvió más crítico este año con la jubilación del funcionario”*. Consultado sobre por qué no se pudo volver a contratar al funcionario, explica que *“ya era un funcionario jubilado y había problemas de tipo legales para su recontractación. No es que no hubiese voluntad de continuar, simplemente no se lo pudo volver a contratar”*.

Desde la dirección del Servicio de Comunicación Audiovisual, Adriana González lamenta esta situación y señala que *“en esta dirección estamos haciendo algunas gestiones para ver de contratar a alguien que cubra, o a la misma persona o a otra. Es una cosa que se está*

tratando de encauzar”.

A Julieta Keldjian le *“preocupa que tengamos un órgano (el ANIP) con escasísimos recursos, con cero política de planificación, sin control intelectual sobre los contenidos que tiene, y con un posicionamiento a nivel cultural y de medios casi inexistente”*.

Consultado sobre qué cantidad de materiales fílmicos nacionales conserva el archivo, Mugni reconoce: *“No lo tengo muy cuantificado, pero en el informe que se hizo para el relevamiento del ICAU está más preciso (refiere al cuarto informe, que no se hizo público). Pero pongamos aproximadamente unos 500, para decirlo en forma no exagerada”*. En una nota publicada el 10 de enero en el diario *El País*, Mugni señalaba que el 80 por ciento de las 5 mil piezas conservadas allí son internacionales.

Keldjian sostiene que *“hay que diseñar de vuelta el archivo del SODRE, hay que pensar cómo está hecho el organigrama, hay que fortalecerlo con funcionarios formados y en tercer o cuarto lugar, hay que poner recursos económicos”*. *“Ideológicamente me parece que el patrimonio es un problema del Estado, y el Estado tiene organismos para atender el problema. Los organismos para hacerlo son el ICAU, que está mandatado por ley pero no está reglamentado, no tiene instrumentos prácticos para hacerlo.”* *“Yo no estoy segura de que el Archivo Nacional de la Imagen tenga que pertenecer a la órbita del SODRE. El Estado tomó la decisión de que la cinematografía se independizara del SODRE”*, concluye.

Adriana González explica que esta nueva unidad del MEC, el Servicio de Comunicación Audiovisual, está ahora formada por *“las radios (que antes pertenecían al SODRE), el Instituto (ICAU) y la televisión (TNU). En el área de patrimonio hay una debilidad y es que el archivo no esté en nuestra órbita. Entendemos que racionalmente es el organismo al cual debería pertenecer”*.

Dentro de esta integración señala que hay una sensibilidad con respecto al tema patrimonio: *“Para las tres instituciones es importante el tema, le ponemos un cariño especial. Es bastante sencillo porque tenemos esa afinidad y lo entendemos como parte de nuestra gestión. Que el archivo no sea parte de esta unidad nos parece una debilidad”*.

VOLVER AL FUTURO

Partiendo de los últimos cuatro años de trabajo en este tema, dentro del ICAU, Martín Papich afirma que *“hay una nueva situación de contexto, hay una serie de elementos que ya están, está más claro qué es lo que tenemos y también está claro cuáles son los pasos que hay que dar”*.

Al no haberse asignado recursos específicos para el trabajo en esta área en el presupuesto de gobierno, y al no estar reglamentada la responsabilidad legal del ICAU en el tema patrimonio audiovisual, el Fondo de Fomento que el Instituto administra, tuvo un ajuste. *“Seguimos cumpliendo lo que dice la ley de cine y audiovisual que es priorizar el desarrollo y la producción. Lo que se introdujo ahora en el plan 2016 es cierta atención a las acciones institucionales, o a las acciones estructurales, que son estas”*, explica.

Sostiene que *“si solamente atendemos en forma concursable a los proyectos que se presentan, y no destinamos recursos de fomento y de promoción para aspectos estratégicos como el patrimonio, estamos haciendo no todos los deberes, sino parte de ellos”*.

Se trazó un plan de trabajo a llevarse adelante en los próximos “dos o tres años” con las siguiente prioridades:

1. La ejecución del plan de rescate sobre los nitratos nacionales, en su mayoría conservados por Cinemateca, entre los que están los pertenecientes al SODRE. Sobre

estos materiales, Wschebor plantea que *“son las películas más viejitas que tiene Uruguay y hoy necesitan un plan de rescate urgente, eso no puede esperar”*.

2. La ejecución del plan de rescate sobre los materiales magnéticos. *“Son más recientes pero son un soporte más frágil. Es el de más alto riesgo por su corta vida. Allí hay algunos antecedentes, algunas instituciones que fueron referenciales en algún momento, casas productoras, proyectos que se han venido desarrollando en algún tiempo que incluso desde el Instituto se hicieron algunos convenios, algunos acuerdos para generar su guarda en el archivo de la universidad”*, dice Papich.

3. Atención a los materiales contemporáneos. *“Tener certeza de dónde está la producción del último tiempo en Uruguay y darle una cobertura pareja, uniforme a todo, a absolutamente toda la producción, que facilite el resto de la etapas de difusión y de democratización de la realización contemporánea.”*

4. Restauración de algunos materiales analógicos, *“con un número inicial que estamos definiendo de películas o producciones a trabajar”*.

Con “material analógico” se refiere a los materiales filmicos de acetato y poliéster. Consultado sobre cómo se establecerían los criterios de prioridad sobre ellos, sostiene que se haría *“colectivamente, no con una determinación del Instituto sino una visión colectiva de quienes tenemos que ver con este asunto”*.

En dos o tres años *“deberían existir resultados concretos sobre esto. Tener productos para exhibir y que de alguna forma también ese tipo de resultados concretos tengan que ver con el resto de las capacidades de la actividad audiovisual”*. Después de esto, afirma Papich, se podrá pensar en implementar el Centro de Archivos Audiovisuales.

Consultado sobre cómo se llevaría a cabo la implementación del Centro, defiende que *“es apresurado pensar en eso ahora porque tiene*

que ver con una etapa operativa. Desde el punto de vista técnico está claro qué cosas hay que hacer, cómo hay que manejar absolutamente todo el equipamiento y el material. La complejidad de todo esto también está en esa otra etapa. Decir: bueno tenemos en este lugar, ¿qué hacemos? Es ese tal vez uno de los aspectos más importantes porque en realidad si eso después no se monta en un modelo de gestión que asegure que tenga un retorno social, no estaremos haciendo todo”.

Sobre el aspecto presupuestal, sostiene que “hay una serie de baterías, inclusive desde el punto de vista presupuestal, apuntando hacia eso, no lo suficiente para atender la globalidad, pero sí para dar algunos pasitos y sí para también motivar que estos proyectos que se puedan generar estén financiados por fondos internacionales”.

Parte del equipo que se utilizará para activar estas líneas de trabajo se adquirió en los últimos meses de 2015. Adriana González explica que el equipo está en zona franca y “era del laboratorio Cinergia que se fundió en su momento y quedó ese material (una lavadora de material fílmico y equipamiento para telecinado). El BROU lo remató, lo compró y se lo va a transferir al Ministerio para uso de las instituciones. Eso tiene que sacarse de zona franca. Habíamos ofrecido un lugar con la unidad, con las radios, pero están resolviendo adónde va”.

Sobre este capital, Papich expresa que “estamos conversando con la Universidad de la República para que justamente lo acoplemos a los planes de la Facultad de Información, de la Facultad de Ingeniería, al equipo de trabajo del Archivo General de la Universidad, es decir: encontrar un sentido a un recurso que estaba allí”.

“Sabemos que si no hay nadie que se lo ponga al hombro esto no pasa. ¿Dónde es eso? Yo lo asumo desde el Instituto, que tiene que cumplir ese rol o motivar que no solamente el Instituto lo cumpla, sino que haya otros involucrados de primera línea que se metan y resuelvan el asunto. Cuándo ese tipo de cosas más estructurales no

pasan, es porque hay una renuncia a ese rol de liderazgo institucional.”

Dos o tres años para ejecutar cuatro aspectos del problema global parece poco. Cuestionada sobre esto, Adriana González, afirma que “cuando un gobierno tiene que definir prioridades, define las prioridades que entiende, mal o bien, que son las prioridades de la sociedad. Nadie te cuestiona que la salud tiene que priorizarse, y de todos modos hay problemas en muchas áreas. Imaginate en un área que hoy por hoy está fuera de agenda. Entonces, ¿cuál es la responsabilidad desde un instituto, por ejemplo? Es también transmitirle a esas autoridades que este es un tema importante. Cuanto mejor comuniquen eso, mejor van a entender la importancia y van a definir de acuerdo a su realidad económica: la realidad económica de los recursos. Es una puja, siempre”. Y concluye: “si hay un tema que para la sociedad es importante, seguramente los gobiernos lo tomen como importante”.

Volvemos a 1967, cuando en una mesa conformada por integrantes del sector cinematográfico, se realizó una reunión con el ministro de turno en el MEC para dar cuenta de la importancia que tenía conservar los materiales con fines culturales. Casi 50 años después, algunos de los integrantes de esa mesa cambiaron, incluye a un joven instituto que forma parte de esa estructura gubernamental, y ya no se habla de cine sino de audiovisual, pero se defiende casi lo mismo: que es importante conservar las imágenes, los registros, las películas, porque son un bien documental y cultural, porque son patrimonio.

Quizá hoy, o dentro de pocos años, cuando algún mandatario de los grandes poderes estatales intente explicarle a su nieto un hecho del pasado, y su nieto no entienda, o no le crea porque no lo puede ver en una pantalla, entonces se den cuenta. Ojalá, entonces, no sea demasiado tarde. ♦

URUGUAY EN CINEMATECA

Listado parcial de películas nacionales ingresadas en la base de datos de Cinemateca Uruguay. Representa, como explica Julieta Keldjian, un universo relativo, ya que existen ingresos que no tienen su correspondencia en la ubicación física.

Agradecemos el esfuerzo y disposición de Lorena Pérez para brindarnos esta información.

Registros:

- 150 AÑOS DE LA POLICÍA NACIONAL
- 1ER FESTIVAL CINEMATOGRAFICO DE PUNTA DEL ESTE
- 1º DE MAYO, BARRIO REUS (1983)
- 1º DE MAYO, ZITARROSA, VILLAR (1983)
- 24 Y 25 DE NOVIEMBRE 1984
- 2ª CONFERENCIA DE PRESIDENTES AMERICANOS, 1967 (IMÁGENES)
- 5ª FERIA DEL LIBRO Y EL GRABADO
- 75 ANIVERSARIO DE COLONIA SUIZA, 1937
- ACTO EN EL TEATRO SOLIS
- ACTO Y MARCHA POR LA ORIENTALIDAD J.U.P.
- ACTOS Y CEREMONIAS EN EL ESTADIO CENTENARIO - MONTEVIDEO 1930
- AEROPUERTO DE BARAJAS: REGRESO DE EXILIADOS POLITICOS A URUGUAY
- ALGUNAS VISTAS DEL MSP, 1929 - 1935
- ASADO CRIOLLO AÑOS 60 GINEBRA
- ASAMBLEA FEDERACIÓN DE LA CARNE (IMÁGENES)
- ASUME EL MANDO EL PRESIDENTE SANGUINETTI, 1985
- BALTASAR BRUM (FRAGMENTO)
- CÁMARA DE LA INDUSTRIA FRIGORÍFICA DEL URUGUAY
- CAMPEONATO SUDAMERICANO DE FUTBOL UEU-GUAY ENERO Y FEBRERO 1956 - CAMPEONATO SUD-AMERICANO EXTRAORDINARIO DE FUTBOL: URUGUAY VS ARGENTINA
- CAMPEONES OLÍMPICOS
- CARRERA DE AUTOMÓVILES EN PIRIÁPOLIS, 15 DE MARZO DE 1953
- CARRERA EN MAROÑAS 1918
- CARRERAS EN MAROÑAS 1918
- CASAMIENTO DE LA FAMILIA GUILLENETTE
- CEREMONIA DE APERTURA DE OS JUEGOS DE PARÍS 1924
- CHALET DEL DR. ÁNGEL MA. CUERVO
- CLASICO DE LA FUGA, EL (PARTIDO DE FUTBOL ENTRE PEÑAROL Y NACIONAL, 1949)
- COMPLEJO PESQUERO ILPE - INDUSTRIA OBRERA Y PESQUERA DEL ESTADO - (LUIS MERLO - DINARP)
- CONFERENCIA DE PRENSA CINE CLUB
- CONSEJO NACIONAL DE ENSEÑANZA PRIMARIA ESCOLARES (1961 - 1962)
- CONSTITUCIÓN DEL CONSEJO DE ESTADO
- CONSTRUCCIÓN DEL ESTADIO CENTENARIO, 1930
- CORRIDA DE TOROS
- CORTE ELECTORAL
- CRÍA DE BOVINO
- CRUZADA DE LA VICTORIA - FRENTE AMPLIO, 1971 (IMÁGENES)
- DECIMO ANIVERSARIO DEL CLUB DE LA GUARDIA NUEVA
- DELEGACIÓN PARLAMENTARIA URUGAYA EN A URSS
- DESFILE GAUCHO ELÍAS REGULES
- DESPEDIDA EN EL PUERTO DE MONTEVIDEO A JOSÉ BATLLE Y ORDOÑEZ EN 1907
- DESTIVAL DE LOS COROS DEL LITORAL - CORALES EN PAYSANDÚ
- DIECIOCHO DE JULIO DE 1950
- DIGOMAR MARTÍNEZ VENCE POR PUNTOS A KID GAVILAN
- DIRECCIÓN DE TRÁNSITO PÚBLICO
- DOGOMAR MARTINEZ VERSUS KID GAVILAN
- DON TOMÁS BERRETA
- DUELO BATLLE BERRES - RIVAS (FRANCISCO TASTAS MORENO, 1956)
- EL GENERAL DE GAULLE EN URUGUAY
- EL PRESIDENTE BALDOMIR VISITA EL INGENIO LA SIERRA
- EL PRESIDENTE DE URUGUAY EN LA UNIÓN SOVIÉTA
- ELECCIONES DE MISS URUGUAY 1954
- ELECCIONES MISS URUGUAY 1953
- ELECCIONES MISS URUGUAY 1955
- ELECCIONES MISS URUGUAY 1956(C. BAYARRES)
- ENCUESTRO BATLLE BERRES - PERÓN
- ENSAYO SALA VERDI
- ENTIERRO DE WASHINGTON BELTRAN (PERRUZZI, 1920)
- ENTREVISTA DE OMAR DE FEO EN PANDO POR INTENTO DE COPAMIENTO, 1969
- EXPOSICIÓN DEL LIBRO BRASILEÑO REALIZADA EN MONTEVIDEO

- EXPOSICIÓN GANADERA RURAL DEL PRADO
- FAMILIA ACERENZA, 1950
- FERROCARRILES DEL URUGUAY
- FESTEJOS DE LA PARVA DOMUS, 1927
- FIESTA CAMPESTRE EN LA SOCIEDAD EUSKAL-ERRIA, 1923
- FILMACIÓN DESDE UN TRANVÍA POR 18 DE JULIO HASTA JAVIER BARRIOS AMORIN, 1929
- FINAL DE COLOMBES 1924 - URUGUAY – SUIZA
- FRIGORÍFICO, 1973
- GOULART VISITA URUGUAY
- HOMENAJE A ARTIGAS EN WASHINGTON
- HOMENAJE AL DR. MARTIRENE
- HONRAS FUNEBRES TRIBUTADAS EN MONTEVIDEO A JOSE BATLLE Y ORDOÑEZ
- HORIZONTES (CONFERENCIA DE LA OEA EN PUNTA DEL ESTE), 1961
- HUELGA DE HAMBRE DE GERMÁN ARAUJO (ELOY YERLE)
- IMÁGENES DE EL GRAFF SPEE EN LA BAHÍA DE MONTEVIDEO
- INAUGURACIÓN DEL ESTADIO CENTENARIO, 1930
- INAUGURACIÓN SALA CENTROCIENE DE CINEMATECA URUGUAYA (ELOY YERLE)
- INÉDITOS GARMENDIA: CARRERAS DOMINGO 18 DE MAYO; CONFERENCIA DE AGRICULTURA; DESFILE COLEGIO DE CURAS; INAUGURACIÓN ILUMINACIÓN AVDA. 18 DE JULIO; VISITA DEL PRESIDENTE ALVEAR
- ISLA DE LOBOS
- JEFE DE LA VANGUARDIA DEL EJERCITO DEL SUR CORONEL BASILISIO SARAVIA, SU ESCOLTA Y SU FIEL EJÉRCITO, 1904
- LA CORTE ELECTORAL RINDE HOMENAJE A ARTIGAS
- LIBERACIÓN DE SEREGNI
- LLAMADAS DE 1964
- LLEGADA DE LOS NIÑOS DEL EXILIO (ELOY YERLE)
- LLEGADA DE LOS OLÍMPICOS A PUERTO DE MONTEVIDEO
- LOS VIAJES PRESIDENCIALES DE SERRATO (HENRY MAURICE, 1924 - 1925)
- MANIFETACIÓN AL OTRO DÍA DE LA MUERTE DE LIBER ARCE – FASSANO (IMÁGENES)
- MANIJESTACIÓN CALLEJERA (ELOY YERLE)
- MANIOBRAS MILITARES DEL EJÉRCITO Y LA FUERZA AEREA URUGUAYA
- MEDIO MUNDO, 1964
- MELO CELEBRA SU SEQUICENTENARIO
- MISS URUGUAY 1953
- MONTEVIDEO, LLEGADA DE PARCIALES PARA VER LA FINAL DE LA COPA LIBERTADORES DE AMERICA 1969
- NACIONAL VS PEÑAROL (NOTICIERO CUFE, 1952)
- NUEVA HELVECIA FESTEJA SU CINCUENTENARIO
- OCTAVA EXPOSICIÓN GANADERA 1940
- OLLAS POPULARES (ELOY YERLE)
- OPERACIÓN AL RIÑÓN (MSP)
- OPERACIONES AL CEREBRO
- PARTIDO DE FUTBOL: URUGUAY VS BOCA JR.
- PARTIDO DE FUTBOL: URUGUAY VS INDEPENDIENTE
- PARTIDO DE FUTBOL: URUGUAY VS MINEIRO
- PEÑAROL - GALICIA (08/02/1965)
- PEÑAROL - SANTOS DE PELÉ (COPA LIBERTADORES, 1965)
- PEÑAROL VS NACIONAL (NOTICIERO CUFE, 1952)
- PEPINO EN TABLADOS (1964 - 1965)
- PIEDRA FUNDAMENTAL DE COLONIA
- PLAYA 1964, CRECIENTE
- PRIMERA MARCHA CAÑERA(WALTER DASORI Y JOSÉ BOUZAS)
- PROCESIÓN DEL CORPUS CHRISTI (ADROHER, 1914)
- PUNTA DEL ESTE - FESTIVAL DE COSTA FYNN
- REUNIÓN SOCIAL BALTASAR BRUM
- SALTO GRANDE
- SAN RAFAEL - PUNTA DEL ESTE, 1967 (IMÁGENES)
- SANTA TERESA 1965/1963
- SELECCIÓN URUGUAYA VS CLUB MINEIRO DE BRASIL
- SEMANA DE TURISMO1964
- SEPELIO DE ARTURO RECALDE
- SEPELIO DE LOS RESTOS DE JOSÉ BATLLE Y ORDOÑEZ (PABLO FERRANDO, 1929)
- SEPELIO DEL DR. EDUARDO ACEVEDO
- SEPELIO DEL DR. LUIS A. DE HERRERA (NOTICIERO CUFE, 1950)
- SIETE CARRERAS DE CABALLOS EN MAROÑAS
- TEATRO SOLIS
- TV ENTREVISTA CON EL EXCMO. SENADOR DON EDUARDO PAZ AGUIRRE
- URUGUAY - ESCUELA DE BELLAS ARTES: VENTAS POPULARES
- URUGUAYAN AMERICAN SCHOOL
- VI CONFERENCIA DE ALALC
- VIAJE A CARMELO 1960
- VIAJE A PIRIAPOLIS (HECTOR SOLIVIAL, 1958)
- VIAJE DEL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA AL ESTE (JUAN MARÍA BORDABERRY)
- VIEJOS TRANVÍAS Y CONSTRUCCIÓN DE LA DIAGONAL AGRACIADA(1928 - 1930)
- VISITA DEL MINISTRO DE GANADERÍA DEL BRASIL D. CARVALLO
- VISTAS DE LA CIUDAD DE CANELONES POR LOS AÑOS 1960 APROX.
- XVIII CAMPEONATO SUDAMERICANO DE FUTBOL CHILE, 1955

- XXVI VUELTA CICLISTA DEL URUGUAY, 1969
- XXXVI CONGRESO AUCARÍSTICO INTERNACIONAL EN RÍO DE JANEIR (NOTICIERO CUFE)
- YACUMENZA FRENTE AL CONVENTILLO, 1966

Ficciones, documentales y otros materiales:

- "ADAM" ACADEMIA DE CHOFERES" (Publicidad)
- "PANORAMA EDICIÓN ESPECIAL; 8º CAMPEONATO SUDAMERICANO DE FUTBOL"
- "PUNTA DEL ESTE "UN PARAISO FRENTE AL MAR", COMISIÓN NACIONAL DE TURISMO DEL URUGUAY
- 25 AÑOS DE CONAPROLE (SERIE DOCUMENTAL CONOZCAMOS LO NUESTRO)
- AGUERREBERE PINTURAS (PUBLICIDAD)
- ALMAS DE LA COSTA (JUAN ANTONIO BORGES,1923)
- AMIGOS DE NIÑOS DEL CAMPO
- AMOR FUERA DE HORA (FRAGMENTO) (ALBERTO MALMIERCA, 1950)
- ARROZ GALLO (PUBLICIDAD)
- ARTIGAS, PRESENCIA VIVA
- ASÍ SE ELECTRIFICA LA PATRIA (SAMUEL WERWER Y WALTER DASSORI,1954 - 1958)
- ASONADA 9 DE JULIO - HUELGA GENERAL - SEPelio DE MILITANTE NO IDENTIFICADO (IMÁGENES, 1973)
- BOCHAS (JOSÉ BOUZAS)
- BURMA (PUBLICIDAD)
- CAMPEONATO MUNDIAL 1950
- CAMPEONATO SUDAMERICANO DE FUTBOL
- CANTA EL PUEBLO (FRANCISCO TASTAS MORENO, ADOLFO FABREGAT, 1956)
- CANTEGRILES (ALBERTO MILLER, 1958)
- CARNAVAL DE MONTEVIDEO (JUAN JOSÉ GASCUE, 1957)
- CASTELLAMARE (1968)
- CENTENARIO DE COLONIA SUIZA (RUBEN CONTI, 1962)
- CENTENARIO DE LA MUERTE DE ARTIGAS (NOTICIERO CUFE)
- CINCUENTA AÑOS DE INGENIERÍA NACIONAL
- CIRCUITO DEL ESTE (SAMUEL WERWER Y WALTER DASSORI, 1954 - 1958)
- CIUDAD DE ARTIGAS, UN SIGLO DE PROGRESO (ADOLFO FABREGAT)
- COLONIA ETCHEPARE (IMÁGENES)
- COMO EL URUGUAY NO HAY (UGO ULIVE, 1960)
- CORAZÓN DE FUEGO (DIEGO ARSUAGA, 2002)
- CORTO DE PUBLICIDAD DE CINE CLUB DEL URUGUAY (PUBLICIDAD)
- CRACK DE MAROÑAS (ADROHER, 1914)
- CRÓNICAS DESDE EL EXILIO (ALEXIS HINTZ, 1987)
- DALE GOLPE A ESE CAJÓN (MARIO JACOB)
- DEFENDAMOS LO NUESTRO

- DEL PINGO AL VOLANTE (ROBERT KOURI, 1929)
- DELITO(EDUARDO DARINO, 1964)
- DETECTIVE A CONTRAMANO (ADOLFO FABREGAT, 1949)
- DIARIO DE FILMACIÓN DE 21 DÍAS (MARIO JACOB)
- DIARIO URUGUAYO (EUGENIO HINTZ, 1956)
- DIMENSIONES (ALBERTO MÁNTARAS)
- DOS DESTINOS(JUAN ETCHEBEHERE, 1936)
- EL DESEMBARCO DE LOS 33 ORIENTALES (MIGUEL ANGEL MELINO, 1952)
- EL DETECTOR (LUIS PUGLIESE SÁNCHEZ, 1960)
- EL ENCUENTRO (ORIBE IRIGOYEN)
- EL LÁPIZ MÁGICO (EDUARDO DARINO)
- EL LUGAR DEL HUMO (EVA LENDEK, 1979)
- EL NACER DE LOS ASES URUGUAYOS
- EL NIÑO DE LOS LENTES VERDES (ALBERTO MÁNTARAS / EUGENIO HINTZ / MIGUEL CASTRO)
- EL PAÍS DEL DR. FIGARI
- EL PARAISO ENCONTRADO - PUNTA DEL ESTE (TESTONI STUDIOS)
- EL PEQUEÑO HEROE DEL ARROYO DEL ORO (CARLOS ALONSO, 1929)
- EL TRANVÍA (1948)
- EL TROPERO (IDELFONSO BECEIRO, 1956)
- EL VIEJECITO (ALBERTO MÁNTARAS Y EUGENIO HINTZ, 1956)
- ELECCIONES GENERALES (CESAR DE FERRARI, 1984)
- ELECCIONES GENERALES (MARIO HANDLER / UGO ULIVE, 1966)
- ELECCIONES Y LLAMADAS DEL ICUR (MATERIALES DE DESCARTES)
- EN LA PLAYA (ALBERTO MILLER, 1955)
- ESCRITORES (ENRIQUE AMORIN)
- ESTABLECIMIENTO INDUSTRIAL BERTONI HNOS. (HENRY MAURICE, 1920)
- FERIA DE TRISTÁN NARVAJA (ALBERTO MILLER, 1962)
- FILMS DE FELIX OLIVER: CARRERA DE BICICLETAS EN E VELÓDROMO DE ARROYO SECO (1898) Y CALLE 25 DE MAYO ESQUINA CERRO (1900)
- FINAL DEL 1930 EN EL ESTADIO CENTENARIO
- HAY UN HEROE EN LA AZOTEA(JUAN JOSÉ GASCUE, 1953)
- HOSPITAL DE CLÍNICAS DR. MANUEL QUINTELA (CONRALDO MÖLLER BERG)
- INCA (SERIE DOCUMENTAL CONOZCAMOS LO NUESTRO)
- JOSÉ ARTIGAS, PROTECTOR DE LOS PUEBLOS LIBRES (ENRICO GRAS, 1950)
- JOSE CUNEO TRAYECTORIA DE UN PINTOR (EUGENIO HINTZ, 1957)
- JOSÉ D'ELIA (IMÁGENES, 1973)
- JUAN CARLOS ONETTI, UN ESCRITOR(JULIO JAIMES,

- 1972)
 - JUSTICIA Y LIBERTAD (VIDA Y OBRA DE JOSÉ BATLLE Y ORDOÑEZ)
 - LA BANDERA QUE LEVANTAMOS (MARIO JACOB; EDUARDO TERRA - CINEMATECA DEL TERCER MUNDO, 1971)
 - LA BANDERA QUE LEVANTAMOS (MARIO JACOB; EDUARDO TERRA, 1971)
 - LA CIUDAD EN LA PLAYA (FERRUCCIO MUSITELLI, 1961)
 - LA DILIGENCIA (ALBERTO MILLER, 1956)
 - LA MULTA (JUAN CARLOS RODRÍGUEZ CASTRO, 1967)
 - LA RAYA AMARILLA (CARLOS MAGGI Y MIGUEL CASTRO, 1962)
 - LA ROSCA (GRUPO AMÉRICA NUEVA, 1971)
 - LA SANGRE CAPTA Y FIJA IMÁGENES
 - LA SANGRE, EMULSIÓN SENSIBLE
 - LA TENTATIVA (UGO ULIVE, 1955)
 - LA TUBERCULOSIS EN EL URUGUAY
 - LIBER ARCE, LIBERARSE (MARIO HANDLER, 1970)
 - LILIANA (JUAN CARLOS RODRÍGUEZ CASTRO, 1980)
 - LOS OJOS DEL MONTE (OMERO CAPOZZOLI, 1965)
 - LUIS BATLLE LIDER DE MULTITUDES, 1954
 - MARTIN AQUINO (MIGUEL ANGEL MELINO, 1955)
 - MÁS ALLÁ DEL RÍO DAS MORTES (GUTIÉRREZ FABRE Y SERRÉS DE GUTIÉRREZ, 1957)
 - MATARON A VENANCIO FLORES (JUAN CARLOS RODRÍGUEZ CASTRO, 1982)
 - MATERIALES REALIZADOS POR LA BONNE GARDE
 - ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES (MARIO HANDLER, 1967)
 - MISS AMNESIA (ALAIN LABROUSSE, 1970)
 - MONTAJE CÓMICO (ALBERTO MÁNTARAS)
 - MONTEVIDEO HISTORIA DE UNA CIUDAD AMERICANA (ALBERTO MILLER, 1956)
 - ODA AL MAR (ALBERTO MÁNTARAS, 1956)
 - ORIENTALES AL FRENTE (FERRUCCIO MUSITELLI, 1971)
 - ORÍGENES DE LA AVIACIÓN URUGUAYA (ADOLFO ZAMORA, 1964)
 - PAÍS VERDE Y HERIDO
 - PAISITO (ANA DIEZ, 2008)
 - PALMAR, UNA OBRA DE LOS ORIENTALES
 - PAS DE DEUX (UGO ULIVE, 1956)
 - PASAPORTE (EDUARDO DARINO)
 - PEDRO Y EL CAPITÁN (JUAN E. GARCÍA, 1984)
 - POR LAS HUELLAS DEL BATOVI
 - POR LAS RUTAS DEL AGUA
 - PUNTA DEL ESTE (HECTOR ZAS THODE)
 - PUNTA DEL ESTE, UN NUEVO MUNDO
 - PUPILA AL VIENTO (ENRICO GRAS Y DANILO TRELLES, 1949)
 - RADIO CANDELARIO (RAFAEL JORGE ABELLA, 1939)
 - REMOLCADORES (ALBERTO MILLER, 1962)
 - SÁBADO DISCO (J. EDUARDO RIVERO, 1981)
 - SEMANA DE TURISMO (ALBERTO MÁNTARAS)
 - SONRIAN, POR FAVOR
 - TAN SOLO HOMBRES
 - TORRES GARCIA Y EL UNIVERSALISMO CONSTRUCTIVO
 - TRABAJOS DEL CURSO DE CINE DE CINEMATECA URUGUAYA: ANIMACIÓN ROPERO; CON LA VENTANA CERRADA; DEJEN LOS SEMÁFOROS PARA EL TRÁNSITO; DESCONECTE; ENCUENTRO NOCTURNO; INFRACTUOSA PESCA; LA CANCIÓN DE SIEMPRE; MANIFESTACIÓN DE AEEC, AECU Y LA CTA. - BASTA DE CENSURA!; UN CAMPEONATO PROBLEMÁTICO.
 - TREINTA Y TRES ES ASÍ (RUBEN CONTI)
 - TRES HERMANOS CHRISTIANI (SERIE DOCUMENTAL CONOZCAMOS LO NUESTRO)
 - TRES MOSQUETEROS (JULIO SARACENI, 1946)
 - TUBERCULOSIS OSEA
 - TUBERCULOSIS PULMONAR
 - TURAY ENIGMA DE LAS LLANURAS
 - TURISMO EN PIRIÁPOLIS (CARLOS BAYARES, 1958)
 - UNA NACION EN MARCHA: ABASTO PARA MONTEVIDEO, HIGIENE Y SANIDAD EN LA PRODUCCION DE CARNES
 - UNA NACION EN MARCHA: UN INSTITUTO DE PREVISION SOCIAL (JOSÉ CARLOS ÁLVAREZ)
 - UNA INDUSTRIA PARA EL PUEBLO
 - UNA VIDA DE LUCHA: LUIS ALBERTO DE HERRERA (NOTICIERO EMELCO, 1960)
 - URUGUAYOS CAMPEONES (ADOLFO L. FABREGAT, 1950)
 - VISITA A CASA DE LA TÍA
 - VISITA DE JORIS IVENS (IMÁGENES)
 - VISITA DE ROCKEFELLER (IMÁGENES)
 - VOCACIÓN? (RINA MASSARDI, 1938)
 - Y CUANDO SEA GRANDE (CECAR CHARLONE, 1981)
 - Y EN ESO LLEGÓ FIDEL (WALTHER DASSORI, 1962)
 - Y SE QUEDA SILENCIO (MARIO JACOB)
- NOTICIEROS:**
- URUGUAY HOY
 - URUGUAY AL DÍA
 - SAETA
 - ACTUALIDADES (CUFE)
 - ACTUALIDADES DEPORTIVAS
 - CINE NOTICIAS
 - EMELCO
 - SAN JOSÉ FILMS (COPIAS EN NITRATO Y ACETATO - POSITIVOS Y NITRATO NEGATIVOS ADEMÁS DE POSITIVOS)



Video / Imagen / Club

**Desde 1987, el mejor cine del mundo
en tu hogar**

**Catálogo Online
con 9000 títulos en
www.videoimagen.com.uy**

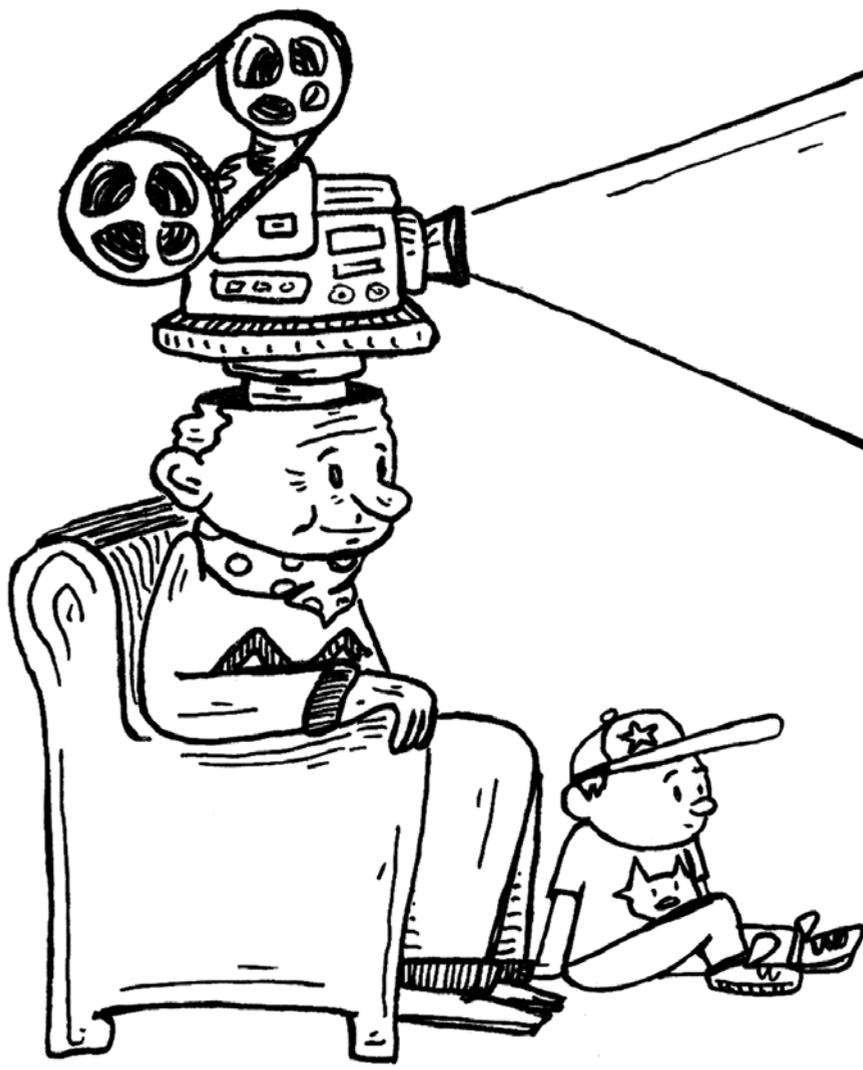
**Más de 1000 películas
en Venta Directa**

Domingos a Viernes: 15:00 a 22:00

Sábados: 15:00 a 23:00

Chucarro 1036 (Cinemateca Pocitos)

pedidos y envíos a domicilio por el 2705 1919



Cuidando Cine

Cine Casero es un proyecto de Julieta Keldjian que se propone investigar e identificar registros *amateurs* y películas familiares, capacitando a sus propietarios en el manejo básico y la conservación de esas películas, con el fin de promover la custodia del patrimonio cultural inmaterial. Fue seleccionado por Fondos Concursables del MEC en 2013 y cuenta con el apoyo de la Universidad Católica del Uruguay y el auspicio de Home-movie Day Internacional (Día Internacional del Cine Casero), que ellos celebran en nuestro país, con jornadas de proyección y talleres, cada 28 de setiembre.

“Si tenés películas familiares que no ves a menudo o nunca viste, no dejes que se deterioren. Tenés entre manos un material muy valioso, no sólo desde el punto de vista afectivo y familiar, sino además desde el punto de vista social y cultural.”

Estas son sus recomendaciones para la conservación de películas:

1. Nunca te deshagas del material filmico o video original. La copia a DVD no es un modo de conservarlas ya que son muy propensas al deterioro y por lo tanto poco duraderas, así como sus equipos de reproducción. Lo mejor es transferir los filmes a un formato de video digital de alta calidad, del cual hacer varias copias para ver. Guardá esas copias en varios soportes, así si uno se daña podrás recurrir a los otros.

2. Guardá las películas originales en un lugar fresco y seco. Evitá altillos (por las temperaturas altas y variables) y sótanos (por la humedad). Tampoco se recomienda guardarlas en heladeras o freezers.



3. Mantené las películas alejadas de la luz solar directa.

4. Guardá los rollos en posición horizontal en contenedores de metal o plástico polipropileno, que no sean herméticos, y que estén claramente etiquetados. No incluir papel, bolsas de plástico, cinta adhesiva, grapas metálicas, ni otros materiales dentro de los contenedores.

5. No proyectes tus filmes originales sin antes asegurarte que no tienen roturas o suciedad, y que el proyector no está dañado. ♦



Centro cultural Palacio La Moneda, donde está la Cineteca Nacional Chilena

Los archivos de cine latinoamericanos en la era digital

Soledad Castro Lazaroff

Frente al surgimiento del cine sonoro y la pérdida del interés comercial en las películas mudas, en 1936 Henri Langlois y Georges Franju fundaron la Cinemateca Francesa con el objetivo de “*conservarlo todo, salvarlo todo, mantenerlo todo*”. Amantes empedernidos del cine, comprendían que debían ayudarlo en su batalla contra el tiempo: trabajar por la conservación de las películas y su posibilidad de visionado

muchos años después era honrar el increíble poder fantasmático de un arte que hace vivir a los muertos y pone en movimiento la memoria del mundo. Inspirados en esa movida de cineclubes y espacios de archivo que iba surgiendo en varias naciones europeas, los países de América Latina fueron formando sus propias cinetecas y cinematecas, guardando, restaurando y proyectando las imágenes locales e internacionales y buscando

conservar la mayor cantidad posible de materiales. El espíritu coleccionista resultó un aliciente importante, tal vez aun más fuerte que la conciencia de estar colaborando con el acervo cultural de cada sociedad.

Lo cierto es que durante todo el siglo XX los espacios de archivo audiovisual de los países del sur realizaron diferentes recorridos, muchas veces afectados por la falta de presupuesto, por los vaivenes políticos y estructurales de las naciones, por la censu-

ra y otras increíbles andanzas, que quienes participan de esos espacios cuentan con un contagioso ánimo mítico. Es que hay mucho de heroico en el trabajo de conservación del cine: las técnicas artesanales, la restauración de copias antiguas, el descubrimiento de nuevos cortes y versiones, la posibilidad de proyección en inmensos aparatos que necesitan un intenso cuidado son, a esta altura de la tecnología, una especie de súper poderes, producto de un cúmulo gigantesco de trabajo apasionado. Es interesante pensar cuál ha



Georges Franju

sido el rol del Estado en el financiamiento de este tipo de instituciones, que oscila en cada caso entre la completa indiferencia y un apoyo real y sostenido en el tiempo.

El cine digital ha significado un cambio tal vez tan radical como el que motivó en su momento el cine sonoro, pero que además de modificar las posibilidades de percepción del espectador ha revolucionado las maneras de producción y circulación del cine y su relación con la vida cotidiana de la gente, afectando profundamente la manera de llevar adelante los archivos audiovisuales del mundo. Esa especie de gran archivero compartido que es internet ha facilitado increíblemente el acceso de los ciudadanos a materiales de todas las épocas y procedencias, y la comunidad virtual es tal vez hoy en día la mayor fuente de información para un cinéfilo, que puede disfrutar o estudiar una cinematografía completa sin moverse de su casa. No es que conservar y proyectar películas de difícil acceso sea la única función de un archivo o una cinemateca: es evidente que el cuidado de las imágenes en movimiento de una sociedad tiene que ver con rescatar y conservar su patrimonio cultural, del mismo modo que resulta fundamental intentar cuidar lo más posible los formatos originales. Pero en el escenario actual resulta imperante darse el espacio para volver a preguntar cuál debe ser la función de un archivo audiovisual nacional, y si la acumulación de información analógica sigue teniendo el mismo sentido que hace treinta años. Además, ese “todo” del que hablaba Langlois se ha multiplicado enormemente con el cine digital. Antes era más sencillo organizar la procedencia y grado de relevancia de los materiales: hoy en día las cinematografías marginales crecen cada vez más, del mismo modo en que se multiplican los festivales temáticos y los centros clásicos de legitimación de calidad

se desvirtúan para convertirse sobre todo en grandes mercados de negocios y excusas de agenda mediática.

En medio de ese caos generalizado, donde la producción de la mayor parte de los países del mundo supera muy ampliamente sus posibilidades de exhibición y distribución (lo que deriva en una enorme acumulación de cine que no llega a verse nunca), las cinematecas más importantes se encuentran evaluando formatos de digitalización, creando nuevas maneras de organización y socialización de la información, enfrentando la cultura global del entretenimiento y pensando en cómo acercar el cine de otras épocas a las nuevas generaciones. Es el caso de la Cineteca Nacional de México, en la que el Estado invirtió más de 32 millones de dólares para realizar una reforma integral del edificio, que además de sumar dos bóvedas de archivo analógico a sus seis anteriores, cuenta ahora con salas de exhibición 3D, un enorme Museo del Cine, un nuevo laboratorio de restauración digital y un espacio de áreas verdes para proyectar cine al aire libre. El espacio está pensado como un centro cultural: cuenta, entre otras bellezas, con un centro de documentación, actividades de extensión académica, un archivo de la memoria donde se conservan y proyectan películas no comerciales (en la descripción que figura en la página de internet, lo describen como un lugar donde se encuentran “*películas familiares, noticieros, trailers, películas amateur, material censurado, cine educativo, obra experimental, pruebas de cámara, material de archivo, animaciones, pietaje antropológico y otros fragmentos efímeros*”) y una videoteca digital con un catálogo accesible por computadora a más de cinco mil títulos. Uno de los objetivos más importantes que se plantean allí los gestores es, además de la preservación del material, lograr una gran convocatoria

entre las nuevas generaciones, ofreciendo una alternativa real para la oferta de cine comercial de las multisalas internacionales. Y lo logran: la Cineteca tiene una circulación anual de 830 mil espectadores, de los cuales el 50 por ciento son menores de 25 años.

La Cineteca Nacional Chilena se ubica también en un centro cultural pero su creación es bastante reciente, de 2006. El proyecto es privado, pero está sustentado en gran parte por el Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo de la Cultura chileno (que es como un Ministerio de Cultura). Cuenta con una sala de cine (donde puede proyectarse en 35 y 16 mm), un microcine, dos bóvedas climatizadas, un taller de restauración física fílmica y un laboratorio de restauración y archivo digital.

La institución se enfrentó al desafío de recuperar un patrimonio disperso y casi desaparecido, teniendo que repatriar materiales chilenos de diversas cinematecas del mundo. Uno de los más importantes proyectos en los que están embarcados es el programa de digitalización del acervo cinematográfico, donde los títulos en analógico se someten a procesos de escáner a 2K y *transfer* a Full HD para realizar *masters* DCP que se puedan exhibir en salas digitales, y que ingresan



Henry Langlois

en un catálogo en línea de acceso gratuito. En una nota de prensa de 2013, su director Ignacio Aliaga declara: *“el archivo digital viene a cristalizar una solución permanente a una tarea fundamental, que es que nuestros bienes culturales se encuentren accesibles para todos los chilenos”*. Parece ser que el objetivo ya no es solamente conservarlo todo para concentrar su programación y proyección, sino para compartirlo, socializarlo, ponerlo en valor trabajando para su libre acceso.



La monumental Cineteca Nacional de México

La posibilidad de seguir proyectando las películas en sus formatos originales es uno de los diferenciales más importantes de las salas de muchas cinematecas. Conservar esa posibilidad se vuelve fundamental a la hora de dar sentido a ese enorme esfuerzo de acumulación y organización de los materiales. Es el caso de la Cinemateca Brasileña, que posee en San Pablo el mayor acervo de imágenes en movimiento de América Latina. Conserva alrededor de 200.000 rollos de película, que corresponden a 30.000 títulos de ficción, documentales, propagandas, registros familiares nacionales y extranjeros producidos desde 1895. Mantiene más de 6 salas para exhibición analógica en todos los formatos, además de contar con proyectores digitales de alta calidad. Cuando uno entra

a la página de la institución, lo primero que encuentra es un cartel que dice: “O DILEMA DIGITAL”. Propone una encuesta de búsqueda de opinión entre realizadores y críticos, que parte de la traducción de textos publicados en Estados Unidos que establecen conclusiones alarmantes sobre la falta de garantía de acceso a largo plazo a los datos e informaciones digitales. Aunque no parece estar desarrollando un proyecto concreto de restauración digital, la Cinemateca cuenta con un catálogo en línea muy detallado de libros, fotografías y materiales videográficos y cinematográficos, para facilitar la búsqueda y acceso de la información a estudiantes, investigadores, y gestores de centros de archivos filmicos de todo el mundo.



Una de las salas de exhibición de la Cinemateca Brasileira

En Colombia también se encuentra uno de los centros de archivo audiovisual referentes del continente. Es la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, sucesora del Cine Club de Colombia, nacido en los años cincuenta. Hoy tiene un apoyo muy importante del Ministerio de Cultura colombiano y mantiene un acervo de más de 90 mil elementos, entre rollos de cine, casetes de video y registros sonoros. Su archivo se encuentra también en proceso de digitalización, y se puede acceder en línea a parte del catálogo, sobre todo en lo referente a cine colombiano de las primeras décadas del siglo XX. Lo curioso es que este centro no cuenta con una sala de cine donde programar y proyectar, sino que facilita material para actividades académicas y culturales, almacena y orga-

niza el visionado y la consulta de imágenes para investigaciones, y cuenta con un centro de documentación y una biblioteca donde se almacenan publicaciones referidas al cine.

En Ecuador, por otra parte, encontramos la Cinemateca Nacional Ulises Estrella, que fue fundada en 1981 y es el único lugar del país donde se preservan archivos audiovisuales. La institución cuenta con dos salas de cine para proyección en formatos analógicos y digitales, un cine club, un festival propio con películas nacionales e internacionales en competencia y una editorial con publicaciones sobre cine. Pero tal vez lo más interesante y novedoso de esta institución es su nuevo espacio de consulta pública, donde investigadores y público en general pueden acceder

en sala a las imágenes que se custodian, con base en un completísimo catálogo en línea. El objetivo de visibilización del archivo parece ser la prioridad mayor, en el entendido de que la deuda del coleccionismo con la sociedad es la de ser capaz de socializar las imágenes y volverlas parte del patrimonio cultural cotidiano.

Las cinematecas centroamericanas cuentan con historias mucho más recientes, o porque recién están siendo creadas o porque hace poco que han sido reabiertas. Panamá, por ejemplo, recién este año tuvo una asignación presupuestal por parte del estado para crear su primera cinemateca nacional. República Dominicana cuenta con una historia de archivos fílmicos desde 1973, que se vio interrumpida y recién se recuperó en 2003, en lo que hoy es la Cinemateca Dominicana. Allí se sostiene un acervo importante de archivos, se programan ciclos de cine y se cuenta con una sala de proyección digital.

Otro caso interesante para investigar exhaustivamente es el caso de los archivos del cine africano. Si bien existen archivos fílmicos en algunos países como Sudáfrica o Argelia, muchos de los centros más importantes de preservación de las imágenes se encuentran fuera de África, en el Reino Unido o en Estados Unidos, y en la mayoría de los casos pertenecen a colecciones privadas. Es el caso del Archivo de Cine Panafricano June Givanni, que tiene una colección de VHS, U-matic, Beta, y DVD sobre todo con películas africanas independientes y programas de televisión de los años ochenta a la actualidad, y algunas películas comerciales realizadas por la comunidad africana fuera de África. Este tipo de archivos privados dialogan con el FESPACO, uno de los festivales de cine africano más importantes del mundo que se desarrolla en Uagadugú, la ca-

pital de Burkina Faso. Es en esas instancias donde se vuelve público el acceso a las películas, y donde se difunden los materiales. La carencia de políticas de Estado en lo que a cinematecas nacionales se refiere vuelve muy difícil la concentración y organización de las películas y documentos, lo que no colabora a dar mayor visibilidad a las cinematografías africanas más marginales en otras partes del mundo.

Más allá de los avatares de la era digital, la problemática de los archivos cinematográficos parece haberse ampliado, ya que la conservación del cine resulta cada vez más costosa y difícil. Los formatos digitales no parecen ser una solución convincente por la baja en la calidad y la modificación de los formatos originales, pero a la vez parecen ser la única esperanza para la difusión de la información en una época en que los jóvenes se alejan de la sala de cine (a no ser que hablemos de complejos centros culturales de altísima inversión). La producción de materiales audiovisuales es cada vez mayor y hacen falta nuevas maneras de organización de archivos para contener ese flujo imparable, y mantener vivas las salas de proyección analógicas resulta un verdadero reto. Por otra parte, el trabajo de digitalización permite el acceso a películas nacionales nunca antes vistas de forma masiva, a materiales experimentales y marginales, al trazo de historia(s) del cine que se bifurcan en alucinados descubrimientos. En la batalla por las retinas del siglo XXI no es nada fácil enfrentar la cultura del entretenimiento y rescatar la memoria; es por eso que hace falta un trabajo de gestión planificado, sostenido y consciente para que este tipo de instituciones no sean solo mausoleos de la imagen y logren interpelar los espacios culturales vinculados al cine. ♦

Entrevista a Fernando Martín Peña: “el hombre visual”

Nicolás Erramuspe

Fernando Martín Peña (Buenos Aires, 1968) es coleccionista, periodista, historiador del cine, escritor, presentador de TV, programador de festivales, divulgador y preservador de cine. Egresado del CERC, actual ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica), ha publicado varios libros e investigaciones sobre la historia del cine en general y ha especializado su estudio en la historia del cine argentino. Algunos de sus trabajos son: *Gag, la comedia en el cine* (1895-1930) (1991), *El cine quema: Raymundo Gleyzer* (2000), *El cine quema: Jorge Cedrón* (2003), *Cien años de cine argentino* (2012). Dentro de su tarea como coleccionista y preservador se ha visto involucrado en varias situaciones anecdóticas e importantes para la historia del cine mundial, como el descubrimiento de la versión más completa existente en la actualidad de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927). La historia se repitió cuando junto con Fabio Manes (amigo y colaborador) compraron una copia de una versión más extensa del corto *The Blacksmith* (Buster Keaton, 1922). A su vez, a nivel nacional restauró parte de la obra de Raymundo Gleyzer y encontró varios cortos (presuntamente perdidos) del caricaturista Quirino Cristiani.

Actualmente se encarga de la programación de cine del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Presenta diariamente el programa Filmoteca: temas de cine (co-creado también por Fabio Manes) en la Televisión Pública Argentina donde propone ciclos que abarcan películas de directores consagrados y de los olvidados pero no menores, así como revisiones de cine argentino restaurado, o semanas enteras dedicadas a temáticas específicas. Todos los filmes son previamente introducidos y contextualizados. Aparte del programa televisivo, la Filmoteca proyecta películas en formato fílmico en la ENERC los viernes, sábados y domingos. La siguiente entrevista fue realizada un frío domingo en la ciudad de Buenos Aires. Dentro de la cabina de proyección las preguntas fueron contestadas bajo el ruido del proyector, únicamente interrumpido al cambiar de rollo.

Ese día el programa era doble. Al finalizar la entrevista pude ser un espectador más en la sala y apreciar una proyección bastante peculiar: un mediometraje de Jean Renoir, *Partie de campagne* (1936), filme poco conocido ya que Renoir abandonó ese proyecto para abocarse únicamente a una de sus grandes películas, *La grande illusion* (1937).

Esta fue la forma más representativa de entrevistar a Fernando Martín Peña, un hombre que vive en un mundo de imágenes, que promueve la creación de nuevos públicos y que propone una vuelta a una cultura visual. En sintonía con el concepto del teórico húngaro Béla Balázs, Peña parece ser el *hombre visual*.

—¿Desde temprano sentiste una atracción por la cinefilia? Entendiéndola como el interés por el cine en general.

—Todavía no se bien qué es lo que se define como cinefilia, de hecho siempre me suena a “necrofilia” y no me

gusta (ríe). No sé qué quiere decir la palabra, pero sí me defino como un cinéfilo porque me gusta el cine en términos generales. A mí me atrajo el cine antiguo, siempre tuve una fascinación por las imágenes antiguas y por el hecho de que un objeto,

como por ejemplo un filme, pudiese registrar algo como la vida y aquello en movimiento. Eventualmente me interesó el sonido, lo cual me pasaba con los discos también.

Por otro lado, aprendí a leer imprenta minúscula con



Fernando Martín Peña (foto INCAA)

Cine sonoro americano de Homero Alsina Thevenet, el cual tiene una prosa totalmente transparente, que hasta un niño de cinco años podía entender (o creer que entendía) la sucesión de frases que leía ahí. A través de eso me comenzó a interesar la historia del cine sin que yo tuviera conciencia de qué era la historia del cine.

A los diez años yo ya tenía algunos cortos de Chaplin y me surgió la inquietud de saber qué cortos eran, en qué año se habían hecho y la necesidad de ponerle un contexto.

—**Has comentado en**

entrevistas que tempranamente fuiste muy afin al soporte Super-8, ¿qué importancia tuvo acceder a ese formato, teniendo en cuenta que fue un formato que evadió la censura?

—Lo primero que aprendí a usar fue 16 mm, poco tiempo después mi padre compró un proyector de Super-8 y con el tiempo aprendí a usarlo. Me di cuenta de que evadía la censura después. En principio para mí era una posibilidad de ver cosas que no podría ver de otra manera, en épocas donde no tenías VHS, no existía el DVD y

obviamente no tenías web. La única forma de acceder a la historia del cine, aunque fuera una partecita, era en estos formatos, tanto 16 mm como Super-8.

En la década de 1980, había películas que estaban circulando como Super-8 que ya en la década de 1970 estaban sin censura. Recuerdo que durante la dictadura, compré **El acorazado Potemkin** en Super-8, la cual no se podía ver en las clases de historia del cine en la escuela de cine porque estaba prohibida, pero de eso me enteré después. Esto me lo cuenta Tristán Bauer y de-

más gente que estudiaba en esos años. En ese momento no lo viví como algo que me permitiera salir de ninguna forma de opresión, porque para mí eran imágenes antiguas que no tenían nada que ver con la realidad actual.

—Dedicaste tu primer libro principalmente a la comedia en la época silente, ¿qué valor tiene para vos la imagen frente a otros componentes narrativos de un filme?

—Personalmente prefiero las películas que cuentan una historia a través de la imagen y si es posible a través de la imagen pura. Me parece mucho más interesante el cine mudo y ciertas herramientas expresivas que él tiene. En general cuando veo ese trabajo visual o esa atención por la imagen en una película sonora, me gusta más que otras. Igualmente, lo que uno termina priorizando va más del lado de una coherencia interna. Me refiero a que un filme sin importar de dónde y cuándo sea respete sus propias leyes.

Pero si me dan a elegir, yo creo que el cine es *travelling* mucho más que plano fijo. Esto no quiere decir que si hay un plano fijo bien hecho no me guste, pero si veo movimiento me entusiasmo más.

—Realizás varias actividades al mismo tiem-

po, dentro de las que destacan escritor, docente, investigador, coleccionista, presentador de TV y divulgador de cine, pero principalmente ponés énfasis en la preservación de filmes (y en enseñar a preservar). ¿Esa es la tarea que más te interesa resaltar?

—Bueno, yo creo que lo que más me gusta es el trabajo de divulgación. Proyectar películas lo veo como la forma más concreta de todo, pero también lograr que de pronto películas que no tienen *a priori* un público o están fuera de todo mercado, logren verse. Hay que pensar que existe un mercado de la revisión, por ejemplo, todo el mundo conoce a Hitchcock porque vende todavía. A mí me interesa lo que está por fuera de eso que vende, porque también hay mucha cosa importante y la gente se lo pierde.

Lo que más me interesa sería hacer todo lo que haga falta para que ese material lo conozca más gente. No sé si eso es proyectar, escribir o conservar películas argentinas, extranjeras o lo que sea. Es algo que vos miras siempre y en lo que se trabaja para que al final no seas el único que las vea. Porque el problema no es la pérdida física, sino que se va a perder la memoria de eso. Se pierde la idea de que eso es impor-

tante. Pasó con el cine mudo argentino o con un montón de películas que uno tiene acceso por lo que hace, pero que el mercado no le da bola porque no hay “estrellas” o directores importantes detrás. Yo estoy a favor de hacer todo lo posible para divulgarlo.

—El éxito de la preservación se alcanza cuando mediante la difusión se da el encuentro entre cierto filme y el espectador.

—Sí, cuando se habla de preservar o de restaurar, es el trabajo de restaurar físicamente una película pero además de restaurarle un público a la película. Ahí es cuando completás el trabajo.

—Dentro de todos los roles que ejercés ¿no te ves como realizador? Así sea como Charles Laughton con “La noche del cazador”.

—No, yo no tengo nada de artista en mi temperamento. No tengo vocación artística de ningún tipo. Hice varias películas en Super-8 cuando era chico y ahí descubrí que no servía. No me gustaba el hecho de realizar. Hace poco Pino Solanas me hizo hacer dos documentales sobre películas de él, que los hice desde la perspectiva del historiador. Entonces, sí he hecho películas, pero son documentales sobre mi oficio. Fuera

de eso no me siento ni capacitado, ni tengo nada que decir.

—¿Te considerarás un crítico de cine? ¿Qué papel le das a la crítica?

—Ciertamente no soy crítico, la crítica me interesa solamente como herramienta para las proyecciones, además respeto a muy pocos críticos en la historia del cine. No me gusta el tipo que se pone por encima de una película.

Lo que sí tengo en cuenta es que el que se dedica al cine tiene que saber manipularlo. Yo no entiendo por qué al tipo que investiga cine o que estudia cine en una universidad no se le enseña a manipular las herramientas con las que debe trabajar, es como si a un músico se le prohibiera tocar algún instrumento. Si te vas a dedicar a esto, tenés que saber usar un proyector o una película, porque la película es tu fuente de estudio. Si te encontrás un día una lata tenés que saber qué podés hacer con eso, para salvar lo que está adentro, además de la cuestión intelectual. Las perspectivas siempre están disociadas. Está el tipo que hace trabajo intelectual sobre cine y después se supone que tiene que haber una especie de obrero, que trabaja de eso y que está a las órdenes de éste. No es así.

—Entre 1993 y 1998 fuiste cofundador y codirector de la revista *Film*. ¿Cuánto hay de Homero Alsina Thevenet, de Samuel Beckett o de Buster Keaton en el nombre de la publicación?

—En el nombre de la revista hay todo de Homero Alsina Thevenet y nada de los otros. Después me cuenta, que el primer número de *Film* fue dedicado a Buster Keaton y que podría perfectamente tener alguna relación por ahí. Pero fue casualidad.

—Entonces, ¿qué importancia tuvo Homero Alsina Thevenet en tu formación profesional?

—Muy grande. No sólo fue Homero, sino también Salvador Samaritano, Jorge Miguel Couselo, Octavio Fabiano. Yo te diría que fueron varios. Pero Homero fue el primero que me empujó a escribir y me lo dijo así, directo, “¿por qué no escribís algo?”. Esto fue en un bar, en pleno verano, cuando él estaba a cargo de la sección de espectáculos de *Página 12*. Le dije que no sabía nada y él me dijo que era un buen editor.

Me empujó a escribir, me tiró un tema, me traía libros para que yo me documentara. Y cuando escribí, él me lo reescribió, en clave periodística, como a él le hu-

biera gustado publicarlo.

Se suponía que mi trabajo era el de relacionar el texto de él con el original mío. Después me siguió invitando a escribir cuando se fue a Uruguay y fundó el suplemento cultural [*de El País*]. Publiqué bastante tiempo ahí, pero te diría que más o menos en 1995 o 1996 dejé de reescribirme y los artículos se publicaban tal cual los escribía yo. Cuando eso pasó, sentí que me recibí.

—¿Te has interesado en la historia del cine uruguayo?

—Poco, porque se supone que la historia del cine uruguayo no existe, ¿no? O no existe hasta la década de 1990 (ríe). Después empezás a investigar y ves que eso no es cierto. Igualmente no hay una tradición cinematográfica como ha habido en Argentina o en Brasil, por ejemplo. Entonces, hasta cierto punto sí me interesa, pero de manera muy tangencial, como para saber un poco de todo. Pasa lo mismo en Bolivia o en Chile, no hay una industria fuerte porque no hay mercado.

—¿Creés que Uruguay sigue siendo un país donde prevalece la crítica y el estudio ante la realización filmica?

—No, me parece que ahora está un poco más equilibrado. Entiendo que a partir de la “revolución



digital” hay mucha más producción y espero que la crítica no haya perdido espacio, porque está bueno que Uruguay tuviese una cultura cinematográfica superior a la de la región. Empatar para

abajo tampoco está bien, pero entiendo que ya no es más así, no se si hay tantos productores como críticos, pero esa no sería la ecuación que uno necesita. Lo bueno es que hay un cine uruguayo.

Se puede hablar de un cine uruguayo que tiene por lo menos veinte años de salud y además una buena cultura cinematográfica.

—¿Has visto cine uruguayo contemporáneo?

—Muy poquito. Creo que la última película uruguaya que vi era de Federico Veiroj, sobre la Cinemateca, **La vida útil**. Yo estoy desconectado del cine contemporáneo desde que no hago festivales, pero prometo volver a conectarme.

—**En una entrevista publicada en 2008 afirmabas que “la indiferencia de las autoridades para preservar el patrimonio audiovisual es histórica”. ¿Considerás que ha habido una evolución o una mejora en estos años que han pasado?**

—En los últimos sí. Me parece que aunque aún no esté saldada la deuda más grande que es la cinemateca nacional, nosotros no tenemos una cinemateca nacional. Yo creo que la situación es mejor que hace algunos años.

Eso lo dije porque estaba escribiendo en ese momento mi libro sobre la historia del cine argentino y es notable como la desidia en relación a la preservación emparenta a todos los gobiernos dictatoriales que hemos tenido y también a todos los democráticos. Sea lo que sea que se haya encarado como política, ninguno hizo absolutamente nada por la preservación, hasta el último. Yo te diría que en los últimos cinco o seis años ha habido cambios sustanciales. No

solo por parte del gobierno nacional, que es de esperarse porque se supone que la memoria les importa, sino que curiosamente en el gobierno de la ciudad (no sé si gracias a sus autoridades) se encuentra el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, que desde que esta Paula Félix Didier ha hecho una transformación gigantesca. En la órbita nacional tenés un depósito en condiciones con temperatura y humedad controlada, cosa que nunca hubo, que pertenece al Instituto del Cine, que se fundó por el 2008-2009. Además, una transformación total del Archivo General de la Nación a partir de la gestión de Juan Pablo Zavala, con la creación de un verdadero archivo que involucra a la TV Pública. Esta tiene un archivo propio y en condiciones a partir de que está Tristán Bauer. Como ves hay varios lugares dentro de la órbita del Estado que han mejorado muchísimo las condiciones de preservación. Estamos lejos de lo ideal pero hay que tener en cuenta que nunca se había hecho nada y revertir esa nada en pocos años es imposible, pero se están haciendo las cosas bien.

—**¿Cómo surge en Argentina la creación de una cinemateca nacional? ¿Cómo fue el proceso de evolución de la ley 25.119?**

—Es un proceso largo, lo empuja Fernando Pino Solanas, que responde a un llamado internacional que hace la UNESCO. Trae esa necesidad al ambiente cinematográfico (que puede haber sido alrededor del año 1994) haciendo una convocatoria muy general a gente del cine. Quedamos los que nos interesaba más el tema, asesorando primero la redacción de la ley original (que se sanciona en 1999) y después redactando la reglamentación de la ley que fue firmada en 2010.

Once años estuvo la ley pero sin su reglamentación. Ese es un proceso que ha sido larguísimo y aun así desde el 2010 seguimos sin la institución. Ahora ya es un tema que a mí me excede completamente.

—**¿Cuáles serían los cometidos de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional?**

La idea de la CINAIN es lo que nosotros de manera pobre venimos haciendo y que consta de dos objetivos fundamentales: preservar-restaurar y difundir.

Una institución te permite hacer eso a una escala muy superior a la que podamos llegar cualquier privado o una institución estatal que no tiene fondos específicos dedicados a eso, que es lo que masivamente

te esta faltando. Es decir, el Instituto Nacional del Cine puede producir películas, puede hacer un montón de cosas y además ocuparse de preservar películas. Pero si no tiene un fondo específicamente destinado a eso, lo va a hacer sólo en la medida en que la dirección política del instituto decida que se pueda hacer.

En cambio, una institución que tiene la plata nada más que para eso y además un presupuesto generoso, que es la innovación que se introdujo a través de la ley, puede sobrevivir. Está el Museo del Cine, que se dedica a eso desde su fundación en 1971, pero maneja un presupuesto que apenas alcanza para pagar los sueldos del personal.

Entonces, todo trabajo de preservación que uno encara depende de la limosna del que te la dé. Y no, eso francamente no puede ser.

Lo importante es que el Estado entienda de una buena vez que no se trata solamente de gestionar los recursos, sino que él los tiene que proporcionar. Tiene que haber una administración de esos recursos encarada por gente que entienda del tema, para lograr que todo lo que se está haciendo de manera voluntaria se potencie. Si uno ya tiene un lugar, que es del Estado, donde se pro-

yectan películas gratis, que no sea un único lugar, que hayan varios. Buenos Aires es una ciudad inmensa. ¿Por qué no hay cuatro salas funcionando juntas? Que sea gratis o cobrando como máximo un peso.

Lo importante no es sólo que el material se preserve, sino también que se pueda ver. Eso yo no lo puedo hacer, ni lo puede hacer ningún particular. Eso lo tiene que hacer el Estado.

—Si no han existido políticas claras en la historia del cine argentino, ¿qué instituciones creés que han cumplido ese rol anteriormente?

—Hasta cierto punto Cinemateca Argentina, que es una entidad privada, por lo menos mientras la dirigió Roland (Rolando Fustiñana). Pero en realidad, la conciencia preservacionista es relativamente moderna. Empieza a florecer con peso en el mundo hacia la década de 1970. Prácticamente ninguna entidad hacía el trabajo de preservación, la gran mayoría se dedicaba únicamente a proyectar.

Sumaría, además, a Manuel Peña Rodríguez que fue un coleccionista privado, en cuya colección estaba la película **Metrópolis**. Pero como ves, únicamente gente así, de manera voluntarista, fue la que se ha dedicado a esto. La

institución que corresponde no la hemos tenido nunca.

—¿Qué experiencias internacionales tenés como referentes en materia de conservación?

—Durante muchos años Cinemateca Uruguaya fue mi referente. Manuel Martínez Carril se movía como si fuese una entidad del Estado. Tenía una capacidad de gestión que lograba cosas increíbles. En la época en la cual yo lo conocí, por más endeudada que estuviera la Cinemateca, vos veías que mucha gente iba y la entidad sacaba el máximo partido posible de un presupuesto inexistente. Para mí a ese modelo le falta la intervención estatal.

El otro modelo posible puede ser la Cinemateca de San Pablo. Pero eso es la NASA. El caso de la Cinemateca de México, también sería otro gran ejemplo.

—¿Cuáles creés que son los motivos por los que no se incluyen en las programaciones habituales de la TV ciertas películas, muchas de ellas perteneciendo aun al dominio público?

—Por el tema del mercado. Puede ser una cosa puramente simbólica, pero empieza en un tipo que dice “esto es lo que el público quiere ver”. El problema es ese tipo que cree realmente que es capaz de decidir lo que el público quiere ver. Y

nadie sabe eso, porque el público es una abstracción gigantesca que está por encima de todas las decisiones o de criterios de cualquier particular. La conclusión inevitable de hacer eso es siempre empatar para abajo y es lo que ha pasado en la televisión privada argentina en los últimos 30 años. Un modelo de “economía de guerra” que hace mal al televidente.

—**¿Creés que la oportunidad de trabajar en TV Pública también involucra un modelo de enseñanza?**

—Totalmente, llegás a todo el público y a gente que no te podés imaginar *a priori* que podrían ser consumidores de ese material. Hay mucho público que no sabe qué quiere hasta que lo ve. Como uno no es una persona excepcional, si a uno le gusta le va a gustar a otra gente.

—**Se habla de una democratización en el acceso a la información, ¿ves en el cine esa situación?**

Me parece que hay una democratización de los medios. O sea, que lo digital ha reformado el manejo de la información es más que notorio. En Argentina se está aprovechando mucho lo que compete al manejo de televisión digital, como por ejemplo canales que están siendo adjudicados a las universidades. Estas son entidades que históricamente no

han tenido un acceso de ese tipo. Es diferente ese modelo a que todo esté controlado por cuatro canales privados.

También hay que tener en cuenta que es una coyuntura que lo permite, tenés a través de la web infinidad de posibilidades de comunicación que antes no se tenían. Antes era más fácil ejercer la censura porque quien era el dueño del Estado controlaba todos los medios, ahora ya no existe esa posibilidad. Por eso está bueno que el Estado, en vez de ponerse a controlar, descontrola y permita toda esta proliferación de nuevos medios, como la televisión digital argentina.

—**¿Qué opinás de las plataformas web de películas que se manejan por medio de la piratería?**

—Yo empezaría por quitarle la palabra “piratería”, porque eso implica una suerte de ilegalidad o promiscuidad que para mí es inexistente. El usuario en su casa no es el pirata, el pirata es el que ha creado la tecnología que permite piratear. Al usuario le llega eso gratis, lo utiliza y se terminó la historia. Finalmente es el acceso a la cultura.

Lo veo útil para el usuario particular, pero en los cineclubes o cinematecas pasar las películas que se están dando en los cines me parece una estupidez, así que si

te vienen a clausurar tienen todo el derecho del mundo. No solo porque estas infringiendo la ley de propiedad intelectual, sino que como programador sos un idiota. Esa clase de piratería, yo la repudio de todas las maneras posibles.

—**Entonces, ¿cuál es tu opinión sobre las nuevas tecnologías y las posibilidades de acceso que ellas brindan?**

—Esta bueno aprovechar lo bueno que brindan las nuevas tecnologías. Que lo digital sirva para que todo el mundo tenga a la mano las cosas que a nosotros en la década de 1970 nos costaba mucho conseguir, me parece genial. Lo que pasa es que aquello que está disponible en formatos digitales lo determina un mercado. Si alguien no hizo de una copia un *transfer* digital, la película no puede ser subida a la web y hay muchísimo material sin digitalizar. Yo quiero combatir la idea de que todo está disponible, porque no lo está y aún de lo que está me parece que siempre falta una orientación. De pronto hay unas cosas que son importantes y que nadie va a verlas *a priori*, por eso, si hace falta escribir o proyectarlas para que funcione, se hace lo que se pueda.

—**¿Por qué dedicarle la vida al cine?**



Ampliación de la filmoteca, en el frente de la casa de FMP

—Es una pregunta muy amplia pero muy fácil de contestar. Porque me gusta, es como ¿por qué dedicarle la vida a la arquitectura o a la agrimensura? Se supone que uno lo hace porque le gusta.

Yo no me imagino la

vida sin el cine y esa es mi única razón.

—**Bazin hace una pregunta ontológica clave: “¿qué es el cine?”. En fin, ¿qué es el cine para Fernando Martín Peña?**

Ahí tenés que contestar

con un slogan tipo “el cine es la vida”. No sé, no sé qué es. Es felicidad. Es alegría sin fin. ♦

(El entrevistador agradece a Andrea Armani por la colaboración en la preparación de esta entrevista.)

Ojalá un elogio lo que es
ya
esta larga agonía de la luz por
extinguir su origen y devenir
una pestaña de píxeles – dinamita
de una continuidad que hoy
sólo nos recuerda en ciertas salas
poco transitadas. Así el adiós pero
dónde guarecer esas miradas
un reflejo hacia nosotros si
arropada por las resoluciones
una imagen no es espejo
sino grieta – el entierro de unos ojos
abonados en digital. Cuándo si
es textura sin temporalidad y
nunca la lluvia en tachadura de
una superficie. La destrucción o la vida – no
una imperfección concretando esta
tarde en celuloide.
Si pudiera elegir sería esta
quebrada diacronía como
parpadeo de un presente que
hoy nos reúne frente a frente
en alguna filmoteca tardía – mientras
fuera de campo un tren
desafia a un proyector – una imagen
que siempre arde por ser
memoria viva.

Rafael Vidal Sanz.



SIN-SOL.COM



SIN SOL · Alquiler de equipos de cámara, lentes y accesorios.
Av. del Libertador 1853 / 801 · Montevideo, Uruguay
T. 098 936 067 / 098 186 409 · presupuestos@sin-sol.com

**SIN
SOL**

MISTERIO PASADO

Como este número demuestra, la historia audiovisual de nuestro país está hecha pedazos. De sus restos, muchos de los fragmentos cinematográficos que sobreviven no son visuales sino escritos: libros de historia, columnas, críticas, cartas de los lectores, textos en muchos casos anónimos, que invocan cientos de películas que jamás podremos ver. De una pequeña indagación, y motivados por el gentil aporte de Federico Ariosa -quien despertó la idea-, surgen estos recortes de una historia del cine en Uruguay que nunca podrá escribirse, porque es incluso posible que jamás haya sucedido.





Esquina de calles Juncal y Buenos Aires. A la izquierda: Cine Ideal. A la derecha: Teatro Solís. Año 1920 (aprox.). (Foto: 0266FMHB.CDF.IMO.UY - Autor: s.d./IMO).

SOBRE LOS ACONTECIMIENTOS DEL VIERNES PASADO

Ha sido impresa en las páginas de esta publicación una carta halagadora atendiendo al delito cometido la semana pasada, durante las proyecciones semanales del biógrafo en nuestro teatro principal. Es de estimar que dicha carta fuera escrita por quienes anónimamente confabularon tal atrocidad, visto que nada decente puede entenderse de lo que nuestros ojos fueran obligados a contemplar por esos escasos minutos. Considero un deber exteriorizar justas palabras en relación con este suceso.

Fue en ese estimable y consagrado espacio de nuestra joven patria que la dignidad de todos los aguerridos esfuerzos civilizatorios de las generaciones pasadas encontraron su fin. Fue en esa misma sala, donde las buenas costumbres son celebradas y estimables representantes de la vida artística nacional recitan sus mejores versos, que la proyección de una cinta extranjera se viera interrumpida súbitamente para dar lugar a un conjunto de imágenes reconocibles de nuestra laureada capital. Al principio nadie comprendió lo que ocurría, hasta que, una a una, las vistas se concentraban en imágenes que apenan el alma del hombre y ofenden el pudor de nuestras mujeres. Por fortuna, la proyección fue detenida y la cinta confiscada.

Al parecer, acorde informan algunos apartados de los periódicos de nuestra capital, los delincuentes, ocultos cobardemente detrás de los seudónimos de Justino Lucero y Juan Nocturno, alcanzaron de algún modo la lata de cinta a ser exhibida en el primer bloque y sustituyeron uno de sus pasajes. La broma propia de un niño no habría trascendido en una pesquisa policial, si el contenido no fuese portador de tan deshonrosa naturaleza, provocando gritos y pánico entre nuestras damas, al punto de volverse menester solicitar la asistencia hospitalaria como forma de evitar más desmayos.

Reproducir en palabras el contenido de dichas vistas, no haría más que reforzar el acto vandálico, tal como pretendiera la carta anteriormente citada. Estos delincuentes se burlan de nuestras buenas costumbres, de la belleza de nuestros paisajes, del honor de nuestras damas y el respeto que hacia ellas portamos quienes somos dignos de llamarnos caballeros.

En virtud del prestigio que nuestra nación porta, auguro a los oficiales responsables de encontrar a los delincuentes la mayor de las suertes y la aplicación de los más tajantes castigos.

(Publicado en *El Día*, 22 de Marzo, 1908. Sin Firma.)

APUNTES SOBRE FRAGMENTOS

Una línea se dispara y en la oscuridad encuentra un margen: no lo esquiva sino que lo atraviesa, siguiendo su recorrido, transformada. Ahora se estira y gira, creando un nuevo plano visual. La música —ejecutada en el piano por el mismo compositor, Walter Humb— es ágil, desfigurada, como el mejor Ravel, y aparece entre los estallidos lumínicos de la proyección, con formas geométricas que se acercan —circunferencias y cuadrados— que van dejando su perfección matemática y van transformándose, derriéndose como un hielo a pleno sol, desatando una danza surrealista de colores.

Aunque la proyección que se realizara en la noche de ayer fuese sin piano, de todos modos fue musicalidad lo que retumba en la retina de quien contemplara estos Fragmentos (creados por nuestro coterráneo Manuel Ariosa, quien retorna a nuestra capital luego de ser rechazado por la XI Bial de Montevideo *“por presentar un experimento que no pertenece al mundo de las artes plásticas”*, sino al mundo *“del cinematógrafo”*). Porque si algo puede decirse de esta pieza es que está dotada de ritmo, melodía y fraseo visual. Lo que es hablar de una cualidad propia del arte de la música, emparentada con otra, propia del arte de la pintura.

Comprender este artefacto es imposible para las hordas enceguecidas por el cine de historias, que poco conocen del arte y buscan otro tipo de confort en el espectáculo cinematográfico. Más grave es que lo sea también para las elites montevidéanas, aún atontadas con las bellas artes pictóricas del siglo pasado. Los hallazgos y logros de las grandes vanguardias de la pintura europea —que tanto celebran las narices estiradas de Montevideo— encuentran en el cinematógrafo el medio idóneo para desafiar los límites estáticos del cuadro. Allí, el objetivo es dotar al cuadro, la forma y los colores, de esa cualidad que la música posee por sobre la pintura: el tiempo. No ha de sorprender, en el país de la imbecilidad, que los esfuerzos nativos por incursionar en estas disyuntivas sea ignorado y rechazado por “no ajustarse a la reglamentación establecida”: la reglamentación del Arte.

Reflexione uno, si tuvo la suerte de ser una de las 60 personas presentes en la bienvenida de anoche, la meticulosa construcción de las formas coloridas, alineadas en progresión tal que, reproducidas en el cinematógrafo, se desplazan como una forma concreta e inestable. El trabajo está hecho pintando con pinceles finísimos sobre el propio nitrato, donde también se registran impresiones lumínicas que construyen las formas geométricas —ines- tables también, atravesadas por el trazo del pincel—. Técnicamente, el trabajo no sólo es inobjetable, sino novedoso, revolucionario tal vez. ¿Qué límites plantea el trazo manual reproducido en el tiempo? ¿Cuáles son los límites una vez proyectado el tapiz en este plano? Contra toda la elite montevidéana de las bellas artes, la tradición pictórica estalla en manos de Ariosa, atravesada por un movimiento perpetuo, de reproducción mecánica. ¿Acaso no es el vértigo maquinario lo que los inventos modernos han incorporado a las grandes ciudades —como en nuestra capital regional, Buenos Aires— y por lo tanto a nuestras vidas? El movimiento es la nueva vanguardia del arte, futurista, maquinario, y el salteño Miguel Ariosa está a la cabeza de este rum-

bo, que hará añicos las creencias estéticas —y estéticas— de las altas culturas montevidéanas.

(Publicado en *La Estrella de Salto*, 13 de Julio, 1923. Sin Firma.)

EL LACAYO DE DIOS

No es necesario volver a insistir en el tozudo anacronismo con el que nuestro cine tropieza de manera sistemática, siempre de espaldas a cualquier atisbo de renovación en el lenguaje al que se debe someter todo ejercicio artístico que aspire a cristalizar la construcción de un microcosmos autosuficiente, que sin caer en la simetría del realismo más atávico ni tampoco en el oropel de las vanguardias más vacuas, alcance a urdir un relato vigente, epifánico y acabado.

De todas maneras, la brutal sucesión de imágenes —otros reseñistas la han llamado película— que ha dado a conocer el imberbe Gerardo Morales (Montevideo, 1912) me obliga a rever el postulado del párrafo anterior enérgicamente.

La escena inicial es un error categórico. Si el señor Morales piensa construir un filme sobre esos cimientos, estamos perdidos. Y vaya que lo estamos. La arremetida de planos y contraplanos con que se abre el abatido sé- samo de esta catarata de pataleos románticos travestidos de innovaciones de catálogo es digna de un marionetista manco al que le encargan la construcción de una pirámide.

Lo que sucede después —se los garantizo— es esa pirámide. A lo largo de los 93 minutos de esta letanía, no hay una pizca de interés dramático, ni romántico, ni estético, ni lúdico, ni contestatario. Sencillamente, no hay ningún tipo de interés. Quizás el público analfabeto alcance a regodearse en la fruslería de personajes como el lacayo o la cocinera. Tal vez el zopenco de ínfulas simbolistas logre ligar la nomenclatura de personajes a las distintas divinidades griegas. Pero el ojo crítico no puede dejar de acusar la torpeza del pueril intento de trascendencia del director de este calvario.

Gerardo Morales semeja al sacerdote

gangoso que pretende hablar del más allá en una lengua defectuosa. En efecto, en cada escena de este mamotreto se escucha el impertinente seseo de nuestro lenguaje cinematográfico que, como un experimento de aeroplano fallido, aún espera por el nacimiento de los hermanos Wright para aprender a volar.

(Publicado en *Acción Antinazi*, 1944. Autor: H.A.L.)”

LO PROPIO Y LO AJENO

Resulta inevitable, considerando lo escasa de nuestra producción cinematográfica, comparar esta flamante realización con lo que se ha filmado hasta el momento. Así **Peones Rurales**, ópera prima del joven Mariano Benítez, aparece como un documental coral y sentido que se introduce en universos poco explorados por los directores locales.

Tres familias en los departamentos de Flores, Treinta y Tres y Tacuarembó viven sus días entre tareas pesadas. En la familia Cristín, hasta los hijos más chicos —de una prole de ocho— ayudan arrancando yuyos y alimentando a los animales, mientras los mayores ya colaboran en el campo junto a su padre. La humilde huerta familiar es vigilada con paciencia por la madre, quien también se ocupa del septuagenario abuelo, el personaje más misterioso del largometraje, un hombre recio, de quien por arrugas y cicatrices adivinamos una vida sacrificada.

La trama nos enfrenta a costumbres, formas de ver, trabajar y disfrutar que nos son ajenas, aunque transcurren a unos pocos kilómetros de nuestros hogares en la capital. Cuando la familia Díaz va a pasar la tarde al arroyo, llama la atención la forma en que los niños se desenvuelven, enfrentándose a situaciones de peligro. A pesar de que se entretienen cazando los bichos en la orilla y recogiendo piedras entre los pescadores, terminan alejándose de sus padres y quedando solos en el anochecer para luego regresar, ante nuestra sorpresa, sin la menor dificultad. Igual sucede cuando se internan en los montes en busca de aventuras, perdién-

dose en la oscuridad ante el ojo de la cámara.

Principalmente, el documental nos introduce una nueva perspectiva sobre el sacrificio. Acompañando a Miguel en sus tareas en el campo podemos sentir el calor y el cansancio, ver sus manos ajadas, y ser testigos de su regreso a casa agotado para levantarse al rato, cuando aún no salió el sol.

Benítez registra a sus criaturas con un buen manejo del tiempo y una curiosidad genuina de quien residió toda su vida en un entorno urbano. Hay momentos de crudeza, pero mayormente hallamos un retrato entrañable de personajes tan nuestros que seguramente nos recuerden a algún vecino o pariente. La obra conforma así una crónica de lo subterráneo, iluminando un aspecto que no emerge a simple vista del “modo de ser” uruguayo. Nos encontramos con individuos que comparten gran parte de nuestros prejuicios, formas de ver el mundo y hasta nuestros ídolos (lo que vemos en los cuadros que ornamentan las paredes de los Priani).

La conocida escasez de medios técnicos en nuestro país se evidencia en varias impurezas del registro. Ciertas desprolijidades molestan cuando se anteponen en momentos esenciales del filme, principalmente a nivel sonoro. Durante la discusión que mantiene la hija mayor de la familia Díaz con su madre cuando quiere acudir al baile del pueblo, muchas partes del diálogo se pierden, lo que dificulta la comprensión de lo que luego sucede. Y si bien hay paisajes deslumbrantes revelados por planos generales, también hay acciones que disminuyen su intensidad cuando los personajes se pierden en la amplitud del encuadre.

Más allá de sus imperfecciones, el filme constituye un gran ejemplo de la forma en que nuestro cine se ramifica y madura. Descubrimos una propuesta concentrada en lo que nos sucede, sin imitar producciones extranjeras y alentando a que las películas uruguayas dejen de ser una curiosidad que se ve con escepticismo distante.

(Publicado en *Revista Imágenes*, 1978) ♦



HASTA DONDE PUEDAS IMAGINAR

Hasta donde puedas imaginar

Dirigida por Lars Henrikssen. Con Hum Dolling, Michel Verganstrom, Xena Davis y Tom Cruise. Liberland, 2134.

El cine y la literatura siempre han sido un termómetro de los miedos de su época. Si hace trescientos años **Frankenstein** reflejó el temor decimonónico de que la soberbia de la ciencia —que osaba desafiar las fronteras de la naturaleza— fuera castigada ejemplarmente por Dios, y si en el siglo XX las películas de zombis dieron cuenta del pánico sordo provocado por la sociedad de masas, no es extraño, entonces, que uno de los principales temores del siglo XXII haya tomado forma cinematográfica. Me refiero a la posibilidad —cada día más cierta, de acuerdo a las últimas investigaciones científicas— de que los maniqués de los shopping centers cobren vida y nos posean sexualmente, contra nuestra voluntad.

Lars Henrikssen es uno de los directores más controvertidos de la actualidad. Cultor extremo del hipersupraneosuperposrealismo sueco, género caracterizado por la extrema crudeza de sus producciones, Henrikssen se dio a conocer con su ya legendaria “trilogía anal”, en la que surfé entre la comedia picaresca (**Playa Anal**, 2060), la oscuridad gótica (**Bosque Anal**, 2087) y el thriller psicológico (**Analizame**, 2108). Más adelante incursionó en la intriga política, con la pretenciosa —y en varios sentidos fallida— **Moción de penetración** (2119), que provocó la expulsión de su país tras haber filmado el empalamiento público de varios miembros del Parlamento sueco.

Refugiado en Liberland —sin dudas el país del mundo más propicio para la experimentación artística, debido a la ausencia de cualquier tipo de legislación— y dotado de un presupuesto millonario, derivado de su controvertida relación comercial con un productor de soja uruguayo, podemos decir que Henrikssen ha vuelto al buen camino.

Hasta donde puedas imaginar cuenta la

historia de cuatro personas cuyo único punto en común es estar dentro en un shopping cuando —y sin que nada lo explique— los maniqués de las tiendas de ropa cobran vida y comienzan a asaltar sexualmente a todos los clientes: Jorge (Hum Dolling), un guardia de seguridad negro, pobre y con un profundo desprecio por los de su clase, Francisca (una fantástica Xena Davis, que a sus quince años, y luego de más de doce en el género pornográfico, logra por fin un rol protagónico), una conflictuada adolescente de clase media alta que busca en las vidrieras el sentido de la vida, Fabián (Michel Verganstrom, sólido como siempre), un delincuente juvenil que planea asaltar la ruleta del casino, y Guevara, un profesor universitario, amante del jazz y el teatro de vanguardia, pero que en secreto es adicto de los descuentos del IVA. Aquí se luce Tom Cruise, que a sus casi doscientos años sigue en estupenda forma física, probando una vez más que el viaje interplanetario es la fuente de la eterna juventud.

La experiencia de la película, por supuesto, dependerá de cada participante: con Henrikssen, como siempre, estamos lejos de la idea del espectador como sujeto pasivo y quien esto escribe logró sobrevivir a la función a expensas de sufrir profundas heridas internas provocadas por el símbolo de una marca de ropa de leñadores. El pánico se apoderó del shopping rápidamente y muchos espectadores murieron, sobre todo aquellos que fueron a ver la película sin querer saber de qué se trataba.

Sin embargo, el cine sigue vivo. A los agoreros, ni agua. ♦

(Fragmento de onda cerebral circulante entre 1.309.222 personas. Origen: 16:32 hs del 25 de diciembre de 2134, en algún lugar de Madrid. Extinto 7 minutos después, en China.)

URUGUAY EN TU PANTALLA



PRÓXIMOS ESTRENOS 2016

CINE

- 1- *Boi Neon*, de Gabriel Mascaro, Ficción - 101'
- 2- *Clever*, de Federico Borgia y Guillermo Madeiro, Ficción - 80'
- 3- *Columnas quebradas*, de Mario Handler, Documental - 77'
- 4- *El mundo de Carolina*, de Mariana Viñoles, Documental - 72'
- 5- *Las toninas van al este*, de Gonzalo Delgado y Verónica Perrotta, Ficción - 80'
- 6- *Mi amiga del parque*, de Ana Katz, Ficción - 84'
- 7- *Proyecto 17*, de Javier Barloco y Damián Despán, Ficción - 90'
- 8- *Todos somos hijos*, de Carlos Conti y Esteban Barja, Documental - 70'

TELEVISIÓN

- 9- *Ferriados*, de Lucas Cilintano, Claudio Quijano y Leonardo Pintos, Serie Ficción - 9x26'
- 10- *Guía 19172*, de Daniel Hendler, Serie Documental - 9x26'
- 11- *Los de siempre*, de José Pedro Charlo, DocTV Latinoamérica - 1x52'

