

El octavo infierno: hallazgo de una copia y aproximaciones a un film perdido de René Mugica

Por Andrea Warszatska*

Resumen: El hallazgo de una copia en 35 mm del film perdido *El octavo infierno* (René Mugica, 1964) en Filmoteca Vasca, junto con otros materiales documentales, reabre un capítulo olvidado del cine argentino de los años sesenta. Este descubrimiento impulsa el regreso a los archivos para reconfigurar su modo transnacional de producción, circulación y preservación, habilitando nuevas líneas de investigación seis décadas después de su estreno.

Palabras clave: René Mugica, film perdido, preservación, estudios de archivo, cine argentino.

El octavo infierno: descoberta de uma cópia e aproximações a um filme perdido de René Mugica

Resumo: A descoberta de uma cópia em 35 mm do filme perdido *El octavo infierno* (René Mugica, 1964) na Filmoteca Vasca, juntamente com outros materiais documentais, reabre um capítulo esquecido do cinema argentino dos anos 1960. Essa descoberta impulsiona o retorno aos arquivos para reconfigurar seu modo transnacional de produção, circulação e preservação, abrindo novas linhas de pesquisa seis décadas após seu lançamento.

Palavras-chave: René Mugica, filme perdido, preservação, estudos de arquivo, cinema argentino.

El octavo infierno: Discovery of a Copy and Approaches to a Lost Film by René Mugica

Abstract: The discovery of a 35 mm print of the long-lost film *El octavo infierno* (René Mugica, 1964) at the Basque Film Archive, along with other documentary materials, reopens a forgotten chapter in 1960s Argentine cinema. This discovery spurs a return to the archives to reconfigure its transnational mode of production, circulation, and preservation, opening up new lines of research six decades after its release.

Key words: René Mugica, lost film, preservation, archival studies, Argentine cinema.

Fecha de recepción: 12/08/2025

Fecha de aceptación: 23/12/2025

Introducción

El octavo infierno (cárcel de mujeres) (René Mugica, 1964), también conocida internacionalmente como *Sacrificio de una madre*, fue una de las tres películas que Mugica realizó para la Sociedad Argentina de Filmaciones y Operaciones S.C.A. (S.A.D.F.O.). La cinta fue considerada perdida durante décadas. Su ausencia quedó registrada en un libro dedicado a la filmografía de Mugica escrito por Fernando Martín Peña (Peña, 1993: 8) y en un diccionario sobre cine policial argentino de Roberto Blanco Pazos y Raúl Clemente (Blanco Pazos y Clemente, 2004: 256). Hasta hoy, no se encuentran copias en las principales instituciones de preservación audiovisual en Argentina, entre ellas, el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y Fundación Cinemateca Argentina.

En 2023-2024, como estudiante del posgrado del Archivo de Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE), desarrollé una investigación centrada en las huellas de la modernidad del cine argentino en su participación en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián entre 1959 y 1966, con un enfoque de rescate patrimonial basado en la reconstrucción de datos y trayectorias dispersas.

Durante la pesquisa, constaté que varias películas argentinas que pasaron por el festival en aquel periodo no se encontraban disponibles para su visionado o eran difíciles de localizar. Aunque el estudio no se proponía como objetivo principal la búsqueda de copias perdidas, el relevamiento de fondos documentales y del depósito fílmico del festival permitió identificar material audiovisual correspondiente a *El octavo infierno*, hallazgo que amplió el alcance del trabajo, dando lugar a este artículo.

En un inventario desactualizado del archivo del certamen se detectaron una copia del film en 35 mm y una copia en cinta magnética de una pulgada, no registradas en fuentes públicas. Poco después, se corroboró su existencia en el Depósito Zinemaldia, en Filмотeca Vasca.

En agosto de 2024, sesenta años después del estreno del film en Donostia en junio de 1964, junto a Lucía Feuillet —también estudiante de EQZE— realizamos una inspección técnica de la copia en 35 mm, clave para determinar su estado de conservación y la viabilidad de una digitalización para la preservación y difusión del largometraje.

Paralelamente, surgió una serie de interrogantes. Empecé a indagar qué se sabía sobre la película, por qué había sido olvidada y cómo se explicaba su desaparición. También surgieron dudas sobre la salvaguarda del film: ¿por qué hay aún una copia en España, pero no en Argentina? ¿Podrían existir otras? ¿Cómo se repatria simbólica y materialmente el film? Para abordar dichos planteos, este estudio de caso se inscribe en los *Film Heritage Studies* y en el giro archivístico, considerando el archivo como un espacio dinámico y crítico de producción de conocimiento. El hallazgo de *El octavo infierno* evidencia que los materiales fílmicos y la documentación olvidada pueden reconfigurar narrativas sedimentadas sobre el cine argentino, construidas en gran parte sobre lagunas documentales. En este caso, el análisis examina el carácter local del largometraje, su dimensión internacional y la articulación entre ambas esferas.

La lectura transnacional amplía aspectos delineados en los acotados abordajes previos sobre el film en cuanto a su producción y distribución. Para ello, se nutre de elementos desconocidos, como la supervivencia del material en San Sebastián y el paso de la película por el certamen, del cual se tenía noticia, pero no había sido descrito ni contextualizado.

Esta aproximación actualiza la advertencia de Raymond Borde, quien sostenía que los “stocks muertos” de las filmotecas encierran un poder de renovación historiográfica frente a la tendencia a revisar y exhibir siempre las mismas obras canonizadas (Borde, 1991: 6-13). En este marco, la labor se apoya principalmente en materiales de archivo desatendidos. A partir de su análisis, se examinan en primer lugar las características de la producción de *El octavo infierno*.

Una superproducción en tiempos difíciles

El octavo infierno destaca en el cine argentino de los años sesenta por un aspecto particular: fue una gran producción respaldada por una *major* en tiempos de decadencia del sistema industrial cinematográfico local. Producida por Sergio Kogan para S.A.D.F.O.,¹ se rodó tras un convenio de distribución mundial con Columbia Pictures. Mugica realizó otros dos films distribuidos por esa compañía: *Rata de puerto* (1963) y *El demonio en la sangre* (1964).

El rodaje comenzó el 5 de agosto de 1963 y se desarrolló en locaciones de Buenos Aires, entre ellas Tribunales, el aeropuerto de Ezeiza, La Boca, el Departamento Central de Policía y la Cárcel de Encausados. El uso de escenarios reales implicó complejas gestiones para obtener permisos de filmación (Crónica [Rosario], 1964: 5). La producción reunió además a figuras de renombre del cine argentino. Además de Quintana y Favio como protagonistas y Bárbara Mugica en un rol destacado, participaron María Vaner, Lautaro Murúa, Alba Mugica y Orestes Caviglia, entre otros. También integraron el proyecto el director de fotografía Ricardo Younis y los montajistas Antonio Ripoll y Gerardo

¹ S.A.D.F.O. fue creada por Sergio Kogan junto al guionista Ulyses Petit de Murat, bajo la forma jurídica de una Sociedad en Comandita por Acciones. Aunque figura en los registros de la Inspección General de la Justicia (IGJ) de la ciudad de Buenos Aires, en 2025 el organismo informó que no se halló su expediente. Cabe estimar que la Sociedad se constituyó hacia 1963 a partir del convenio con Columbia Pictures y que su disolución pudo deberse al fallecimiento de Kogan en julio de 1964. Según Alejandra Portela y Raúl Manrupe, S.A.D.F.O. produjo cuatro films: *El octavo infierno*, *El demonio en la sangre*, *Rata de puerto* y *El desastrólogo* (Carlos Rinaldi, 1964) (Manrupe y Portela, 1995).

Rinaldi, técnicos de amplia trayectoria. Parte del equipo de *El octavo infierno* trabajó también en *El demonio en la sangre* y *Rata de puerto*. Las tres realizaciones respondieron a la misma estrategia: una inversión significativa en la producción y un elenco de alto perfil. De ninguno de ellos parece conservarse copia, por lo que también se los considera perdidos.

Kogan, gerente de Columbia en Argentina, había sido previamente distribuidor de la *major* en Perú y luego ocupó un cargo gerencial en México (Motion Picture Daily, 1946: 8). De origen ruso y nacionalidad mexicana, produjo numerosas películas latinoamericanas, entre ellas *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) y *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio González, 1960). En 1949, contrajo matrimonio con Trinidad Rosa Quintana, “Rosita Quintana”, cantante y actriz argentina radicada en México, cuya carrera Kogan impulsó enormemente. Quintana encabezó el elenco de *El octavo infierno* en el papel de la madre de Pablo, interpretado por Leonardo Favio.

Columbia Pictures, una de las principales distribuidoras norteamericanas en los años sesenta, produjo o distribuyó pocas películas argentinas internacionalmente. Algunos de los títulos ligados a la firma estrenados en esa década, además de los ya mencionados, son: *El desastrologo* (Carlos Rinaldi, 1964) —comedia que Mugica rechazó hacer—, *La Leona* (Armando Bó, 1964) y *El ojo de la cerradura* (Leopoldo Torre Nilsson, 1966). En los setenta, se sumaron a la lista escasos títulos, dirigidos por Torre Nilsson y Bó.

La participación de grandes capitales extranjeros era poco habitual en el cine argentino de la época. En este marco, Kogan fue señalado como el único productor en actividad que se había propuesto realizar cuatro largometrajes en un año para su circulación fuera del país (*Primera Plana*, 1963: 40). Existía, además, la expectativa de que *El octavo infierno* revitalizara la industria local y reabriera mercados externos para el cine argentino (*Crónica*, 1963: 18).

El costo de *El octavo infierno* se estimó en 15 millones de pesos (*Crónica*, 1963: 17), lo que la convirtió en una superproducción en un contexto marcado por la precariedad financiera de los productores argentinos. En agosto de 1964, *Heraldo del Cinematografista* señaló que la mayoría de ellos se encontraba endeudada, con la excepción de Kogan, Leopoldo Torre Nilsson y Argentina Sono Film y sus asociados (*Heraldo del Cinematografista*, 1964: 275). El cine argentino se veía en una situación adversa, afectado por la caída del público en salas debido a la consolidación de la televisión, un sistema de financiamiento estatal inestable, la fuerte competencia de películas extranjeras y la censura. Según Agustín Mahieu, en 1963 se registraron solo 27 estrenos nacionales, consecuencia del aumento de los costos y de la insuficiencia de los préstamos y premios del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) para sostener la producción (Mahieu, 1966: 75). En 1964, la cifra ascendió a 37, aunque apenas representó el 8% del total de estrenos (*Heraldo del Cinematografista*, 1965: 11).

El guion, escrito por Ariel Cortazzo, se inspiró en un asalto en el aeropuerto de Ezeiza. La historia gira en torno a Pablo, un joven taxista acusado de robo y asesinato, y Pilar (Quintana), su madre, quien hace todo lo posible por demostrar su inocencia. El relato enfatiza la entrega materna mientras el caso policial revela las miserias humanas que emergen en torno al hecho: hipocresía, codicia, individualismo, cobardía, estafa e injusticia. El título original alude al octavo círculo del infierno en *La Divina Comedia* de Dante, subrayando la dimensión moral de la trama. No en vano, el film obtuvo una mención de honor de la Oficina Católica Internacional del Cine (O.C.I.C.) durante la XII Edición del Festival de San Sebastián en junio de 1964.

Por otra parte, *El octavo infierno* marca una diferencia con respecto a propuestas más creativas que Mugica presentó en *El centroforward murió al amanecer* (1960), *Hombre de la esquina rosada* (1962) o *El reñidero* (1965). En esta ocasión, el director se orientó hacia una línea más comercial, acentuando episodios de fuerte carga emocional y elementos sensacionalistas —como las

escenas de violencia en la cárcel—, en consonancia con los propósitos de Kogan, quien, según César Maranghello, privilegiaba tramas sencillas con abundante acción y violencia (Maranghello, 2004: 40).

En este marco, la escala del proyecto, su perfil netamente industrial, la presencia de intérpretes destacados y los objetivos de distribución internacional la convertían en una candidata atractiva para su estreno en el Festival de Cine de San Sebastián.

Estreno en el Festival de San Sebastián y preestreno latinoamericano en San José de Costa Rica

La primera proyección pública del film fue en San Sebastián el 6 de junio de 1964, aunque luego no se exhibió comercialmente en España. Esta participación se inscribió en una política de promoción internacional del cine argentino impulsada por la Ley de Cine de 1957, la cual procuraba coproducciones y mayor visibilidad. Según Mahieu, los mecanismos de fomento no lograron consolidarse (Mahieu, 1966: 40), aunque en 1964 Argentina concurreó a varios festivales reconocidos (*Heraldo del Cinematografista*, 1964: 165).

En aquellos años, los grandes festivales funcionaban como vitrinas de las cinematografías nacionales: cada país enviaba sus películas, pero la organización definía los cupos y podía excluir a determinadas delegaciones (De Valck, 2007: 53). El INC seleccionaba las películas argentinas y San Sebastián, aunque menos prestigioso que Cannes o Venecia, significó una plataforma habitual de exhibición, tanto por los vínculos históricos con España como por el potencial de proyección hacia el mercado hispanoamericano.

Mugica participó en la Sección Oficial de 1964 junto a su compatriota Lucas Demare, quien presentó *La boda*. Un artículo en la prensa argentina anticipaba una diferenciación en el estatuto de ambas películas: *El octavo infierno* fue mencionado por *Crónica* como film invitado, mientras que *La boda* fue señalada

como representante oficial de Argentina (*Crónica*, 1963: 20). Si bien ambos títulos formaron parte del Concurso Hispanoamericano, la obra de Demare obtuvo una mayor exposición, favorecida por su condición de coproducción con el país anfitrión, su rodaje en España, la notoriedad del director en ese país y la presencia de parte del elenco en el festival. En contraste, el largometraje financiado por Columbia contó con una promoción más acotada. *El octavo infierno* casi no tuvo cobertura en los diarios del festival, mientras que *La boda* fue objeto de una sinopsis, así como de la publicación de fotografías, una entrevista con Demare y Graciela Borges (protagonista) y comentarios sobre el film. Estos diarios también registran una rueda de prensa dedicada a *La boda* (Festival, 1964). Asimismo, se anunció en el periódico *Arriba* que el film de Demare sería presentado con los máximos honores y distribuido por Universal Films (*Arriba*, 1964: 5). En conjunto, estos elementos sugieren una estrategia de posicionamiento comercial en España que no tuvo la cinta de Mugica.

Autorizada por la Junta de Clasificación y Censura para exhibirse sin restricciones (Archivo General de la Administración, s.f.), *El octavo infierno* se estrenó con expectativas tras el éxito previo en el certamen de *Hombre de la esquina rosada* (René Mugica, 1961). Sin embargo, esta vez la crítica fue menos favorable. Los comentarios destacaron las actuaciones y la problemática retratada, pero también la describieron como un drama exagerado o débil (Gómez Mesa, 1964; Olivera Garrido, 1964; Film Ideal, 1964: 450; Monleón, 1964: 16; Munsó Cabús, 1964; Gómez Nisa, 1964). Desde Argentina, se celebraron los premios obtenidos: la mención otorgada por la O.C.I.C. por sus valores cristianos y el reconocimiento a Rosita Quintana como Mejor Intérprete Femenina en el Concurso Hispanoamericano (*La Nación*, 1964: 10; *La Razón*, 1964: 19).

Más allá de la recepción mixta, la película presenta un enfoque social que la inscribe en el clima de época del cine argentino. El abordaje del delito en una sociedad en decadencia la aproxima a otras producciones nacionales que

circularon por San Sebastián por aquellos años: *Procesado 1040* (Rubén Cavallotti, 1959) y *Nadie oyó gritar a Cecilio Fuentes* (Fernando Siro, 1965). Héctor Kohén ubica *Procesado 1040* y *El octavo infierno* dentro de un “cine del malestar”. Cuando Cavallotti y Mugica comenzaron a dirigir, las esperanzas que despertaba el desarrollismo del gobierno de Arturo Frondizi empezaban a resquebrajarse, hasta caer completamente tras el golpe militar de 1962. Los films focalizados en las falencias de la justicia entre 1958 y 1966 son, para el investigador, sintomáticos del malestar de una sociedad en la que la honradez no garantizaba la justicia (Kohén, 2005: 426).

Dos meses después, el 15 de agosto de 1964, fue el preestreno latinoamericano en San José de Costa Rica, difundido en la prensa como un drama familiar centrado en el sacrificio materno (*La Nación*, San José de Costa Rica, 1964: 62).

Estreno en Argentina

Tras el paso por Centroamérica, el 20 de agosto de 1964 *El octavo infierno* se estrenó en Buenos Aires, calificada para mayores de 18 años.² Su rendimiento comercial fue moderado para una producción respaldada por Columbia.³ Con el tiempo, la película fue poco mencionada por su director y elenco, y apenas figura en la bibliografía sobre cine argentino. Una referencia aislada proviene de una anécdota de Favio, quien recordó haber podido comprar su primer departamento gracias a su participación (Schettini, 1995: 80).

² Se proyectó en los cines Ópera, General Mitre, Argos, Gran Sud, Fénix, Belgrano, Aconcagua, Gran San Justo y Roxy en la ciudad de Buenos Aires y área metropolitana y en el Ópera en Mar del Plata en forma simultánea. Una semana más tarde se exhibió en el Continental del barrio de Flores.

³ En su primera semana recaudó 318.890 pesos netos en dos de las salas donde se exhibió (*Heraldo del Cinematografista*, 1964: 321).



Avisos del film en periódicos de San José de Costa Rica y Buenos Aires, respectivamente.

En la campaña de prensa nacional, fueron subrayados los galardones obtenidos en San Sebastián. Los afiches en los periódicos resaltaron los premios del INC: Mejor Guion a Ariel Cortazzo (y René Mugica, no acreditado), Segundo Premio a la Producción Anual de 1963, Mejor Actriz de habla castellana para Rosita Quintana y Mejor Actriz de reparto para Bárbara Mugica. *Clarín* la difundió, en efecto, como la producción nacional más premiada (*Clarín*, 1964: 16).

La estrategia publicitaria se centró en Rosita Quintana, cuyo nombre encabezó los afiches y cuyo rostro sufriente fue recurrente en la prensa gráfica, mientras que la imagen de Leonardo Favio tuvo una presencia más discreta, a pesar de que en aquel momento ya había trabajado en destacados films locales. Los materiales promocionales y los comentarios críticos enfatizaron tanto el drama materno como la intriga policial, bajo un tono moralizante. La publicidad también recurrió a imágenes sensacionalistas de violencia carcelaria y al atraco para atraer la atención del público.

Parte de la crítica destacó del film el tratamiento del delito, la tendencia al realismo y la inclinación por un tema impactante (*Crónica*, 1964: 13). Se mencionó una búsqueda de “autenticidad” (*El Mundo*, 1964: 34), término ambiguo pero habitual en la época para referirse a obras asociadas al realismo y las problemáticas sociales contemporáneas. El reclamo por lo auténtico, de parte de la crítica y de los jóvenes realizadores, actualizaba en los años sesenta el debate sobre lo que se entendía por carácter nacional en el cine argentino (Félix Didier, 2003: 31). En *El octavo infierno* hay un afán de autenticidad vinculado a la expresión de lo local que convive con una operación narrativa pensada para su circulación internacional. Esto se vuelve especialmente evidente en el prólogo, que abre el drama con una secuencia de imágenes que, vistas sin sonido, podrían confundirse con un documental: panorámicas de Buenos Aires, planos de sus calles y una descripción en voz over que sitúan la acción en un clima de alienación urbana. Si bien las locaciones resultan reconocibles para el espectador familiarizado con la ciudad, se presentan al mismo tiempo como vistas de una metrópolis como tantas otras, una “selva de cemento” cuyos habitantes enfrentan los vaivenes del destino, compatibles con imaginarios urbanos no exclusivamente nacionales.

Sin embargo, la focalización de la publicidad y del film en los elementos más escabrosos de la trama tendió a desdibujar su dimensión crítica. Este desfase fue señalado por Mugica, quien en 1980 declaró haber aceptado con entusiasmo las películas encargadas por Columbia, aunque no compartía su enfoque marcadamente comercial, lo que lo llevó a rechazar una cuarta colaboración con la compañía (Museo del Cine, 1980: 2).

La recepción crítica en Buenos Aires fue heterogénea. Varias publicaciones — entre ellas *Heraldo del Cinematografista*, *Tiempo de Cine* y *Propósitos*— elogiaron el elenco y el trabajo técnico, pero señalaron deficiencias del guion. *El Siglo* la consideró intrascendente, mientras que *Clarín* destacó su interés; *La Razón* ponderó los momentos de tensión y *La Prensa* cuestionó la creatividad

del director. *Crónica* alabó algunas interpretaciones, la fotografía y el tono testimonial, pero la juzgó malograda (*Heraldo del Cinematografista*, 1964: 280; Salgado, 1965: 58; Manrupe y Portela, 1995: 430, *Crónica*, 1964: 13; *Crónica*, 1964: s.d.). Este panorama de apreciaciones diversas convivió con la imagen de consagración construida por la promoción del film, que enfatizaba su condición de película multipremiada.

En el resto del país, se exhibió en Bahía Blanca, Rosario, Santa Fe, Córdoba y Tucumán durante al menos una semana entre diciembre de 1964 y julio de 1965 (*Heraldo del Cinematografista*, 1964: 411; 1965: 155, 215, 252). En la mayoría de estos lugares Columbia contaba con oficinas.

Circulación en otras ciudades y países

Más allá del circuito porteño y otras ciudades argentinas, *El octavo infierno* tuvo una circulación internacional más amplia de lo que su posterior olvido podría sugerir. Tras Costa Rica, se estrenó el 10 de diciembre de 1964 en Bogotá, clasificada para mayores de 14 años y promocionada como un “grandioso estreno hispano”, centrado en la lucha de una madre por su hijo inocente (*El Tiempo*, 1964: 2, 16).

En Santiago de Chile hubo funciones en 1965 y 1966 (*La Nación*, Santiago, 1965–1966) y en La Paz, Bolivia, se estrenó el 24 de mayo de 1965 y permaneció en cartelera hasta julio de ese año. Fue descrita como una obra exitosa y conmovedora, destacándose como la “máxima interpretación de la estrella más aplaudida durante su visita a la ciudad”. El entusiasmo permite inferir que Quintana ya contaba con la estima de la audiencia local. En esa ciudad, el film también se proyectó en 1966 (*Presencia*, 1965–1966).

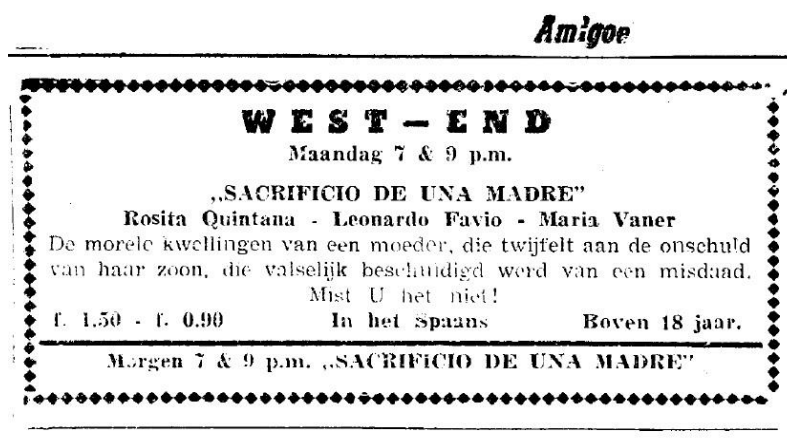
Sorprendentemente, a diferencia de *Rata de puerto* y *El demonio en la sangre*, *El octavo infierno* / *Sacrificio de una madre* no se estrenó en Ciudad de México, según *Cartelera Cinematográfica 1960–1969 y 1970–1979* (Amador y Ayala

Blanco, 1986; 1988). Sin embargo, se proyectó en ciudades de Estados Unidos, donde Quintana actuaba como cantante y sus películas eran distribuidas en estados con población hispanohablante. Por ejemplo, entre 1965 y 1969 se exhibió en California, Texas y Michigan (*The San Francisco Examiner*, 1965: 67; *El Paso Times*, 1966: 53; *Detroit Free Press*, 1969: 67).

En enero de 1966 el film llegó en su versión en español a Willemstad, donde un anuncio lo publicitó mencionando a Quintana, Favio y Vaner en un texto de tono melodramático similar al de Costa Rica (*Amigoe di Curaçao*, 1966: 2, 3). Posiblemente surjan más registros de estrenos en América Latina ya que en 1964 Columbia también tenía presencia en Uruguay, Brasil, Panamá, Perú, Venezuela, Ecuador y Puerto Rico. En Argentina llevaba más de tres décadas, aunque no se han hallado los acuerdos comerciales o estudios específicos sobre sus operaciones como productora y distribuidora de films argentinos durante estos años. Además, los investigadores han prestado mayor atención a la colaboración de Bó con Columbia que a la filmografía de Mugica con la compañía. En ese sentido, resulta relevante continuar indagando.

Los datos del itinerario del largometraje funcionan como indicios que alientan la búsqueda de nuevas copias de este y otros films perdidos de Mugica, así como una comprensión más amplia de su lugar en la carrera del director y en el cine argentino de los sesenta.

Adicionalmente, su vínculo con distintos países lo convierte en un artefacto cultural compartido, capaz de suscitar lecturas críticas desde diversas tradiciones cinematográficas y disciplinas. El inesperado hallazgo en Donostia reactiva así una historia interrumpida, lo que obliga a examinar las condiciones que llevaron a la pérdida del film en su país de origen, así como el panorama que se abre a partir de ahora.



El film de Mugica en la cartelera del cine West-End en Willemstad.

Del extravío a la detección de la copia en San Sebastián

Las causas de la ausencia de negativos o copias de *El octavo infierno* en Argentina probablemente sean múltiples. En 1957, el Decreto Ley 62/57 creó el INC y previó la constitución de una Cinemateca. Sin embargo, en ese momento no se estableció una obligación legal de depositar copias, por lo que las películas producidas en 1964 no estaban alcanzadas por ningún requisito formal. Según Martín Pereira, en los sesenta el destino de las películas dependía de su ciclo comercial: se conservaban solo si podían venderse a la televisión. Una vez agotada su explotación, eran descartadas, retornaban a los productores o se extraviaban en el proceso de circulación (Pereira, 2021: 4). En este caso, el film no fue un éxito comercial ni se confirmó su emisión televisiva, lo que dificultó su preservación y rastreo.

De haber quedado los negativos de *El octavo infierno* almacenados en los Laboratorios Alex, donde se procesó el material fotoquímico, podrían haberse perdido en el incendio que afectó al laboratorio en 1969. Asimismo, la muerte de Kogan y la posterior inactividad de S.A.D.F.O., sumadas a la falta de registros de Columbia, contribuyeron al olvido de la obra.⁴

⁴ Actualmente, Sony es responsable de la custodia de los archivos de Columbia, compañía que adquirió en 1989. Sony no cuenta con copias del material.

Con todo, es importante destacar que la pérdida de este film de Mugica no es un caso aislado, sino que responde, en gran medida, a una carencia estructural que atraviesa la historia del cine argentino: la inexistencia de una cinemateca nacional plenamente constituida, dotada de recursos y acompañada por políticas públicas estables que le aseguren continuidad institucional.

El archivo del Festival de Cine de San Sebastián, disponible para consulta a partir de 2023, trabaja en preservación, investigación y accesibilidad (véase *Artxiboa*). Resguarda más de cien copias de películas premiadas o programadas entre 1953 y 1993, aunque su catalogación no ha terminado. Hoy, la colección de films no está abierta al público. Sin embargo, como ya se mencionó, durante un estudio sobre el cine argentino en el certamen en los años sesenta solicité un inventario del material fílmico depositado. *El octavo infierno* había sido galardonada en 1964, lo que daba esperanzas de encontrar una copia. Efectivamente, en este listado confeccionado en los noventa —aún no enteramente verificado— detecté la mención del film. Más tarde, se confirmó su conservación y la de una versión telecinada en cinta magnética de una pulgada, en buen estado, obtenida mediante una transferencia realizada por Filmoteca Vasca hace tres décadas. A raíz del hallazgo, la cinta magnética fue digitalizada en la filmoteca generando una copia de acceso y marcando un paso adelante en el proceso de preservación del material.⁵ Asimismo, se inspeccionó la copia en 35 mm en EQZE, siguiendo el protocolo de revisión de Filmoteca Vasca. Este procedimiento permitió sentar las bases para nuevas iniciativas de preservación y acceso a la película, ya que no había registros anteriores con los cuales establecer comparaciones.

A continuación, se presentan los principales resultados del informe: la copia fue hallada, en términos generales, en buenas condiciones de conservación. El

⁵ El archivo digital generado a partir de la cinta AMPEX de una pulgada es un archivo QuickTime codificado en H.264.

soporte se mantenía flexible, sin lesiones graves, abarquillamiento ni pliegues, y con un grado de encogimiento insignificante. Estaba relativamente limpia, sin perforaciones rasgadas ni signos visibles de moho. Los contenedores plásticos y las etiquetas identificadoras estaban en buen estado. Durante el visionado en moviola, la imagen osciló entre buena y muy buena. Presentaba rayas, manchas y algunos desprendimientos de emulsión, pero no interferían en la apreciación de la imagen. La pista sonora se reprodujo sin dificultades en todos los rollos.

A pesar del buen estado físico general, se detectó el inicio de la descomposición química del material: las pruebas de acidez señalaron que la película estaba entre el punto autocatalítico y una degradación ya activa (P.h. 4,2 a 4,8). También se percibió el olor a vinagre característico del síndrome del ácido acético.

Dado que se trata de una copia única y que las consultas realizadas a diversos archivos fílmicos internacionales no arrojaron resultados positivos en la localización de otros ejemplares,⁶ se recomendó una digitalización urgente para crear un máster de preservación y una copia de acceso de calidad, así como la creación de copias de seguridad en diferentes soportes y ubicaciones. Asimismo, se indicó la necesidad de consignar el material en el catálogo de la filmoteca, en línea con los principios de transparencia y acceso, paso que ha sido concretado recientemente. En las últimas décadas, no solo investigadores sino artistas, estudiantes, realizadores y el público en general han creado una demanda por un acceso más libre y directo a materiales de archivo (Fossati, 2018: 133).

También se expuso en el informe la relevancia de promover la difusión del hallazgo en colaboración con instituciones dedicadas a la preservación del patrimonio y la divulgación del cine latinoamericano. En esa línea, en diciembre

⁶ Tampoco se identificaron copias de *Rata de puerto* ni de *El demonio en la sangre* en las colecciones relevadas de archivos adheridos a la FIAF.

de 2024, junto a Lucía Feuillet, se presentaron públicamente en Elías Querejeta Zine Eskola los avances de investigación y las observaciones de la inspección técnica. Aunque el futuro de la copia depende de decisiones del Festival de San Sebastián, el interés generado permite vislumbrar oportunidades de puesta en valor para la obra.

Una copia completa de *El octavo infierno* encontrada en Europa evidencia una asimetría en las políticas de preservación audiovisual entre países. El Depósito Zinemaldia se volvió refugio de patrimonio extranjero en riesgo, lo que plantea la pertinencia de pensar una repatriación simbólica mediante investigación, divulgación y la exhibición del film en Argentina. La restitución material podría considerarse dentro de acuerdos institucionales, en consonancia con el código de ética de la Federación Internacional de Archivos de Cine (FIAF), que promueve el principio de procedencia: restituir las obras a su lugar de producción y colaborar con las comunidades de origen para contextualizar y facilitar el acceso a los materiales (FIAF: 2025).

El caso pone en relieve, además, cómo la preservación del cine opera como un espacio de memoria transnacional. Esta lectura dialoga con el llamado de Giovanna Fossati a promover un intercambio entre el Norte Global y el Sur Global en el campo de la investigación y la práctica archivística. La desigualdad en los procesos de digitalización genera una distorsión en la representación del patrimonio audiovisual, afectando la memoria colectiva. Para revertir este panorama, investigadores y archivistas deben articular esfuerzos desde una perspectiva global del campo (Fossati, 2021).

Conclusiones

La localización de una copia de *El octavo infierno* en el archivo del Festival de Cine de San Sebastián constituye un momento bisagra que modifica la historia del film, al reorganizar un relato apenas esbozado y habilitar el examen de elementos hasta ahora relegados.

A nivel local, los datos recuperados permiten reinscribir *El octavo infierno* en los debates de los años sesenta en torno al carácter nacional del cine argentino y a la noción de autenticidad. La película articula imaginarios urbanos reconocibles con una búsqueda de realismo social, en un contexto de producción marcado por la inestabilidad política y económica, aunque con el respaldo excepcional de capitales extranjeros. Al mismo tiempo, la reconstrucción de su trayectoria pone en relieve una dimensión transnacional presente en la realización, distribución y preservación del film. Concebida para un mercado hispanohablante ampliado y protagonizada por una figura de alcance continental, la película responde a un plan que excede el marco nacional. Lo sucedido en San Sebastián permite restablecer esa dimensión como una línea de análisis central.

En este entramado, destaca el rol decisivo de Sergio Kogan en Columbia como figura clave en la interacción entre capitales extranjeros y producción local a principios de los sesenta. En línea con ello, el caso reabre interrogantes sobre la participación de esta y otras compañías extranjeras en la industria cinematográfica argentina del período.

El trazado del recorrido del film ofrece una base para profundizar la búsqueda de materiales adicionales, ya sea en relación con los films perdidos de Mugica, o con copias eventualmente conservadas en archivos internacionales. Este abordaje, sustentado en materiales de archivo relegados, constituye una metodología transferible a casos de pérdidas patrimoniales similares.

La identificación de un positivo en 35 mm en buen estado constituye un punto de partida para impulsar un plan de preservación específico para el largometraje. Garantizar su acceso y difusión resulta imprescindible para fomentar nuevos estudios historiográficos, estéticos y críticos sobre la obra.

Finalmente, el caso evidencia las limitaciones históricas en la gestión del patrimonio del cine argentino y las desigualdades entre países, lo que refuerza

la urgencia de promover esfuerzos coordinados entre archivos e investigadores a nivel global, con el fin de fortalecer la memoria audiovisual transnacional.

Bibliografía

Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera Cinematográfica 1960–1969* (1986). México: Dirección de Literatura, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.

_____. *Cartelera Cinematográfica 1970–1979* (1988). México: Dirección de Literatura, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.

"Argentina: El octavo infierno de René Mujica" (1964) en *Film Ideal*, número 147, 1 de julio, 450.

"Argentina presenta *El octavo infierno* (1964) en *Festival* (diario del Festival Internacional del Cine de San Sebastián), no. 2, 6 de junio, 2.

"Argentina presenta *La Boda*" (1964) en *Festival* (diario del Festival Internacional del Cine de San Sebastián), número 4, 8 de junio, 2.

Artxiboa. Última consulta: 9 de julio de 2025. Disponible en: <https://artxiboa.sansebastianfestival.com>

Blanco Pazos, Roberto y Raúl Clemente (2004). *De la fuga a La Fuga*. Buenos Aires: Corregidor.

Borde, Raymond (1991). "El descubrimiento del cine olvidado y el oficio del explorador del patrimonio" en *Archivos de Filmoteca*, número 10, octubre-diciembre, 6-13.

"Cartelera de cine" (1964) en *El Tiempo* (Bogotá), 10 de diciembre, 2 y 16; 14 de diciembre, 2 (cine Ayacucho).

"Cartelera de cine" (1964) en *La Nación* (San José de Costa Rica), 15 de agosto, 62.

"Cartelera de cine" (1965) en *The San Francisco Examiner*, 6 de mayo, 67.

"Cartelera de cine" (1965) en *La Voz del Interior* (Córdoba), 14 de junio, 13.

"Cartelera de cine" (1965–1966) en *La Nación* (Santiago de Chile), 10, 11, 14, 17 de febrero (cine Cinelandia); 20 de febrero (cine Septiembre); 28 de febrero (cine Colón); 8 de marzo (cine Gran Avenida); 13 de marzo (cines Libertad y Prat); 31 de marzo (cine Santa Rosa); 7 de diciembre (cine Septiembre); 19 de diciembre (cine Monumental); 9 de mayo de 1966 (cine Lautaro).

"Cartelera de cine" (1965–1966) en *Presencia (La Paz)*, 23, 26, 28, 31 de mayo; 6, 29, 30 de junio; 2, 13, 27, 29 de julio de 1965 (cines México, Trianon, Princesa, Murillo, París, Colón; dos avisos el 27/7); 23, 28, 29 de mayo de 1966 (cine América y Murillo).

"Cartelera de cine" (1966) en *Amigoe di Curaçao*, 31 de enero, 2 y 3 (cines West-End).

"Cartelera de cine" (1966) en *El Paso Times*, 9 de enero, 53.

"Cartelera de cine" (1969) en *Detroit Free Press*, 24 de julio, 67.

Catálogo de cine argentino del VI Festival Cinematográfico Internacional de Buenos Aires (1964). Buenos Aires: Asociación de Festivales Cinematográficos y Promoción del Cine Argentino del Fondo Nacional de las Artes.

Cincotti, Guido (1964). "San Sebastiano: una incoraggiante ripresa di Guido Cincotti" en *Bianco e Nero*, no. 7, julio, 64.

Cobos, Juan (1964). "Un festival que ha sido un festival" en *Film Ideal*, número 147, 1 de julio, 464.

Código de ética de la FIAF. Versión revisada, abril de 2025 (2025). Consultado el 16 de julio de 2025. Disponible en: <https://www.fiafnet.org/pages/Community/fiaf-code-of-ethics-revised-2025-es.html>

"Cómo hacer 4 films argentinos en 1 año" (1963) en *Primera Plana*, no. 42, 27 de agosto, 40.

Cuadernos del Museo del Cine, Sección Investigación, año II, no. 6 (1980), 2. Buenos Aires: Museo del Cine.

De Valck, Marijke (2007). *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Echeverría, Fernando (1964). "Cinecrónica por Francisco Echeverría. San Sebastián: Un festival fuera de serie" en *Hoja del Lunes*, 15 de junio. Consultado en el archivo del Festival de San Sebastián.

"El cine argentino obtuvo recompensas en San Sebastián" (1964) en *La Nación* (Buenos Aires), 16 de junio, 10.

"El Instituto Nacional de Cinematografía de la República Argentina presenta *La Boda* de Lucas Demare y *El octavo infierno* de René Mugica" (1964), en *Festival* (diario del Festival Internacional del Cine de San Sebastián), número 4, 8 de junio, 6.

"El octavo infierno" (1964) en *Crónica* (Buenos Aires), s.d.

"El octavo infierno" (1963) en *La Nación*. San José de Costa Rica, 18 de septiembre, 24.

"El octavo infierno (cárcel de mujeres)" (1964) en *Heraldo del Cinematografista*, no. 1722, 280.

"El octavo infierno. Crónica dramática de un asalto millonario" (1964) en *Crónica* (Buenos Aires), 19 de agosto, 13.

"El octavo infierno (Le huitième cercle de l'enfer)" (1964) en *La cinématographie française*, junio-julio. Consultado en el archivo del Festival de San Sebastián.

"El octavo infierno. Relato sobre los métodos represivos del delito" (1964) en *Clarín* (Buenos Aires), segunda sección, 19 de agosto, 17.

"El octavo infierno reúne al elenco más numeroso de la historia de nuestro cine" (1963) en *Crónica* (Buenos Aires), 14 de agosto, 17.

"El octavo infierno. Trasfondo de un asalto en un film nacional" (1964) en *El Mundo*. Buenos Aires, 16 de agosto, 34.

“En 1964 hubo 456 estrenos (37 argentinos)” (1965) en *Heraldo del Cinematografista*, no. 1740, 6–13 de enero, 11.

“Expediente n.º 31462” (s.f.). *Archivo General de la Administración*, signatura AGA,36,0407.

Félix-Didier, Paula (2003). “Introducción” en AA.VV., *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente. Volumen 1*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Instituto Valenciano de Cinematografía, 31.

Ferrer, Hugo (1964). “Lucas Demare y Rosita Quintana, los mejores en la muestra de San Sebastián” en *Antena TV*, 23 de junio.

Fossati, Giovanna (2021). “For a Global Approach to Audiovisual Heritage: A Plea for North/South Exchange in Research and Practice” en *NECSUS – European Journal of Media Studies*. Disponible en: <https://necsus-ejms.org/for-a-global-approach-to-audiovisual-heritage-a-plea-for-north-south-exchange-in-research-and-practice/>

Fossati, Giovanna (2018). *From grain to pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Third revised edition. Amsterdam: Amsterdam University Press, 133.

Gómez Mesa, Luis (1964). “El XII Festival Internacional del Cine de San Sebastián” en *Arriba*, 20 de junio. Consultado en el archivo del Festival de San Sebastián.

Gómez Nisa, Onofre (1964). “XII Festival Internacional del Cine de San Sebastián” en *El Eco de Canarias*, 11 de junio. Consultado en el archivo del Festival de San Sebastián.

“Guía de Cines y Teatros” (1964) en *Clarín* (Buenos Aires), segunda sección, 21 de agosto, 16.

“Kogan Moves to Mexico” (1946) en *Motion Picture Daily*, 11 de octubre, 8.

Kohen, Héctor (2005). “El cine del malestar” en *Cine, vanguardia y modernidad*, vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

“La boda, el filme de Lucas Demare, será distribuido en España por Universal Films” (1964) en *Arriba*, 7 de marzo, 5.

“La responsabilidad es de todos” (1964) en *La Razón, quinta edición*, 21 de agosto, 13.

“Los detalles de un audaz hecho policial” (1964) en *La Nación*. Buenos Aires, 19 de agosto, 12.

Mahieu, José Agustín (1966). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Manrupe, Raúl, y María Alejandra Portela (1995). *Un diccionario de films argentinos (1930–1995)*. Buenos Aires: Corregidor.

Maranghello, César (2004). “Los films de René Mugica con Sergio Kogan” en *Cine argentino 1957–1983: Modernidad y vanguardia*, volumen II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 40.

Monleón, José (1964). “San Sebastián, 64: un paso adelante. Películas a concurso. Argentina” en *Nuestro Cine*, número 31, julio, 16.

Munsó Cabus, Juan (1964). “El octavo infierno, de René Mujica” en *La Voz de España*, 7 de junio.

Olivera Garrido, Manuel (1964). "Reseña crítica-informativa de los filmes que pasarán a explotación comercial durante la temporada 1964-65" en *Cine Asesor*, julio. Consultado en el archivo del Festival de San Sebastián.

"Opiniones sobre *La Boda*" (1964), en *Festival* (diario del Festival Internacional del Cine de San Sebastián), número 4, 8 de junio, 7.

"Palmares" (1964), en *Festival* (diario del Festival Internacional del Cine de San Sebastián), número 11, 14 de junio, 3.

Peña, Fernando (1993). *Los directores del cine argentino. René Mugica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Pereira, Martín Miguel (2021). "La conservación del cine nacional: La larga agonía del patrimonio fílmico argentino". *Imagofagia*, (11). Disponible en <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/446>

"Populares artistas estelares en una nueva realización nacional" (1964) en *Crónica* (Rosario), 29 de enero, 5.

"Premios este año" (1964) en *Heraldo del Cinematografista*, número 1720, 19 de agosto, 275.

"Programación oficial del XII Festival Internacional del Cine de San Sebastián" (1964), en *Festival* (diario del Festival Internacional del Cine de San Sebastián), número 1, 5 de junio, 6-7.

"¿Quién dijo que los argentinos no tienen sentido del humor? En San Sebastián nos representa un film que fue hecho en España" (1963) en *Crónica*, 28 de mayo, 20.

"Recaudaciones al día" (1964–1965) en *Heraldo del Cinematografista*, número 1727, 30 de septiembre de 1964, 321; número 1737, 9 de diciembre de 1964, 411; número 1755, 21 de abril de 1965, 155; número 1763, 16 de junio de 1965, 215; número 1766, 7 de julio de 1965, 252.

"Rueda de prensa. Lucas Demare, Graciela Borges, y José Suárez, hablan de *La Boda*" (1964), en *Festival* (diario del Festival Internacional del Cine de San Sebastián), número 7, 11 de junio, p. 7.

"Sabía usted que..." (1959) en *El Sol* (Arizona), 18 de septiembre, 1.

Salgado, Antonio (1965). "De lo nuestro..." en *Tiempo de Cine*, nos. 18–19, año 5, marzo, 58.

Schettini, Adriana (1995). "*IV El actor, el mar y la langosta*" en *Pasen y vean. La vida de Leonardo Favio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 80.

"Se recibió con agrado en San Sebastián una Producción Argentina" (1964) en *La Razón*, 8 de junio, 19.

Tuduri, José Luis (1989). *San Sebastián, un festival, una historia (1953–1966)*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.

"Un núcleo de grandes figuras en *El octavo infierno*" (1963) en *Crónica*, 3 de octubre, 18.

"Va (económicamente) la Argentina a festivales" (1964) en *Heraldo del Cinematografista*, número 1710, 10 de junio, 165.

Vidaurre, Miguel (1964). “Hay que terminar con un festival de puente a puente” en *La Voz de España*, 11 de marzo.

Warszatska, Andrea (2024). *La Generación del 60 de Argentina en su paso por el Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Huellas de la transición hacia la modernidad cinematográfica (1959–1966)*. Trabajo final de máster, Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE). Repositorio institucional de EQZE.

*Andrea Warszatska es egresada del Máster Propio en Archivo de Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE). En 2024 realizó una pasantía en el Centro de Documentación de la Asociación Light Cone, dedicada a la promoción, distribución y preservación del cine experimental. Es Magíster en Estudios de Cine por la Universidad de París Diderot, donde cursó el itinerario *Archivo y el devenir de las imágenes*, en cooperación con la Cinemateca Francesa. Es Diplomada en Industrias Culturales en la Convergencia Digital por la Universidad Nacional de Tres de Febrero y Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires, con orientación en Artes Combinadas. E-mail: andrea_warszatska@hotmail.com