

## **La conservación del cine nacional: La larga agonía del patrimonio fílmico argentino**

por Martín Miguel Pereira\*

**Resumen:** Este artículo se propone abordar el problema de la conservación del material fílmico en la Argentina, especialmente en lo que se refiere a las películas de ficción. Nos urge tratar este tema por considerarlo de vital importancia a la hora de valorar nuestro patrimonio cultural y porque ha sido flagrantemente soslayado en las investigaciones y estudios sobre la historia del cine argentino. Mientras esperamos por la creación, finalmente, del CINAIN es útil historizar esta cuestión. Haremos hincapié especialmente en el rol del estado y el papel que jugaron las organizaciones privadas a la hora de enfrentarse con este problema.

**Palabras clave:** conservación, material fílmico, rol del estado, políticas culturales

**Abstract:** The purpose of this article is to deal with the problem of film conservation in Argentina, especially in reference to motion pictures. We think this is a really important subject when we discuss our cultural heritage and because it has been shelved by investigators and Argentinean film historians. While we wait for the definite foundation of CINAIN, it is truly useful to discuss it. We will emphasize the role of the different Argentinean governments and the action of many private organizations who deal with the problem.

**Key words:** conservation, film, role of the state, cultural politics.

El presente trabajo fue premiado con una mención del jurado en el 3° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por ASAECA y el 29° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2014. El jurado estuvo compuesto por la Lic. Natacha Mell, el Lic. Gustavo Aprea y el Mgter. Pedro Klimovsky.

### **Conservar el arte, desechar el producto**

El cine es un arte industrial, desde la más grande producción hollywoodense hasta el más austero documental tercermundista. De todas las artes, es la segunda (la primera es la fotografía) que nace a partir de un invento, el cual, además, le da su nombre: el cinematógrafo. Surgido al final de la segunda fase de la revolución industrial, el cine nace primero como invento, como atracción. Amén del desarrollo posterior de su lenguaje, todavía sigue luchando por desembarazarse de sus dos pecados de nacimiento: la industria y el entretenimiento. En cuanto al segundo parece haber negociado con la sociedad una dicotomía: el cine entretenimiento – el cine arte. Sin embargo, los críticos y estudiosos del cine (y también, por qué no, los cinéfilos en general) descreen de esta distinción en mayor o menor medida, sus bordes, sus límites son siempre imprecisos. Hay muchas películas que han obtenido gran éxito de taquilla y son consideradas las mejores de la historia del cine, aunque conviven con otras que pasaron desapercibidas para los espectadores del momento. Esta última coyuntura, empero, no es ajena a las demás artes: el genio no reconocido en su época es un tópico de la historia de las artes. Esta distinción, lejos de ser un devaneo intelectual, influye, por ejemplo, en muchas políticas de estado, basándose en una pregunta básica: ¿Qué es valioso y qué no? La respuesta a esta pregunta tendrá diferentes derivaciones: Qué película se envía a un festival o, incluso a los premios Oscar, a competir; a qué películas se les otorgan subsidios y/o créditos<sup>1</sup>; qué películas son elegidas para las diferentes retrospectivas, etc.

De su primer pecado no podrá librarse. Su propia naturaleza doble (arte-industria) producirá otro debate donde los criterios han cambiado con el correr de los años. En Argentina, especialmente a partir del sonoro, el cine es una industria y se maneja como tal. Pero no sólo eso, sino que es una industria

---

<sup>1</sup> Sobre este tema, ver Clara Kriger, *Cine y peronismo, el estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009. pp. 41-48.

próspera y autosustentable. Su modo de producción no deja dudas sobre ello, las grandes productoras monopolizan el mercado y las pequeñas puján por obtener una participación en él. No es que todo el cine haya sido igual, bien por el contrario, desde el inicio hubo directores más preocupados por la taquilla y por la celeridad de la producción y otros con un criterio más estético.<sup>2</sup> En la década de 1940, la industria afronta su primera crisis ocasionada por una serie de decisiones fallidas en cuanto a ampliar sus mercados en el exterior y, principalmente, por la falta de celuloide debido a una política punitiva de los Estados Unidos ante la posición de neutralidad argentina en la Segunda Guerra Mundial. A partir del golpe de estado de 1943 bajo la égida de Perón y, con más profundidad, desde su elección como presidente, el cine pasa a formar parte definitiva de las industrias nacionales, pero se trata de una industria a la que hay que subsidiar para que sobreviva. A partir de ese momento, en mayor o menor medida, no se podrá hacer cine sin el apoyo del estado, primero de manera directa y, luego de 1957, a través del INC.

Desde 1943 el cine queda bajo la órbita de la Dirección General de Espectáculos Públicos, dependiente de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación. Sin embargo, el estado trató al cine como una industria antes que como un arte, a pesar de reconocerle el valor de difusor de valores morales y éticos. El arte cinematográfico, para existir, tenía que tener una función social. A diferencia de la pintura o la literatura, el cine es un arte grupal para el que se necesitan, más aún en esa etapa, una estructura industrial de sostén, tanto para su filmación como para todos los procesos de post-producción. No es un arte que pueda hacerse en soledad y sin apoyo alguno. Esto siempre limitó la independencia artística de productores y directores.

Ahora bien, la industria produce bienes materiales que, en mayor o menor medida, son perecederos. Desde sardinas enlatadas hasta una heladera, todos

---

<sup>2</sup> Entre los primeros el arquetipo está Manuel Romero, de los segundos podría nombrarse a Leopoldo Torres Ríos, Alberto de Zabalía y Luis Saslavsky.

los productos en determinado momento una vez que sean consumidos o hasta que agoten su funcionamiento, serán descartados y reemplazados o renovados. Por más asombro que nos genere pensar en este procedimiento para lo que hoy consideramos una obra de arte, el cine cumplía el mismo ciclo, con sus especificidades. Una película se producía, se distribuía, se consumía (exhibía) y luego, si podía seguir dando réditos en una eventual exhibición retrospectiva o, ya en los años '60, si podía ser vendida a la televisión para su reposición, se conservaba. Si ya su capacidad de ganancias estaba agotada, se descartaba, como una lata de sardinas, como una heladera. Pero no es tan fácil arrojar una película (y todas sus copias) a un tacho de basura, principalmente porque ni el negativo ni las copias permanecían en poder del productor como quien guarda un electrodoméstico en su casa. Las películas circulaban y, una vez cumplido su ciclo comercial, podían tanto volver a sus dueños como perderse en el camino. Si el productor ya no estaba interesado, tampoco iba a tomarse la molestia de seguir su rastro. Tampoco las películas que podían seguir generando ganancias corrían mejor suerte. Una mezcla entre un total desconocimiento sobre cuáles eran las mejores condiciones de preservación del material y lo oneroso de su costo devino en una situación en la cual la mayor parte del cine argentino que se conserva hasta hoy, podríamos decir que se conserva "de casualidad". El Estado nunca tomó verdadera conciencia de lo importante que es preservar el cine nacional, como si la producción indefinida reemplazara la sucesiva pérdida de material.

El cine argentino es muy prolífico en pérdidas de material fílmico o en la existencia de pésimas únicas copias de muchas de sus películas, incluso algunas de las más importantes según críticos y especialistas. Es sabido que contamos con una ínfima parte del cine mudo producido en Argentina (en una proporción de más de una decena sobre las 200 que posiblemente se

produjeron).<sup>3</sup> En el caso del cine sonoro los números no serían tan impresionantes como con el mudo, pero lo que produce mayor preocupación es que muchas películas se destruyen debido a la falta de una política integral y efectiva para evitar el deterioro de este material.<sup>4</sup>

### **Las historias del cine y sus fuentes**

Desde la fundacional *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila, de 1959-1960, hasta los estudios académicos dirigidos por Claudio España y Ricardo Manetti desde la cátedra de “Historia del cine latinoamericano y argentino”, se ha escrito sobre la historia del cine desde distintos enfoques y temáticas. Sin embargo, las fuentes en donde abrevan no han cambiado en demasía.

A partir del trabajo de Di Núbila, editado en las puertas de la década del '60, hasta la renovación académica surgida desde la Universidad de Buenos Aires a mediados de los '80, las fuentes utilizadas eran con exclusividad los reportajes a los protagonistas (la mayoría de ellos vivos aún), los propios apuntes y notas sobre los estrenos (la mayoría de los que escribían la historia eran o habían sido periodistas y críticos de cine) y las películas.

Con el cambio de enfoque y la ampliación de temas y problemas a tratar, las fuentes no han cambiado en la misma medida. Son muy pocos los trabajos que utilizan fuentes de otra naturaleza. En general, estos refieren a las políticas de estado en cuanto al cine. Los más destacados en este caso son los de Clara Kriger sobre el peronismo (Kriger, 2009) y el de César Maranghello (España, 2005).

---

<sup>3</sup> Este dato lo aporta Claudio España en una nota para el Diario *La Nación* del 14 de junio de 1998 titulada “Crónica de la destrucción del cine argentino”, donde repasa los hechos más importantes sobre este asunto.

<sup>4</sup> Según una nota realizada a “Pino” Solanas en 1999, se habría liquidado el 60% del patrimonio del cine sonoro y 90% del mudo (Chaina, 1999).

Sin embargo, ninguno de estos trabajos mencionados, ni los que se publicaron hasta la fecha, salvo unos pocos que nombraremos a continuación, se preocupan por el problema de la conservación de la fuente primordial de la historia del cine: las películas.

Surgido del ámbito académico, es importante recalcar la importancia del trabajo de la profesora Irene Marrone, quien ha publicado un libro titulado “Persiguiendo Imágenes. El noticiario cinematográfico, la memoria y la Historia. (1930-60)”. De más está decir que es de los poquísimos libros sobre el tema, en el cual el cine es analizado profundamente como fuente no solo en su aspecto epistemológico sino también en su naturaleza física.

Esto no significa que la gente del ámbito del cine, desde periodistas hasta coleccionistas, no se haya ocupado de este problema. Citaremos publicaciones en diferentes diarios por parte varios de ellos y, sobre la cuestión, es especialmente esclarecedor un artículo que Claudio España de 1998 titulado “Crónica de la destrucción del cine argentino”. Empero, ninguno de ellos tradujo esas publicaciones en una investigación profunda.

Ante el escaso material escrito nos preguntamos por qué el ámbito académico ha soslayado la necesidad de una historia de la conservación del material fílmico en Argentina. Es llamativo el poco interés traducido en estudio de lo que es, por antonomasia, la fuente principal de la historia del cine. Es inevitable preguntarnos cómo haríamos historia del cine argentino sin sus películas, así como tampoco podríamos hacer historia del arte plástico sin poder ver las pinturas, o historia de la música sin grabaciones ni partituras. A continuación nos proponemos reconstruir el papel que tuvo la conservación de películas en la Argentina a partir de la acción del estado como de organizaciones privadas, entre las que se incluyen los coleccionistas y cineclubistas.

### **Cine y estado: producir o preservar**

Hasta el día de la fecha, el Estado argentino ha tenido una relación más que directa con la industria del cine, al punto de ser, a partir de mediados de la década del '40, su principal y casi siempre único sostén. Sin embargo, esta cercanía no se tradujo en un interés sobre todas las facetas que involucran al cine, como arte y como industria. Nos propondremos hacer un repaso por las distintas políticas estatales respecto al cine para clarificar este punto. En líneas generales, anticipamos que las acciones gubernamentales oscilaron entre el control de los contenidos y el crédito o subsidio a la producción.

A pesar de que el invento del cinematógrafo llegó a la Argentina bien temprano,<sup>5</sup> quienes filmaron películas durante el fin de siglo y comienzos del posterior eligieron el registro documental casi exclusivamente, relegando los relatos ficcionales hasta alrededor de la década del '10 del siglo XX.<sup>6</sup>

Dada la poca producción y la escasa incidencia que el cine nacional tenía en el conjunto de filmes que se exhibían, el estado no le prestó mucha importancia a esta incipiente arte. La primera mención que se hace en la bibliografía de la historia del cine argentino a una relación entre cine y estado es probablemente la que hace José Agustín Mahieu en su historia del cine argentino de 1966. Allí hace referencia al productor Federico Valle, quien realizaba el "Film Revista Valle", noticioso semanal que se mantuvo durante gran parte de la década del '20. Según el autor, la ruina del productor se debió, primero, a un gran incendio de 1926 que destruyó sus instalaciones y archivos y, luego, a un frustrado proyecto sobre enseñanza en las escuelas por medio de filmes, proyecto que

---

<sup>5</sup> La primera función paga corresponde a los hermanos Lumière en el Café de los Capuccinos en París el 28 de diciembre de 1895, mientras que la primera función en Buenos Aires de esos mismos cortos ocurrió en el Teatro Odeón del centro porteño el 28 de julio de 1896, aunque hay estudios en curso que demostrarían que en Rosario hay funciones anteriores en el ámbito del espectáculo circense.

<sup>6</sup> *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1908) sería el primer corto ficcional de la historia del cine argentino.

se canceló en 1930 (Mahieu, 1966: 8). Empero, Mahieu no aclara cuál era el proyecto, si era de carácter nacional, provincial o municipal y si hubo un acuerdo que no se cumplió o fue un proyecto de Valle que el estado no aceptó.

Conjunto con la producción de las primeras películas con sonido óptico en 1933, aparece el primer intento por parte del Estado de regular el campo cinematográfico creando el Instituto Cinematográfico Argentino por la ley 11.723. Según Estela Dos Santos, dicho ente no tuvo, en la práctica, más funciones que la de generar papeleo y dar empleo a algunos funcionarios (Dos Santos, 1971: 92). El Instituto termina por crearse en 1936. En dicha ley, sólo se hace mención al cine en dos artículos: El N° 1, en donde se la incluye dentro de las actividades reguladas en cuanto a lo que refiere el derecho de autor, las demás son las restantes obras artísticas y las científicas. El N° 69, en donde se asignan los porcentajes del presupuesto que recibirá cada una de los rubros. En el capítulo “d” se establece que el 20% (el mayor porcentaje) se destinará a la creación del Instituto. Al numerar sus funciones (fomento de la industria cinematográfica, la educación general y la propaganda del país en el exterior) se deja de lado la cuestión de la conservación del material ya producido y a producir. Su primer presidente fue el Ministro del Interior Matías Sánchez Sorondo, quien luego volvería a estar ligado a otras leyes para reglamentar la producción y exhibición cinematográfica. Su director técnico fue Carlos Alberto Passano, quien compartía las ideas conservadoras y católicas del Ministro. En 1938, el mismo Sánchez Sorondo, ahora senador, presenta en el Congreso Nacional un proyecto para la primera Ley de Cine, que no llega a sancionarse debido al rechazo de los sectores interesados (Kriger, 2009: 29). El perfil de la dirección estaba en concordancia con las ideas que sobre el cine tenían la Unión Soviética, Alemania e Italia (estos dos últimos países visitados por Sánchez Sorondo unos años antes), en donde el arte cinematográfico era visto como un medio de propaganda del estado. Así, concentraba en el Instituto todas las funciones de regulación, a diferencia del modelo estadounidense en donde el Código Hays funcionaba como una forma de autorregulación por parte

de los estudios. En 1941 el Instituto pasa a llamarse Instituto Cinematográfico del Estado, aunque el cambio de nombre no logró aumentar su poder y hacer efectivos sus proyectos. El cambio se daría en 1944 cuando, a través del decreto N° 18.406, se crea la Dirección General de Espectáculos Públicos, que absorbe al Instituto.

En este momento es necesario hacer un paréntesis. Si bien se puede argumentar que los gobiernos precedentes al de Farrell y, especialmente, al de Perón, podrían no tener la fuerza política ni el interés en imponer condiciones y regulaciones sobre la industria cinematográfica, también es cierto que durante la década del '30 y los primeros años del '40 dicha industria era autosustentable. A partir de que Estados Unidos “castigara” a la Argentina por su posición neutral en la Segunda Guerra Mundial escatimándole celuloide (la primera materia prima del cine) comienza una crisis cinematográfica de la que el país nunca se recuperará (en el sentido de ser una industria sustentable sin ningún apoyo estatal). A partir de ese momento, Argentina pierde su preponderancia en el mercado latinoamericano en manos de México, aliado con Estados Unidos y apoyado fuertemente en el propósito de convertirse en el nuevo líder del cine latinoamericano. Esto y otras fallidas decisiones de los productores argentinos (internacionalización de los argumentos y modismos) contribuirán a un ruinoso panorama que llevó de 56 producidas en 1942 a 23 en 1945 (Kriger, 2009: 39). Esta situación de crisis hizo que los productores aceptaran condiciones impuestas por el estado como único medio para seguir produciendo. Es difícil imaginar esta actitud en momentos de bonanza. Ante la escasez de material fílmico, el Estado se convirtió en el único proveedor de este, lo que terminó haciendo de manera discrecional incrementando su poder sobre la industria.

A pesar del inusitado poder que adquirió el Estado sobre el cine, sería erróneo pensar que hubo sólo un cambio cuantitativo de poder respecto a los gobiernos precedentes. Los gobiernos de Farrell y de Perón no limitaron su interés por el

cine en tanto control de contenidos sino que lo incluyeron dentro del ámbito de las industrias nacionales con todo lo que para dicho proceso representó. Ya en 1944 el Banco de Crédito Industrial había otorgado grandes créditos a las dos productoras más importantes,<sup>7</sup> lo que no logró morigerar la impresionante baja de producción mencionada. A fin de complejizar el panorama, hay que decir que las políticas que aplicará el peronismo para con el cine no fueron sólo en una dirección, entiéndase, desde el estado hacia la industria cinematográfica, sino que también hubo pedidos por parte de la misma industria hacia el gobierno. La resultante será el resultado de esta presión ejercida en los dos sentidos. En enero del '47, una delegación en la que participaron los dueños de las principales productoras se entrevistó con Perón a fin de pedirle que el cine, como industria, fuera declarado de "interés nacional", lo que lo habilitaría a gozar de los beneficios del Banco de Crédito Industrial. Dicho objetivo fue logrado en diciembre del mismo año (Kriger, 2009: 43). Esto es lo que se refiere a la producción de películas. La otra pata, la exhibición, también estaría reglamentada por la ley N° 12.999 y sus decretos modificatorios. Lo que se termina de regular en el año '47 mediante esa ley es la obligatoriedad de exhibición de filmes argentinos en las salas de todo el país, previa categorización de las mismas. El porcentaje y número de películas obligatorias va variando con las modificatorias a través de los años. La ley también obliga a las empresas a utilizar técnicos argentinos en una determinada cantidad de sus producciones. Nada se habla en todas estas leyes sobre la conservación de dicho material, de su resguardo a futuro. La industria se construye día a día, no mira hacia el pasado.

Hay, sin embargo, dos hechos sobresalientes entre finales de los '30 y mediados de los '40 en lo que refiere a la conservación de material cinematográfico. El primero es de 1939 y es la creación del Archivo Gráfico de la Nación, una de cuyas misiones era la de "[...] *conservar películas*

---

<sup>7</sup> Nos referimos a los 600.000 y 250.000 pesos otorgados a Lumiton y Argentina Sono Film respectivamente (Kriger, 2009: 39).

*cinematográficas de importancia para la vida del país* [...] (Izquierdo, 2013: 1). Eugenia Izquierdo historiza la poco conocida existencia de esta institución hasta su disolución en 1957, cuando su acervo pasó al Archivo General de la Nación. Según la autora, la institución funcionó como un archivo del peronismo durante los primeros dos gobiernos, lo que la identificó irreparablemente con el gobierno derrocado por la Revolución Libertadora, de ahí su cierre. Sin embargo, aunque la autora remarca el error del acuerdo tácito que existe sobre que el primer archivo cinematográfico surgió en 1949 a partir de un grupo de cineclubistas con la asistencia de Henry Langlois, también es verdad que la función del Archivo Gráfico de la Nación no era salvaguardar películas de ficción sino archivo cinematográfico en tanto documento histórico.

El otro hecho, en relación con el primero, es la expropiación de los archivos de Max Glücksmann. El caso ha sido trabajado en profundidad por Laura Fernández y sus colaboradores (Fernández, 2006). En 1944, el ya citado Archivo Gráfico de la Nación declaró de interés público 20.000 metros de material fílmico pertenecientes al productor de cine y discos Max Glücksmann. “Interés público” era sinónimo de expropiable, lo que sucedió ese año, completándose un proceso iniciado el año anterior. Por la suma irrisoria de 2.600 pesos. El productor pedía 250.000, lo que pareció excesivo a las autoridades<sup>8</sup> que no dudaron en calificar de especulativa la actitud de Glücksmann quien tres años antes había valuado su archivo en 100.000 pesos. Además, el mismo productor había asegurado que su material estaba bastante deteriorado. Esto da muestra de la imposibilidad económica de afrontar los gastos de conservación así como la ignorancia sobre cuáles eran los métodos óptimos para realizarla. A pesar de conseguir un fallo favorable de la corte que valuó el material en 155.000 pesos, la expropiación ya estaba realizada (España, 1998). Nuevamente, lo que se consideraba de gran valor no era películas de ficción sino documentos de la historia argentina reciente.

---

<sup>8</sup> Para determinar lo excesivo del precio se basaron en la compra ya había hecho el gobierno de 650.00 fotos del archivo de Caras y Caretas a 1.800 pesos (Fernández, :2006).

Fernández reflexiona sobre la intención de una apropiación del pasado por parte del gobierno de Farrell en esta actitud. No hay que descartar, y la autora no lo hace, un sesgo de antisemitismo en esta maniobra ya que, como se puede leer en el trabajo, en el gobierno argentino había personajes cuya filiación al nazismo es conocida, especialmente Gustavo Adolfo Martínez Zuviría, quien cumplió funciones en dos gabinetes del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, bajo cuya égida estaba el Archivo Gráfico (Fernández, 2006).

En la historia del cine y el estado argentino no ha vuelto a ocurrir un caso de expropiación de archivo. Incluso, durante la reglamentación del CINAIN, dicha posibilidad (que nunca estuvo explícitamente barajada) generó alguna que otra polémica entre funcionarios del gobierno y coleccionistas privados. En lo sucesivo, el estado se ocupará directamente o a través del Instituto de Cine de la censura y la cuota de pantalla, mientras que otras instituciones, algunas públicas y otras nacidas como iniciativas privadas sin fines de lucro con dispar apoyo estatal, intentarán velar por el patrimonio fílmico.

En 1949, como ya hemos dicho, se creó la Fundación Cinemateca Argentina, fundación sin fines de lucro creada por el crítico Roland (André J. Rolando Fustiñana), cuya misión era la preservación y difusión del arte cinematográfico. secundaron a Roland Elías Lapszeson y el director León Klimovsky. El primer material con el que contó era el perteneciente a la colección privada de su fundador.

La historia de los apoyos económicos que recibió esta institución excede por mucho los límites de este trabajo, pero marcaremos algunos puntos importantes para dar cuenta de su mantenimiento a lo largo de los años. Los que crearon la biblioteca vinieron del ámbito de los cineclubes. Klimovsky y Lapszeson compartieron el Cineclub de Buenos Aires entre finales de los '20 y finales de los '30, luego devenido en Fundación Cine Arte. El crítico Roland, por

su parte fundó en 1942 el Club Gente de Cine. Sus primeras funciones fueron la Fundación Cine Arte. Estas dos organizaciones se fusionaron para crear la Cinemateca Argentina en 1949 (Couselo, 2010). León Klimovsky también aportó material que había coleccionado durante esos años. Los fondos con los que hacían frente a los gastos fueron todos propios y de distintas donaciones.

Las relaciones de esta asociación con el estado fueron, en general, complejas. A comienzos de los años '90 el Gobierno Nacional otorga a la Cinemateca un subsidio que es utilizado en gran parte para la compra del edificio en donde hoy sigue funcionando la institución (el viejo edificio del diario Crítica, Salta 1915, en Constitución) y otra parte para comprar una 400 películas naciones que se encontraban en Estados Unidos y que iban a ser descartadas por el avance del video en la industria televisiva. Luego, entre 1996 y 1997 se siguió comprando copias de filmes argentinos que se encontraban en el extranjero. Las primeras 20 logran entrar en valijas diplomáticas (libres de impuestos), pero un vacío en la legislación impide que se continúe con estas operaciones. Por esta dificultad, muchas copias de filmes argentinos (unas 300 en 16 y 35mm) permanecen en la filmoteca de la Universidad Autónoma de México desde el 2002 por no poder ser ingresadas al país. Por esto, en 2006, el senador radical por Río Negro Luis Falcó elevó un proyecto de comunicación al senado para que se desgrave la introducción de estos filmes, pero el pedido no prospera y el senador muere al año siguiente, sin que nadie tomara la posta del pedido. El proyecto caducó el 29 de febrero de 2008. Debido a lo cual 700 películas argentinas (para el año del pedido se calculaba el número de producciones en 3000) siguen esperando para ingresar al país.

Las iniciativas gubernamentales sobre la conservación una vez caído el peronismo podrían quedar resumidas en cuatro momentos. 1. La creación de la Cineteca Nacional del Instituto Nacional de Cinematografía en el mismo año de su fundación, 1957. 2. La ley 17.741/68 en 1968. 3. La creación del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken en 1971 y 4. La creación del CINAIN.

El decreto ley N° 62/57 que crea el Instituto Nacional de Cinematografía prevé la creación de la Cineteca Nacional donde, según Claudio España, los productores debían depositar una copia si han recibido crédito o subsidio del organismo. El gran problema es que las copias que se dejaron estaban lejos de cumplir con los requisitos básicos de calidad, puesto que, o eran la "copia A" (la primera y la peor de todas) o se entregaba una copia que ya había hecho todo el recorrido de proyección por el país, con el desgaste que ello implica. Esta es, en la inmensa mayoría de los casos, la única copia que existe. Además, también señaló España, muchas de esas copias se han perdido en recorridos por el exterior o por descuido en el préstamo (España, 1998). Sin embargo, no hemos podido encontrar el decreto o ley que explicita esto. El decreto ley que aparece en el Boletín Oficial el miércoles 9 de enero de 1957 sólo nombra en el apartado F) del artículo 17 la constitución de una Cineteca, pero no aclara sus funciones.

En la misma dirección de lo recién dicho fue, en 1968, la ley 17.741/68, modificada por la 20.170. España explica que mediante ella se establece que, cuando una película resultare de interés especial, además de la copia que se guarda en el Instituto del Cine, deberá entregarse una más en el Archivo General de la Nación, si "dicho organismo la considera de utilidad para el cumplimiento de su misión" (España, 1998). Lo extraño es que aquí también se prevé la creación de una Cineteca, en este caso llamada Cinemateca Nacional, lo que nos hace dudar si alguna vez se cumplió lo estipulado en el decreto ley de 1957: Artículo 59.— Créase la Cinemateca Nacional que funcionará como dependencia del Instituto Nacional de Cinematografía.

En el siguiente artículo sí encontramos la explicitada la obligatoriedad del depósito de una copia en este organismo y algunas prerrogativas del mismo:

Artículo 60.— Todo titular de una película de largo metraje, corto metraje o noticiario, que se acoja a los beneficios de esta ley cederá la copia presentada al Instituto Nacional de Cinematografía, la que quedará incorporada en propiedad a

la Cinemateca Nacional. Asimismo autorizará, en forma irrevocable y permanente, al Instituto Nacional de Cinematografía para utilizar la copia en proyecciones con fines didácticos, culturales o de promoción del cine nacional, en festivales y muestras cinematográficas en el país o en el extranjero. También autorizará al Instituto Nacional de Cinematografía, en forma irrevocable y permanente a requerir los negativos, para obtención de copias adicionales, necesarios para el cumplimiento de los fines previstos en el párrafo anterior.

Se podría decir que es la primera acción del estado en lo que refiere a la conservación de películas. Resta averiguar datos más precisos en lo concerniente a su funcionamiento, si realmente se depositaron en tiempo y forma los filmes, dónde se los guardó y en qué condiciones. Por lo pronto, en 1999, el cineasta Fernando “Pino” Solanas, mientras impulsaba la aprobación de la ley por la cual luego de varios años se creó el CINAIN, denunciaba el mal funcionamiento de ese organismo. Además, como bien dice el director, solo conservaban las películas financiadas por el INCAA y no la totalidad del patrimonio fílmico nacional (Chaina, 1999: 31).

En 1971 se crea el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, dependiente de la Municipalidad de Buenos Aires. Su creación se debe a la donación de la viuda del investigador, periodista y realizador que da nombre al museo. Según su acta fundacional, su función sería la de “exhibir, acrecentar y conservar los objetos que forman parte de su patrimonio”.<sup>9</sup> El patrimonio al que hace referencia no es solo películas sino objetos relacionados tanto con la producción como con la exhibición de un film: artículos de diario, afiches, fotos, vestuario, etc. Sus directores fueron gente que vino tanto de la crítica cinematográfica como del ámbito académico, desde Jorge Miguel Couselo, su primer director, Rolando Fustiñana, alias Roland, quien fuera también director de la Cinemateca Argentina, Guillermo Fernández Jurado, que también ocupó ambos cargos, a la directora actual, Paula Félix-Didier, historiadora por la Universidad de Buenos Aires y Magíster en Archivo y Preservación de Medios

---

<sup>9</sup> Citado en <http://museodelcinebares.wordpress.com/el-museo/>

Audiovisuales por la New York University. Sus primeros directores provenían del ambiente del periodismo, la crítica y los cineclubes; Félix-Didier, a pesar de haber transitado esos ámbitos, tiene un perfil más académico y técnico, acorde a las nuevas exigencias.

En lo que refiere al museo y sus desventuras, lo más llamativo fueron sus numerosas mudanzas. Su primera sede funcionaba dentro del Teatro San Martín, luego vinieron el antiguo instituto Torcuato Di Tella, el edificio donde hoy se encuentra el Centro Cultural Recoleta, un edificio en el centro en la calle Sarmiento y otro en Defensa 1220, hasta recalar en el actual, en Caffarena 49, en La Boca. Sin embargo, hoy su archivo (como es costumbre en la mayoría de museos y filmotecas del mundo) se encuentra en otro edificio. Antes del actual, en Ministro Brin y Blanes (a unas cuadras del museo), todo el archivo estaba en pésimas condiciones en un edificio perteneciente al Correo Argentino en Barracas.

Lo que compartieron las diferentes sedes es el pésimo estado del edificio y las inadecuadas condiciones para preservar el material. Ya en 1996, en una nota del diario *La Nación*, la entrante gestión del radicalismo en la ciudad denunciaba el mal estado del museo dejado por la administración anterior (Arenes, *La Nación*, 2/10/1996). Del mismo tenor son notas publicadas por el mismo diario el 17/04/97, 18/05/97, 16/07/99 y podríamos citar unas 20 o 30 notas más hasta la creación del CINAIN, en donde si bien se destacan los puntos anteriores, hay más expectativa por este nuevo proyecto. El manoseo del que fue víctima el museo, representado en las numerosas mudanzas<sup>10</sup> y los insuficientes fondos para realizar el trabajo para el que fue creado es una clara muestra de la desidia del estado, en este caso, municipal.

---

<sup>10</sup> En el momento que se escriben estas líneas, septiembre de 2014, se está produciendo la que se espera sea la última mudanza del archivo.

### **Hacia la resolución del problema**

Si bien, como hemos visto, el problema de la conservación del material fílmico es tan viejo como la existencia misma del cine, en la Argentina el tema comienza a traducirse en acciones efectivas a partir de 1949 con la creación de la Cinemateca Argentina y tiene su continuación en 1971 con la creación del Museo del Cine. Sin embargo, ambas empresas tuvieron un alcance muy limitado tanto por su naturaleza (asociación sin fines de lucro una y organismo municipal la otra) como por los fondos con los que contaba. No obstante lo cual, como hemos señalado antes, no es nada desdeñable el trabajo que han realizado quienes formaron parte de ambas. Sin embargo, a fin de brindar una solución potable al problema hacía falta un proyecto más ambicioso y abarcador. Y para ello, debía ser un proyecto del estado nacional.

La historia de esta nueva alternativa nace en la década del noventa impulsada por un director de cine devenido en político, a partir de una situación personal pero en un contexto mundial en donde el patrimonio fílmico mundial es declarado en estado de emergencia por la UNESCO.

Durante la década del '90 el cineasta Fernando "Pino Solanas" presenta un proyecto de Ley de Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional, a fin de unificar en un solo lugar (tanto en lo físico como en lo administrativo) todo el patrimonio fílmico nacional. Dicha ley logra la aprobación de la cámara de diputados en diciembre de 1997 y la de la cámara de senadores en junio de 1998.

Al año siguiente, a mediados de julio de 1999, ya se comenzaba a rumorear que el poder ejecutivo, a cargo de Carlos Menem, iba a vetar la ley aprobada por las dos cámaras, lo que volvió a encender el debate.

El viernes 16 de julio de 1999 finalmente se produjo el anunciado veto a la ley. La resistencia a ella estuvo encabezada por el entonces director del INCAA, Julio Mahárbiz, y secundado por la secretaria de Cultura de la Nación, Beatriz Gutiérrez Walker. Sus principales objeciones se redujeron a: primero, la superposición de funciones con otros organismos públicos y privados<sup>11</sup> (Cinemateca Nacional, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Fundación Cinemateca Argentina, Fondo Nacional de las Artes, etc.). Y luego, el gasto que la creación de un nuevo ente autárquico supondría.

Sin embargo, en una nota del diario *La Nación* del 16 de julio de 1999 (día en que se vetó la ley), antes del conocimiento de la decisión, Mahárbiz expone el que parece haber sido el punto fundamental del rechazo. En la nota, el titular del INCAA objeta como problema el “carácter público del material audiovisual nacional para investigadores, estudiantes o interesados que lo requieran” (García, *La Nación*, 16/7/99) y el hecho de declararse de utilidad pública el uso del negativo de las películas. Su justificación es que esto último trabaría la circulación de bienes y traería problemas con las coproducciones. Pero el verdadero origen de esta objeción termina de salir a la luz a partir del editorial del mismo diario del lunes siguiente.

El lunes 19 de julio aparece un editorial sin firmar titulado “Un veto que debe ser aplaudido”. En él, el autor toma partido por la posición de Mahárbiz, reproduciendo los argumentos neoliberales que sostuvieron el gobierno de Carlos Menem y sus ministerios. La argumentación comienza calificando al CINAIN de “organismo público totalmente superfluo y conflictivo” (*La Nación*, 19/07/99). En este sentido, su defensa al veto está en sintonía con los dichos de Mahárbiz. Pero, así como este, rápidamente pasa a describir cuál es realmente su prurito con la nueva ley.

---

<sup>11</sup> Esta opinión también es compartida por el entonces director de la Fundación Cinemateca Argentina y el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Guillermo Fernández Jurado (*La Nación*, 17/09/99).

“No menos incomprensible es que se pretenda instaurar en el país un régimen de conservación del acervo cultural basado en autoritarios e inaceptables procedimientos de apropiación y exacción del material fílmico perteneciente a las personas privadas” (*La Nación*, 19/07/99). Aquí ya es evidente que el problema no es el CINAIN, su costo o superposición de funciones, sino la cuestión del rol del estado. Para no dejar dudas, luego se alarma por el “peligrosísimo avance del Estado sobre el derecho de propiedad y la libre disponibilidad de los bienes privados de las personas” (*ibid*, 19/07/99). La ley tuvo que luchar no solo con los problemas de presupuesto y organización sino con un estado cuya meta era achicarse cada vez más y delegar funciones. Esto evidencia que el cuidado del patrimonio fílmico es y debe ser una obligación del estado, que no puede quedar a la deriva de la empresa privada. Finalmente, en su última objeción esgrimirá el argumento del cuidado de la propiedad privada: “Más grave aún es lo que dispone el artículo 13, por el cual se ‘declara de utilidad pública, en los términos del artículo 17 de la Constitución Nacional, a los negativos y copias existentes en el país [...] una vez transcurridos cinco años de su estreno comercial en la Argentina” (*Idem*, 19/07/99).

La posesión y disposición del propio material es un tema aparte sobre el cual tenemos que, por lo menos, apuntar algunas cuestiones. Creemos que las resistencias a la ley mencionada son parte de un progresivo avance sobre la propiedad pública por parte del sector privado que se fue dando en la década del '90 y esto se ve claramente reflejado en el cine. En la primera ley en donde se nombra al cine, la 11.723, que corresponde a los derechos autorales de las distintas artes, se estipula que una vez vencido el plazo de 30 años luego de su primera publicación, el material pasaba a ser público. Esto significa que luego de ese plazo, las películas pasarían a ser de dominio público.

¿Qué beneficios trae aparejados? Principalmente la posibilidad de que, por ejemplo, el INCAA pueda disponer de todas esas películas para usufructuarlas

libremente pudiendo exhibirlas sin necesidad de acuerdo con los autores o sus herederos. La realidad es que, más allá de la necesidad de una negociación, muchísimas veces no se sabe quién o quiénes tienen los derechos de determinada película, puesto que además de las herencias está la compra-venta de estos, creando una nebulosa que tiende a paralizar muchas veces numerosos proyectos. En entrevista personal con el citado Juan Francisco del Valle, de la cinemateca de Roma, nos contó que allí la situación es igualmente problemática. Uno de los proyectos que resultan casi imposibles para estos organismos estatales es la edición en formatos digitales de estas obras, previa restauración. La posibilidad de que el INCAA pudiera editar DVD o Blu-Ray de películas argentinas tendría un doble beneficio. Primero, acercaría nuestro cine a toda la comunidad en buena calidad y formato hogareño, aumentando su difusión puertas adentro. Y segundo, sería un gran medio de publicidad para nuestro cine y su historia en el extranjero.

Luego del veto presidencial, la ley vuelve a ser aprobada en el Senado impidiéndole al ejecutivo volver a vetarla. Por lo cual el 2 de septiembre de 1999 se aprueba finalmente la ley que crea el CINAIN. A pesar de la satisfacción y contento de gran parte del ambiente cinematográfico, todavía habría que esperar 11 años para que el proyecto comenzara a implementarse. Esto se debe al tiempo que tardó la regulación de la ley, problema que ya era visible en ese momento.

Entre 1999 y 2010 la ley durmió el sueño de los justos. La falta de reglamentación de la ley generó una situación que, en cierta medida, fue más desoladora que la anterior a la derogación de la misma puesto que esta no se aplicaba pero, además, tampoco se la discutía. Fuera del ámbito de los especialistas y la gente del cine, el CINAIN no provocó los acalorados debates en la prensa de otrora. "Pino" Solanas, su mayor impulsor, volvió de lleno a la arena política pero con luchas más orientadas a la denuncia de la deuda externa y la patria financiera y a la utilización de los recursos estratégicos.

Lo transcurrido entre la fecha de aprobación de la ley y su regulación en 2010 es tema de otro trabajo aún en realización, dado que a la fecha de publicación de esta nota aún no existe el CINAIN, hasta ahora no hay mayores novedades en lo referente al tiempo que demandará su creación, con su consecuente puesta en marcha. La cercanía de los hechos relatados exige aún un mayor análisis sumando las contingencias de una historia que se sigue escribiendo.

### **Bibliografía**

- Calistro, M. y otros (1978). *Reportaje al cine argentino: Los pioneros del sonoro*, Buenos Aires: América Norildis.
- Couselo, J. (Dir.) (1984). *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina; 1984
- Di Nubila, D. (1959-1960). *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: Cruz de Malta; 2 volúmenes.
- España, C. (Dir.) (1994). *Cine argentino en democracia*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- España, C. (Dir.) (2000). *Cine argentino: 1933-1956. Industria y clasicismo*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- España, C. (Dir.) (2005). *Cine argentino: 1957-1983. Modernidad y Vanguardias*. Volúmenes I y II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fernandez, L., Scheggia, M. Y Testoni, N. (2006). "El Estado argentino y las películas de Max Glücksmann", en MARRONE, I. y MOYANO, M. (comps.) *Persiguiendo Imágenes. El noticiario cinematográfico, la memoria y la Historia. (1930-60)*, Buenos Aires: Editores del Puerto.
- Izquierdo, E. (2013). "El Archivo Gráfico de la Nación, primera experiencia institucional de preservación de patrimonio cinematográfico en Argentina", en *X Jornadas de Sociología de la UBA: "20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI*.
- Krieger, C. (2009). *Cine y Peronismo: el Estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mahieu, J. A. (1966). *Breve historia del cine argentino*; Buenos Aires: Eudeba.
- Manetti, R. Y Rodríguez Riva, L. (2014). *30-50-70: Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*; Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

**Artículos de diarios y revistas**

ARENES, C. (1996). "Cultura municipal con bolsillos flacos", *La Nación*, suplemento de cultura, Buenos Aires, 2 de octubre.

"Cinematecas: no malgastar esfuerzos" (2001). *La Nación*, suplemento de opinión, Buenos Aires, 10 de julio.

CHAINA, P. (1999). "'Peligra nuestro patrimonio', Fernando Solanas insiste con la Cinemateca Nacionales *Radar/Página 12*, Buenos Aires, 20 de agosto, p. 31

"El Gobierno no creará un archivo de imágenes" (1999). *Clarín*, suplemento de sociedad, Buenos Aires, 17 de julio.

ESPAÑA, C. (1998). "Crónica de la destrucción del cine argentino", *La Nación*, Buenos Aires; 14 de junio, p. 6.

"Finalmente, la Cinemateca tiene su ley" (1999). *La Nación*, suplemento de espectáculos, Buenos Aires, 3 de septiembre.

"*La Argentina destruye grandes obras de arte*" (1969). *La Nación*, Buenos Aires, 6 de enero, p. 22.

TRZENKO, N. (1999). "El cine perdió una batalla", *La Nación*, suplemento de espectáculos, Buenos Aires, 17 de julio.

"Un veto que debe ser aplaudido" (1999). *La Nación*, suplemento de opinión, Buenos Aires, 19 de julio.

---

\* Martín Miguel Pereira. Profesor de Educación Superior en Historia por el I.E.S. N° 1 Dra. Alicia Moreau de Justo. Cursa actualmente el doctorado en Historia en la Universidad Tres de Febrero. Es además Técnico en dirección de cine y video por el C.I.E.V.Y.C. Condujo el programa radial sobre cine y música "Cinema verité" durante 2003 en la FM 90.1.