

# Los archivos fílmicos en la larga duración

## Recorrido y recuperación de películas en nitrato de celulosa producidas en Uruguay

Isabel Wschebor Pellegrino \*

**Resumen:** En el siguiente artículo se analiza la conformación de los archivos –desde la década de 1960– para custodiar las primeras producciones cinematográficas en Uruguay, un campo de estudio que se desarrolla de forma fértil en la región. Se busca una aproximación a la historia de su preservación en la larga duración, a los efectos de poner en contexto las iniciativas que se llevan a cabo en el presente en materia de recuperación y acceso a esta filmografía. Pese al ciclo de envejecimiento inevitable de las películas propiamente dicho, el diagnóstico vinculado con el acceso a los films en la actualidad, nos brinda escenarios nuevos en relación a la vocación de permanencia en el largo plazo de estos vestigios de la historia del cine en el país.

**Palabras clave:** Historia, Cine, Preservación audiovisual, Uruguay, Archivos

---

### The film archives in the long duration Travel and recovery of nitrate films produced in Uruguay

**Abstract:** The following article analyzes the archival conformation –since the 1960s– of films produced in the early stages of the history of cinema in Uruguay. The intention is to contribute to a field of study that is developing in a fertile way in the region, looking for an approximation to the history of its preservation in the long duration, in order to put in context the multiple initiatives that are currently being carried out in terms of recovery and access to this filmography. Despite the inevitable aging cycle of the films themselves, the diagnosis linked to access to films today, gives us new scenarios in relation to the long-term permanence of these vestiges of the history of cinema in the country.

**Keywords:** History, Cinema, Audiovisual preservation, Uruguay, Archives

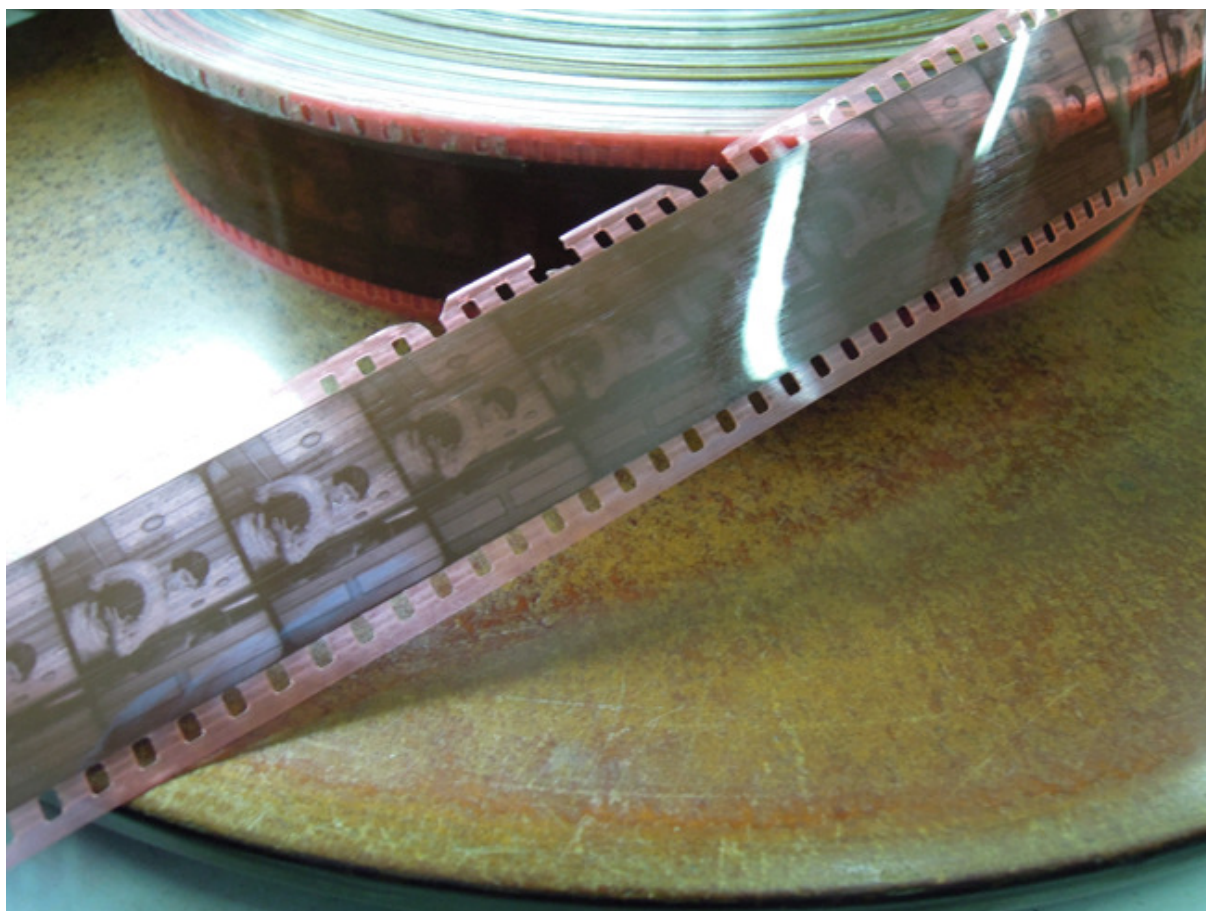
---

### Os arquivos fílmicos na longa duração. Percurso e recuperação dos filmes em nitrato de celulosa produzidas em Uruguai

**Resumo:** No seguinte artigo analisa-se a conformação –desde a década de 1960– dos acervos produzidos nas primeiras etapas da história do cinema em Uruguai, aos efeitos de abonar a um campo de estudo que se desenvolve de forma fértil na região, procurando uma aproximação à história de sua preservação na longa duração, aos efeitos de pôr em contexto as iniciativas que se levam a cabo no presente a matéria de recuperação e acesso a esta filmografia. Pese ao ciclo de envejecimiento inevitável dos filmes propiamente dito, o diagnóstico vinculado com o acesso aos filmes na atualidade, brinda-nos palcos novos em relação à vocação de permanência no longo prazo destes vestígios da história do cinema no país.

**Palavras chave:** História, Cinema, Preservação audiovisual, Uruguai, Archivo

## Introducción



*Del pingo al volante (Robert Kouri, 1929)*

Comúnmente, los especialistas que han estudiado las formas de deterioro de las películas cinematográficas suelen dividir los distintos modos de degradación de los componentes de las mismas a partir de lo que denominan causas endógenas y exógenas. Las primeras estarían asociadas a los mecanismos de descomposición intrínsecos de los diferentes elementos que, ligados entre sí por cadenas físico-químicas de carácter inestable, caracterizan a los films propiamente dichos; y las segundas estarían asociadas a los agentes externos, cuya interacción con estos componentes desarrolla distintos tipos de deterioro o acelera los procesos de carácter endógeno. Podríamos transformar esta caracterización sobre los films propiamente dichos –naturalmente aceptada entre los profesionales de la conservación cinematográfica– en una metáfora que nos permita analizar el

problema del acceso a las fuentes cinematográficas para el estudio de las primeras etapas de la historia del cine, entre fines del siglo XIX y la década de 1930.

¿Cuáles serían entonces, las causas endógenas y exógenas que dificultan el acceso a las películas en el presente? ¿Podemos referirnos únicamente a un proceso físico-químico de degradación? En el caso del siguiente artículo analizaré de forma específica la conformación de los acervos producidos en las primeras etapas de la historia del cine en Uruguay, a los efectos de abonar conocimiento a un campo de estudio que se desarrolla de forma fértil en la región. El artículo busca una aproximación a la historia de su preservación en la larga duración, para poner en contexto las iniciativas que se llevan a cabo en el presente en esta materia. Pese al ciclo de envejecimiento inevitable de las películas propiamente dicho, el diagnóstico vinculado con el acceso a los films en la actualidad, nos brinda escenarios nuevos en relación a la vocación de permanencia en el largo plazo de estos vestigios de la historia. Por ese motivo, proponemos a continuación un análisis de la situación de Uruguay, bajo la premisa de que habrá películas para ver, porque existen nuevos públicos que quieren hacerlo posible.

### **El archivo y la búsqueda de un origen**

En el año 1966, el entonces director de Cine Arte del Sodre, Eugenio Hintz, alertaba en un artículo sobre “la impostergable necesidad de salvaguardar los restos de ese patrimonio nacional, muy diezmado por negligencia, desinterés y diversas catástrofes”, agregando que “no se trata de rescatar un material más o menos curioso para regocijo de futuras generaciones, sino de crear un archivo histórico de cinematografía que permita a especialistas de distintas ramas (sociólogos, historiadores, cineístas, etc.), utilizarlos con fines de trabajo”.<sup>1</sup>

Hacia la década de 1960, Hintz era una personalidad de referencia en el ámbito cinematográfico nacional. Desde su creación en 1950, integraba el Instituto de

---

<sup>1</sup> HINTZ, Eugenio. “A la búsqueda del cine nacional perdido”. En: *Revista del Sodre*, noviembre de 1966, p. 55.

Cinematografía de la Universidad de la República, dirigido por el Catedrático de Biología General y Experimental de la Facultad de Humanidades y Ciencias Rodolfo Tállice,<sup>2</sup> realizando una intensa labor de producción de cine científico e institucional. Por otra parte, fue un referente en la conformación del cine-clubismo local desde los años cuarenta, colaborando en labores de puesta en circulación de una cinematografía internacional poco divulgada en el ámbito comercial y produciendo diversos films que caracterizaron lo que Mariana Amieva ha denominado para la historia del cine uruguayo como el período del “amateur avanzado”.<sup>3</sup> Se trató de films de producción local, inspirados en nuevas corrientes de la vanguardia europea, realizados principalmente en pases de 16mm y a partir de tecnologías de carácter amateur. Su circulación en los ámbitos culturales, tanto públicos como privados, signaron una renovación en la producción de cine en Uruguay, de la que Hintz, junto a otras figuras emblemáticas como Ferruccio Mussitelli, Alberto Miller o José Gascue, fueron actores ineludibles. En los años sesenta Hintz heredó la dirección del Departamento de Cine Arte del SODRE, fundado en 1943 por el crítico Danilo Trelles. Se trató de una dependencia estatal pionera en la difusión de films de circulación cultural, a partir de un reconocido Festival de Cine Documental y Experimental, animado desde 1954 por la institución. Una dependencia que colaboró en la consolidación de un campo cinéfilo en el país, intensificado en las décadas del 40 y 50 por ámbitos asociativos como el Cine Club del Uruguay o el Cine Universitario, fundados en 1948 y 1949 respectivamente, o la Cinemateca Uruguaya que inició sus actividades en 1952.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Por más información sobre la historia del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República ver: WSCHEBOR, Isabel, “El cine y la ciencia reformista (1950-1960)”. En: Alted, Alicia y Susana Sel (comps.). *Cine científico y educativo en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia –UNED/ Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016; WSCHEBOR, Isabel. “Cine y Universidad en la crisis de la democracia (1960-1973)”. En: *Revista Encuentros Uruguayos*, n. 1, 2013, pp. 50-84. Disponible en: <[http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/archivos/Encuru\\_numero\\_06.pdf](http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/archivos/Encuru_numero_06.pdf)> [Acceso: noviembre de 2018]; WSCHEBOR, Isabel. “Del documento al documental uruguayo: el instituto de cinematografía de la Universidad de la República (1950-1973)”. En: *Revista Faro*, vol. 14, 2011. Disponible en: <<http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/76>> [Acceso: noviembre de 2018].

<sup>3</sup> AMIEVA, Mariana. “El amateur avanzando como cine nacional: el caso del cine uruguayo en la década de 1950”. En: *Imagofagia. Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 16. 2017. Disponible en: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1249>> [Acceso: noviembre de 2018].

<sup>4</sup> *Ibid.*

Si bien para ese entonces el Uruguay ya contaba con diversas iniciativas estatales asociadas al registro y acopio de una filmografía local –entre las que se destaca la creación del Departamento de Foto-Cinematografía del Ministerio de Instrucción Pública, la Sección Cinematografía y Fonografía Escolar del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal o el ya mencionado Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República– este artículo de Hintz señalaba por primera vez un interés específico en la conformación de un “*archivo cinematográfico nacional*”, orientado a acopiar los muy diversos tipos de registros cinematográficos producidos en Uruguay hasta el momento. Señalaba que

la tarea de recuperación del cine uruguayo aparece como sumamente dificultosa y no puede, por lo tanto, ser postergada. Los días perdidos suelen ser decisivos. Si algo queda aún de la cinematografía nacional –y hay razones para suponer que es así–, es indispensable descubrirlo y reunir las películas recuperadas con vistas al archivo cinematográfico nacional. Esto supone, desde luego, la salvaguardia de todos aquellos films uruguayos, sin excluir los de producción más reciente, teniendo en cuenta que las películas de hoy serán las primitivas del mañana.<sup>5</sup>

En las consideraciones que realizaba Hintz en cuanto al inicio de la labor de acopio se ponían de relieve elementos como la identificación de productores pioneros del cine local, entre los que menciona a Félix Oliver o Lorenzo Adroher, de coleccionistas como Fernando Pereda, así como la necesidad de conocer otras fuentes e indicios de la producción de películas como documentos de época o testimonios de protagonistas y familiares. En alguna medida, Hintz reconocía en este universo un conjunto de elementos que permitirían dar forma a su proyecto de archivo cinematográfico nacional.

Si bien atendía también a “la producción más reciente”, sobre lo cual declaraba que la institución había incorporado la película *José Cúneo. Trayectoria de un pintor* (Uruguay, Eugenio Hintz y Ferruccio Musitelli, 1957), llama la atención en qué medida se mantiene en un segundo término la puesta en valor de aquellos archivos producidos hasta el momento, de los cuales él mismo había sido un actor decisivo. Pese al

---

<sup>5</sup>HINTZ, *op. cit.*, pp. 58 y 59.

señalamiento general que realiza al inicio sobre la importancia de los registros filmicos para muy diversos campos de estudio, el desarrollo de su argumento, sin duda, jerarquiza aquellos films realizados en el período inicial de la historia del cine y, particularmente, aquellos que configuraban títulos para una posible filmografía de las primeras etapas del cine local.<sup>6</sup> Amieva ha señalado en qué medida las crónicas sobre el cine uruguayo producidas por exponentes de las generaciones del cincuenta y sesenta como José Carlos Álvarez, Manuel Martínez Carril o Guillermo Zapiola, buscaron minimizar de forma explícita lo producido en las primeras décadas del siglo XX. Amieva explica este fenómeno como una operación de legitimación de la producción cinematográfica llevada a cabo por el conjunto de cine clubistas que desarrollaron un cine renovado desde mediados del siglo XX.<sup>7</sup> Las consideraciones de Hintz en relación a priorizar el acopio de películas producidas en el período inicial de la historia del cine, nos muestra otra cara de esa necesidad de legitimación y

---

<sup>6</sup>Durante la segunda mitad de la década del sesenta, momento en el que Hintz sintetiza esta primera iniciativa de conformación de un archivo cinematográfico nacional, se produjo una nueva mutación en la cinematografía uruguayo con el desarrollo de un cine político asociado a las nuevas tendencias del Nuevo Cine Latinoamericano. Por más información sobre la producción cinematográfica de los años sesenta véase: LACRUZ, Cecilia. “La experiencia del semanario *Marcha* y el cine político en el Uruguay”. En: Cabezas Villalobos, Oscar Ariel y Ansa Goicochea, Elixabete (eds.). *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?*. Santiago: LOM Ediciones y Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2014, pp. 23-39. LACRUZ, Cecilia. “Modernidad y política en el documental uruguayo: Estrategias cinematográficas de una escena inaugural”. En: *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 12, 2015, Disponible en: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/819>>; LACRUZ, Cecilia. “Uruguay: La Comezón por el intercambio”. En: Mestman, Mariano (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016, pp. 311-351; ALVIRA, Pablo. “Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina)”. En: *Revista Historia y Espacio*, n. 46, 2016. Disponible en <<http://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historiayespacio/article/view/4070>> [Acceso: noviembre de 2018] y TADEO FUICA, Beatriz. *Uruguayan Cinema 1960–2010: Text, Materiality, Archive*. Woosbridge: Tamesis, 2017. La prohibición de la película *Elecciones* en el Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE, en el año 1967, evidencia tensiones políticas en el ámbito de la producción cinematográfica en un período contemporáneo a la escritura del artículo inicial de Eugenio Hintz. Si bien este tema excede el objeto de este artículo, se destaca en qué medida la configuración de un archivo filmico nacional, presentaba en la época escenarios de exclusión relacionados con las propias controversias políticas y sociales del momento, siendo evidente que existe una historicidad en lo que se conserva y lo que no en cada período histórico.

<sup>7</sup> AMIEVA, *op. cit.*

construcción de una identidad en el campo cultural de las décadas de 1950 y 1960, a partir del ejercicio de contraste con quienes los precedieron en el pasado.

Híntz se refería específicamente a títulos como *Inauguración del monumento a Artigas* (Uruguay, 1923) y *Transmisión de mando presidencial* (Uruguay, 1923) y el ofrecimiento, por parte del coleccionista privado Fernando Pereda, de *El jefe de vanguardia del Ejército Sur, Coronel Basilio Saravia, su Estado Mayor y su escolta* (Uruguay, 1904). El entonces director de Cine Arte sumaba, a la lista de recientes adquisiciones, la sesión en custodia por parte de Luisa Ramírez de Pacheco de la película *Del Pingo al Volante* (Uruguay, Kouri, 1929), del film publicitario *Instalación de una turbina General Electric en la Usina Eléctrica de Montevideo* por Cine Universitario y la sesión del negativo y una copia de los fragmentos existentes del largometraje *Almas de la Costa* (Uruguay, Borges, 1924) por Cine Club del Uruguay.



*Almas de la costa* (Juan Antonio Borges, 1924).

Los títulos señalados ponen de relieve, por un lado que Hintz incluía en su iniciativa a los diferentes actores públicos y privados que, en aquel entonces, incentivaban el desarrollo de la cinematografía local, contando con apoyos claves para el desarrollo de su proyecto como coleccionistas, familiares y protagonistas de las producciones más primitivas o los cine clubes de mayor porte en la época. Por otro, los señalamientos de Hintz ponían en evidencia una noción de lo que significaba preservar las obras, asociada a la conservación de los títulos específicos, quedando en segundo lugar la identificación de los archivos producidos de forma íntegra por las instituciones. En una nota al margen del cuerpo del texto, el autor señalaba que:

no se puede dejar de mencionar el archivo de la ex-División Fotocinematográfica del Ministerio de Instrucción Pública, incorporada en fecha no muy lejana al SODRE. Se guardan allí los negativos de unas 60 películas filmadas por esa organización –sobre cuya actividad correspondería extenderse en algún momento más oportuno– donde aparecen personalidades como Baldomir, Amézaga, Joanicó, Berreta, etc. que ya han ingresado a la historia del país.<sup>8</sup>

Si analizamos cuantitativamente el panorama presentado en el artículo, lo señalado en esta nota al margen constituiría el volumen más significativo de lo que en aquel momento se conservaba en cuanto a registros fílmicos producidos en el ámbito nacional. La división estatal que había producido estos films tenía como principal antecedente la formación de un Departamento de Fotografía en el Ministerio de Industria en 1912, pasando posteriormente a custodia del Ministerio de Relaciones Exteriores como División Foto-cinematográfica, y siendo transferida al Ministerio de Instrucción Pública en 1935, junto a todo el archivo de imagen fija y en movimiento producido hasta el momento.<sup>9</sup> Este significativo conjunto de imágenes fue donado al

---

<sup>8</sup> HINTZ, *op.cit.*, p. 59.

<sup>9</sup> Sobre las dificultades de inserción del cine en las políticas públicas de producción de imágenes en las primeras tres décadas del siglo y los antecedentes de la producción fotográfica en dependencias públicas ver: TORELLO, Georgina. *La Conquista del Espacio. Cine silente uruguayo 1915-1932*. Montevideo: Yaugurú, 2018. Para los aspectos relacionados con la producción fotográfica ver: VON SANDEN, Clara Elisa. “La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior. 1866-1930”. En: Magdalena BROQUETAS (coord.). *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales (1840-1930)*. Montevideo: CDF, 2011.

SODRE en 1960 instituyéndose, probablemente, el principal archivo en imágenes de las primeras décadas del siglo XX en el país. Sin embargo, las preocupaciones de Hintz estaban mayormente puestas en los títulos de obras primitivas, quedando en nota al margen este voluminoso acervo incorporado a la institución desde aquel entonces. Se trataba de una visión sobre la conservación cinematográfica ciertamente influida por un pensamiento cinéfilo, preocupado por la recuperación de las obras producidas en períodos históricos previos, que se encontraban huérfanas en materia de conservación institucional y permitían inventar la tradición cinematográfica que la cinefilia de las décadas de 1950 y 1960 requería para la consolidación de una comunidad en aquel presente. La iniciativa de Hintz mostraba, entonces, cambios y permanencias en relación a los modos de acopio que habían caracterizado a Cine Arte del SODRE o Cinemateca Uruguaya entre las décadas de 1940 y 1950. Estas organizaciones, tempranamente afiliadas a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, tenían como principal cometido el acopio de obras terminadas para su difusión y puesta en circulación en el ambiente cinéfilo local. La propuesta de Hintz en 1966 mostraba un nuevo interés por la preservación de registros fílmicos, a los efectos de conformar un archivo de carácter patrimonial, pero mantenía la noción de conservar títulos específicos, especialmente rememorados por las crónicas y referencias a la historia del cine existentes en aquel entonces.

Sin embargo, tal y como lo mostraba aquella nota al margen, la institución ya contaba con un acervo voluminoso y de indiscutible valor patrimonial en el ámbito local, formado por producciones de carácter institucional que evidenciaban distintas iniciativas estatales donde el cine no era sólo el repertorio de películas producidas por cineastas o aficionados, sino un medio de registro y difusión de los quehaceres públicos y privados en la sociedad contemporánea.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Por más información sobre la relación entre los primeros registros cinematográficos y la configuración de discursos sobre la nación ver: TORELLO, Georgina. “Artigas: gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico (1915)”. En: TORELLO, Georgina e Isabel Wschebor (eds.). *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*. Montevideo: Udelar, 2016, pp. 49-61; TORELLO, Georgina. “Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929)”. En: *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, 2013, pp. 1-29.

## El ciclo vital de los materiales

La temprana preocupación de Hintz se configura en la actualidad como una fotografía primitiva del archivo que contenía la mayor cantidad de registros fílmicos de las primeras etapas de la historia cinematográfica en el país. Ocho años después, el SODRE sufriría un importante incendio que puso en jaque a buena parte de sus instalaciones, quedando diversas actividades llevadas a cabo por el organismo condicionadas, material e institucionalmente, por los trabajos de recomposición, tras los daños ocasionados por el siniestro.

Paralelamente a este proceso, la Cinemateca Uruguay mantuvo su actividad de forma sostenida desde su creación, a comienzos de la década de 1950, convirtiéndose en un actor de referencia en el campo cultural, pese a las turbulencias políticas que caracterizaron a Uruguay desde fines de la década del sesenta y durante la dictadura militar que inició en 1973 y culminó en 1985. El acopio de films, la intensa labor de exhibición de películas, así como la formación de nuevas generaciones en la producción cinematográfica constituyeron los ejes de trabajo de la institución, contando para ello con estrategias diversas de supervivencia, en un contexto de supresión de libertades cívicas. Si los inicios de la Cinemateca en la década de 1950 y su desarrollo en la siguiente habían encontrado a Danilo Trelles y Walter Dassori como animadores del proyecto, en las décadas posteriores la historia de esta asociación estuvo signada por la figura de Manuel Martínez Carril. En enero de 1980, un año antes de la muerte de Walter Dassori, Martínez Carril participó de una reunión de UNESCO en México sobre preservación de films y, a su regreso, la institución comenzó a evaluar la compra de terrenos, en las afueras de la ciudad, con el objetivo de construir bóvedas de preservación para materiales fílmicos. En ese marco, Cinemateca emprendió un proyecto ambicioso de construcción de depósitos para su archivo de películas, en un terreno alejado de la ciudad, ubicado en el km 16

---

Disponible en: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/485>> [Acceso: noviembre de 2018] y TORELLO, Georgina. "Patriótico insomnio. Las conmemoraciones oficiales en los registros documentales del Centenario". En: TORELLO, Georgina (ed.). *Uruguay se filma. Prácticas documentales. 1920-1990*. Montevideo: Irrupciones, 2018.

de Camino Maldonado.<sup>11</sup> En ese contexto, tanto el SODRE como la propia Cinemateca conservarían los films producidos en las primeras etapas de la historia del cine, en un depósito específicamente concebido para la conservación de películas en nitrato de celulosa.

Se buscaba de esta forma nuclear en un solo lugar estas colecciones que requerían cuidados específicos debido a su demostrada inestabilidad físico-química. El nitrato de celulosa fue el primer soporte plástico utilizado para la fabricación de películas en el siglo XIX. En la década de 1940 fue prohibida su fabricación tanto en Europa como en Estados Unidos. El intenso movimiento de las cintas al momento del rodaje ocasionaba incendios, a raíz del ácido nítrico que se liberaba de aquel plástico en presencia del calor. Con el paso del tiempo, las películas que habían sido conservadas como ejemplar de archivo, sufrían un proceso de degradación y de liberación natural de este mismo gas, provocando incendios en los depósitos propiamente dichos y generando una alerta de peligro para las colecciones en su conjunto. Para la fabricación de este plástico era necesario combinar fibras de celulosa con nitrógeno y establecer así nuevas combinaciones cuya interacción es inestable, el solo movimiento de estas partículas deriva en una descomposición progresiva, que resulta en la liberación de ácido nítrico auto-combustionante, causando incendios de carácter irreversible. Por ese motivo, las recomendaciones de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, tras el envejecimiento de estas primeras películas, señalaban la importancia de su aislamiento del resto de las colecciones. Así, las decisiones de la década de 1980, respondieron a una transición en el ámbito de la conservación cinematográfica en el país. La importancia en materia de preservación jerarquizaba ahora el cuidado del conjunto de los soportes, más allá del contenido o la procedencia de las cintas, con el objetivo de enlentecer los acelerados deterioros de este tipo de registros y evitar situaciones de destrucción masiva de los archivos en cuestión. En consecuencia, las principales colecciones en nitrato de celulosa pertenecientes a Cinemateca y el SODRE, se conservaron desde aquel período en las

---

<sup>11</sup> DOMINGUEZ, Carlos María. *24 Ilusiones por segundo. La historia de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: CU, 2013, p. 160.

instalaciones de Cinemateca Uruguay. Por otra parte, una de las principales colecciones de Fernando Pereda, también producida en nitrato de celulosa y que había recuperado el SODRE, fue trasladada a Italia a los efectos de ser acondicionada y transferida para su acceso, trabajo que aún se encuentra en proceso.

### **Registro y obsolescencia tecnológica**

En el año 2008, se creó el Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ICAU). En el numeral K del artículo 2 de la ley de creación del ICAU, se señala que tendrá entre sus objetivos “preservar y contribuir con la conservación, mantenimiento y difusión del patrimonio fílmico y audiovisual nacional, procurando evitar la destrucción o pérdida de filmes de corto y largometraje, mediante su depósito en los archivos fílmicos que existan en el país, cualquiera sea su soporte”.<sup>12</sup> Además de este cometido específico indicado por la ley, el ICAU tuvo desde el inicio entre sus misiones la obligación de generar mecanismos de registro de todas las actividades ligadas a la producción cinematográfica, siendo el inventario de los archivos existentes un elemento fundamental en relación a esta labor de acopio de información sobre el sector.

En ese marco, entre los años 2010 y 2013, el ICAU encargó una serie de consultarías a profesionales externos, orientadas a generar un diagnóstico sobre la situación del patrimonio fílmico local. De este modo, se realizaron informes generales y específicos, para uso interno del ICAU, sobre la situación de las principales instituciones que conservaban archivos cinematográficos, entre las que se destaca el análisis del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (SODRE), de la Cinemateca Uruguay, del Archivo General de la Universidad de la República y de la Televisión Nacional del Uruguay. A partir de estos trabajos, se identificó cerca de 250 unidades de conservación de producción nacional en nitrato de celulosa, que corresponderían a las primeras etapas de la historia del cine en el país.<sup>13</sup> Los históricos mecanismos de

---

<sup>12</sup> Ley 18.284, Montevideo, 6 de mayo de 2008.

<sup>13</sup> Se trata de una cifra aproximada y que refiere a las unidades de conservación, es decir las latas contenedoras de cada cinta. Numerosos títulos están compuestos de varias latas o de más de una copia y, en este sentido, el cálculo aproximado de títulos conservados se estime en 100

acopio no permitieron determinar, de manera precisa, las formas de ingreso de dichos films en dichas instituciones, pero lo cierto es que para mediados de la década de 2010, se identificó este volumen de películas, consideradas de interés para el estudio del cine en sus primeras etapas, así como su acceso y valorización patrimonial para nuevos públicos.

Los diagnósticos técnicos sirvieron de insumo para la elaboración de un informe realizado por el ICAU, la Cinemateca Uruguaya, el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE, la Universidad de la República y la Universidad Católica del Uruguay en el marco de una serie de reuniones realizadas en 2014 bajo el título de “Compromiso Audiovisual”.<sup>14</sup> En los estudios se advirtió sobre la especial urgencia de atender a esta colección debido a su valor patrimonial, histórico y cinematográfico, así como sus acentuados niveles de deterioro.

Para ello, se creó la Mesa Interinstitucional de Patrimonio Audiovisual (MIPA) mediante un convenio integrado por las mismas dependencias. Se recomendaba al Estado uruguayo la necesidad de ubicar un depósito para el patrimonio fílmico nacional y se iniciaron diversas acciones, entre las que se encontraba la puesta en marcha de un plan para la identificación de los nitratos de celulosa producidos en Uruguay, su acondicionamiento físico y digitalización.

En ese marco, la MIPA, designó al Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República (LAPA-AGU)<sup>15</sup> y a la Cinemateca Uruguaya como co-responsables de esta línea de investigación y desarrollo.

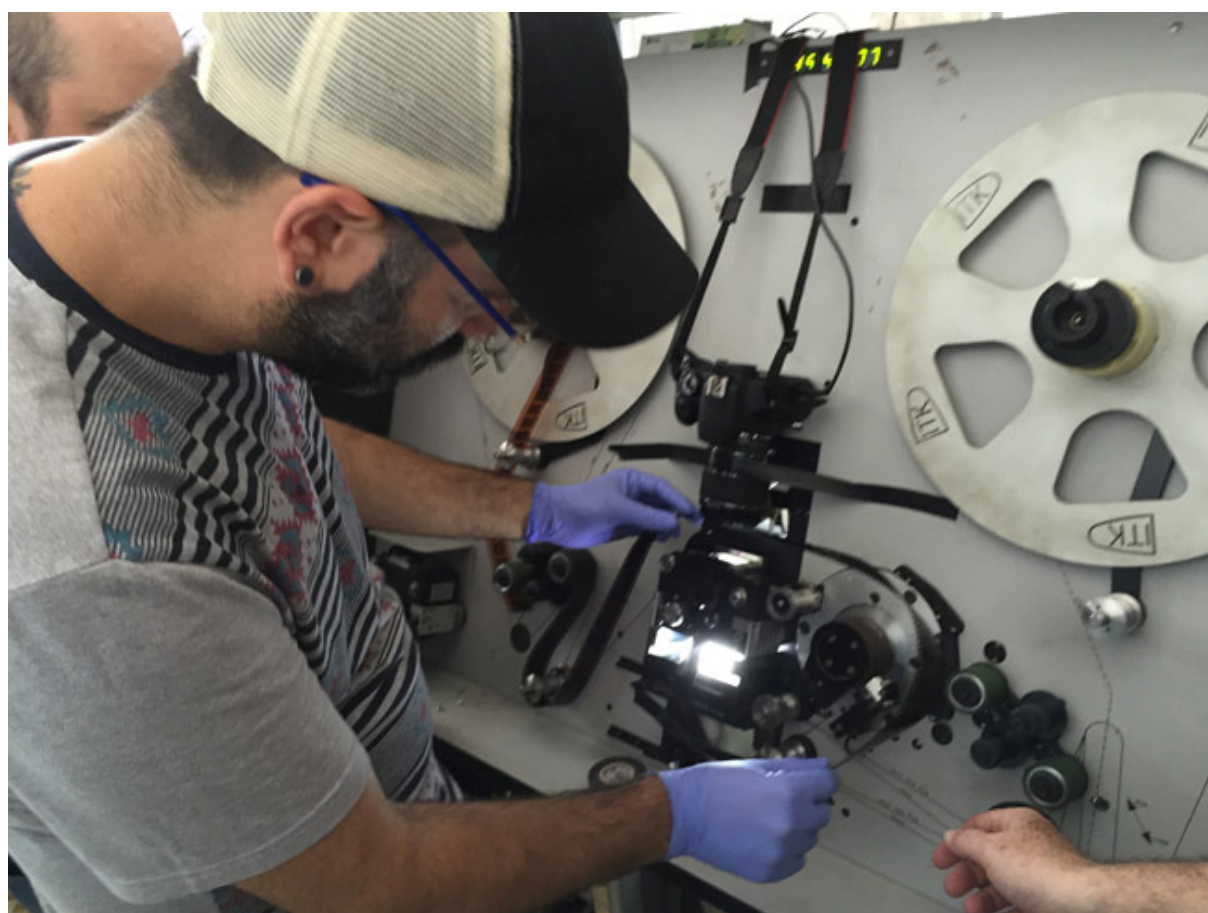
---

aproximadamente. Los informes solicitados por el ICAU fueron realizados entre 2010 y 2012 por Julieta Keldjian, Isabel Wschebor y Ana Laura Cirio y, en 2013, por Julio Cabrio y Clara Elisa Von Sanden.

<sup>14</sup> Ver informe en <http://www.icauc.mec.gub.uy/>.

<sup>15</sup> Para ese entonces, el LAPA-AGU había desarrollado el primer plan masivo de digitalización de películas cinematográficas en Uruguay, asociado a la recuperación del archivo fílmico del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República. Por más información sobre las actividades llevadas a cabo por este laboratorio ver: WSCHEBOR, Isabel, Julio Cabrio, Lucía Secco y Mariel Balás. “O Laboratório de Preservação do Arquivo Geral da Universidade da

A las preocupaciones iniciales de Hintz asociadas a los títulos producidos en la primera etapa del cine silente, no solo se sumaron los aspectos vinculados con la preservación físico-química de los soportes, sino los nuevos asuntos vinculados con la desmaterialización del cine y la obsolescencia tecnológica de los formatos analógicos conservados. Por lo tanto, las tareas de preservación en la segunda década del siglo XXI, implican también la puesta en marcha de un plan de digitalización y transferencia de formatos, a los efectos de salvaguardar los contenidos de los films en cuestión y dar soluciones adecuadas para su acceso.



El escáner del LAPA en funcionamiento

---

Republica". En: *Revista do Arquivo Geral da Cidade de Rio de Janeiro*, nº 8, Año 2014. Disponible en: <[http://www.rio.rj.gov.br/ebooks/publicacoesagcrj/revistas\\_agcrj/revista\\_8/](http://www.rio.rj.gov.br/ebooks/publicacoesagcrj/revistas_agcrj/revista_8/)> y WSCHEBOR, Isabel, Julio Cabrio, Ignacio Seimanas y Jaime Vázquez. "De cómo se re-convirtió un viejo Telecine SD en un escáner cuadro a cuadro con resolución 2k o superior en Uruguay". En: *Revista FIAF*, 2017.

En la medida en que Uruguay no contaba con equipamiento para la digitalización en alta definición, para iniciar esta tarea el LAPA-AGU reformuló un antiguo telecine Rank-Cintel en un escáner de digitalización entre 2 y 4k y se comprometió con la realización de los primeros diez títulos, gracias a aportes realizados por la propia Universidad de la República, el Instituto del Cine y el Audiovisual y la Cinemateca Uruguaya.<sup>16</sup> El sistema de digitalización puesto en marcha por el LAPA-AGU constituye un tipo singular de equipamiento de escaneo, basado en software libre y que ha sido tomado como ejemplo en las asociaciones de mayor porte a nivel internacional como la Federación Internacional de Archivos Fílmicos en Europa (FIAF) o la Asociación de Archivistas de Imagen en Movimiento en Estados Unidos (AMIA). Tras la configuración de este escáner se acondicionaron desde el punto de vista físico-químico y se digitalizaron los primeros títulos entre 2017 y 2018. Se trata, a su vez, de los primeros trabajos de salvaguarda y digitalización en alta definición, que han permitido re-exhibir estos films en pantalla cinematográfica en diversos eventos de carácter cultural y educativo. La selección de películas ha respondido a criterios de interés para el conjunto de instituciones que conforman la Mesa Interinstitucional de Patrimonio Audiovisual. En este sentido, se destaca la recuperación de las películas *Eclipse solar del 38* (Uruguay, Ministerio de Instrucción Pública, 1938)<sup>17</sup> y *Nuestras Médicas* (Uruguay, Facultad de Medicina, 1948)<sup>18</sup>, continuando así con las tareas de recuperación del cine científico y educativo que la Universidad de la República puso en marcha desde 2007. En segundo lugar, el plan ha contemplado la digitalización de films asociados al registro de la vida social, cultural y deportiva del Uruguay en las primeras décadas del siglo XX. En este marco se han digitalizado registros de Uruguay entre 1920 y 1930, conservados en el archivo de Cinemateca Uruguaya: *Final del campeonato de fútbol de 1930*, *Ceremonias y festejos de 1930*, *Construcción del estadio de Montevideo* y *Llegada de los campeones olímpicos* (Uruguay,

---

<sup>16</sup> El antiguo telecine fue cedido por el Banco República en 2016 a la Mesa Interinstitucional de Patrimonio Audiovisual a través del ICAU. El mismo quedó en manos de dicho banco tras el cierre de un laboratorio de digitalización, montado en los años previos en el país en Zonamerica.

<sup>17</sup> Perteneciente al Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE y conservada en el Archivo de Cinemateca Uruguaya.

<sup>18</sup> Perteneciente al Fondo ICUR-DMTC del Archivo General de la Universidad de la República.

1920-1930).<sup>19</sup> Desde este punto de vista, el proyecto ha permitido aportar imágenes en movimiento de un período de la historia del país con escasos registros de memoria visual. Estos films, junto a *Partido del Club Nacional de Fútbol contra el Génova Cricquet y Fútbol Club en Génova*” (Uruguay-Italia, 1925)<sup>20</sup> han sido objeto de producciones cinematográficas contemporáneas, permitiendo así una nueva puesta en circulación y contribuyendo, de este modo, a los intereses de difusión de la CU y del ICAU.



Fotograma de *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929)

Por último, se destaca especialmente la primera digitalización de un largometraje realizado en Uruguay del período silente, respetando el guión con el que la película fue concebida en la época. Se trata de *Del Pingo al volante* (Uruguay, Robert Kouri, 1929)<sup>21</sup>. La recuperación de este film ha permitido realizar un tratamiento específico de acondicionamiento de los ejemplares en analógico y atender a diversos aspectos complejos vinculados con la película, en especial los relativos al coloreado y virado. Dichos colores no eran sencillos de restituir mediante las técnicas de telecinado

<sup>19</sup> Pertenecientes al Archivo de Cinemateca Uruguay.

<sup>20</sup> Perteneciente al Archivo del Club Nacional de Fútbol.

<sup>21</sup> Conservada en el Archivo de Cinemateca Uruguay.

realizadas en un período previo y, por lo tanto, estas nuevas digitalizaciones abren paso a escenarios de investigación sobre dichos films desde el punto de vista de sus contenidos y sus características físico-técnicas, gracias a la precisión de la digitalización y a los métodos de emulación de las imágenes en cuestión. La experiencia ha nutrido, por lo tanto, nuevos campos de investigación vinculados con el procesamiento de los datos digitales derivados del trabajo de rescate de archivo realizado hasta el momento.<sup>22</sup> Desde el punto de vista de la historia de la restauración en el país, *Del Pingó* constituye el primer largometraje del período silente recuperado en un laboratorio local, sin tener que trasladar las copias en fílmico fuera del territorio nacional. Como señalamos previamente, fue posible respetar el guión original de la película sin realizar ningún tipo de reconstrucción ni intervención posterior, a diferencia de otras obras como *Almas de la Costa* (Uruguay, Juan Antonio Borges, 1924) o *El Pequeño héroe del Arroyo de Oro* (Uruguay, Carlos Alonso, 1932), realizadas en etapas previas, mediante diferentes convenios con laboratorios extranjeros. Desde el punto de vista de su valor patrimonial, la selección de este largometraje contó con una justificación académica realizada por la especialista uruguaya en cine silente Georgina Torello, pudiendo entonces combinar los planes de recuperación patrimonial con los nuevos enfoques universitarios, vinculados a los estudios sobre cine. Por último, la primera presentación pública de esta película se realizó en el marco del cierre del III Coloquio de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo, del Grupo de Estudios sobre Cine y Audiovisual, en setiembre de 2018, en un evento que contó con una conferencia del Profesor de L'École des Chartes de París, Christophe Gauthier, sobre los procesos históricos de patrimonialización del cine. La proyección estuvo acompañada por una musicalización del músico Leo Masliah concebida para este film y permitió combinar las necesarias tareas de salvaguarda del cine del pasado, con los nuevos intereses académicos y culturales asociados al patrimonio cinematográfico en el presente.

---

<sup>22</sup> Recientemente, la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) financió un proyecto, hoy en curso, sobre el procesamiento masivo de datos, dirigido por Isabel Wschebor, y que nuclea tanto al equipo del LAPA-AGU, como el de señales eléctricas y tratamiento de imágenes de la Facultad de Ingeniería de Udelar.



Fotogramas de *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929)

La puesta en marcha de estas primeras fases del plan contaron con el apoyo del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) que, en el año 2009, instituyó por primera vez en Uruguay un espacio universitario especializado en los estudios académicos sobre cine local, situado en el ámbito del Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la

República. Las nuevas necesidades en torno al acceso a los films para el desarrollo de trabajos de investigación constituyó, a la vez, un espacio de estímulo y demanda para la accesibilidad de los acervos existentes, nutriendo de este modo las actividades de rescate puestas en marcha por las instituciones patrimoniales con la profesionalización de los proyectos de investigación científica, vinculados con los estudios sobre cine en el país.

Gracias al apoyo de los organismos antes mencionados fue posible dar inicio a las primeras fases de un plan que busca salvaguardar y re-accesibilizar las colecciones de películas producidas en nitrato de celulosa. Su íntegra realización y puesta en marcha requiere de recursos económicos sostenidos. Sin embargo, esta experiencia ha sido posible gracias al capital social y cultural de una comunidad local que pone de relieve la necesidad de acceder a los registros que caracterizaron las primeras etapas de la historia del cine en el país.

### **Bibliografía:**

- AMIEVA, Mariana. “El amateur avanzando como cine nacional: el caso del cine uruguayo en la década de 1950”. En: *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 16, 2017, pp. 142-166. Disponible en: <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1249/1193>> [Acceso: noviembre de 2018].
- DOMINGUEZ, Carlos María. *24 Ilusiones por segundo. La historia de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: CU, 2013.
- HINTZ, Eugenio. “A la búsqueda del cine nacional perdido”. En: *Revista del Sodre*, noviembre de 1966.
- TORELLO, Georgina. “Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929)”. En: *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, 2013, pp. 1-29. Disponible en:

- <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/485>>  
[Acceso: noviembre de 2018].
- \_\_\_\_\_. “Artigas: gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico (1915)”. En: Torello, Georgina y Wschebor, Isabel (eds.). *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*. Montevideo: Udelar, 2016, pp. 49-61.
- \_\_\_\_\_. *La Conquista del Espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018.
- \_\_\_\_\_. “Patriótico insomnio. Las conmemoraciones oficiales en los registros documentales del Centenario”. En: Torello, Georgina (ed.). *Uruguay se filma. Prácticas documentales. 1920-1990*. Montevideo: Irrupciones, 2018.
- VON SANDEN, Clara Elisa, “La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior. 1866-1930”. En: Magdalena Broquetas (coord.). *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales (1840-1930)*. Montevideo: CDF, 2011.
- WSCHEBOR, Isabel. “Del documento al documental uruguayo: el instituto de cinematografía de la Universidad de la República (1950-1973)”. En: *Revista Faro*, vol. 14, 2011. Disponible en: <<http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/76>>  
[Acceso: noviembre de 2018].
- \_\_\_\_\_. “Cine y Universidad en la crisis de la democracia (1960-1973)”. En: *Revista Encuentros Uruguayos*, n. 1, 2013, pp. 50-84. Disponible en: <[http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/archivos/Encuru\\_numero\\_06.pdf](http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/archivos/Encuru_numero_06.pdf)>  
[Acceso: noviembre de 2018].
- \_\_\_\_\_. “El cine y la ciencia reformista (1950-1960)”. En: Alted, Alicia y Susana Sel (comps.). *Cine científico y educativo en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) / Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016.
- WSCHEBOR, Isabel, Julio Cabrio, Lucía Secco y Mariel Balás. “O Laboratório de Preservação do Arquivo Geral da Universidade da Republica”. En: *Revista do Arquivo Geral da Cidade de Rio de Janeiro*, n. 8, 2014. Disponible en:

<[http://www.rio.rj.gov.br/ebooks/publicacoesagcrj/revistas\\_agcrj/revista\\_8/](http://www.rio.rj.gov.br/ebooks/publicacoesagcrj/revistas_agcrj/revista_8/)>  
[Acceso: noviembre de 2018].

WSCHEBOR, Isabel, Julio Cabrio, Ignacio Seimanas y Jaime Vázquez. “De cómo se reconvirtió un viejo Telecine SD en un escáner cuadro a cuadro con resolución 2k o superior en Uruguay”. En: *Revista FIAF*, 2017.

---

**Fecha de recepción:** 1 de diciembre de 2018

**Fecha de aceptación:** 17 de diciembre de 2018

**Para citar este artículo:**

WSCHEBOR PELLEGRINO, Isabel, “Los archivos fílmicos en la larga duración. Recorrido y recuperación de películas en nitrato de celulosa producidas en Uruguay”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 249-269. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/207>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Isabel Wschebor Pellegrino** es Historiadora y especialista en archivos de cine. Es docente del Archivo General de la Universidad de la República, donde coordina el Laboratorio de Preservación Audiovisual, en el que se desarrollan actividades de preservación cinematográfica y digitalización en alta definición. Es magister en Ciencias Humanas y actualmente realiza su doctorado en co-tutela entre l'École Nationale des Chartes (Paris) y la Universidad de la República (Uruguay). Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales del Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República y ha publicado diversos trabajos sobre la historia del cine científico en Uruguay y la preservación de archivos audiovisuales. E-mail: [isabelwp@gmail.com](mailto:isabelwp@gmail.com).