

# La supervivencia de las imágenes

## Entrevista a Carolina Cappa

Constanza Grela Reina\*



Carolina Cappa en la presentación de *Nitrato Argentino*. Foto: Daniela Sagone.

**D**urante casi cuatro años Carolina Cappa, diseñadora de imagen y sonido y archivista del Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” de Buenos Aires, dirigió a un equipo de técnicos e investigadores en el proyecto *Nitrato Argentino*. El mismo tuvo por objetivo identificar y catalogar el acervo de nitratos resguardados en la institución, pertenecientes al período silente de la cinematografía argentina. Como resultado de dicha labor, en octubre de 2019, se publicó el libro *Nitrato Argentino*<sup>1</sup>. *Una historia del cine de los primeros tiempos*, un novedoso estudio del

---

<sup>1</sup> CAPP, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires. Museo del Cine, 2019.

temprano cine nacional. El volumen contiene una clasificación de los films resguardados en el museo con sus características de conservación y las técnicas y modos de su producción pero también incluye una serie de artículos y textos críticos que proponen un recorrido posible por los primeros años del cine en el país. Una de las finalidades de este fabuloso proyecto es poner este material a la consulta de investigadores, estudiosos e interesados. Esta iniciativa culminará con la publicación de un sitio web<sup>2</sup> donde se podrán visualizar no solo la gran mayoría de las películas de la colección digitalizadas durante el proyecto sino también una selección de fotogramas y documentos visuales. La entrevista que nos concedió Carolina Cappa, que actualmente reside en España, se realizó en el mes de julio de 2020, en plena pandemia del COVID-19, a través de medios virtuales que nos permitieron acortar las distancias.

### **Constanza Grela Reina: ¿Cómo surgió el proyecto *Nitrato argentino*?**

**Carolina Cappa:** El proyecto surgió dentro de los trabajos cotidianos del Museo del Cine, donde trabajé durante casi 11 años. Nació como una necesidad interna del archivo fílmico del museo. Como en casi todos los repositorios fílmicos del mundo, hay una amplia y constante tarea de identificación de las películas. La colección de nitrato del museo no es una excepción pues, si bien se conocía de manera general lo que había, se trata de un material que posee pocos datos de identificación. Contrariamente a lo que sucede con un libro u otro tipo de documentos históricos, las películas de este período por lo general no vienen acompañadas de información complementaria que colabore en su reconocimiento. Estas deben ser inspeccionadas, atravesadas por otras fuentes y, luego, catalogadas. Es una tarea muy compleja que lleva mucho tiempo y se hace cotidianamente. Entonces, el proyecto surgió a partir de esa necesidad interna del museo y de un interés personal por el cine de los primeros tiempos, por ese cine en el que todavía no estaba establecido el código cinematográfico y había una gran experimentación. A partir de esos dos gérmenes, el trabajo interno y mi propio interés, aparece *Nitrato argentino*.

---

<sup>2</sup> El sitio web de *Nitrato Argentino* puede consultarse en <https://nitratoargentino.org/>

**CGR:** ¿Cómo estuvo conformado el equipo de *Nitrato argentino*? ¿Cómo se organizó el trabajo y a qué desafíos se enfrentaron?

**CC:** El equipo interdisciplinar estuvo formado íntegramente por trabajadoras y trabajadores del Museo del Cine. *Nitrato argentino* es un libro que tiene un interés archivístico e interpretativo. Por un lado, tiene por objeto identificar y generar un catálogo que permita el acceso a la información y, por otro, intenta construir para el lector un recorrido posible por la colección del museo. Nuestra intención era generar un acceso acompañado del catálogo. Entonces, en el equipo están reflejadas esas dos vertientes. Hay archivistas, técnicas en inspección, restauradoras, historiadores, investigadoras, realizadores audiovisuales. De la conjunción de esos mundos se armó el equipo

Los desafíos fueron muchos y constantes. *Nitrato argentino* tiene una dimensión enorme, sobre todo en lo que tiene que ver con el sitio web. Durante el proceso de identificación y catalogación digitalizamos más de 3000 fotogramas de películas. Luego debimos construir una base de datos, que es la que se encuentra en el sitio web. Sin dudas, la parte archivística fue un desafío. Enfrentarse a un documento que no tiene ni título, ni autor, ni año, ni información en el envase, ni ningún documento que lo complementa implica mucho tiempo de investigación para tratar de, por lo menos, asignarle un nombre que más o menos dé cuenta del contenido del documento. Ese es un reto constante en todos los archivos pero especialmente en los de la etapa silente. Pero, sin dudas, la mayor dificultad fue el diseño de una herramienta que permitiera una lectura amable y completa de lo que era el periodo, observando sus complejidades. Suele pensarse que el cine argentino de los primeros tiempos es un cine aburrido, exclusivamente en blanco y negro, de gauchos, malevos y elementos nacionalistas, cuando en realidad posee una complejidad mucho mayor. Dar cuenta de esa complejidad fue el desafío más grande.

**CGR:** Los 107 documentos audiovisuales que conforman el catálogo son solo una parte del acervo de nitrato que conserva el museo. ¿En base a qué y cómo se realizó la selección del material que finalmente se incluyó?

**CC:** Los documentos que conforman el catálogo fueron seleccionados de acuerdo a si se trataba de films realizados por argentinos, o films realizados en Argentina, o que tuvieron algún tipo de distribución en el país. Existe un caso puntual de un grupo de películas realizadas en Francia pero que, sin embargo, fueron distribuidas por el Colegio Nacional Buenos Aires y se exhibieron ahí, entonces ya tenían una pertenencia al territorio. El recorte temporal tuvo que ver con la extensión del periodo silente. En el caso de *Nitrato argentino* llegamos hasta 1939, que excede bastante el límite que se suele establecer para esa etapa a finales de los años 20. Lo que sucedió es que seguían apareciendo documentos con la estructura técnica y narrativa que se había establecido en el periodo mudo, por lo que decidimos incluirlos. No incluimos películas sonoras, salvo el caso de *Muñequita Porteña* (José Agustín Ferreyra, 1931) que es sonora pero no conservó su sonido pues los discos se perdieron.<sup>3</sup> La incluimos en el catálogo como una bisagra con ese otro período siguiente. Quedaron afuera todas las películas extranjeras y las que tenían sonido ya incorporado. El nitrato es un soporte que se dejó de fabricar en 1949 pero dejó de utilizarse algún tiempo después. Hacia mitad de la década de 1950 se encontraba todavía en circulación. Eso es mucho más tiempo del que abarca el libro. Por eso decidimos hacer un corte vinculado al cine de los primeros tiempos realizado, distribuido o procesado en Argentina.

**CGR: ¿Podés describir las características y el estado del material encontrado?**

**CC:** Las características son muy variables. En general, diría que de manera casi milagrosa, los materiales se encontraban en muy buen estado. Pensemos que pasaron más de 100 años desde su producción y la particularidad de este tipo de colecciones es que las copias fueron producidas en la época. No estamos hablando de copias posteriores sino del mismo material producido en la década de 1920 o, incluso, de 1910. Nos encontramos frente a documentos que tienen 100 años de antigüedad. En el caso del papel esto es muy habitual pero no en el caso de los materiales audiovisuales. Como se sabe, el nitrato es un material inflamable y muy frágil. Además, llevó mucho tiempo

---

<sup>3</sup> *Muñequita Porteña* fue el primer film hablado argentino y estaba sonorizado con el sistema Vitaphone de discos fonográficos sincronizados

instaurar la idea de que el cine debía ser conservado porque tenía importancia hacia el futuro. Existió un periodo en el que se destruyó con voluntad, ya sea por la peligrosidad del soporte, por los incendios que se producían o simplemente porque se consideraba que estos materiales no tenían valor. La consecuencia fue que muchos documentos filmicos se perdieron. Por tanto, encontrar un rollo de esa época hoy tiene una gran importancia. Aún así, pese a todos esos tránsitos del tiempo y de la historia, los materiales estaban, en general, en muy buen estado. Hay excepciones, por supuesto. Encontramos films con diferentes estados de descomposición, muchas veces incluso dentro de un mismo rollo. En algunos casos, ni siquiera pudimos desenrollar o abrir los rollos porque estaban completamente descompuestos y, por lo tanto, pegados. En esos casos ya no hay posibilidad de inspección y, en consecuencia, el material –muchas veces el único vestigio que queda de una obra–, se ha perdido para siempre. *Nitrato argentino* está conformado por documentos únicos. El catalogo también da cuenta de esos materiales en mal estado. Se indica que no pudieron ser reproducidos o, incluso, que hemos llegado a reproducirlos, pero que están muy deteriorados. Al ver la digitalización de este tipo de films, se puede observar claramente su descomposición.

Lo que no existía al momento de encontrar los materiales era una identificación precisa y ese fue el trabajo más grande. En el libro hay un artículo que escribí sobre catalogación que se llama “Sin identificar: material inflamable”. El título alude justamente a una forma muy habitual que tenían los archivistas o los proyccionistas para referirse al material que no tenía título. Este rótulo advertía sobre la falta de clasificación pero también alertaba sobre de la peligrosidad del soporte, que debía estar separado de los otros materiales porque podía prenderse fuego.

El trabajo en los archivos lleva siempre muchísimo tiempo y el presupuesto asignado a estas instituciones es escaso. El plantel de trabajadores nunca es suficiente y hay tareas que van quedando relegadas. No hay tiempo para revisarlo todo. En el Museo del Cine la colección de nitrato había sido revisada y bien conservada por el archivista anterior, Felipe Costa. Sin embargo los documentos sólo tenían una catalogación aproximada. Partiendo de una revisión minuciosa de los materiales, pudimos conseguir los datos necesarios para completar esas faltas.

**CGR: ¿Cuáles son las herramientas o los procesos de investigación que permiten identificar una película?**

**CC:** Dentro de lo que es la identificación de materiales fílmicos hay herramientas muy básicas, ya establecidas en el día a día, que tienen que ver con la lectura de los códigos de borde de las películas. Hay una serie de marcas marginales que establecían las casas productoras de material virgen o, en algunos casos, los laboratorios que permiten llegar a una fecha probable de producción. Por ejemplo, las películas realizadas por la Eastman Kodak poseen un código preciso, entonces uno va al borde de la película y encuentra un cuadrado y un triángulo y sabe que eso pertenece a un determinado año. Al tener esa fecha precisa nos acercamos al momento de la producción. Sin embargo, los primeros años del cine constituyen un momento de gran experimentación y por lo tanto había muchísimas empresas y productoras que generaban materiales que no permiten establecer ese vínculo. Podemos saber de qué marca es el material, pero no conocemos el año. En esos casos tenemos otras herramientas técnicas para buscar determinadas huellas materiales en los documentos, como los empalmes, el tipo de efectos utilizados –ya sea durante el rodaje o en laboratorio–, los tipos de colores –teñidos, virados, teñidos compuestos, coloreado manual–, las técnicas de montaje –el corte por positivo, por ejemplo–; en fin, una cantidad de cuestiones que tenían que ver con la propia manera de producir películas en la época. Comprender cómo se hacían los films materialmente, técnicamente, en el laboratorio o durante el rodaje, nos permite hoy interpretarlos y determinar a qué época corresponden. Si estudiamos el modo de producción podemos calcular, por ejemplo, si una película es de la década de 1920 o de 1910 y nos acercamos de manera muy general no a una fecha puntual sino a un periodo.

Luego hay que visualizar de manera muy detallada el contenido de las películas. Es bastante emblemático el caso del film representado en la tapa del libro y el primero que aparece en el catálogo: [*Salida de la Fábrica de Cigarrillos "La Sin Bombo"*] (Autor desconocido, ca. 1904-11). Es una película que no tenía título, no tenía absolutamente ninguna información. Sin embargo, en el film aparecían unos carteles en los que, si observábamos muy detalladamente, se podía leer “La sin bombo”. Estábamos frente al registro de una salida de la fábrica, muy similar a la de los Lumière. Técnicamente, es un material que tiene unas perforaciones que no son las tradicionales, que son más

antiguas que las luego estandarizadas. Todas esas piezas juntas, hicieron que empezamos a investigar sobre esta fabrica que se llamaba “La sin bombo”. Nos contactamos con un investigador que había estudiado puntualmente las compañías tabacaleras de principios de siglo y que identificó la calle que aparece en las imágenes y nos dijo que allí funcionó la fábrica de cigarrillos “La sin bombo” entre 1904 y 1911. Cuando tenemos suerte, encontramos gente que sabe del tema muchísimo más que nosotros. Lo que ellos saben y lo que sabemos nosotros de técnica se junta y permite establecer un periodo de tiempo más preciso. De lo contrario, queda muchas veces en una generalidad que no podemos confirmar. Por eso utilizamos ciertas herramientas en el catálogo como los corchetes a la hora de asignar un título, un autor o un año en los casos en los que es el archivista o el catalogador quien lo está asignando y no es información que sale del propio material. Ese corchete advierte al lector que no tenemos la certeza, que nos acercamos a la información hasta donde pudimos. Ojalá en el futuro aparezcan investigadores que lo lean, nos corrijan y completen aquellos datos que figuran entre corchetes.



Fotograma de [Salida de la Fábrica de Cigarrillos "La Sin Bombo"], Autor desconocido, ca. 1904-11. Fuente: Nitrato Argentino.

*Nitrato argentino* intentó dar mucha importancia a lo que es la técnica porque consideramos que, desde allí, también podemos comprender la historia. En el plano específico de la archivística, fue la interpretación de la técnica la que nos permitió determinar la pertenencia de un film a un periodo o a otro. Luego vinieron todas esas capas extraordinarias, complementarias, que surgieron del encuentro con otros investigadores que conocen mucho más del contenido propio de la película. Sin embargo, cuando eso no sucede, desde la técnica también lo podemos intentar resolver.

**CGR:** Respecto del tipo de materiales que se conservan en el acervo del museo. Se puede observar en el catálogo que son muy pocos los films que entrarían en lo que entendemos más generalmente como cine (films de ficción, con actores profesionales, etc.) y abundan, en cambio, los materiales fílmicos que entran más en el terreno de los *orphan films*, como películas educativas, actualidades, films amateurs, familiares o *travelogues*. ¿Por qué crees que se conservaron este tipo de documentos? ¿Esperaban encontrarse con este material?

**CC:** El por qué se conserva un determinado material es una cuestión bastante extraña. Realmente sabemos poco sobre la circulación de los films de los inicios. Yo creo que su conservación está, en gran medida, relacionada con su falta de éxito, con su falta de distribución, con el hecho de que son materiales que no han sido ni siquiera importantes para ser copiados o intercambiados entre coleccionistas, incluso para ser robados, o que no se perdieron porque nunca se enviaron a otro país para ser exhibidos. En síntesis, que no tuvieron circulación. Son materiales que permanecieron durante mucho tiempo en una institución, en la nuestra o en otras, y estaban ahí porque no tenían ningún valor. La cuestión del valor atraviesa constantemente las prácticas de archivo porque tenemos poco presupuesto disponible y, con ese dinero, tenemos que tomar decisiones como, por ejemplo, qué película restaurar. Como ese dinero es tan escaso, generalmente se puede restaurar solo una, a lo sumo dos. Se priorizan, entonces, las que tiene un valor histórico y estético relevante, las que podrían considerarse como documentos históricos imprescindibles y todas las otras quedan en una cola, a la espera de que el presupuesto aumente. Estos films son justamente los que estaban esperando en la cola.

Es bastante sugerente que las películas del catálogo tengan que ver con ese tipo de films que no tuvieron tradicionalmente una distribución, una exhibición comercial industrial tradicional. *Muñequita Porteña* (José Agustín Ferreyra, 1931), *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924), *Historia de un gaucho viejo* (José J. Romeu, 1924) o *La vuelta al bulín* (José Agustín Ferreyra, 1926) son los pocos de este tipo. El resto son materiales que se exhibían antes de la proyección, o bien se exhibían en escuelas o en un pueblo. La colección de Domingo Filippini de General Pico, por ejemplo, está compuesta principalmente por actualidades cinematográficas. Hay también muchos *travelogues* (películas de viaje) o films familiares que no pasaron por el canal tradicional de distribución en cines comerciales. Estos documentos constituyen la gran mayoría del catálogo. No hice el cálculo pero creo que son un 80 por ciento de lo que conforma la colección. Por un lado, tiene que ver con esa no distribución tradicional y, por el otro, se relaciona con el valor que le otorgan las instituciones, los historiadores, los investigadores a las películas. Cuando quedan a un costado no corren riesgo de ser copiadas, traficadas, ni siquiera de ser reproducidas, algo que también las ha salvado. No hay riesgos, porque nadie hace nada con esas cintas. Al día de hoy, esas películas subsisten y nos permiten entender cuestiones técnicas como las que te mencionaba antes sobre cómo se teñían los films, cómo se montaban, cómo se hacían los efectos en cámara, cuáles eran las cámaras que se utilizaban y todo eso permite comprender el modo de producción de una época. Por supuesto que esos films tienen valor, además de que personalmente me parecen hermosos. Finalmente, hay espectadores y empatías muy heterogéneas. No son solo las grandes películas de ficción, con actores, que se estrenan comercialmente en los cines las que interesan a la sociedad. Estos films huérfanos también tienen un interés y creo que, así como me encontraron a mí, van a encontrar a otras personas. Por eso, también, existe la voluntad de compartirlos. Entonces, es en esa complejidad de decisiones que tiene que ver con la circulación, el interés de los investigadores y algunas otras cuestiones como el azar, la suerte de que no se hayan prendido fuego, etc., que han sobrevivido, en muchos casos fragmentadas, como descartes o como documentos que no son lo que se llama cine tradicional.

Giovanna Fossati en su texto *From grain to pixel: the archival life of film in transition*, que se tradujo el año pasado en Argentina,<sup>4</sup> justamente plantea como problemático el concepto de film. ¿Qué significa o cómo nombramos una película que no es “cine”? ¿Cómo llamamos a aquellos materiales que no estamos habituados a clasificar como cine y que, sin embargo, son documentos que están en un soporte con perforaciones, que se reproducen a 16, 18, 20, 24 fotogramas por segundo y que registran eventos de la realidad? Son películas pero, claro, ese concepto ha estado muy cerrado durante mucho tiempo y los estudios con los archivos están haciendo que se empiece a pensar que hay otro tipo de forma cinematográfica que la tradicionalmente concebida.

**CGR: La mayoría de los materiales audiovisuales del periodo temprano de nuestra cinematografía son de muy difícil acceso, cuando no imposible. En este sentido, en Nitrato Argentino se observa un énfasis en la idea de que el acervo de los archivos debe ser público y accesible. ¿Qué tan cerca estamos de ese objetivo en Argentina?**

**CC:** En los últimos 10 o 15 años cambio mucho la manera de acceder a los archivos y esto tuvo mucho que ver con el recambio generacional. Ahora es más clara la idea de que los archivos tienen que ser accesibles. Aún así, sigue siendo muy difícil, sigue habiendo una barrera profunda entre la academia (los investigadores) y los archivos. Yo creo que es una alianza que nunca tendría que haberse roto, todo lo contrario. Tendría que estar muy unida, entendiendo que el archivo necesita a los investigadores para que su acervo se conozca y los investigadores necesitan estudiar el archivo. Ciertamente es que los archivos filmicos tienen muchas carencias. Estamos hablando de trabajos precarios, malas condiciones de guarda, falta de equipamiento tecnológico. La necesidad económica y material para que un archivo filmico funcione correctamente es muy grande. Considero que muchas veces hay proyectos que se podrían activar desde la investigación. Las necesidades que tienen los archivos hacen que a veces no den abasto. No se puede poner todo *on-line* porque no alcanza el tiempo y porque, muchas veces, hay cuestiones que tiene que ver con los derechos de autor. Entonces, aunque nosotros queramos, no los podemos disponibilizar porque tenemos que pedirle autorización a alguien que no nos

---

<sup>4</sup> FOSSATI, Giovanna. *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición*. Buenos Aires: ASAECA / Imago Mundi, 2019, traducción al español de Lorena Bordigoni, Gloria Ana Diez (editoras) y Soledad Pardo.

la da. Los archivos en el mundo también se mueven en el marco de este panorama complejo, aquí en España también. Lo que termina sucediendo es que, por lo general, podemos dar acceso a materiales que son huérfanos como estos, o que están en dominio público, materiales que nadie va a venir a reclamar o, mejor dicho, que esperamos que nadie venga a reclamar. Creo que sería muy beneficioso si estas iniciativas de recuperación se activaran también desde la investigación porque la universidad y otras instituciones que pueden acceder a financiamiento para la investigación, tienen la capacidad de fomentar estos proyectos y ayudar a los archivos a que esos materiales sean accesibles. Por supuesto es cierto, también, que hay voluntades políticas precisas que permiten o no permiten el acceso. El mayor problema que tenemos Argentina es que no existe una Cinemateca Nacional que regule y genere políticas públicas de acceso. Si existiera una Cinemateca Nacional que estableciera que todos los archivos públicos deben proveer acceso, no habría ninguna decisión personal, ningún funcionario dentro de una institución podría impedirlo pues habría una política que regule a todos los archivos públicos del país. En Argentina eso no existe. Es algo por lo que se viene peleando hace más de 20 años y pareciera que va a llevar mucho tiempo más. La existencia de una Cinemateca Nacional permitiría regular también a los archivos privados. Estos archivos y los coleccionistas persiguen otros fines que tienen más que ver con obtener beneficios económicos. Allí, cuando vas a solicitar acceso a un documento, incluso aquellos que están en dominio público, es siempre con la intermediación de una voluntad lucrativa por parte del privado. La falta de un ente regulador provoca que hoy en día, cada institución, privada o pública, decida la manera más conveniente en la que gestionar sus archivos y, muchas veces, el acceso abierto no está entre esas conveniencias. En mi opinión, los archivos no existen para hacer investigaciones personales ni para conservar los materiales en buen estado y nada más. Existen para que cualquiera pueda ir e investigar, escribir la historia y cuestionarla. Seguramente se ha mejorado mucho en relación a como los profesores e investigadores de otra época trabajaban con los archivos, pero todavía se puede mejorar más.

**CGR: ¿A qué procesos fueron sometidas las películas/documentos para que hoy podamos verlos digitalmente?**

**CC:** El primer procedimiento que se lleva a cabo con cualquier película es una revisión manual en una mesa de inspección. Se traslada la película de un extremo al otro de la mesa a través de un mecanismo manual similar a una manivela y se la mira con lupa, sin movimiento. El proceso de digitalización de fotogramas que se hizo para *Nitrato argentino*, que fue grande y voluminoso, se realizó con un escaner de digitalización de fotografías tradicional, un escaner de tipo industrial que se puede comprar en cualquier lado. No es de uso hogareño, pero sí semi-profesional y muy accesible. Digitaliza un fotograma o tres, como en nuestro caso. En lo que respecta al escaneo de una película en movimiento, la tecnología digital ha ido evolucionando. El sistema más primitivo podía ser un telecine, que consistía en proyectar una película y grabar la pared con una cámara, capturando la imagen en datos digitales o analógicos. Por supuesto la luminosidad e imprecisión de la pantalla influían en el resultado. Luego aparecieron los escaners que ahora pueden generar una imagen a 2k, 4k, 8k de muy alta precisión, cuadro por cuadro. De cada uno de los fotogramas se obtienen muchos datos que luego hacen que el video completo tenga en sí mismo mucha información en todo el espacio de imagen. Estos escáneres y el procesamiento digital para el tratamiento posterior de la imagen obtenida son muy costosos. A nivel público, esa tecnología sólo existe en nuestro país en el Archivo de Radio y Televisión Argentina (RTA). Por tanto, realizamos un convenio con el entonces director Javier Trímboli, que consideró que esa herramienta que estaba ahí, en una institución pública, debía ser de todos y convocó a distintos archivos para que lo usen. La decisión duró poco. En ese breve lapso, nosotros digitalizamos muchos de los documentos fílmicos que en *Nitrato argentino* tienen la mejor calidad. Luego, en el museo tenemos otro escaner que Javier de Azkue preparó. Se trata de una mesa de inspección con un sistema de transcripción analógica hoy obsoleto, que se desechó cuando se cerraron los laboratorios Cinecolor, y que Javier intervino de manera tal que nos sirviera para digitalizar. En *Nitrato argentino* también hay muchos materiales procesados con ese telecine, que tienen una calidad de imagen inferior a aquellos digitalizados con el escaner del archivo RTA. Ni el Museo del Cine, ni el Archivo General de la Nación, ni el Instituto de Cine tienen escaner propio. Quitando el del Archivo RTA, los demás escaners disponibles en el país son todos privados y, como el

aparato en sí mismo es muy caro, el servicio es también muy costoso. El presupuesto del museo no alcanza para afrontar ese gasto y, en consecuencia, no hubo posibilidad aún de preservar la colección en su totalidad. Esto lo digo en el texto de introducción del libro porque, a diferencia de otros proyectos de este tipo que se han llevado a cabo en el mundo, en Argentina las películas no están salvadas. *Nitrato argentino* es una llamada de alerta que avisa que las películas siguen ahí, sin estar preservadas a largo plazo. El patrimonio sigue estando en riesgo. Solo en el caso de *Muñequita porteña* (José Agustín Ferreyra, 1931) y *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914) se pudo realizar una restauración, pero son casos extraordinarios. Son películas para las cuales se pudo conseguir el dinero y el esfuerzo para hacerlo.



Fotograma de *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914). Fuente: Nitrato Argentino.

**CGR:** En varios artículos se alerta respecto de los riesgos que corre nuestra memoria audiovisual a causa de la falta de voluntades y políticas de preservación a lo largo de nuestra historia. ¿Nos podrías brindar un panorama sobre el estado de las políticas de conservación vigentes en Argentina? ¿Cuáles son las perspectivas del patrimonio fílmico aquí?

**CC:** Las políticas de preservación audiovisual en Argentina no existen. Lo que existe son personas que trabajan en instituciones que tienen voluntades individuales para que determinados procesos de preservación puedan llevarse adelante. Pienso por ejemplo en Paula Félix-Didier en el Museo del Cine o Mariana Avramo en el Archivo General de la Nación, por nombrar solo dos instituciones de las más importantes. Conociendo las condiciones del patrimonio, ellas activan recursos, planes y proyectos, en la medida que pueden. También está el archivo fílmico del INCAA en donde trabaja Georgina Tosi, bastante sola por cierto, con una cantidad muy grande de materiales. El caso de la cinemateca del INCAA es diferente porque se trata mayoritariamente de copias A de películas estrenadas comercialmente. Responde a la obligación de la ley de cine que da subsidios y, en respuesta a ese subsidio, exige que se deposite una copia en el archivo.

Los archivos fílmicos privados, excepto el de Fernando Martín Peña –que de algún modo busca constantemente los canales para dar a conocer lo que tiene (su programa de TV, Filmoteca on-line, el MALBA, etc.)– no propician ningún tipo de acceso y ese es un problema grande. Estamos convencidas de que en los archivos privados hay un volumen enorme de documentos que no tenemos idea de que están ahí y a los que no vamos a poder acceder porque no hay ninguna política de preservación audiovisual. También aparecen películas por fuera de Buenos Aires. Sucedió cuando trabajamos con el Fondo Filippini en La Pampa y a Paula Félix-Didier y Andrés Levinson con *Historia de un gaucho viejo* (José J. Romeu, 1924) o *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924) en Santa Fe, por citar algunos casos. Tenemos un fuerte centralismo por el que tendemos a construir las narrativas desde Buenos Aires y, en realidad, existen una cantidad de archivos históricos, bibliotecas, acervos universitarios que están desperdigados en todo el país y poseen este tipo de documentos. En relación a lo que decía antes del recambio generacional, hay mucha gente nueva trabajando en esos archivos que entra en esos espacios y se interesa por esos documentos. Algunos de estos archivos son el Archivo Audiovisual de la Universidad de Córdoba, el Archivo Audiovisual de la Universidad de Tucumán, también hay uno en Salta y en Tierra del Fuego. Estos sitios dispersos están haciendo lo que debería hacer una Cinemateca Nacional, todo de manera incipiente, voluntariosa y apasionada.

En este sentido, en cuanto a la perspectiva a futuro, tenemos una desventaja, que es que el tiempo corre y los materiales fotoquímicos se degradan. Se degradan al punto de no poder acceder al material en sí mismo y, por tanto, a la obra. Va a llegar el momento en el que algunas películas no se van a poder ni siquiera despegar porque van a ser una roca o que los materiales en acetato estarán tan afectados por el síndrome de vinagre que ya no habrá nada que ver. Esa es la parte mala. Pasa el tiempo y, si no tomamos medidas urgentes, el patrimonio está en peligro. La parte buena es que la tecnología está evolucionando de una manera muy rápida. Y también están surgiendo muchos jóvenes apasionados que están inventando sistemas de capturas. Pienso en un escaner que inventaron unos alemanes pero que en Argentina construyó Matías Gritti, que tiene un laboratorio artesanal de digitalización en el país. Él, con una cámara DSLR, se montó un escaner propio en la casa. Es un escaner de imagen en movimiento que funciona muy bien. Ese tipo de posibilidades tecnológicas, con cosas pequeñas que se pueden *hackear* o diseñar con poco dinero pero con intenciones muy claras y buenas, creo que nos puede salvar. Y por supuesto, las nuevas generaciones también nos pueden salvar. Hay una pasión renovada y, si estas generaciones se comprometen con el patrimonio, con los archivos, con el acceso abierto a la información, ahí hay también un buen camino. Puede que llegemos tarde, pero cuando se llegue habrá muchas más posibilidades de las que había antes para acceder a la recuperación del patrimonio.

**CGR: *Nitrato Argentino* presenta una nueva mirada en cuanto al uso del color en las películas del periodo silente. ¿Podrías comentarnos cómo fue realizar este trabajo?**

**CC:** En el Museo del Cine, especialmente trabajando con los nitratos, cambió mi percepción sobre el cine mudo. Cuando yo estudiaba hace 10 o 15 años, en las clases de historia del cine en la universidad, veíamos películas en VHS espantosas, en blanco y negro, sin ningún atractivo. En cambio, cuando en el museo tenía las películas en la mano, eran brillantes. Era un mundo muy diferente al que yo había accedido. Y esto, en relación también a la evolución de la tecnología, es algo que fue cambiando en los últimos años. Empezamos a acceder a una cantidad de películas restauradas a todo color, con tonos maravillosos, que se ven bien, que son agradables

para pasarse una hora y media observándolas. Entonces, fue la diferencia entre aquellas copias que habitualmente se reproducían y se reproducen para estudiar y lo que yo veía cuando tenía los materiales originales delante mío, lo que hizo que identifique que ahí había algo que compartir. Era necesario contar que esos films no eran así, que se había perdido mucha información en el tránsito del original a la copia de acceso. La fascinación por el cine mudo y por el cine pintado en general, hizo que me empezara a interesar por el color.



Fotograma de [Film Revista Valle: Del Atlántico a los Andes], Cinematografía Valle, 1920-21. Fuente: Nitrato Argentino.

En los últimos tiempos, los estudios sobre el color han estallado en todo el mundo. En el libro, menciono a referentes muy importantes en este campo como Giovanna Fossati, Tom Gunning y, sobre todo, Barbara Flueckiger, cuyo sitio *Timeline of Historical Film Colors*<sup>5</sup> se ha convertido, hoy en día, en una fuente de información a la que acudimos siempre que necesitamos saber algo del color. En el libro recuperamos (directamente desde ahí) lo que estos investigadores –fundamentalmente europeos– han estudiado sobre la técnica del color en el cine mudo y lo atravesamos con lo que

---

<sup>5</sup> El sitio puede consultarse en <https://filmcolors.org/>

teníamos en nuestra manos. *Nitrato argentino*, a diferencia de estos trabajos, lo que quiere mostrar es lo que se hacía en Argentina, por manos argentinas, con escasez de dinero y de medios. Tiene mucho valor porque se trata de soluciones químicas, de colores, de teñidos, de anilinas, de bateas, de laboratorios montados en el país, para producir colores aquí, más allá de la pertenencia de esas películas a un mundo industrial del cine que estaba comenzando.

A mí me parece que lo más innovador en relación a este tema es, en realidad, lo que hizo Florencia Giacomini, encargada de restauración digital en el del Museo del Cine, al buscar nombrar los colores. Al comienzo del proyecto nos enfrentamos a esa cuestión de manera bastante ingenua porque empezamos a nombrar los colores de manera sencilla: teñido verde, rojo, amarillo, azul. Luego empezamos a ver que no todos eran los mismos rojos, ni amarillos ni azules. Eso nos llevó a intentar rastrear, por ejemplo, cómo estaban contruidos los colores en el momento de su fabricación a nivel químico. El objetivo era determinar lo más precisamente posible el color que se utilizó para que, en un futuro, los restauradores pudieran saber cuál es el color que tienen que restaurar. Muchas veces la restauración de los colores es una interpretación de los restauradores. Un ejemplo es *El último malón*, que esta restaurada a partir de un material en blanco y negro. En algún lugar estaba dicho que la película estaba teñida en determinados colores y los especialistas interpretaron cuales eran esos colores. Nosotras buscamos limitar lo más posible esa brecha de interpretación y dar una información archivística precisa. Pero nos encontramos con los problemas propios de los materiales, que hoy no tienen las mismas características que hace 100 años porque se han ido desvaneciendo. Un material que hoy veo como rosa ligero tal vez era rojo en su origen y no podemos saber qué color era en realidad porque no hay documentación que lo acompañe. Lo que decidimos fue establecer un estado de las cosas hoy, determinando cuáles eran los colores que conformaban la colección de manera tal de que pudieran nombrarse con la mayor precisión. De esta forma, si en un futuro, un restaurador toma una de las películas y ve que cuando nosotras la describimos el color era un teñido violeta azulado y, en el momento que él la examina, este se observa verde, ya hay un documento que dice como estaba en el 2019. El trabajo de color que hicimos va a tener su valor de aquí a un tiempo, cuando los futuros investigadores tomen estas películas y las vuelvan a revisar y las comparen

con cómo estaban en el pasado. Esa tarea de clasificación fue la que más preguntas nos generó como investigadoras porque no encontramos ningún trabajo parecido en otro lado. En general, los estudios de la técnica y del color, entre los que se encuentran los de Barbara Flueckiger, evitan nombrarlos con precisión justamente por esta cuestión de que no sabemos si esto que vemos hoy es lo mismo que se veía hace 100 años. De hecho, estamos convencidas de que no es lo mismo. Existe una carencia de catálogos de la época, de títulos de colores porque, si bien los títulos de los colores están, no son los mismos los colores que tenía Agfa, que Kodak o Pathé. Ante la falta de precisión, se decide, por lo general, no hacer nada y nombrar al color simplemente “sepia”. Nuestra esperanza es que se pueda comprender la complejidad de la paleta cromática que estaba circulando en esa época.

**CGR:** En el artículo que escribiste dedicado a la experimentación cromática comentas que se conservan dos copias de exhibición con formas distintas de coloreo de la película *En tierras nuevas donde el oro abunda* (Matilde de Anchorena y François Verstraeten, 1924). ¿A la hora de restaurar qué decisiones entran en juego?

**CC:** En el caso de esa película circularon dos copias, una para la Argentina y otra para Francia. Evidentemente, al momento de teñirlas, se tomaron decisiones distintas, arbitrarias (acá lo vamos a teñir con un naranja y acá con un amarillo). De hecho uno de los grandes problemas de la distribución del cine mudo en esa época es que por ejemplo se hacía *El gabinete del Dr. Calligari* (Robert Wiene, 1920) en Alemania con un negativo montado y distintas copias, pero esas copias, que se envían a diversas partes del mundo, por lo general estaban sin teñir. Existía la posibilidad de que el teñido se hiciera en el país, a veces con poca información que acompañe al laboratorista que estaba teñiendo la película. Esto generaba que ese laboratorista pudiera hacer, no lo que quería, pero sí algo entre el deseo y la posibilidad. De repente en el laboratorio había un poquito más de químico verde que de azul y, para no hacer mitad y mitad, se mezclaban y se obtenía un color que era distinto al alemán. Eso ya hacía que fueran dos versiones diferentes de la misma película. No sólo no sabemos si el color que hoy estamos viendo es el mismo que el de la época por problemas de degradación, sino que además no sabemos si es el mismo color entre las distintas copias. Con toda esa variabilidad de posibilidades, ¿cuál

es el color que hoy debería asignarle en un *software*? La respuesta es complejísima porque hay una cantidad de interpretaciones implicadas. En el caso de *En tierras nuevas donde el oro abunda* se restauró la versión en español, por lo tanto, se digitalizó esa versión y se restauraron los colores de esa versión sin tener en cuenta los colores de la otra. Las decisiones de restaurar películas que pertenecen a un periodo en donde no estaban fijas las elecciones sino que dependían mucho del contexto de producción y proyección, son muy complejas. Dependen siempre de las decisiones que tome el equipo de restauración y de la posibilidad de documentarse históricamente. Lo primero que hacemos es investigar como esa película fue hecha y, si podemos, tratamos de buscar documentos que nos cuenten qué color se utilizó, qué químico, qué cámara, en qué contexto de rodaje se hizo, con el propósito de informarnos lo más que podamos sobre el origen de producción y exhibición de la película. Muchas veces no tenemos nada, solamente el material, entonces, a través del material, se tiene que generar un proceso de interpretación atravesado por esa cantidad de vertientes muy complejas. El caso de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) es bastante paradigmático. Cuando Fernando Martín Peña y Paula Félix-Didier encontraron este film, vieron que se trataba de una copia en 16 mm que venía de un nitrato previo a la censura, es decir, que contenía el metraje completo. Esa copia no circuló ni en Alemania ni en Estados Unidos sino que fue realizada para el mercado extranjero, es decir que provenía del llamado negativo 3. Durante el período mudo, cuando se rodaba una película como *Metrópolis*, que es la película más cara de la historia de Alemania, se utilizaban varias cámaras, en este caso tres. La mejor toma de ese plano iba para la copia destinada al mercado alemán, la segunda mejor iba para el mercado estadounidense y la tercera, la peor, quedaba para el mercado externo. La que teníamos en Argentina era esa tercera copia. Cuando se hizo la restauración, se juntaron todas las copias. Entonces lo que tenemos hoy es un *frankenstein* que proviene de materiales muy diversos. El equipo de restauración alemán decidió priorizar el contenido por sobre la procedencia de las tomas de esos negativos de exportación, de manera que el film tuviera la duración que tuvo en el momento original de su estreno. Son decisiones muy polémicas. Tal vez lo mejor hubiera sido restaurar la copia que se encontró en Argentina tal cual, porque ese es un documento original. Hay una cantidad de decisiones y variables que muchas veces están atravesadas por intereses económicos.

Ahora las restauraciones han encontrado un espacio importante en el marco de los festivales, los reestrenos, las retrospectivas, que hace que muchas veces se priorice la calidad de reproducción por sobre las características históricas de los documentos.



Fotograma de *En tierras nuevas donde el oro abunda* (Matilde de Anchorena y François Verstraeten, 1924). Fuente: Nitrato Argentino.

**CGR:** Hay temas de investigación como el estudio del color, de las técnicas de montaje o de exhibición, etc. que están restringidos a la gente que trabaja en los archivos porque implica trabajar con la materialidad de los films y los investigadores jamás pueden acceder a las películas físicas. Con el desarrollo de la digitalización y de los archivos digitales la oportunidad de acceder a esos materiales tangibles es cada vez más remota. En la introducción del libro haces especial énfasis en lo que se conoce como “privilegio de archivo”. ¿Podrías compartir tu opinión al respecto?

**CC:** Al principio del artículo me pregunto ¿quién selecciona cuáles documentos para que los vea quién? No es un concepto mío, es de Rick Prelinger, que también es otro archivista que está a favor de que los archivos estén disponibles. Volviendo a lo que hablábamos antes respecto al tema de la determinación del valor, en un archivo es

justamente ese valor el que establece sobre qué se trabaja y sobre qué no, cuando en realidad debería verse todo, para todos, todo el tiempo. A mí me parece que el principal problema de los archivos audiovisuales en el mundo es que la archivística audiovisual no es todavía una disciplina propiamente dicha. Es una carrera muy reciente y, generalmente, cuando se habla de archivística se piensa en documentos en papel o fotográficos. De esa rama archivística hay una tradición muy amplia, muy grande, que se sabe muy técnica y en la que se tiene mucha conciencia de que el documento debe ser descrito de la mejor manera posible para dar acceso y que lo pueda encontrar quien quiera. La archivística fílmica no tiene esa tradición y en los archivos fílmicos suelen trabajar muchas veces historiadores, técnicos o apasionados –como es mi caso que no soy una archivista sino una diseñadora de imagen y sonido formada en archivos por la experiencia del trabajo en ellos–. Ese mundo tan heterogéneo de los archivos fílmicos, sumado a la falta de políticas públicas, hace que el acceso sea complejo. Por otro lado, es cierto que el investigador se enfrenta, como en el caso de *Nitrato argentino*, a un material que es único, que está en un estado de degradación complejo y que, evidentemente, en una inspección puede llegar a tener problemas de manipulación. Ese investigador o bien debe formarse para manipular documentos o estar con otro trabajador formado al lado que lo haga por él.

En el caso de la mayoría de los archivos fílmicos, hay muy pocos que tienen toda la información disponible *on-line*. No me refiero a las imágenes en movimiento porque eso, como ya dijimos, es mucho más complejo. Me refiero a los datos. Por lo general, tenemos que escribir al archivo, en el archivo responde una persona que hace la búsqueda y me devuelve a mí la respuesta a esa búsqueda. Ese intermediario puede haber tenido un buen día o un mal día, pueden existir variables indirectas que interfieran en la búsqueda. Esto no es algo que pasa solamente en la Argentina, pasa en todo el mundo. Muchas veces esa información no se quiere dar a conocer voluntariamente. Pero luego, también depende de los derechos de autor y los derechos de uso, por ejemplo, hay materiales que pueden estar depositados en instituciones en carácter de conservación, a los que no puede darse acceso porque los autores no lo permiten. Hay una complejidad de procesos técnicos que hace que sea mucho más enmarañado un archivo audiovisual que la Biblioteca Nacional o el

Archivo General de la Nación. Los films son documentos híbridos mucho más difíciles de manejar. Pero, desde ya, creo que los archivos necesitan a los investigadores y los investigadores deben también solicitar al archivo y, a la vez, apoyarlo. En el Museo del Cine, muchas veces se han llevado a cabo proyectos que se activaron justamente por un investigador que vino y se puso a catalogar una cantidad de cosas que no estaban clasificadas. Y claro, catalogar lleva tiempo, hay que movilizarse a la institución, pero es una manera de devolverle a la institución algo que está necesitando y el investigador también aprovecha esa tarea para obtener la información que necesita. Insisto, creo que ahí hay una relación que hay que volver a construir, a tejer. Es una relación que está un poco rota y me parece una pena por las dos partes.

**CGR:** En el libro hay un artículo de Leandro Varela sobre la reducción de la colección Peña Rodríguez. Allí se explica que la totalidad de la colección fue reducida a 16mm en blanco y negro, operando –sin dudas– en ese pasaje cambios sustanciales respecto de las películas originalmente conservadas. Luego de la reducción se decidió quemar los nitratos originales, descartándolos para siempre. ¿Cómo es posible que esta haya sido una decisión tomada por una institución nacional argentina? ¿Qué sensaciones te provoca?

**CC:** Nosotros hemos intentado recuperar algún tipo de información más precisa de cómo se tomo esa decisión. Hemos estado incluso tratando de encontrar documentos, dado que aparentemente, en determinado momento, existió una disposición nacional por la cual se debían destruir materiales inflamables. No hemos dado con esa precisión. En el periodo mudo tuvieron lugar muchos incendios que ocurrían en las salas de proyección o en los depósitos, el caso del incendio en los laboratorios Valle es un ejemplo emblemático. El nitrato es un material inflamable que cuando arde no se detiene, no se apaga con agua y, no solo se quema la película, sino todo lo que está alrededor. En los archivos, muy rápidamente empezaron a aparecer disposiciones que solicitaban que se trabaje con estos materiales inflamables de manera más consciente y precisa. No prohibían el uso pero sí exigían que se tomen recaudos, que no haya instalaciones eléctricas en los depósitos, etc. *Nitrato argentino* intenta desmitificar esa idea de que el nitrato se prende fuego cuando se lo manipula. Sí sucede en alguna

instancia pero, en general, es por estar en contacto con algún otro tipo de fuente emisora de calor. Eso fue lo que aparentemente sucedió en los últimos incendios en la Cinemateca Brasileira y en la Cinemateca de Bolonia, que son dos lugares que están muy bien preparados. En general, cuando se incendia el depósito de una filmoteca, tiene que ver con un desperfecto, con un chispazo, de los aparatos electrónicos de adentro o de afuera del depósito. Hay mucho miedo alrededor del nitrato. Creo que la destrucción voluntaria del nitrato en esa época, en una institución pública donde no había una formación profesional de aquellas personas que estaban al mando, estuvo relacionada con esa concepción del material como peligroso de mantener en sus instalaciones. Consideraron que con el solo hecho de hacer una copia se estaba salvando el documento y, por lo tanto, no había ninguna necesidad de mantener los materiales originales. Hoy en día ya hemos aprendido cómo manejar estos materiales y esa idea está absolutamente desestimada.

Hay una falta de comprensión material de las películas. Hoy vemos una película que no es igual al momento en que fue estrenada. Es una película que ha transitado por variables históricas, tecnológicas y económicas y lo que pasó con la colección Peña Rodríguez tiene que ver con esto. Las películas se duplican, se copian a un negativo en 16mm blanco y negro y, entonces, se pierde el color, se reduce el tamaño original del fotograma y se hace en un sistema de reproducción tecnológico antiguo, que no es como el escaner que mencioné antes. Paolo Cherchi Usai dice en sus textos que las películas que vemos hoy no tienen nada que ver con las películas que se vieron en su momento. Esa comprensión del tránsito tecnológico es algo que a mí me fascina para pensar en cuál es la percepción que tenemos hoy de una determinada época. En el maravilloso libro de André Malraux, *El museo imaginario*,<sup>6</sup> se hace un estudio de cómo las pinturas en los años 40 eran reproducidas en blanco y negro, en papel y, por lo tanto, no tenían nada que ver con la pintura original, ni siquiera con la percepción de ver una pintura, sus relieves, sus colores. Los historiadores escribieron a partir de la reproducción blanco y negro y hay una distancia enorme entre el original y la copia que en el caso de la pintura es muy claro pero que en el cine pareciera no ser tan evidente.

---

<sup>6</sup> MALRAUX, André. *El museo imaginario*. Madrid: Cátedra, 2017

Es como que la imagen en movimiento nos mete en una especie de ensueño y nos quedamos con la historia, lloramos, reímos y se acabó, sin notar la diferencia entre una y otra versión. Basta con poner dos copias de la misma película juntas, un VHS y un 35mm, para ver la diferencia de calidad de imagen. La historia del cine es también la historia de la reproducción del cine.

**CGR: ¿Están en contacto con otros proyectos similares en otros países de Latinoamérica? Pregunto especialmente por esta zona del mundo, dado que nuestras realidades en cuanto a preservación difieren mucho de las que se pueden encontrar en Europa o Estados Unidos.**

**CC:** No tuvimos intercambios con proyectos similares pero sí, y es una de las cosas maravillosas de trabajar en los archivos, hay contacto constante con otros colegas de la región. Un poco por esto que hablábamos de las carencias y la falta de medios es que nos pedimos ayuda entre todos y sabemos lo que está pasando a nuestro alrededor. En Chile cuentan con tecnología y medios para reproducir las películas y tienen dos instituciones muy potentes: la Cineteca de la Universidad de Chile y la Cineteca Nacional. En Uruguay está el Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA) del Archivo General de la Universidad de la República, donde prepararon un escáner con tecnología obsoleta y lo adaptaron para digitalizar todo su acervo. Yo estuve trabajando la Cinemateca Boliviana, que tuvo un interés inicial en identificar los materiales que posee. La Cinemateca Brasileira ahora está pasando por un momento muy difícil, cuando en su momento era punta de lanza en Latinoamérica y tenía su propio laboratorio de restauración fotoquímica. Luego, México se despega un poco de todo lo demás porque ahí hay dos instituciones muy potentes: la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional. En todos los países hay proyectos de restauración de películas mudas. Pero el latinoamericano sigue siendo un contexto muy difícil.

**CGR: ¿Hay algún proyecto futuro en relación a preservación y divulgación del acervo audiovisual del Museo de Cine?**

**CC:** Desde hace un tiempo Raúl Manrupe está trabajando con la colección de películas publicitarias, que es otro cine que no es el tradicional. Él está haciendo una labor

increíble de identificación y exhibición. Andrés Levinson está trabajando con las películas rodadas en la Antártida argentina a través de un proyecto impulsado por el Instituto Antártico Argentino. Ese es un caso de un interés de investigación que viene de afuera y se junta con el Museo del Cine. Leandro Varela estuvo trabajando este año con el Fondo Peña Rodríguez que él tiene a su cargo. En ese fondo están, por ejemplo, todas las películas que forman parte de la publicación *Mosaico Criollo* que se publicó en el 2009. *Metrópolis* también es parte de esa colección. Luego hay una gran cantidad de películas mudas que, en su mayoría, fueron parte de un programa que Luis Moglia Barth hacía en la televisión en los años 70. Moglia Barth seleccionaba distintos fragmentos de las películas que a él le interesaba incluir en su programa, los cortaba y mezclaba para exhibirlos en la TV. Esos fragmentos luego no los volvía a colocar en su lugar de procedencia y, por lo tanto, hay una cantidad de fragmentos de cine mudo sin identificar en los que Leandro está trabajando de manera lenta, contactándose con investigadores de otros países porque hay muchas películas extranjeras. El museo organizó una jornada de identificación de materiales en enero de este año y proyectó las películas para ver si alguien tenía alguna información. Por último, Florencia Giacomini está haciendo un trabajo sobre la colección de aparatos y dispositivos cinematográficos conservados en el museo.

**CGR:** Sabemos que el proyecto no solo contempla la publicación del libro, algo ya de por sí valioso para investigadores y estudiosos del cine de los primeros tiempos en Argentina, sino que también incluye la puesta en línea de un sitio web que permite la visualización de gran parte de los documentos audiovisuales del catálogo. ¿En qué consiste este recurso digital?

**CC:** El proyecto de *Nitrato argentino* se hizo con un mecenazgo cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y se planteaba como un libro y otra forma de publicación complementaria. En algún momento pensamos en un DVD pero luego adquirió la forma de una página web. El libro plantea una lectura de la imagen fija, de los fotogramas, de observar con lupa el detalle de una imagen pero, como bien sabemos, el cine es movimiento, entonces había una dimensión de ese estudio que faltaba en el libro. Desde el comienzo pensábamos que era necesario incorporar

alguna otra herramienta que permitiera a las imágenes moverse y ver esos documentos en movimiento. Entonces adquirió finalmente la forma de una página web. Al momento de plantear el libro, pensamos que el contenido iba a ser más o menos el mismo pero no fue así. El sitio adquirió una forma en sí misma. En la página web se permite la búsqueda por campos, la búsqueda cruzada, pudimos subir muchas imágenes que el libro no tiene. Nosotros digitalizamos casi 3000 fotogramas, el libro tiene 500 y la web otros 500 que no son siempre los mismos que posee el libro. Además se pueden ver en movimiento las películas que pudimos digitalizar, que no son todas, pero son aproximadamente dos tercios del catálogo completo, unas 75 imágenes en movimiento de las 107 totales. Es una variación del proyecto, no es el libro *on-line*. El producto se concretó varios meses después que el libro, se terminó en abril de este año, 2020.

### Referencias bibliográficas

- CAPPÀ, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires. Museo del Cine, 2019.
- FOSSATI, Giovanna. *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición*. Buenos Aires: ASAECA / Imago Mundi, 2019, traducción al español de Lorena Bordigoni, Gloria Ana Diez (eds.) y Soledad Pardo.
- MALRAUX, André. *El museo imaginario*. Madrid: Cátedra, 2017

---

#### Para citar este artículo:

GRELA REINA, Constanza. “La supervivencia de la imágenes. Entrevista a Carolina Cappa”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 577-602. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/324>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Constanza Grela Reina** es licenciada y profesora de enseñanza media y superior en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es adscripta de la cátedra Introducción al Cine y las Artes Audiovisuales (FFyL – UBA). Forma parte del Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (FFyL -UBA). E-mail: [constanzagrela@gmail.com](mailto:constanzagrela@gmail.com)