

# *Salvar almas*

## Entrevista a Nelson Carro

Georgina Torello\*



Fotograma coloreado de *Almas de la costa* (Juan Antonio Borges, 1924). Gentileza Nelson Carro

**E**l sábado 11 de abril de 2015, en la Sala 18 de Cinemateca Uruguaya, en el marco del 33° Festival Cinematográfico del Uruguay, se presentó la nueva digitalización y reconstrucción de *Almas de la costa* (1924), del uruguayo Juan Antonio Borges. Producido a principios de los años 20, el film ofrecía, desde su campaña publicitaria, un “argumento de tesis” centrado en la representación de un pueblo de pescadores y los avatares de sus vidas humildes (viviendas precarias, violencias,

enfermedades, penurias), aunque hacia el final el poder absoluto del amor lograra –como mandaban las tramas de la época– trascender toda limitación. Esa suerte de sumisión a las reglas narrativas, sin embargo, no impidió a Borges, el estudiante de medicina que ofició de director, que la película cumpliera con un fin noble: el uso del cine como dispositivo masivo para la difusión detallada de un novedoso tratamiento de la tuberculosis, el método Forlanini, resistido por la población (para mayor verosimilitud, la escena de la terapia tenía lugar en el Hospital Fermín Ferreira, donde en la época se atendía esa enfermedad). Aunque la película sea un *unicum* en el CV de Borges –algo muy común en el espasmódico cine latinoamericano del momento como señala, entre otros, el investigador brasileño Paulo Antonio Paranaguá– su interés por lo social lo llevó a seguir ocupándose en el campo simbólico, junto con su esposa Elsa Fernández, de temáticas afines. Juntos publicaron, entre otros, *Agua Turbia* (1939), y *Loj'infelise. 3 angustias en 7 cuadros* (1941) donde se dedicaban, en formato testimonial y teatral, a los breves de la vida rural.



Fotograma coloreado de *Almas de la costa* (Juan Antonio Borges, 1924). Gentileza Nelson Carro

Uno de los responsables de la flamante reconstrucción de la película, el uruguayo Nelson Carro, director de Difusión y Programador de la Cineteca Nacional de México, presentó este trabajo realizado con Haydé Lachino. Lo que sigue es una entrevista a Carro, realizada ese mismo sábado en Montevideo.

**Georgina Torello:** *Almas de la Costa* tuvo un primer montaje. Empecemos por ahí.

**Nelson Carro:** Sí, vamos por orden. En el año 1974 Manuel Martínez Carril, que entonces dirigía la Cinemateca Uruguaya donde yo trabajaba, me dio una lata de películas de 16 mm, que era un contratipo del material de 35 mm positivo, de *Almas de la Costa*.

**GT:** ¿Quién había hecho la transferencia?

**NC:** Hay una parte de reconstrucción especulativa mía, pero creo que fue así. Juan Carlos Álvarez, a principios de los 60, escribió una nota en *La Mañana* preguntando dónde estarían esos pioneros del cine uruguayo (entre ellos, el director de *Almas de la Costa*) y ahí apareció el Dr. Borges. Le hicieron un homenaje en el Cineclub y pasaron fragmentos de la película. Esos fueron los que yo recuperé el año pasado: eran los 6 minutos que quedaban del positivo de nitrato coloreado<sup>1</sup>. Tanto Martínez Carril como el crítico Álvaro Sanjurjo –que habían estado en los sesenta en ese homenaje– me comentaron que esto era lo que se había visto en el Cineclub. El programa del evento lo confirma, habla de “fragmentos”. A raíz de este reconocimiento, el Dr. Borges juntó todo el material que tenía en su casa y lo donó, creo, al Sodre. Luego el material de nitrato –dos rollos negativos y el pequeño rollito positivo color– se fue a Cinemateca Uruguaya. Los rollos negativos, en algún momento, se pasaron a acetato.

**GT:** ¿Hay noticias de la versión original que se estrenó en 1924?

**NC:** Nadie sabe que pasó con ella, ni siquiera Borges. Eso fue lo que tenía él y eso fue lo que se copió. Alrededor de 1973, en San José, el laboratorio de Luis Pugliese hizo una reducción

---

<sup>1</sup> Carro se refiere a la presentación de los fragmentos digitalizados en la 32ª edición del Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay (10 al 20 de abril de 2014).

a 16 mm. Yo hablé con el hijo, Homero Pugliese, el año pasado que me contó que su padre había inventado una manera de hacer transferencias de 35mm a 16 mm, de una forma un poco rudimentaria, pero efectiva. Yo trabajé con esa reducción, vale decir con un 16 mm, contratipo del 35 mm, de calidad bastante mala, muy contrastado. Además, como siempre digo, cuando yo me puse a trabajar en la película, trabajaba con un visor cuya pantalla era más chica que la de un celular de hoy. Ver el vestuario de los personajes o distinguir bien los gestos era imposible, además el material estaba muy desordenado, la tarea me superó completamente y no hubo forma de darle una estructura. Lo que hice fue dar un cierto orden, que ahora ya no recuerdo, quedándome con la impresión de que había cometido un crimen contra la película, siempre me quedó un complejo de culpa. En ese momento, además, estaban vivos tanto la actriz como el director de la película. Yo me reuní más de una vez con él y Martínez Carril con la actriz, pero en 1974 las cuestiones de recuperación de la memoria no estaban articuladas como ahora. Entonces, cuando pienso que estuve con él y no le pregunté una cantidad de cosas...



El positivo de nitrato coloreado. Foto tomada en la Cinemateca Uruguaya, gentileza de Nelson Carro.

**GT:** ¿Hay registros de esas entrevistas?

**NC:** No, las grabadoras no eran como las de ahora, eran de carrete y transportarlas no era fácil. Yo tenía 22 años y carecía de experiencia, pero tampoco Martínez Carril escribió nada. Efectivamente, en esta época a nadie se le ocurriría hacer eso, creo que ha habido un cambio de mentalidad para esas cosas.



Juan Antonio Borges visualizando una copia de la película. Colección Cinemateca Uruguaya.

**GT:** ¿Borges vio esa nueva versión de la película montada?

**NC:** La vio, sí. Y cuando se la proyecté, efectivamente, me dijo que no se acordaba que fuera así... Y hablamos, pero él la había filmado 50 años antes, cuando tenía 22 años, y luego no había hecho nada más en el cine. Había sido el experimento de un joven fascinado por el cine y que, después de esa película, se dedicó a “cosas serias”: la medicina, toda su actividad vinculada al deporte, etcétera. Eso quedó como una aventura juvenil de la que él casi no se acordaba.

**GT:** ¿Qué difusión tuvo esa versión?

**NC:** Quedó ahí una buena cantidad de años. Hasta que un día me llega un correo a México, de la Cinemateca, sobre un estudiante, Sebastián Pérez, que estaba haciendo una tesis sobre cine uruguayo. Como el trabajo lo había superado, al final había decidido que lo que quería era centrarse en *Almas de la Costa* y reconstruirla. Él entrevistó a Martínez Carril, a Elsa Borges, la hija del director, y a a mí, que justo viajaba a Montevideo. Su idea era reconstruir la película y agregarle testimonios de

Martínez Carril, mío y de alguien más. Trabajó un tiempo en el proyecto, pero como él lo que quería era hacer cine, cuando le surgió la posibilidad de hacer una película, se desentendió totalmente de eso. Al grado que ni siquiera editó las entrevistas y nunca se han visto. Pero por ahí andan y por ahí anda Sebastián Pérez. Yo me acuerdo que en la casa de Elsa Borges vimos la película en un monitor mientras comentábamos.

Fue a raíz de eso que en 2012, unos cuantos años después, en el marco de la reestructuración de la Cineteca Nacional de México, durante un seminario sobre restauración del que yo era uno de los organizadores, se me ocurrió proponer trabajar sobre *Almas de la costa*. Pero la idea inicial era, más bien, trabajar teóricamente: ver qué material había, juntar lo que yo sabía, etc. Allá les empezó a interesar y cuando hablé de la cosa con Martínez Carril, a él también le importó y empezamos a armar un proyecto. Hasta que hace dos años, pude llevarme todos los materiales que había de la película a México, donde se digitalizó y lo pude ver bien. Se trataba del negativo nitrato, el positivo acetato de ese negativo, el rollito de color y el material de 16 mm (el material de 16 mm y el positivo acetato son exactamente iguales, es el mismo material, uno copia del otro). Lo que yo no había visto nunca era el positivo en colores, porque con ese no se había hecho nada. En este momento uno de los rollos de nitrato 35 mm está extraviado, porque el negativo sólo es la mitad del positivo... Debe estar trasapelado. Porque en realidad el negativo 35 mm nitrato es la segunda mitad del rollo de acetato.

A partir de ahí, el tema fue darme cuenta de qué era eso y cómo estaba todo. Porque siempre me había llamado la atención que de esa película no habían intertítulos: por eso en 1974 me había quedado con la idea de que lo que me habían dado no era una película, más bien eran descartes, o algo así. Las tomas de los rollos de negativo no están ordenadas, no tienen pegaduras y las detenciones y arranques de cámara se ven, entonces es un negativo de cámara. Ahora, el positivo que está coloreado tampoco es fragmento de una copia porque hay escenas que se repiten, y ahí la pregunta sería: ¿Por qué está coloreado si hay escenas duplicadas? Otro misterio.

**GT: ¿Se sabe dónde se coloreó? ¿En Buenos Aires, como era usual?**

**NC:** Supongo que sí, en Buenos Aires. A partir del año pasado, el asunto fue qué hacer con eso y había dos posibilidades. Una era dejarlo así, como material de estudio para investigadores. Otra era darle una forma –que no es la original, porque nadie sabe cuál es–, pero una forma que respetara el material, tuviera una cierta coherencia y se pudiera seguir.

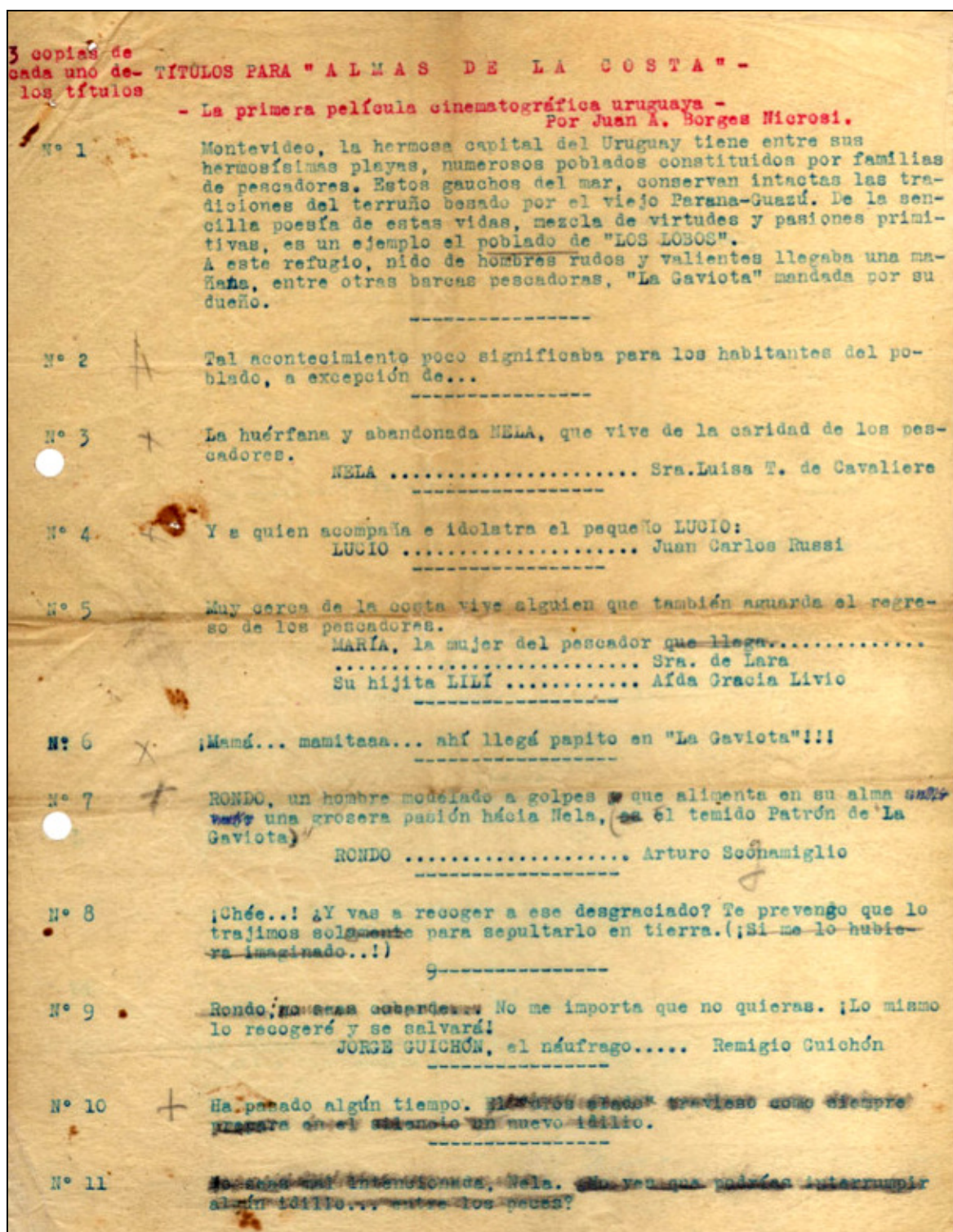


El negativo de nitrato. Foto tomada en la Cinemateca Uruguaya, gentileza de Nelson Carro.

**GT: ¿Cómo fue el proceso?**

**NC:** Trabajando con Haydé Lachino, mi esposa -que se encarga de la edición-, a partir de todo eso, empezamos a armar una película. Teníamos la sinopsis, los intertítulos en papel y una cantidad de material. Y el resultado es claro: hay imágenes que deben haber sido así, o muy parecidas, otras que quién sabe, y otras que no sabemos dónde iban. En los 46 minutos que conforman esta versión están prácticamente todas las imágenes que había (hay como un

minuto de fragmentitos que no supimos dónde iban). Pero tratamos de poner todo el material, incluso hay partes de escenas que están repetidas y preferimos dejarlas.



Primera página de los intertítulos mecanografiados. Colección Cinemateca Uruguaya. Gentileza Nelson Carro

**GT: ¿Qué criterio adoptaron para colocar los intertítulos?**

**NC:** En general, los intertítulos no tienen problemas. El intertítulo más difícil de colocar es la carta que uno de los protagonistas le manda a su mamá, porque no hay ningún momento en el que él escriba. La carta que él recibe sí, porque la están leyendo. Ahora, la otra cosa es que Borges cuenta que habían hecho un guión y que cuando fueron a filmar le resultó imposible seguirlo por la precariedad de las condiciones de producción, por lo cual tuvieron que adaptarlo. Cuando uno ve las imágenes también se da cuenta de que no hay una coherencia en la historia. Por poner un ejemplo: en un momento cuando la protagonista está internada en un hospital, otro personaje le manda una maletita con frutas o verduras recomendando al mensajero “decile que son de mi quinta”. Uno se pregunta de qué quinta habla ese personaje si es un pescador y se dedica sólo a la pesca. Cuando editábamos *Haydé* siempre me decía que no buscara coherencia. Es todo un poco absurdo. De *Almas de la Costa* quedó esta versión, pero se podría hacer otra, tan arbitraria como ésta. Desde el punto de vista del estilo: los intertítulos se rehicieron en tipografía, porque estuvimos viendo y durante la restauración de la película mexicana *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919) se encontraron los cartones escritos a mano de los intertítulos, hechos para mandarlos en tipografía. Entonces, como teníamos los intertítulos en hojas, seguimos la misma idea: los hicimos con una tipografía más o menos similar a la de la película mexicana.

**GT: ¿Usaron fotos fijas para las partes que seguramente faltan?**

**NC:** Optamos por utilizar sólo una foto fija, porque del personaje en cuestión, un doctor, no hay otra imagen en la película: es una foto de periódico, el tamaño era chico y no es de gran calidad, pero por lo menos no está pixelada y permite visualizarlo. Habíamos puesto alguna imagen fija, pero como la película igual se entendía, preferimos sacarlas.

**GT: ¿Cómo fue el proceso de digitalización?**

**NC:** Lo se hizo fue la digitalización en HD de todo el material, tanto el negativo como el positivo, el nitrato como el acetato (menos el 16mm). Se coloreó la mayor parte. Todas las escenas de una serie se colorearon con los fragmentitos que teníamos y las que no tenían color se dejaron en un sepia leve, para que no contrastaran con las demás. Lo que no se

hizo fue restaurar. Toda la pérdida de emulsión quedó en la película y todavía no está remascarillada. Eso sirve para mostrar cómo se encuentran esos materiales, aunque no es una película que se vea tan afectada por eso. Se escaneó la película con las perforaciones y a los lados se ven fragmentitos.



Foto del positivo en acetato blanco y negro, tomada en el laboratorio de la Cineteca Nacional de México. Gentileza Nelson Carro

**GT:** ¿Y en términos de conservación?

**NC:** De la película quedó un Bluray, supongo que ahora haremos un DSP para conservarla. Y luego la podremos a disposición de todos los que tengan interés en verla. Esto no es nada definitivo y además tiene la ventaja de que como todos los originales están conservados, se puede volver sobre ella. No es como antes que uno cortaba negativos y lo que sacaba lo perdía. Yo espero no tener que meterme más con ella, pero sí

me interesaría que esto fuera el punto de partida para otros proyectos. Ahora que está digitalizado, si alguien se quiere sentar en una computadora a retocar cuadro por cuadro lo puede hacer. Mi problema principal era contribuir a que más películas de cine uruguayo se puedan ver. Porque tampoco son tantas: hasta los 90 deben ser alrededor de unos 30 largos y 300 o 400 cortos. Esta cantidad se podría digitalizar en un tiempo relativamente breve, para luego poder trabajar con eso.

**GT: ¿Qué destacaría de esta película?**

**NC:** Uno de sus valores es que está filmada en locaciones interesantes como los barrios de Buceo y del Prado; que está coloreada, caso muy particular de lo que queda del silente uruguayo; que tiene elementos del cine europeo de las divas, y pone en escena una problemática de tipo social, como la tuberculosis. Vale decir es un testimonio muy importante del cine de Uruguay y de su cultura, como puede serlo un libro u otro artefacto de la época.

**Ficha de la película*****Almas de la costa***

*Uruguay, 1923* [estreno 1924] – 50 min. VM.

Dir: Juan A. Borges Nicrossi

Guión: Juan A. Borges Nicrossi, Antonio de la Fuente.

Fotografía: Henry Maurice, Isidoro Damonte.

Productor: Lisandro Cavalieri, Charrúa Film.

Elenco: Luisa T. de Cavalieri, Remigio Guichón, Juan Carlos Russi, Arturo Scognamiglio, Miguel Cristy, Judith Acosta y Lara, Señora de Lara, Aída Gracia Livio.

Digitalización: Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional.

Reconstrucción: Nelson Carro, Haydé Lachino.

---

**Para citar esta entrevista:**

TORELLO, Georgina. "Salvar almas. Entrevista a Nelson Carro", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 192-202 Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/35>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Georgina Torello** (PhD. University of Pennsylvania) es Profesora Adjunta de literatura italiana en la Universidad de la República (Uruguay). Se ocupa de cine silente italiano y uruguayo. Coeditó *Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy* (Cambridge Scholars Publishing, 2008) y *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* (EI, Udelar, de próxima publicación). Ha publicado varios artículos sobre cine silente en revistas académicas. E-mail: [georgina.torello@gmail.com](mailto:georgina.torello@gmail.com)