

# La Cinemateca argentina - Entrevista con Guillermo Fernández Jurado

Christian Dimitriu

Historical Column

Chronique  
historique

Columna histórica

*La entrevista con Guillermo Fernández Jurado, presidente de la Fundación Cinemateca Argentina (FCA), se realizó en el marco del proyecto de la «Historia oral» de la FIAF, el 18 de febrero de 2006 en las oficinas de la Cinemateca Argentina. El presente texto fue adaptado para su publicación en este número del Journal of Film Preservation en conmemoración de la adopción de su presente estatuto de fundación el 6 de octubre de 1967<sup>1</sup>. Correcciones y detalles fueron incorporados por Marcela Cassinelli, vicepresidenta de la FCA, para la presente edición.*

## ¿Cuáles son los orígenes del nombre Cinemateca Argentina?

El nombre del archivo fue durante unos años Cinemateca Argentina, con estatuto social de institución cultural. Oficialmente se constituye como Fundación Cinemateca Argentina en el año 1967, porque era un requisito institucional para realizar actividades cinematográficas en colaboración con el gobierno de la ciudad de Buenos Aires.



Guillermo Fernández Jurado.  
Foto: Carlos Furman

## ¿Cuándo se fundó por primera vez la Cinemateca argentina y comenzaron sus actividades?

Las primeras funciones se realizaron alrededor de 1949, año en que nace la Cinemateca Argentina. Ese mismo año, Roland había concurrido al festival internacional de Cannes, y fue invitado por Henri Langlois, director de la Cinemateca francesa, a un simposio, en París, sobre la actividad cultural y el desarrollo de las cinematecas y los archivos filmicos. En esa reunión, Henri Langlois le preguntó a Roland por qué no existía una cinemateca en la Argentina. Roland le contestó que no existía porque tampoco había películas clásicas que justificaran su creación. Entonces, Langlois le propuso hacer una donación de películas que constituyeran la base para la creación de una nueva entidad. Y así fue. De regreso a Buenos Aires, Roland hizo un acuerdo con Elías Lapzeson, que era el propietario del cine Lorraine. En este cine ya se habían hecho funciones independientes; era una especie de cine-arte, una sala mediana para la época, ubicada céntricamente en la calle Corrientes. Roland, que era presidente del club Gente de Cine, se asocia con Elías Lapzeson, como propietario de esa sala cinematográfica, y se crea la Cinemateca Argentina, por escritura pública, el 28 de octubre de 1949.

1 NDLR. Cabe recordar que la Argentina estaba representada en el primer congreso de la FIAF en 1938, que una primera entidad llamada Cinemateca Argentina concurría a la FIAF a partir de 1953 y había sido admitida como miembro en 1957.

### ¿Cuándo adhirió a la FIAF la Cinemateca Argentina?

En el año 1953 entramos en la Federación Internacional de Archivos de Film, y en 1957 fuimos admitidos como miembros plenos.

### ¿Quién era el legendario Roland...?

Andrés José Rolando Fustiñana. Se había hecho conocer bajo el seudónimo de Roland como periodista y crítico cinematográfico, oficio en el que permaneció más de treinta años. Escribía entonces en el diario *Crítica*, uno de los más importantes de Buenos Aires. Curiosamente, ahora estamos en el edificio que perteneció al diario y a la editorial *Crítica*...

Un dato importante es que cuando se construyó este edificio, entre 1931 y 33, *Crítica* lanzaba diariamente un millón de ejemplares en la ciudad de Buenos Aires, con dos ediciones vespertinas, la quinta y la sexta.



«Roland» con Néstor Gaffet y Henri Langlois, en 1962.

### ¿Cuál era la función de Roland? Era crítico de cine en el diario *Crítica* y además tenía funciones de animador...

Sí, más que de animador, era el único que se había encargado de las primeras exhibiciones de lo que se llamaba el Club Gente de Cine. El Club era manejado directamente por Roland dentro de sus actividades de crítico cinematográfico. Siempre me impresionó el hecho de que Roland entrara como crítico al diario *Crítica*, a raíz de un concurso, para el cual los interesados debían enviar una serie de críticas cinematográficas que el diario publicaba bajo seudónimos, a fin de que los lectores evaluaran las críticas. Roland ganó el concurso y entró al diario. Estaba casado con Lidia Barletta y ella ya había empezado a reunir, desde hacía años, las críticas cinematográficas y los artículos que se publicaban en todos los diarios a los que podían acceder en ese momento. Dada su vinculación con el periodismo, iba reuniendo mucha información. Todo empezó con recortes originales de diarios y críticas cinematográficas, a las que se agregaban además las notas que tuvieran alguna relación con la cinematografía nacional e internacional.



Rolando Andrés Fustiñana «Roland» en su despacho en 1974.

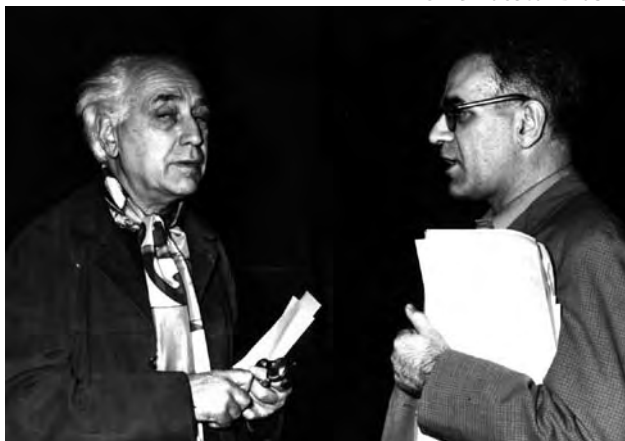
### ¿Fue ése el origen del importante centro de documentación que tiene hoy la Cinemateca?

Exactamente. Eso comenzó entre los años 1927 y 1928, mucho antes de que se creara el club Gente de Cine. Él ya tenía una vocación muy especial por el cine. Cuando entró en un diario de la importancia de *Crítica*, pudo ampliar no sólo su actividad crítica, sino también su propio archivo de la información cinematográfica que se publicaba en el país y que él podía reunir en ese momento.

### ¿Cómo se fue desarrollando la vocación de la Cinemateca como archivo cinematográfico? ¿Tenía Roland, en esa época, conciencia de lo que era

### **la conservación de las películas? ¿O estaba orientado sobre todo hacia la exhibición?**

En un principio la actividad estaba orientada hacia las exhibiciones que habían comenzado con el club Gente de Cine, y también gracias al apoyo de algunos coleccionistas particulares en la Argentina. Hay que recordar que el material era el nitrato, que se utilizó desde principios de siglo hasta mediados de la década del 50, cuando apareció el acetato. Roland empezó a reunir material a través de coleccionistas y de otras dos cinematecas muy importantes de América Latina, la Cinemateca Brasileira de San Pablo y la Cinemateca Uruguaya de



Abel Gance con Roland en el cineclub Gente de cine, en los años 1950.

Montevideo, que en ese momento empezaban a movilizarse. Esa relación, debida a las cercanías geográficas, nos permitía la circulación de cierto material. Se empezó entonces a intercambiar y enviar películas de una cinemateca a otra. Eso nos traía muchos problemas, porque el material cinematográfico siempre fue visto por las aduanas como un material de tendencia peligrosa para los gobiernos de turno. Tanto es así, que nuestros primeros intercambios, en particular con Uruguay, fueron de contrabando de películas; a veces las traíamos envueltas en el cuerpo; lógicamente no eran muy largas, y casi todas, en ese momento, en 16mm. Entonces era más fácil enrollarse la película y pasar por la aduana, porque no revisaban físicamente; el control se basaba solamente en la visión del guarda de aduana. No había rayos X o cosas por el estilo. Ése fue uno de los aspectos, yo diría, insólitos que permitieron a Roland obtener material para las funciones de su club Gente de Cine.



Raúl H. Castro, embajador de los EEUU y Charlton Heston son recibidos por Roland a finales de los años 1970.

### **¿Y cuál era el rol de su socio Elías Lapzeson en esos primeros tiempos de la Cinemateca?**

Él más bien se ocupaba de las exhibiciones en su propia sala. La había convertido en algo que hoy ya es más común: una especie de cine-arte que daba funciones. Entonces, de repente, si se sabía que había una copia del *Acorazado Potemkin*, se exhibía en la sala. Allí la proyección era en 35mm. En ese primer momento, no había siquiera la posibilidad de poner un equipo de 16mm en la sala.

### **¿Qué películas proyectaban? ¿En qué consistían en esa época los programas de lo que sería la Cinemateca Argentina?**

Para eso hay que ubicarse nuevamente en los años 49-50, en los que Langlois cumple con lo que había prometido y empieza a enviar películas a lo que se llama el Cono Sur de América Latina: Argentina, Brasil, Uruguay. En aquel momento, creo que ya estaban Walter Dasoli, entre otros, en la Cinemateca Uruguaya; Sales Gomes en la Cinemateca Brasileira, en San Pablo, y Roland en Buenos Aires.

Christian Dimitriu's interview with Guillermo Fernández took place in the context of the FIAF Oral History Project on 18 February 2006, in the offices occupied by the Fundación Cinemateca Argentina (FCA) in the renovated building of the former journal *Crítica* in Buenos Aires, now transformed into a place dedicated to the conservation and diffusion of the Argentine film heritage. The present text has been edited and adapted for publication in the *Journal of Film Preservation*. Some details have been modified for the present publication.

Guillermo Fernández Jurado recalls the beginnings of the Cinemateca in 1949, as well as the milestones that have marked the history of the institution, while also paying homage to the principal protagonists who have inspired him, and those who preceded him or accompanied him in his career.

The first key person in the founding of the Cinemateca Argentina was Henri Langlois himself, who in 1949 met the film critic Andrés José Rolando Fustiñana, known as "Roland," in Cannes, and asked him why there was no film archive in Argentina. Roland replied that it was because there was no body of films that justified the creation of one. A few months later, Langlois took it upon himself to bring to Buenos Aires the necessary arguments which brought the Cinemateca Argentina into existence, on 28 October 1949. Fernández Jurado recalls with amazement that Langlois' central role in their founding has never been the subject of a tribute by the numerous film archives across the continent that were started thanks to him.

At Buenos Aires, the creation of the Cinemateca Argentina was made possible thanks to the collaboration of Elías Lapzeson, owner of the art cinema "Lorraine," and Roland, president of the ciné-club "Gente de cine," who engaged himself in the project by contributing the prodigious documentation that he had collected since 1928-1929, his fame as a film critic, and, above all, his great talent as *animateur* of the film club.

Our voyage into the past brought Fernández Jurado to recall the nature of the relations among the film archives of the continent from the

El material que enviaba Langlois era básicamente francés: primitivos franceses, ciclos de cine que correspondían a movimientos posteriores, como el expresionismo y otras escuelas cinematográficas. Con ese material se fueron abasteciendo las proyecciones. Claro que se daban también algunas películas argentinas; se trataba, por lo general, de producciones anteriores, como el cine mudo argentino. Y así fueron creándose una corriente de películas por un lado y de público por otro.

### **¿Cuál fue el rol de Langlois para la creación de las cinematecas latinoamericanas del Cono Sur?**

Yo creo que fue fundamental; entiendo que si hubo un hombre al que le preocupó y le interesó todo lo que fueran las posibilidades del desarrollo de las cinematecas en el mundo y en Latinoamérica, fue Henri Langlois. Es un homenaje que deberíamos haberle hecho – y no hicimos – en más de una oportunidad, cuando estuvo en la Argentina. Langlois estuvo aquí invitado por el festival del Mar del Plata, creo que en el año 62, y vino también para ponerse en contacto con coleccionistas que tenían material de nitrato. Yo lo acompañé una vez a visitar a un coleccionista que vivía en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires, que tenía en la parte del fondo de su casa un local de paredes y techo de cinc, donde guardaba cantidad de primitivos, en particular muchos primitivos franceses, incluso películas que Langlois no tenía en su Cinemateca francesa. Langlois le propuso al coleccionista hacer un canje de películas. Pero sucedió un lamentable y muy desgraciado accidente. En esos días se incendió el local, adosado a la casa, que funcionaba como depósito. En pocos segundos hizo explosión y ardió en llamas. El coleccionista se metió entre las llamas para tratar de rescatar algo. Cuando pudo salir de ahí, fue internado inmediatamente en un hospital por las graves quemaduras que había sufrido. Sólo vivió unos pocos días. Cuando yo llegué al hospital, el médico me preguntó si ese señor tomaba droga. «¿Cómo droga? ¿Por qué?» «Y porque, mire, no menciona más que películas, películas y películas y nombres.» Falleció, y con él desaparecieron las películas. Es un incendio que significó una importante pérdida para el cine. Nosotros tenemos catalogados en la cinemateca cerca de mil títulos que se realizaron en la etapa muda, pero la mayor parte de las películas no existen más. Es un largo período, desde 1896, en que se empiezan a hacer las primeras exhibiciones en la Argentina, hasta la aparición del acetato que impidió la autocombustión. Se incendiaron los tres principales laboratorios de la etapa muda: el laboratorio y la productora Valle, fundados por Federico Valle, que había sido cameraman de Lumière; el de Quirino Cristiani, que fue el autor, en 1917, del primer largometraje de dibujos animados. Posteriormente hubo dos incendios más de laboratorios que habían procesado películas argentinas. Así desapareció prácticamente el 99% de la producción argentina.

### **Al margen de las relaciones que tenía Roland con Montevideo y San Pablo, ¿qué relaciones tenían con las demás cinematecas latinoamericanas, con México, Colombia, Venezuela, Cuba, que contaban también con una producción cinematográfica importante?**

Hay que reconocer que entonces era más difícil comunicarnos con esos países que con Europa y Estados Unidos. Pero, para hablar claro, nuestra mirada, desde el punto de vista de los archivos de film, siempre estaba

beginning. All their directors were “children” of Langlois. Thanks to him, Salles Gomes in São Paulo and Walter Dasoli in Montevideo had collections – chiefly of French cinema – to which they could gradually add their national production. On his side, Langlois experienced from time to time the thrill of discovering South American collectors with primitive European or North American films.

In this atmosphere, the young Fernández Jurado – who at the time divided his activities between starting an administrative job and being a civilian pilot – met Paulina taking a film course in a journalism school and at the ciné-club “Gente de cine”, and, with her, began to prove himself a candidate to succeed Roland.

For the Cinemateca Argentina and Fernández Jurado, 1953 was a significant year. This was when Paulina joined the ciné-club and with Guillermo took the course in cinema, and when Roland presented the candidature of the Cinemateca to FIAF. These years coincided as well with the development of television, which began to chip away at the audience for the ciné-clubs, while spreading on a grand scale the taste of the public for cinema. As television sets became more affordable, the audiences in the film theatres and at the film archive diminished. As a result, in 1962 the Cinemateca decided to close the ciné-club, and dedicate itself to the conservation of films and distribution in other cities. Cultural-political currents even led it to try out extravagant expeditions to the Falkland Islands and Antarctica.

Another important moment in the history of film archives in Argentina was the creation of the Museum of Cinema in Buenos Aires, built on the collection of Pablo Cristian Ducros Hicken, composed chiefly of old apparatus coming from a Belgian collector, Henri Lepage, and the producer Max Glücksmann. Fernández Jurado here recalls the vicissitudes experienced by the initiators of this project (Roland again, but also the critic and film historian Jorge Miguel Couselo, and Fernández Jurado himself), and the difficulties that the Museum found in taking its place in the panorama of Argentine archives, in particular the upsets subsequent

dirigida hacia Europa, y en particular, lógicamente, nuestra referencia fue siempre la Cinemateca francesa.

### ¿Cuándo empezaste a vincularte con el cine?

Reconozco que siempre me había interesado el cine como espectador, pero también me interesaba saber cómo se hacía cine. A fines de la década del 40, salía una revista sobre cine que hablaba de cómo se hacían las películas. Yo la leía, pero, como era demasiado joven, no veía la forma de transformar el rumbo que mis padres habían elegido para mí. Ya para entonces, me habían hecho estudiar ciencias económicas, y yo no tenía ningún contacto con el ambiente cinematográfico. Yo era muy joven, y conseguí un trabajo que me dio la ocasión de obtener una beca para recibirme de piloto civil.

### ¿Primero trabajaste como piloto de aviación civil?

Exactamente. Yo trabajaba en la compañía de los Yacimientos Petrolíferos Fiscales, y cuando me recibí, el director de una nueva institución de YPF, que se llamaba Institución Aeronáutica, me dijo que me quedara a trabajar allí y que sacara mi brevet como instructor de vuelo. Y así fue. Cuando me quise acordar, ya había abandonado la oficina, y vivía aplicado al Aeroclub Argentino.

En el 48 o 49, uno de mis compañeros de la primera promoción tenía que hacer un vuelo de varias horas con un instructor para aprobar la licencia de vuelo, y me pidió que hiciéramos un vuelo de doble comando. Después de varias peripecias, en la última aproximación al aeropuerto de Santa Fe, nos estrellamos adentro del propio aeropuerto, por un error de este joven. Sufrí un accidente que me retuvo un año en el sanatorio. Cuando estuve bien, volví a volar, pero empecé a sufrir de depresión, primero en tierra y luego en vuelo, y me di cuenta de que no podía seguir volando. Así fue que un día, sin saber ya qué podía hacer, cruzando por la calle Maipú hacia Córdoba, me encontré con una escuela de periodismo, en la que había un curso de tres años de cinematografía. Y me inscribí. Cursé entre el 53 y el 55. Algunos de los que egresamos de esa promoción decidimos asociarnos al club Gente de Cine. Eran sólo funciones de trasnoche, que empezaban a la una de la mañana, en una época en que no existían en ningún otro lado; tanto es así que, en ese momento, el cineclub tenía cerca de 800 socios. En poco tiempo, Roland me conoció, empezamos a hablar y, al final, me incorporé a la actividad del cineclub.

### ¿En qué momento apareció Paulina en el cineclub?

Eso sucedió el mismo año 53. Paulina estaba en la escuela de periodismo. Ahí es dónde Paulina y yo nos conocimos, en las primeras clases del curso de cinematografía. Con Paulina formamos pareja durante muchos años. Entre los egresados del primer grupo, algunos quedamos muy ligados a la actividad. Además de Paulina, estaba Juan Carlos Fisner, que trabajó también muchos años para el Club Gente de Cine; Jani Behrend, que realizó películas, y que obtuvo uno de los primeros premios del cine argentino en el extranjero, un oso de plata en el Festival de Berlín del 60, con un corto para el cual yo había escrito el guión. El cortometraje se llamaba *Diario* y era la historia de cómo un periódico pasaba de mano en mano durante su vida de un día.

to the moving of the Museum's premises no less than 6 times since its creation in 1971. Fernández Jurado was one of the Museum's directors (1982 to 1989), and it was during his time at the Museum that Paulina played an important role at the Cinemateca Argentina. The archive was represented at FIAF congresses, to mutual benefit, and co-operation with other film archives was in full sway (in particular with Peru, Bolivia, and Paraguay). Through the Ministry of Foreign Affairs, the Cinemateca Argentina began to spread its influence in other countries, and was a participant in the development of film archives in Central America.

This interview presents a mosaic of memories and anecdotes, a precious source of information and inspiration for research on the history of the FIAF archive movement in Latin America. It is also a point of departure for the new period now opening with the establishment of activities in the former *Critica* building, under the direction of the new teams led by its vice-president Marcela Cassinelli.

#### Coming Events:

Celebration on 4 October 2007, at the Leopoldo Lugones Theatre of the San Martín cultural centre of the City of Buenos Aires, of the 40th anniversary of the adoption of the statutes, still in force, of the Fundación Cinemateca Argentina.

FIAF Congress, 24-30 May 2009.  
Theme of the symposium: "The Cinematheques in search of their public."

#### ¿Cuándo empezaste a trabajar en la cinemateca?

Resulta difícil decir cuándo comencé a trabajar, porque en esos años hacía un poco de todo, llevaba películas... Roland ya había empezado en la práctica la actividad de la cinemateca, tratando de conseguir más material. Pero lo limitaba el hecho de que la Cinemateca Argentina no tuviera existencia propia, mientras que la gran actividad se desarrollaba en el club. Yo me acuerdo que cuando entré al club Gente de Cine, Roland quiso que viéramos más material, en otras funciones además de la de los sábados. Entonces los sábados (cosas tan insólitas que uno hacía), a las tres de la mañana, después de la función en el cine Biarritz, en la calle Suipacha y Lavalle, nos llevaba a otro cine que estaba extramuros del centro de la ciudad por la avenida Corrientes. Empezábamos a ver películas alrededor de las tres y media de la mañana. No voy a olvidar nunca que Roland nos mostraba un material tan insólito como películas japonesas habladas en idioma birmano, por decir así; unas cosas de las que a veces no entendíamos ni jota; películas sin subtítulos, o a veces con subtítulos en inglés o francés, con los que se podía interpretar algo. Bueno, pero nuestra pasión era tan grande que lográbamos estar hasta las 4 o 5 de la mañana en la sala, viendo una película después de otra. Ése era nuestro festín de los sábados. Así empecé a entrar más directamente en la actividad del club.

#### ¿Quién era Roland? ¿Cuáles eran sus múltiples funciones, como profesor, animador de festivales, etc.?

Roland se hizo famoso como crítico; además era hombre de cine, profesor, realizador de actividades culturales cinematográficas de difusión, y también, fundamentalmente, de conservación del material que utilizaba entonces en el club Gente de Cine. Siempre nos preguntábamos cómo conseguía esos títulos extraños e insólitos, a veces totalmente desconocidos, pero que constituían la actividad primaria de los cineclubes. Además llevaba un fichero, que siempre cuidó, de todo el material que formaba parte del patrimonio de la cinemateca. Las fichas técnicas, con sus títulos, contenían datos con todo lo que podía averiguar sobre la realización de cada film: su origen, de dónde provenía la copia; si además esa copia había sido hecha en base a un negativo previo y posteriormente una copia positiva. Encaraba como un hecho fundamental la organización de todo lo que fuera el material de la cinemateca, buscando la preservación del mismo, porque a veces nosotros teníamos copias únicas, por razones de sostenimiento económico de la Cinemateca Argentina. El caso es que, la vida del club Gente de Cine se vio afectada por la aparición de los avances tecnológicos, en especial, la llegada de la televisión en la Argentina, como en casi todo el mundo. La llegada de la televisión indudablemente abrió un campo muy grande no solamente para el entretenimiento de imágenes y por el hecho de que se pudieran ver en vivo y en directo, como se decía, enorme cantidad de actividades distintas, que iban de lo deportivo a lo cultural, y, en particular, a la exhibición de películas. Con lo cual se estaba creando un público nuevo, el de la televisión. Pero ese público a su vez, en su origen, era el público que había ido al cine, e incorporó también al público que iba mucho menos. Así fue que el club Gente de Cine, como muchas otras organizaciones, fue agonizando. Año tras año, cambiamos la sede de la sala en que se hacían las funciones y, poco a poco, fuimos volviendo a las funciones de traspase... Pero ya no era lo mismo... Antes se hacían

largas colas para entrar al cine, y a la una de la mañana empezaba la función de traspas. A propósito de las colas, recuerdo uno de esos chistes gráficos del dibujante y caricaturista argentino Landrú, que dibujó una viñeta, en la que estaba el hall del cine y se veía una cantidad de personas que salían de la sala y una cola que esperaba para entrar; los que salían miraban horrorizados a los de la cola, que tenían todas largas barbas. Ese chiste me quedó en la memoria: eran las funciones de este cine, el único que daba funciones en traspas en ese momento.

### ¿Cómo se fue implantando la televisión en la Argentina? ¿Qué impacto tuvo su aparición para la Cinemateca?

La televisión llegó alrededor de la década del 50. Empezó un desarrollo que tuvo que ver con la posibilidad de adquisición de los televisores. Como toda actividad que se inicia, al principio los precios fueron prohibitivos para la gente en general. Luego los televisores se fueron abaratando y lógicamente alcanzó un desarrollo más grande. Ese

desarrollo fue progresivo: mientras aumentaba el público televidente, disminuía el público de las salas y no solamente en la nuestra, que era una función muy especial, sino en las salas importantes de Buenos Aires. Nosotros éramos una entidad cultural que vivía de la cuota social de los que concurrían a las funciones. Y así fuimos perdiendo público lentamente. Yo ya a esa altura tenía un cargo en la Cinemateca, pero, el caso es que se habían trastocado los roles y la Cinemateca mantenía al club Gente de Cine. En el año 62 decidimos cerrar el cineclub y dedicar todo nuestro esfuerzo a la Cinemateca. Entendimos que esa parte de la actividad en ese momento la desplegaba la televisión, que pasaba películas, ciclos enteros, películas mudas... A medida que aumentaba el número de canales de televisión, se exhibían cada vez más películas, muchísimas más en proporción a las que se exhibían antes.



Tributo a Roland.

### ¿Cómo se desempeñó la Cinemateca en esas circunstancias?

Lo primero que se hizo en los últimos años del 50, y que permitió un desarrollo mayor a la Cinemateca, fue un convenio con el Fondo Nacional de las Artes para suministrar películas a los cineclubes del interior del país. Esa circulación se hacía con películas y copias en 16mm alquiladas o, en algunos casos, subvencionadas por el Fondo de las Artes. No imaginamos entonces el problema que planteaba la utilización masiva de ese material, porque en muchos casos poseíamos una sola copia. Y entonces se exhibía una película en Mar del Plata o Bahía Blanca, Rosario, Córdoba, Salta... Hemos llegado a mandar películas hasta Ushuaia, aunque en este caso nunca llegaron, porque el avión fue secuestrado y derivado a las Islas Malvinas, y nunca volvimos a ver esas películas. Lo más importante de lo que estamos contando es la pérdida de material debido a las exhibiciones... Sin embargo, pudimos salvar esa circunstancia gracias a los esfuerzos que Roland había hecho para hacer negativos de muchas de las películas, realizando en laboratorios tirajes de nuevas copias. Eso también representaba una gran inversión, mucho más grande que el valor que podía tener una suma equis de alquileres, que nunca alcanzaban a cubrir ni siquiera el costo de una copia nueva. A medida que también los cineclubes del interior se vieron afectados por el avance de la televisión, este trabajo fue disminuyendo. Pero hablando

L'interview à Guillermo Fernández Jurado par Christian Dimitriu s'est déroulée dans le cadre du projet «Histoire orale de la FIAF» le 18 février 2006 dans les bureaux que la Fundación Cinemateca Argentina (FCA) occupe dans le bâtiment réaffecté de l'ancien journal *Crítica*, à Buenos Aires, transformé en lieu privilégié de conservation et de diffusion du patrimoine cinématographique en Argentine.

Le présent texte a été revu et corrigé pour sa publication dans le *Journal of Film Preservation*. Des modifications de détail ont été apportées pour la présente édition.

Dans ses récits, Guillermo Fernández Jurado, évoque les débuts de la Cinemateca en 1949, ainsi que les moments importants ayant marqué l'histoire de l'institution et, en même temps, rend hommage aux principaux protagonistes de cette épopée, tant ceux qui l'ont inspiré, que ceux qui l'ont précédé ou accompagné dans son parcours.

Le premier personnage clé de la fondation de la Cinemateca Argentina fut... Henri Langlois lui-même, qui, en 1949, rencontra le critique de cinéma Andrés José Rolando Fustiñana, connu sous le nom de plume de «Roland»<sup>1</sup>, à Cannes et lui demanda pourquoi il n'y avait pas de cinémathèque en Argentine. Roland lui répondit que c'était parce qu'il n'y avait pas de collection de films qui en justifierait la création. Quelques mois plus tard, Langlois se chargea de faire parvenir à Buenos Aires les arguments nécessaires pour que la Cinemateca Argentina voie le jour le 28 octobre 1949. Fernández Jurado rappelle avec étonnement que le rôle moteur de Langlois n'a jamais fait l'objet d'un hommage de la part des nombreuses cinémathèques qui à travers le continent ont démarré grâce à lui.

À Buenos Aires, la création de la Cinemateca Argentina devint possible grâce à la collaboration d'Elías Lapzeson, propriétaire du cinéma d'art et d'essai «Lorraine», et de Roland, président du ciné-club «Gente de cine», qui s'engagea dans cette aventure en y apportant la prodigieuse

.....  
<sup>1</sup> Christian Dimitriu, «In Memoriam: Paulina Fernández Jurado (1926-2004)», in JFP 68, p. 70-71.

de la pérdida de películas, recuerdo un episodio anecdótico. Se había establecido un convenio para enviar unas 60 películas a la Antártida. En ese momento se hacía un viaje por año. Se mandaba el material en verano y regresaba el verano siguiente. Las personas que estaban destacadas en la Antártida tenían que pasar el año sin ninguna distracción, y viendo, si podían, alguna de las películas. Parece ser que para cuidarlas alguien dijo: «hay que ponerlas en temperaturas muy frías.» A alguien se le ocurrió hacer un túnel al exterior y poner las películas en el hielo. En definitiva, cuando las exhibían se rompían inmediatamente y no podían volver a pasarlas más. Ahí perdimos todo lo que se envió a la Antártida.

### **¿Cómo evolucionó la programación desde los principios de la Cinemateca?**

Indudablemente Roland fue el gestor y el alma de esta actividad por muchos años. En la Argentina nunca se valoran los esfuerzos individuales, puede ser que se valoren en base a la promoción de la actividad que uno está realizando y en la medida en que represente un valor para la sociedad. La sociedad argentina, como muchas, supongo, en otros lados, no considera la actividad cinematográfica como una actividad cultural. La consideran como un entretenimiento o pura diversión. Pero en lo que concierne a la conservación hay muy poca sensibilidad. Yo he tratado con muchísimas personas de distintas extracciones, profesionales, empresariales, y muchos me hacían la misma pregunta: «¿Y para qué guardan tantas películas?», como diciendo: «¿Qué sentido tiene lo que ustedes están haciendo?» No hemos logrado crear una conciencia, todavía no se ha entendido su importancia. Uno se pregunta por qué se constituyen, por ejemplo, organismos para la música o el ballet, y no para el teatro y el cine: es porque no están vistos como un verdadero trabajo cultural. Tampoco al Estado le interesa. Vamos a analizar un poco la situación del cine argentino actual, que ha ganado premios internacionales, que participa de todo festival habido y por haber, y que, a pesar de eso, no logra estabilizarse como una verdadera industria. Para mí, hay una contradicción fundamental en el hecho de que, por un lado, ganamos premios internacionales, y sin embargo, por otro, no logramos obtener el apoyo de nuestro propio público. No creo que sea un problema exclusivamente local. Y si uno toma en cuenta que aquí no vemos casi ninguna película brasileña en estreno en estos últimos tiempos, años diría, y que a su vez los brasileños no ven casi ninguna película argentina. Lo mismo pasa en México, y con los mexicanos aquí, salvo algunos dos o tres nombres vinculados a determinadas empresas cinematográficas mundiales de características globales. En general, no vemos nada de México o de Brasil, por nombrar a dos de las industrias más poderosas de América Latina, como tampoco ellos ven nuestras películas.

### **¿Y cuál es en ese sentido la función de la cinemateca?**

En este sentido, el trabajo de la Cinemateca se vuelve tan complicado en la Argentina, como en México o en Brasil. Si se quiere encarar acá una semana de cine mexicano, se tiene que luchar mucho, lo cual no permite llegar a determinar qué éxito de público va a tener. En un mundo globalizado, donde vos te enterás de una película que se está haciendo hoy, que vas a ver dentro de un año, pero que durante ese año te van a seguir golpeando con los making-off del director, hasta del perro que trabaja en una de las escenas de la película. Quiere decir que,



documentation qu'il avait réunie depuis les années 1928–1929, sa renommée de critique de cinéma et, surtout, sa grande vocation d'animateur de ciné-club.

Ce voyage dans le passé amène Fernández Jurado à évoquer la nature des relations qu'entretiennent les cinémathèques du Continent entre elles dès le début. Tous leurs fondateurs étaient des «enfants» de Langlois, grâce à qui Sales Gomes à São Paulo, Walter Dasoli à Montevideo et bien d'autres purent constituer des collections – essentiellement de cinéma français – auxquelles commencèrent à s'ajouter timidement les productions nationales. De son côté, Langlois éprouvait de temps en temps quelques frissons en découvrant chez des collectionneurs sud-américains des primitifs européens ou nord-américains.

C'est dans cette atmosphère que le jeune Fernández Jurado – qui à l'époque partageait ses activités entre un début de carrière administrative et celle de pilote civil – rencontre Paulina<sup>2</sup> à l'occasion d'un cours de cinéma dans une l'école de journalisme et au ciné-club «Gente de cine» et, avec elle, commence à se profiler comme candidat à la relève de Roland.

Pour la Cinemateca Argentina et les Fernández Jurado, 1953 fut une année charnière. C'est l'année où Paulina rejoint le ciné-club et qu'avec Guillermo ils suivent le cours de cinéma. C'est l'année où Roland présente la candidature de la Cinemateca à la FIAF.

Ces années coïncident également avec le développement de la télévision, qui dès le début a commencé à grignoter des parts sur le public des ciné-clubs, tout en développant à une plus grande échelle la curiosité du public pour le cinéma. Au fur et à mesure que les prix des appareils de télévision devenaient plus abordables, le public dans les salles de cinéma et à la cinémathèque allait en diminuant. C'est ainsi qu'en 1962 la Cinemateca décida de fermer le ciné-club et de se consacrer à la conservation des films et à la diffusion dans d'autres villes.

2 *Art. cit.*

cuando llega la película, sabés más de la película de lo que uno puede saber de una película argentina. Pero te vuelvo a decir que no es fácil para las cinematecas latinoamericanas, en particular, distribuir cine latinoamericano, porque nos reunimos para hablar siempre de cómo difundimos el cine latinoamericano. Pero si uno no obtiene un apoyo estatal, o no tiene una entidad en la que el Estado pague todo, no puede correr riesgos económicos. Y les pasa lo mismo a cinematecas de países sin cinematografía propia.

### **¿Cuándo empezaste a desempeñar funciones importantes en el Museo del cine de la Ciudad de Buenos Aires?**

El Museo del Cine se creó en septiembre de 1971, a instancias de uno de los colaboradores importantes de la Cinemateca, Jorge Miguel Couselo, escritor, periodista y hombre de cine. Él se había interesado por Pablo Cristian Ducrós Hicken, coleccionista de equipos cinematográficos. Ducrós Hicken había comprado los equipos que se mostraban en las vidrieras de la casa Lepage, que estaba a una cuadra del Colegio Nacional Buenos Aires, y que había visto en sus años de estudiante. La Casa Lepage había sido la primera empresa de fotografía y luego de cinematografía de Buenos Aires. El dueño, un barón belga, Henri Lepage, se retiró a Bélgica y vendió la casa a su colaborador, Max Glücksmann, quien se dedicó a la producción. En las vidrieras que veía Ducrós estaban los equipos cinematográficos primitivos de fines de 1890. Con el tiempo, Ducrós fue adquiriendo esos equipos, porque su familia tenía buena posición económica. Llegó a tener alrededor de 50 o 60 equipos de todo tipo, en particular primitivos. Cuando Couselo lo conoció --yo lo conocí en un festival de Mar de Plata--, empezamos a hablar sobre lo que se podía hacer con esa colección. En ese momento, no llegamos a alcanzar un acuerdo. Luego, el señor Ducrós Hicken falleció, y Jorge Miguel y yo volvimos a retomar el contacto con la esposa; le prometimos que si se hacía una donación, íbamos a constituir con ese fondo el Museo del Cine, que iba a llevar el nombre de su esposo.

### **¿Qué tipo de aparatos y equipos formaban parte de la colección Ducrós Hicken?**

Estaban los primeros equipos que se habían utilizado en la Argentina. Eran equipos europeos o norteamericanos que habían quedado en el país y fueron comprados por la casa Lepage. Para nosotros tenían un doble valor, pues correspondían a los equipos que habían funcionado, entre ellos la cámara n° 5 de Lumière, que es la que todavía posee el Museo del Cine, una de las cámaras que todavía funcionaban perfectamente. Eran más o menos unos 25 equipos, casi todos relacionados con los primeros pasos de la cinematografía.

### **¿Por qué, cuando se creó el Museo Ducrós Hicken, no se le encargó a la Cinemateca el cuidado y la valorización de la colección?**

Ahí hemos cometido varios errores. En este caso, el que había patrocinado la creación del Museo del Cine fue Couselo, quien, lógicamente, cuando la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires aceptó la donación, fue nombrado primer director. Esos equipos cinematográficos fueron la base constitutiva, pero a la vez era necesario algún otro patrimonio para la nueva institución y la Cinemateca donó fotografías, libros, revistas, todo lo que podía conceder sin rebajar su patrimonio. Quiero decir, lo

Des aventures politico-culturelles erratiques l'ont même amenée à tenter des incursions aux Malouines et en Antarctique.

Un autre moment important pour l'histoire des archives cinématographiques en Argentine fut la création du Musée du cinéma de la ville de Buenos Aires à partir de la Collection de Pablo Cristian Ducros Hicken composée essentiellement d'appareils anciens provenant d'un collectionneur belge, Henri Lepage, et du producteur d'origine allemande Max Glücksmann.

Fernández Jurado évoque ici les péripéties vécues par les initiateurs de ce projet (c'était encore Roland, mais aussi le critique et historien du cinéma Jorge Miguel Couselo et GFJ lui-même), les difficultés que cette institution a connues pour se frayer le chemin dans le panorama des archives du pays, et en particulier les bouleversements ultérieurs qui amenèrent le Musée à déménager pas moins de 6 fois depuis sa création en 1971. Fernández Jurado en fut l'un des directeurs (de 1982 à 1989). C'est dans ces années, consacrées par Fernández Jurado au Musée, que Paulina joua un rôle important à la Cinemateca argentina. La FCA était présente à tous les congrès de la FIAF, où chacun y trouvait son compte; les relations de coopération avec d'autres cinémathèques étaient en plein essor (en particulier avec le Pérou, la Bolivie et le Paraguay). À travers le Ministère des affaires étrangères, la FCA commença à sillonner d'autres pays, participant au développement des cinémathèques en Amérique Centrale. Cette interview constitue une mosaïque de souvenirs et d'anecdotes, ainsi qu'une précieuse source d'information et d'inspiration pour des recherches sur l'histoire du mouvement des archives de la FIAF en Amérique Latine. Elle constitue également le point de départ d'une nouvelle période qui s'ouvre avec la mise en œuvre des activités dans les locaux de l'ancien journal *Critica*, sous l'impulsion de nouvelles équipes conduites par son actuelle vice-présidente Marcela Cassinelli.

que podíamos tener más estrictamente relacionado con el Museo del cine y con la historia del cine argentino. No sé si sigue siendo así, pero se creó como manifestación dedicada exclusivamente al cine argentino. El hecho es que con ambas donaciones, se funda el Museo y nombran a Couselo como director. Entonces empezó algo que ha marcado el destino del Museo del Cine: el de ser el museo más trashumante del mundo. El Museo fue instalado, primero, en el Centro Cultural de Ciudad de Buenos Aires, en la calle Sarmiento al 1500, en unas oficinas del tercer piso. Al poco tiempo alguien reclamó las oficinas y el Museo se mudó a lo que había sido el Instituto Di Tella. El Instituto Di Tella había vendido o cedido al gobierno la sede de la calle Florida al 900. Pero el Museo fue destinado a los sótanos del Instituto Di Tella. Fue tan desgraciada la elección que se lo consideró trabajo insalubre para compensar económicamente a los empleados. Luego se vuelve a mudar dentro del mismo edificio. De ahí en más se crea el centro Cultural Ciudad de Buenos Aires en Recoleta y le destinan el que había sido hasta ese momento el asilo de ancianos Viamonte, con grandes salones cubiertos de azulejos hasta el techo. Más parecía una frigidare, que a lo mejor para el mantenimiento de las películas estaría perfecto.

Desde el 71 al día de hoy ha sufrido seis mudanzas. Recuerdo que una museóloga norteamericana había dicho que tres mudanzas equivalen a un incendio para un museo. La situación en que hoy está no es la mejor, ni la que hubiera correspondido a un importante museo de la municipalidad o de la ciudad de Buenos Aires. Ahora se encuentra en un edificio de fábrica, en el que tuvieron que hacer compartimentos directamente contra las paredes, sin puertas ni nada. Además, hubo que archivar todo el material, tanto el gráfico como el filmico, porque no están dadas las condiciones para salvaguardarlo. De momento, el museo no es accesible; lo están refaccionando y faltarán por lo menos tres o cuatro años para terminarlo.

### **¿Cuáles fueron sucesivamente tus funciones en el Museo y la Cinemateca?**

En el momento de la creación del Museo, yo estaba de asesor del secretario de la Secretaría de Cultura. Con él logramos la creación del Museo del Cine, y también gracias al apoyo de gente interesada por el cine. Cuando Roland asumió la dirección, estuvo casi dos años; luego, empezó a tener problemas de salud, se quejaba del terrible frío que hacía en esos salones. En el año 81 renunció a la dirección del Museo del Cine.

### **¿Había algún convenio que estipulaba que la Cinemateca tuviera algo que ver con el Museo?**

Había un convenio verbal, dado que no se podía por ley reglamentar que la dirección del Museo estuviera siempre en manos de personas seleccionadas o designadas por la Cinemateca Argentina, porque el Estado no podía delegar funciones ejecutivas sobre sus propias actividades a una entidad privada. Aunque esta derogación no estuviese escrita, de hecho se la aplicó igualmente. Primero fue director Couselo, que formaba parte del consejo de la Cinemateca, después Roland y después entré yo, hasta el año 1996. A mí me tocó otra mudanza: pasar de la parte delantera del Centro Cultural a la parte de atrás.

Prochains événements:

Célébration le 4 octobre 2007, à la Salle Leopoldo Lugones du Centre culturel San Martin de la Ville de Buenos Aires, de l'adoption du statut, toujours en vigueur, de la Fundación Cinemateca Argentina en 1967.

Congrès de la FIAF du 24 au 30 mai 2009. Thème du symposium: *Les Cinemathèques à la recherche de leur public.*

### **En tu dedicación compartida entre la Cinemateca y el Museo del Cine, que se creó en el 71, ¿cómo se fueron distribuyendo el trabajo, primero entre Roland y vos, y luego entre vos y Paulina, que fue adquiriendo más importancia dentro de la Cinemateca?**

Paulina cumplía una función importante asumiendo la gestión de las relaciones exteriores de la Cinemateca, en particular, con la Federación Internacional de Archivos de Film y con las cinematecas integrantes de la misma; se ocupaba también de la circulación de material y de las actividades colaterales en la ciudad de Buenos Aires. Creo que fue fundamental en ese período, que coincide con un momento muy difícil de la vida de Roland, que fue el de su alejamiento; de ahí en más nos fuimos haciendo cargo de la cinemateca. Ya para entonces, Roland era director de la Escuela de Cine de la Universidad de La Plata, y luego también

de la Escuela de Cine del Instituto Nacional de Cinematografía, pero empezó a sentir desinterés por aquello que había constituido toda su vida, y a retirarse de algunas de sus actividades. Fue en ese momento en que adquirió mayor significado la actividad de Paulina en la Cinemateca. Yo entré al Museo del Cine entre el 81 y el 82, y mantuve la línea que había manifestado antes: el Museo se debía dedicar fundamentalmente al cine argentino, que era una forma de no competir con la Cinemateca. Es decir que la Cinemateca no adquiría material de cine argentino, más bien colaboraba con las actividades propias del Museo. Durante esos años, el trabajo en el Museo estuvo signado por cierta tranquilidad. Pudimos, en cierta forma, salvaguardar mucho material cinematográfico. Roland lo había hecho antes que yo: había adquirido 80 películas de Argentina Sonofilm, en copias de 16mm, y mirá lo que es el destino de que

Argentina Sonofilm pudiera salvar una cantidad de material en función de las copias que nos había vendido, porque todos los originales en 35mm, sus negativos, desaparecieron en un incendio en el laboratorio Alex. Y cuando tuvo que vender una cantidad de películas a la televisión, tuvo que pedirnos prestados el mismo material que le habíamos adquirido para poder tirar las copias en video. Creo que fue un hecho fundamental para la salvaguardia del material cinematográfico, con copias de buena calidad como eran las de 16mm hechas especialmente. Volviendo al tema del Museo, decíamos que el Museo creció como correspondía, tanto a través de la gestión Roland, como originalmente Couselo, pero en esta fase de la que estamos hablando es cuando se han dado las mejores condiciones, no solamente económicas, sino también de carácter técnico para salvaguardarlas.

Lamentablemente, Roland, afectado por su circunstancia personal, decidió pasarme el testigo para que me hiciera cargo de la Cinemateca. De ahí en más, estando yo simultáneamente en el Museo, correspondía que fuera Paulina la que tomara las riendas de la Cinemateca. Fue un momento importante, se hicieron muchas cosas. Eran años en que se concurría a casi todos los congresos de la FIAF. Se luchaba mucho y había interés



El primer Consejo de la FCA en 1967 – Roland rodeado por Alejo Florín, Paulina, Guillermo y Jorge Andrés.

por las ponencias y por la materia que representábamos. En el año 1970, Mario Palacios, ministro en la embajada argentina en México, me llamó para que hiciera un viaje para fundar cinematecas en América Latina. Me llevé 14 películas de largometraje argentinas y unos 14 cortometrajes, todos en 35mm, para hacer las exhibiciones, y así fue cómo a través de la gestión del Ministerio de Relaciones Exteriores se creó la Cinemateca de El Salvador, la de Guatemala, Costa Rica y Panamá, creo. En Honduras, no se pudo hacer, porque no había apoyo oficial, ni siquiera religioso. Pero antes de eso, yo ya había colaborado en la creación de la Cinemateca del Perú en el 65; dos veces la de Bolivia. También se fundó la de Paraguay en el período que va del 70 al 80. Al mirar la historia de las cinematecas se puede ver también la historia de América Latina, porque en el año 70, en uno de los golpes militares mataron a uno de los dos jóvenes directivos de la Cinemateca de El Salvador. El que pudo salvar la vida, pertenecía a la familia de un importante empresario de origen alemán, y fue mandado en avión a Alemania. En muchos casos, los problemas políticos tuvieron

vigencia y todavía la tienen, por ejemplo en la Universidad de Guatemala, o sea la Cinemateca de Guatemala, y en otras cinematecas, como en Perú. Bueno, en ese sentido, llevo hecha una labor bastante importante en toda la América Latina.

#### **¿Cuándo te hiciste cargo de la Presidencia de la Cinemateca?**

Yo fui vicepresidente de la Fundación, desde la creación de la Fundación, en el año 67. Cuando renunció Roland y se retiró totalmente, me hice cargo de la presidencia.

#### **¿Cuáles son las publicaciones que ilustran los objetivos que te propusiste con respecto a la Cinemateca?**

Más que como autor de libros, mi actividad fundamental fue crear la organización de una actividad de investigación cinematográfica. Lo primero que escribimos con Couselo fue sobre el Festival de Río Hondo, una presentación del cine argentino de carácter más bien histórico, referida en particular a la época muda del cine argentino. Hice crítica cinematográfica en diversos diarios. Trabajé en la editorial Atlántida, como secretario de redacción de la revista *Platea*. Antes de eso había sido crítico, junto con Couselo, en *Convicción*. Después trabajé en un diario de vida más efímera, poco más de un año, *Pregón*. Y ya luego de eso me dediqué exclusivamente a mi actividad de realizador y de directivo de la Cinemateca.

#### **¿Cuáles son los momentos que han marcado la historia de la Cinemateca?**

Uno de ellos fue cuando el director del Teatro General San Martín, Máximo Mayor, me llamó para hacer exhibiciones en la sala Lugones, en el décimo piso del teatro, en Corrientes al 1500. Pero, para hacer un convenio con la municipalidad, el requisito era el de ser una entidad con personería jurídica. Eso me llevó a hacer todas las gestiones y lograr la personería jurídica para la Fundación; hecho lo cual, el 3 de septiembre de 1967 empezamos las funciones diarias en la sala Lugones que siguen hasta la actualidad. En todo, representa 40 años de exhibiciones diarias prácticamente continuas en la sala Lugones. Durante 20 años



Paulina con Jorge Andrés y Sam Fuller en la sala de la Sociedad hebraica argentina en 1981.

yo programé la sala. Después ya fui delegando funciones. Me ayudaba mucho Paulina y, a partir de 1984, entró a colaborar Marcela Cassinelli.

### La llegada de ustedes a la calle Salta 1915, ¿fue una etapa importante?

Sí, fue un hito histórico para la institución. Sin embargo, surgió de



Guillermo Fernández Jurado y Roland en la sala Casacubierta en ocasión del 30° aniversario de la Cinemateca en 1979.



Guillermo Fernández Jurado con David Francis en 1979, en el 30° aniversario de la FCA.

la desafortunada circunstancia del derrumbe de la Cinemateca, que estaba en una casa antigua de principios de 1900, de una sola planta, de más de 60 o 70 metros de largo. El derrumbe se produjo el 4 de diciembre de 1991. Era un día de sol, como hoy. Cuando llegamos a la Cinemateca, vimos que estaban trabajando y desmontando el terreno aledaño, llevándose tierra y cascotes, porque empezaban la obra de construcción de un edificio, y Marcela y yo dijimos: «Por suerte se nos acabó la humedad», frase realmente sentenciosa, porque se acabó la humedad, pero se acabó todo. Cuando entramos a la casa, Marcela me dijo que estaban golpeando la medianera y el edificio se podía derrumbar. Estábamos

viendo un documental y Marcela dijo que ella iba a detener los trabajos. Ni bien llegó a puerta de calle, sintió ruido y vio que todos los obreros corrían desesperados, gritando que se venía abajo. Y dicho y hecho, se vino abajo. Pero el edificio que se derrumbaba era el nuestro. Yo estaba en la sala de la moviola, viendo de pie el fragmento de película, y siento que algo me silba en el oído y cae un artefacto de tres tubos de metal sobre la moviola, con un golpe extraordinario. Si Marcela, que estaba a mi lado, se hubiera quedado ahí, hoy no estaríamos ninguno de los dos. Todo sucedió en pocos segundos. Miro hacia arriba y veo que el techo está bajando como un ascensor hacia mí y me coloco bajo el dintel de la puerta. En medio de todo ese fragor de cosas que se venían abajo, siento algo entre las piernas: era la gata que había venido corriendo del fondo. Trato de ver, pero la cantidad de polvo que levantó el derrumbe hizo imposible ver nada más que corpúsculos de arena, tierra, lo que fuera, que brillaban por el sol. Y, de repente, me parece sentir que Marcela hablaba, porque curiosamente el polvo también anuló el sonido. Marcela me preguntó cómo estaba, y yo le dije que bien. Después nos dimos cuenta de que nos salvamos porque las dos vigas que había en el edificio, que iban de una pared medianera a la otra, quedaron dobladas, como si una mano gigantesca las hubiera apretado. Eso fue lo que demoró que el techo no se viniera abajo de golpe, sino que bajara como un ascensor. Bueno, perdimos un 20 o 30% del material que

guardábamos allí, que era mucho. Sufrimos una gran pérdida, no sólo por la cantidad de escombros que habían caído sobre las latas, que se abrieron, sino también porque esa noche tuvimos la desgracia de que se sumara la lluvia, que fue casi más desastrosa que el derrumbe. De ahí en más todo el problema era recuperar lo que podíamos y buscar un nuevo local, que es el que estamos ocupando actualmente. Este edificio, de 5000 m<sup>2</sup>, a unos diez minutos del centro de la ciudad, fue ofrecido gratuitamente por un señor que se enteró de lo que había ocurrido. El edificio había pertenecido al diario *Crítica* y había sido expropiado en

el 54 por el gobierno de Perón. Indudablemente, hubo que refaccionarlo. Con el tiempo logramos un subsidio con el cual compramos el edificio por 2 800 000 dólares. Aquí estamos. El edificio es conocido por muchos de los integrantes de la FIAF que han pasado por Buenos Aires y saben bien que ha sido un trabajo ímprobo y, en definitiva, hemos logrado ubicar parcialmente el material que tenemos. Pese a todas las dificultades, no suspendimos ni un día las funciones de nuestra sala, aunque indudablemente afectó muchas actividades. Ahora ya estamos ordenados y el edificio está casi completo, con los materiales y con los elementos propios de una cinemateca.



¿Qué es lo que nos queda como valor de este hecho?: que sin el derrumbe, a lo mejor, no

hubiéramos cambiado de edificio. Y por otro la de alcanzar la notoriedad que necesita este tipo de instituciones para ser apoyada. No es fácil hacerlo ni todos los países tienen la misma conciencia sobre la defensa del patrimonio. Nuestro patrimonio, hoy en día, consiste en unas 20 000 películas, entre largos, cortos, medimétrajes, noticieros y demás.

Pero, al margen de eso, hay también un aspecto negativo. Y es que un diputado nacional, conocido cinematográficamente como Pino Solanas, logró que la Legislatura aprobara un proyecto de ley para la creación de la CINAÍN, es decir, de la Cinemateca Nacional de la Argentina. La CINAÍN obtuvo la aprobación con un reglamento que se dictó ahí mismo, con el cual se le daba poder de policía para expropiar las películas; además los distribuidores nacionales e internacionales tenían la obligación de que todas las copias en explotación fueran entregadas íntegramente, al terminar su convenio de distribución, a esta nueva institución. A su vez, logró que el Estado comprara dos cines, varios edificios para mantener el personal, una administración que estaba constituida, en principio, por un consejo con un representante de cada una de las 21 provincias que integran el país. Bueno, era un proyecto, quiero decirlo con todas las palabras, entre totalitario y exagerado. Crear una nueva institución sin una sola película no tenía mucho sentido; pero sí tendría sentido que con ese poder que le otorgaba la futura ley pudieran expropiar la Cinemateca y hacerse de todos los bienes que habíamos reunido durante tantos años. Con lo cual iba a tener un patrimonio, reunido por otros con grandes sacrificios, que pasaría a ser del Estado nacional.



Algunas latas se salvaron del derrumbe

### **¿Cómo se explica que el Estado nacional primero les diera el apoyo para adquirir los locales del antiguo edificio del diario *Crítica* y que luego se oriente hacia otro proyecto que apunta a la creación de otro tipo de institución?**

El cine tiene sus curiosidades, muy particulares. En la década del 60, yo había hecho varias películas. Realicé mi primer largometraje en los estudios de Argentina Sonofilm. En ese momento, allí estaba filmando también Daniel Tinayre una de sus importantes y conocidas películas. Yo, en ese entonces, era un recién iniciado y no podía disponer de los equipos, y como Tinayre ya era una figura indiscutida del cine nacional, se llevaba todo para su filmación. Yo vivía con la zozobra de lo que podía filmar cada día y por eso solíamos tener algunas discusiones. Sin embargo, pasaron los años, y alcanzamos una buena relación con Tinayre. Ya tenía más de 80 años cuando empezamos a reunirnos en su casa para comentar la

situación del cine. Un día me dice que quería conocer la cinemateca. Vino a verla, con todo lo de que en ese momento disponíamos, que no eran solamente películas, sino también el departamento de video, la colección de críticas cinematográficas que había iniciado Roland en el año 26. Hoy en día tendremos un material gráfico microfilmado de unos 25 000 sobres con las críticas cinematográficas de las películas, unos 4 000 nombres de figuras relacionadas con el cine argentino y 12 000 nombres extranjeros. Cuando vio todo ese material, dijo que necesitábamos una ayuda: «Yo voy a hablar con el ministro de economía.» Él habló con el ministro Cavallo. Estuvimos discutiendo sobre un subsidio, que, en principio, era de 4 millones de pesos (en ese momento equivalían a dólares) e iba a ser dado en un tiempo determinado por

el Ministerio de Economía. Después de varios meses, el ministro vino a hacer una entrega del subsidio, y quedó también bastante impactado por lo que vio. Es curioso cómo se manejan las relaciones entre los privados y el Estado. Nosotros jamás tuvimos un contrato, jamás una información sobre el subsidio. Pero cada tanto se depositaba una parte en una cuenta nuestra del banco.

### **¿Cómo utilizaron el subsidio?**

Recibimos una suma importante. En parte, la utilizamos para la compra y reparación del edificio, pero tuvimos que completar con una hipoteca, que aún no hemos terminado de saldar, pero ya saldremos adelante. En parte, utilizamos el dinero para comprar películas. En ese momento, se nos hizo una oferta para comprar 400 películas argentinas de 16 y 35mm, que estaban en Miami. Resulta que compramos algo más de 300, que fueron un gran aporte, porque muchas de ellas estaban perdidas. Además había que salvaguardarlas, porque allí encontramos sólo positivos; teníamos que hacer un negativo, tirar una copia, tirar un *transfer* al video. Habíamos hecho unas 60 u 80 películas, cuando el ministro Cavallo renunció. Llega el nuevo ministro de Economía; no nos dicen nada, pero como no teníamos ni un papel ni cobrábamos nada fijo, pasaron unos meses y no cobramos más. Un día nos acercamos al



Sede e instalaciones de la Cinemateca Argentina en la calle Salta 1915.

ministerio a averiguar qué pasaba y nos contestan que todo había sido anulado por el nuevo ministro.

Para traer esas copias que estábamos haciendo en Los Ángeles a Buenos Aires, la aduana nos exigía una serie de recaudos imposibles de cumplir, como determinar en qué momento había salido de Buenos Aires cada una de las copias. Nosotros le pedimos al secretario de ingresos públicos, dependiente de ese nuevo ministro de Economía, que se nos eximiera del pago de derechos de aduana, de IVA y otros impuestos y depósitos, porque no correspondía a la salvaguardia del patrimonio argentino. El secretario nos contestó que no: sostenía que no podía hacerlo porque peligraba el presupuesto nacional.

### **¿Y eso tiene algo que ver con la gente que trató de crear la Cinemateca Nacional?**

No, eso fue independiente. Porque yo creo que ni siquiera supieran bien qué habíamos percibido. No creo que eso les preocupara, porque mientras nosotros lo destináramos a la Cinemateca, iba a ser mucho más provechoso cuando saliera su ley. Tendríamos más cosas para ser

expropiadas. Bueno, en definitiva, esa ley fue observada: primero, el presidente, que en ese momento era Menem, la vetó con un informe de nueve carillas de oficio, señalando todos los errores de orden constitucional, como los poderes extraconstitucionales que se le daban a una entidad de gobierno. Además, había, en ese mismo proyecto, un hecho tan curioso como el de solicitar que todas las películas en explotación que tuvieran las distribuidoras fueran depositadas en el CINAÍN. Resulta ser que, hoy en día, una empresa importante hace por lo menos 80 copias de la película, con uno de esos films que se llaman «tanques». Cada una de esas copias tenía que ser entregada, junto una escritura pública que registrase en qué estado estaba. Si una sola empresa hacía 80 copias de una película ¿qué pasaba con todas las

empresas que distribuyen films? ¿Y además quién podía mantener todo eso? Era una cosa totalmente exagerada y absurda. Así que empezaron las objeciones: por un lado, de parte de las empresas, y, sobre todo, por la potestad que les daba la ley de expropiar a particulares que tenían películas.

### **¿Teóricamente podían haberles expropiado?**

Estaban en condiciones de hacerlo en función de la utilidad pública, como se dice. Bueno, eso está archivado, digamos así. Y hasta ahora no ha sido aprobado. Sé que se están tratando de hacer modificaciones a las exageraciones de la ley; no conozco cuáles son las modificaciones; pero creo que, de cualquier forma, siempre subsiste el peligro. En un país como la Argentina, el Estado suele apropiarse de lo que hacen los particulares, ya lo sabemos, y, en general, parece ser una costumbre latinoamericana...



Sala polivalente y de exposiciones de la Cinemateca argentina.



**Tu preocupación actual es cómo conservar 20 000 películas en soporte fotoquímico, como transferirlas a DVD u otros tipos de soportes para su difusión y como preservarlas a largo plazo...**

Exactamente, eso es el abc del futuro. Es decir, nosotros vamos a tener la posesión de muchas películas que no van a pasar o no pasarían a DVD o a cualquier otro elemento que se encuentre. Y nosotros vamos a tener la base, porque sin la película no se pueden hacer los DVD o lo que surja. El capital está ahí.

**El capital está ahí, pero, entonces, existe la obligación, por parte de la Cinemateca, de salvaguardarlo y, por parte del gobierno, de brindarles el apoyo necesario para poder conservarlo. ¿Te parece que se va a poder formalizar ese tipo de acción de salvaguarda?**

Si lo supiera, lo estaría haciendo, primer punto; segundo, es que, día a día, lo que podemos ir notando es la mayor vigencia de la Cinemateca en el orden cultural cinematográfico. Ya se nos cita para formar consejo en función a la actividad pública, pero nosotros, como fundación, no percibimos en este momento, salvo algunas exenciones, apoyo oficial. Poco a poco, vamos entrando en el conocimiento del público, y esto es lo más difícil. La gente no tiene ninguna noticia de lo qué es una cinemateca. No es un museo, que lleva ya en el nombre la aclaración de lo que es. No hemos logrado todavía que la palabra «Cinemateca» esté asociada a un archivo de film. Lo negativo para nosotros es el desconocimiento general de las actividades que cumple la cinemateca. Cuando yo visito a un empresario, le explico qué hace la Cinemateca para pedirle que sea sponsor de alguna actividad, y aún después de mandarle un video de la Cinemateca, ese señor, en general, me pregunta para qué hacemos todo eso. En cambio, si vos le hablás del Museo de Bellas Artes, entiende.

**Se trata de ver cómo difundir ese conocimiento. Y, en ese sentido, quería preguntarte en qué te ayuda la vinculación de la FCA con la FIAF y con las otras asociaciones regionales.**

Bueno..., la FIAF es una entidad que, dentro de todo, está bien reconocida. Más o menos, para decir la verdad. Éstos no son elogios, sino que tiene que ver una continuidad de años y de actividad. También nosotros nos encontramos en determinadas ciudades del mundo una vez por año, y es muy importante ese encuentro, porque puede determinar ideas o favorecer conocimientos.

**¿Hoy en día, es más fácil o más difícil importar películas en otros formatos que no sea película cinematográfica fotoquímica?**

Bueno, todo eso se ha complicado bastante y nos ha afectado. La razón es que ciertas empresas traían películas importantes del exterior en video y declaraban únicamente el valor físico del video para películas que habían costado 300 000 dólares. Entonces surgió el problema en la aduana, se hizo un estudio y se demostró que varias de las más importantes televisoras de Buenos Aires debían decenas de millones de pesos al fisco de la aduana. Eso trajo como consecuencia que se reglamentara nuevamente el ingreso de películas y también de videos. Por ejemplo, no se puede hacer ningún ingreso o egreso de películas sin tener un despachante de aduana cuyos honorarios, en este sector, son siempre muy altos; nosotros no estamos exportando carne o granos, y no exportamos comercialmente, sino que enviamos películas. Generalmente, entre las cinematecas no se hace

operación económica; se envía y se recibe la película. Pero tanto para el ingreso como para la salida necesitamos un despachante de aduana. Doy un solo ejemplo. Nosotros teníamos una película que tenía que venir de París. Nos dicen en la aduana que necesitamos un despachante. La película se exhibió un solo día. Para ser más corto, un domingo; llegó el sábado a la mañana y tuvimos que pagar 1400 pesos solamente de despachante de aduana, con lo cual la exhibición, para el sostenimiento de la entidad, era pura pérdida.

### **Traer películas de 35mm se ha dificultado aún más por cuestiones de derechos.**

Exactamente. Pero están también todos los demás pagos: desde la estadía hasta las aduanas. Que una cosa es lo que cobra el despachante por sus honorarios y otra todo lo que cobra la aduana por sus derechos o lo que fuera. Eso es muy grave y afectó también a los videos, en particular, a los DVD. Vos no podés traer al país más de diez DVD.

### **¿En qué consisten hoy en día tus relaciones bilaterales con los demás archivos de la FIAF y de otros países latinoamericanos?**

En general, son acuerdos entre los ministerios de los países. Por ejemplo, nosotros hemos hecho ciclos de cine sudafricano. Vinieron dos representantes de cine del ministerio y se hizo por valija diplomática. Pasa lo mismo con Francia, con Italia, con Alemania, con muchísimos... Cada uno de los países (porque ellos también lo saben) gira el material a su ministerio. El ministerio lo manda aquí y cuando sale de aquí, la embajada lo manda a su país de origen.

### **Cuando Uds. prestan películas argentinas destinadas a ciclos de otras cinematecas en el extranjero, ¿cómo se gestionan las relaciones?**

Hacer ciclos de películas argentinas siempre es complicado, porque si las quieren únicamente en 35mm, es casi imposible hacer algo referido al cine de oro, porque se han perdido los negativos en los sucesivos incendios y los positivos, si existen, muchas veces están en malas condiciones; si el material es más reciente, se encarga el Instituto Nacional de Cinematografía, que es coproductor y

puede disponer sin problemas de la entrada y salida de películas, por ser un organismo de Estado.

### **Si en otro país desean hacer una retrospectiva con películas argentinas que están en la Cinemateca Argentina, ¿cómo se procede?, ¿se pasa por el Instituto y el Instituto les pide las películas?**

Cuando hemos colaborado con festivales, u otras cinematecas, pedimos siempre la colaboración del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales para el envío de las películas. Por lo general, ya existe un



Roland con Paulo Emilio Salles Gomes y Fernando Cuenca en 1957 en São Paulo.



Cosme Alves Netto, Florentino Soria y Guillermo Fernández Jurado en Montreal en 1974.

convenio previo. Lo único en lo que nos puede ayudar el Instituto es, a veces, a traer algún material interesante para el país; pero son casos aislados, como por ejemplo la expedición de Stoessel, que fue recuperada en el laboratorio del Departamento de Cine de la Biblioteca del Congreso de Washington y despachada. Pero el problema no es el flete sino la posibilidad de sacarla de la aduana.



Fernández Jurado presenta la primera edición del CD-ROM del Cine argentino en diciembre de 1995.

**¿En ese caso, cómo se procedió para mandar el negativo y otros elementos de la película de los hermanos Stoessel a la Library of Congress en Washington para su restauración?**

En aquel momento se pudo mandar todo por correo **expres**. Mandamos negativos y positivos, tres cajas muy grandes con películas. En ese sentido, nunca se sabe bien cuál es la reglamentación a la que tenemos que ajustarnos, porque es cambiante; por otro lado, te obligan a determinada documentación que uno no tiene. Es un problema al que, en toda mi vida, nunca le he visto solución. Yo me acuerdo, una vez, en 1994, traje 60 películas argentinas compradas en Colombia. Resulta ser que al llegar al país, consideraron que, como venía de Colombia, tenía que ser droga en lugar de películas. Revisaron sólo un 20% del material y autorizaron la entrada. En una época había un poco más de liberalidad para la entrada y salida de las películas. Ahora ya no, porque eso tiene que ver con las distintas situaciones políticas que vivió la Argentina. En este momento, controlan hasta los DVD que entran al país.

**Otro tema que me interesa que abordemos es, por un lado, la relación de la Fundación Cinemateca Argentina con los grupos regionales y eventualmente con otras instituciones a nivel nacional e internacional.**

Hay dos aspectos para encarar cuál es la actividad y cuál es la relación que nos une a los latinoamericanos. El primero tiene que ver con una labor constante de programación que llevamos realizando desde hace mucho tiempo con las cinematecas de América Latina. En América Latina, hay dos cabeceras de la circulación de películas: desde México van hacia el sur; desde Buenos Aires hacia el norte. Cuando el ciclo empieza en Buenos Aires, por ejemplo, mandamos la película a Montevideo, de Montevideo pasa a la Cinemateca Brasileira y de ahí puede pasar a Perú o Colombia, a veces a Venezuela, y llega a México. Ése es un circuito que durante años se utilizó mucho.

Últimamente, han afectado bastante esta actividad los inconvenientes aduaneros, porque, en algunos países, siempre ha habido una especie de desconfianza con respecto a la circulación de material de imágenes, en particular, cinematográficas. Depende de las ideologías de cada gobierno, qué es lo que considera o no conveniente. Yo quisiera recordar que cuando nosotros comenzábamos como Cinemateca, las películas las teníamos que traer de contrabando de Montevideo, porque en aquel momento el gobierno argentino no permitía el ingreso de ciertas películas cuando salían del circuito comercial. Como nosotros no entrábamos en el circuito



Guillermo Fernández Jurado y delegados durante el Congreso de Jerusalén en 1996.



Guillermo Fernández Jurado con Marcela Cassinelli, vicepresidenta de la FCA.



Guillermo en Mar del Plata en el verano del 28.

comercial, éramos más peligrosos. Pero, actualmente, estamos tratando de volver a poner en movimiento esa actividad. Ya se ha logrado, por lo menos en algunos circuitos, pero todavía tenemos que afinar algunas cosas, en razón de las posibilidades que cada cinemateca tiene de ingresar ese material a su país. Siempre hemos tenido mucha colaboración de parte de las embajadas extranjeras por medio de valija diplomática, pero, en verdad, sería más lógico que lográramos una independencia en la circulación de nuestros films. Nos preguntamos: ¿qué puede molestar ya, hoy en día, política o ideológicamente, a los gobiernos, cuando todo se ve por televisión, por cable o por satélite...?

**¿Cómo ves, independientemente de las dificultades y de los logros actuales, el futuro de la conservación del patrimonio cinematográfico argentino, de aquí a cinco o diez años?**

Yo sintetizaría la respuesta, diciendo que yo creo que pasaríamos de cinemateca a museos... museos del cine. Varios, sí, porque tendríamos acumulado demasiado... Esto sería casi como tener, en cierto sentido, exagerando totalmente, los museos que tienen el material de la época griega o de las pirámides de Egipto con las tumbas de los faraones. Lo que quiero decir es que la tecnología avanza tan pero tan rápidamente que ni siquiera sabemos si este último sistema, el DVD, sea lo último que se consiga para la proyección, tanto pública como individual. Cuando uno está al frente de una institución como la nuestra, no puede estar pensando en lo que va a pasar, sino en lo que está haciendo en ese momento: la lucha diaria para nosotros alcanza una importancia mayor que analizar qué nos puede pasar en un futuro, porque nadie te lo podría decir.

Guillermo Fernández Jurado nació en Buenos Aires el 18 de noviembre de 1923, su primera vocación fue la aviación, que abandonó luego de un grave accidente, estudió cinematografía, fue crítico cinematográfico de numerosas publicaciones, secretario del Gran Jurado del Festival de Mar del Plata durante 10 años, docente e investigador cinematográfico, realizador y guionista de films de ficción y documentales. Recibió numerosas distinciones nacionales y extranjeras. En 2005, fue nombrado Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires por su labor cultural al frente de la Cinemateca Argentina.