

Origen, desarrollo, difusión e investigación de la colección “Pioneros del cine chaqueño” alojada en el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”

Franco Passarelli

Instituto de Investigaciones Geohistóricas (UNNE/CONICET) ✉

Leandro Varela

Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/cdmu.96646>

Resumen: El presente estudio tiene como objetivo presentar el proceso de constitución y difusión de la colección “Pioneros del cine chaqueño”, actualmente albergada en el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Esta valiosa colección contiene materiales audiovisuales en soporte fílmico producidos por cineastas chaqueños entre principios de la década de los sesenta y finales de los setenta. En total se trata de aproximadamente cuarenta films que abarcan una amplia variedad de géneros, incluyendo ficción, documental, animación, cine experimental y publicidad, entre otros. Estos trabajos, realizados íntegramente en la provincia del Chaco, fueron históricamente excluidos de las narrativas predominantes del cine nacional, las cuales han estado centradas en las producciones de Buenos Aires. La colección “Pioneros del cine chaqueño” surgió a partir de un proyecto de investigación del mismo nombre, iniciado en 2019 en la ciudad de Resistencia, Chaco, bajo la tutela del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI, CONICET/UNNE). A través de este proyecto, se lograron identificar más de ochenta obras audiovisuales producidas por equipos de producción completamente locales, aunque lamentablemente más de la mitad de estas obras se han perdido o aún no han sido encontradas.

Este artículo se plantea como un ejercicio reflexivo sobre la colección, especialmente considerando que sus creadores Franco Passarelli y Leandro Varela, también son los autores de este trabajo. El presente texto no solo documenta la génesis y desarrollo de la colección, sino que también subraya la necesidad de investigación, preservación y difusión de las obras audiovisuales de la colección. De este modo pretende aportar a la memoria histórica y audiovisual de la región Nordeste Argentino y además, contribuir a pensar nuevos proyectos de preservación audiovisual en Argentina.

Palabras clave: Preservación audiovisual/archivos/colección/cine/Chaco

ENG Creation, development, exhibition and research of the “Pioneros del cine chaqueño” collection housed in the “Pablo Ducrós Hicken” Film Museum

Abstract: This article seeks to introduce the creation and development of the “Pioneros del Cine Chaqueño” Collection. A collection which is currently being stored at the Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken in the Autonomous City of Buenos Aires, Argentina. This valuable collection is mainly made up of audiovisual elements in film format from the 1960’s and 1970’s, all of which were produced by filmmakers from the Chaco Province of Argentina. Approximately thirty titles form this collection. These films cover a wide variety of genres including fiction, documentary, animation, experimental cinema and advertisement, among others. These productions, made entirely in the Chaco Province, have been historically excluded from the predominant narratives of Argentine national cinema, which traditionally center around Buenos Aires-based productions. The “Pioneros del Cine Chaqueño” Collection emerged from a research project of the same name, initiated in 2019 in Resistencia, the Capital of the Chaco Province, under the tutelage of the Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI, CONICET/UNNE). Through this project, more than eighty audiovisual works produced by entirely local production teams were identified, although unfortunately more than half of these works have been lost or have not yet been found.

This article seeks to offer a reflection on the collection and its importance, especially considering that its creators Franco Passarelli and Leandro Varela, are also the authors of this work. The research not only documents the genesis and development of the collection, but also highlights the need for research, preservation and dissemination of the audiovisual works in the collection. In this way, it aims to contribute to the historical and audiovisual memory of the Argentine Northeast region and also to help think about new audiovisual preservation projects in Argentina.

Keywords: Audiovisual preservation/archives/collection/cinema/Chaco

Sumario: 1. Introducción. 2. La preservación fílmica en Argentina. 3. La producción de cine chaqueño. Realizadores, formas y estilos. 4. Génesis de la colección: proceso de investigación, trabajo de campo y reunión de materiales. 5. La llegada de los materiales al Museo del Cine: Inspección, descripción y preservación digital. 6. Conclusiones, acceso y difusión. Bibliografía

Cómo citar: Passarelli, F.; Varela, L. (2024). Origen, desarrollo, difusión e investigación de la colección "Pioneros del cine chaqueño" alojada en el Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken". *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 34, e9646. <https://dx.doi.org/10.5209/cdmu.96646>

1. Introducción

El presente trabajo tiene el objetivo de dar a conocer y problematizar el proceso de génesis y desarrollo de la colección "Pioneros del cine chaqueño", alojada en la actualidad en el Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken" de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina). Dicho acervo contiene materiales audiovisuales realizados en soporte fílmico, producidos por cineastas chaqueños (realizados íntegramente en la provincia del Chaco,¹ Argentina), desde comienzos de la década del sesenta hasta finales de los setentas. Se trata de un conjunto de aproximadamente cuarenta films de diversos géneros, entre ellos ficciones, documentales, animaciones, experimentales y publicidades de los cuales no se tiene registro en las historias del cine nacional (la cual ha estado diseñada desde Buenos Aires por investigadores, historiadores y críticos, entre otros). Esta colección se conformó a partir de un proyecto de investigación homónimo, el cual comenzó en el año 2019 en la ciudad de Resistencia (capital de la provincia del Chaco) dentro del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI. CONICET/UNNE). A partir de dicho proyecto de investigación se lograron relevar más de ochenta obras audiovisuales realizadas por equipos de producción completamente locales. Si bien cerca de la mitad de los títulos relevados en el proyecto de investigación están perdidos, los que fueron encontrados ahora forman parte de la colección "Pioneros del cine chaqueño". El presente artículo es una apuesta reflexiva para re-pensar la colección, ya que los dos autores Franco Passarelli y Leandro Varela, fueron los creadores de la misma.

Se parte de la hipótesis que tanto el proyecto de investigación como la colección de materiales emergen como consecuencia de la crisis de la preservación audiovisual en Argentina, el proceso de federalización de los archivos y la invisibilización del cine chaqueño en el canon historiográfico. Si bien los mencionados fenómenos implican discusiones amplias, por una cuestión de extensión, en este artículo se abordarán ciertas aristas de cada uno de ellos que impactaron en el diseño tanto de la investigación como de la colección. De este modo, algunas de las preguntas que surgen a partir de realizar un trabajo reflexivo sobre los pasos de esta investigación/colección son: ¿Por qué el gran conjunto de los tempranos films chaqueños se encontraba disperso y no dentro de una institución archivística específica? ¿Quiénes los poseían, de qué modo los conservaban y dónde se localizan hoy en día? ¿De qué modo el proceso de regionalización de los archivos audiovisuales influyó en la constitución tanto de la colección como del proyecto de investigación "Pioneros del cine chaqueño"? ¿Cómo se puede pensar la creación de una colección audiovisual en relación a un territorio específico, en este caso el de la provincia del Chaco y el Nordeste Argentino? ¿Cómo y por qué se excluyó dentro de los estudios académicos sobre la historia del cine argentino a estas primeras producciones chaqueñas, en consonancia con todo el cine producido por fuera del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA)?

Siguiendo esta línea, la importancia de estudiar esta colección se debe a que la gran mayoría de las películas recuperadas han permanecido invisibilizadas, tanto en la provincia, en la región y en el país. Este estudio pretende contribuir a pensar los graves problemas de la preservación audiovisual en Argentina, país en el que no existe una cinemateca nacional pública que haya podido aún ser puesta en funcionamiento ni una voluntad política estable al respecto y por lo tanto, sus archivos audiovisuales corren peligro de deterioro y destrucción. Las dificultades de la preservación fílmica en Argentina son el punto de partida de este proyecto, debido a la dispersión y pérdida de los materiales. Gran parte de este inconveniente se debe a que existen pocas obras audiovisuales producidas en las provincias argentinas en los archivos nacionales

¹ La provincia argentina del Chaco integra la región del Nordeste Argentino (NEA) junto con las de Formosa, Misiones y Corrientes. Se trata de una provincia "joven", ya que fue creada como tal en 1951. Desde fines del siglo XIX hasta su provincialización era considerada una administración del Territorio Nacional, el cual tuvo durante la primera mitad del siglo XX un fuerte impulso económico a través de la extracción primero del quebracho (y la implantación de empresas multinacionales con este fin) y luego, el cultivo de algodón.

y por lo tanto, resulta fundamental la formación de cinematecas regionales (así como municipales y provinciales), como mencionaremos en el próximo apartado acerca de la historia de la preservación audiovisual en Argentina.

En este texto se pondrán de relieve y se analizarán diversas cuestiones sobre la conformación, crecimiento y organización de la colección chaqueña. En primer lugar, se contextualizará el desarrollo histórico de la preservación audiovisual en Argentina, mapeando entidades, organismos y gestores. En segundo lugar, se abordará el proyecto de investigación y sus resultados, explicando el movimiento audiovisual en Resistencia durante las décadas de los sesenta y setenta, como la producción, sus realizadores, los temas y la circulación de los films. En tercer lugar, se analizará la génesis de la colección a partir del proyecto de investigación, el trabajo de campo, las entrevistas y la búsqueda infructuosa en diversos archivos públicos. En cuarto lugar, se hará hincapié en la preservación de los materiales en el Museo del Cine (inventario y digitalización). Además, se detallarán las diferentes exhibiciones de los films, destacando una cuestión fundamental para la preservación: el acceso. Finalmente, se presentarán algunas conclusiones con los pasos a seguir en el futuro.

2. La preservación fílmica en Argentina

Siguiendo a Ray Edmonson (2018) se entiende a la archivología audiovisual como un campo en sí mismo, pero en estrecha relación con la archivística, la bibliotecología y la museología, condición que exige a la mencionada disciplina contar, entre otros elementos distintivos, con una terminología y conceptos propios. Si bien no es el objetivo del presente artículo discutir teóricamente acerca del concepto de “archivos audiovisuales”, se destacan aquí algunas definiciones de Edmonson ligadas al concepto de colección y su posicionamiento dentro del campo de la archivística audiovisual así como algunas acciones predominantes del campo. Específicamente señala el autor que “un archivo audiovisual puede a veces ser etiquetado como una colección” y que este término puede tener varias connotaciones, “incluyendo el sentido de objetos seleccionados individualmente de acuerdo con alguna política” (Edmonson, 2018, p. 25). Suponemos que este posicionamiento de colecciones dentro del campo se debe a que, como también señala Edmonson, “es por motivos históricos, aunque no necesariamente de lógica directa, que nuestro campo de trabajo haya elegido identificarse principalmente con el término genérico archivo” (Edmonson, 2018, p. 22).

Se señala además el énfasis en estos debates acerca de la archivística audiovisual dos acciones comunes que recorren todas las definiciones: *preservar* y *dar acceso* a los materiales (Gagliardi, 2014; Izquierdo, 2016). Entendemos a la preservación como “la duplicación, el copiado o migración de película analógica o digital a un nuevo soporte o formato” (FIAF Technical Commission, 2009, p. 2) o “las prácticas necesarias para asegurar la accesibilidad al contenido de imagen de una película” (FIAF, s.f) y al acceso como “la unión de dos socios: de un lado el archivo, el custodio de la colección; del otro, el usuario que expresa un interés en la colección. El archivo tiene una elección de dos aproximaciones a esta problemática, la activa (o la programación) y la pasiva” (Lenk, 1995, p. 5). Con un énfasis en diferentes iniciativas y siguiendo algunos lineamientos de la historia propuesta por la investigadora Eugenia Izquierdo (2020), quien realizó un exhaustivo análisis del desarrollo de los archivos audiovisuales en Argentina, el presente apartado mencionará algunos de los principales archivos fílmicos que se han dedicado a preservar y dar acceso a materiales fílmicos en la Argentina a lo largo de los años.²

Las primeras instituciones que se abocaron a la conservación fílmica, a su difusión y que consideraron a los materiales audiovisuales como fuentes de información histórica se conformaron entre los años treinta y cuarenta. Las organizaciones en cuestión incluyen el Archivo Gráfico de la Nación en 1939, el Primer Museo Cinematográfico Argentino en 1941 y la Fundación Cinemateca Argentina en 1949. Mientras que la primera institución mencionada partió de una iniciativa estatal, las otras dos fueron iniciativas privadas. El Primer Museo Cinematográfico, fue conformado a partir de la colección del crítico, productor y realizador de cine Manuel Peña Rodríguez.³ El Archivo Gráfico Nacional se desmanteló en 1955 con el derrocamiento del gobierno peronista. En cuanto a la Fundación Cinemateca Argentina, cabe destacar que existe hasta nuestros días.

En el año 1957 se promulgó el Decreto-Ley 62 destinado a regular la producción cinematográfica. Aunque su propósito principal no era la preservación, esta legislación abordó este aspecto indirectamente ya que definió que parte del Fondo de Fomento Cinematográfico irá destinado a la constitución de una cineteca (Decreto-Ley 62/1957, art. 17, inc. f). Esto sentó las bases para la creación, una década más tarde con la Ley 17741 del 1968, de una nueva entidad estatal: la Cinemateca Nacional dependiente del Instituto Nacional de Cinematografía (Ley 17741/1968, art. 59). En este contexto, donde el Estado carecía de instituciones dedicadas específicamente a la conservación del patrimonio cinematográfico, la Fundación Cinemateca Argentina atrajo y concentró los recursos públicos destinados a la preservación de obras cinematográficas.

A fines de los años sesenta se identifican acciones políticas en la esfera pública orientadas a la preservación de obras cinematográficas y una de ellas fue la creación en 1968 de la División Audiovisual dentro de la estructura administrativa del Archivo General de la Nación (AGN). Esta división tenía como objetivo la preservación de documentos audiovisuales, incluyendo el acervo del extinto Archivo Gráfico Nacional,

² La historia de la preservación audiovisual en Argentina ha sido objeto de análisis en el seminario “Coleccionar imágenes: pasado, presente y futuro de los archivos audiovisuales” por la directora del Museo del Cine Paula Félix-Didier llevado a cabo en el museo entre junio y julio del 2019.

³ Para mayor información sobre su historia y consultar su estatuto, ver Peña (2011).

bajo la custodia del AGN desde 1957. Por otro lado, en 1971 se fundó el Museo Municipal de Cine Pablo C. “Ducrós Hicken”. Dicha institución se formó en base a la donación de la colección del investigador, pintor y coleccionista Pablo Ducrós Hicken a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires por parte de su viuda Jacinta Raquel Sánchez Vicente de Ducrós Hicken, quien solicitó, al realizar la donación, la fundación de un Museo que lleve el nombre de su esposo.⁴ Fue además en estos años, que la colección del Primer Museo Cinematográfico Argentino fue donada al Fondo Nacional de las Artes que para ese entonces contaba con una propia cinemateca, conformada por las películas que produjo.⁵

En el año 1999, tras un complejo proceso, se promulgó la ley 25.119, conocida como la ley CINAIN (Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional). Esta legislación declaró en emergencia el patrimonio fílmico argentino, siguiendo la Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento (UNESCO, 1980), y estableció a la CINAIN como ente autárquico encargado de la preservación audiovisual en Argentina. La ley fue reglamentada en el 2010 por el decreto 1209 pero no ha sido aún puesta en funcionamiento.

Durante los últimos veinte años, algunas de las instituciones públicas más importantes que mantuvieron y consolidaron su rol fueron el Museo del Cine y el AGN.⁶ Cabe agregar la actividad de conservación y difusión fílmica llevada adelante a través de varias iniciativas por parte del historiador, coleccionista y programador Fernando Martín Peña como un nodo fundamental, entre otras.⁷ Sin embargo, se detecta un nuevo fenómeno para la preservación audiovisual en Argentina destacable: la federalización y regionalización de las cinetecas. La concentración de los archivos audiovisuales estuvo históricamente determinada (y estudiada) al ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el AMBA. Lo antagónico de esta añeja centralización es la distribución actual a lo largo de gran parte de las provincias de Argentina, de cinematecas y archivos municipales, provinciales y regionales que se encargan de conservar el material fílmico de sus territorios.

Algunos ejemplos son el Archivo Fernando Birri de Sapukay, La Casa de Fernando Birri del Ministerio de Cultura de Santa Fe (conformado en 2021), el Archivo y Bibliotecas Históricas de Salta “Dr. Joaquín Castellanos” (fundado en 1943), el Centro Audiovisual Rosario (creado en 1999), el Centro de Conservación y Documentación Audiovisual de la Universidad Nacional de Córdoba (conformado en 1994), el Departamento de Documentación y Archivo de la Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión de la Universidad Nacional de Tucumán (originando del Instituto cine-fotográfico de la UNT, fundado en 1946), la Cinemateca Digital de Misiones del Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones (inaugurada en el 2024), la Cinemateca de Entre Ríos (inaugurada en el 2023) y la Cinemateca y Archivo de la Imagen Patagónica de Neuquén (inaugurada en 2022).

Si bien los proyectos de cinematecas provinciales se encuentran en diferentes instancias de desarrollo (mientras que la de Tucumán data de la década del 40 o la de Córdoba tiene treinta años, la de Entre Ríos se conformó hace tan solo uno), este nuevo fenómeno da cuenta de un trabajo “de base” con los archivos. Estos archivos que resguardan los materiales a su alcance contienen en general noticieros locales, filmaciones de realizadores de la región, productos científicos de universidades, entre otros, y se encargan de salvaguardar y dar acceso a la población local. Dentro de este marco se inserta la colección “Pioneros del cine chaqueño”, con el objetivo a futuro de crear una cineteca chaqueña, donde los materiales regresen a su territorio original y allí constituir un archivo provincial, como se desarrollará en las conclusiones.

3. La producción de cine chaqueña. Realizadores, formas y estilos

Si se remonta a la historia del cine argentino, se observa que se excluyó en sus estudios académicos a los films realizados fuera del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA). Según Lusnich, Flores y Cuarterolo (2023), esto se evidencia en las primeras narrativas del cine argentino (Di Núbila, 1960; Mahieu, 1966), donde el resto del territorio nacional se muestra primordialmente como escenario de rodajes de films producidos en la capital, y la alusión a las diversas películas regionales, son prácticamente una singularidad. La siguiente generación de historiadores (Couselo *et al.*, 1984; Maranghello, 2005) apenas amplió este enfoque, confiando a este cine una posición periférica. Los nuevos estudios fílmicos sobre “cines regionales”, compilados en libros y *dossiers* de revistas académicas (Barrios y Arancibia -eds.-, 2017; Cuarterolo, Flores y Sala -eds.-, 2023; Lusnich y Aisemberg -eds.-, 2021; Lusnich, Flores y Cuarterolo -eds.-, 2023), problematizan estas investigaciones y cuestionan los modos de producción, las construcciones identitarias y la periodización de la historia del cine argentino a partir de diferentes artículos y capítulos que revelan las particularidades productivas, los marcos representativos y las circulaciones de los films generados en las regiones.

Por esta razón, no resulta sorprendente que poco se haya estudiado sobre el cine chaqueño en general, a excepción de la única obra escrita que sistematiza la filmografía de los primeros realizadores, llamada “Cine Argentino e Identidad Cultural” publicada por el psicólogo, cineasta y gestor cultural chaqueño Jorge Castillo en el año 2003. El mencionado libro se presenta como un documento fundamental para indagar sobre las producciones y los realizadores, a partir del conocimiento de “primera mano” del escritor (dado que él mismo fue uno de los cineastas pioneros) y de su gran trabajo de recopilación de información y de material

⁴ El Museo fue creado por el Decreto 6061 del 1971, publicado en Boletín Municipal N° 14.152, página 19.323 del 14 de octubre del 1971.

⁵ Para mayor información sobre esta adquisición, ver Fondo Nacional de las Artes (1973).

⁶ El presente artículo aborda el fenómeno de la preservación audiovisual fílmica no televisiva. Por esa razón, aquí no se señala el cuantioso archivo de la Televisión Pública de la Argentina.

⁷ Se destaca el programa televisivo por él conducido “Filmoteca - Temas de cine”, el ciclo de proyecciones “Filmoteca en vivo” y su canal de Youtube “Filmoteca online”.

audiovisual reunidos en su base de datos. En la actualidad están surgiendo nuevos trabajos e investigadores que impulsan la producción desde una crítica audiovisual especializada en y sobre la provincia, la cual ha desplegado diferentes perspectivas en los últimos años (Bradford, 2018; Cossalter, 2019; Fernández Silva, 2020; Giordano y Gustavsson, 2022; Passarelli, 2021; Soler, 2017).

Si se remonta históricamente a las imágenes audiovisuales producidas en la región del Nordeste Argentino⁸ y de modo particular en el Chaco, se encuentra una gran profundidad temporal con noticieros de formato industrial realizados durante las primeras décadas del siglo XX como las “Actualidades” de Max Glücksmann (1910) y luego en el Film Revista Valle (1920-1930). Durante las siguientes décadas y hasta mediados de los años setenta, se produjeron los informativos de “Sucesos Argentinos”,⁹ que consumaron varios informes sobre las provincias del Nordeste Argentino.¹⁰ La consigna principal de estos noticieros, como sintetiza la investigadora Clara Kriger (2007), era “mostrar la verdad” de lo que ocurría en el país, como si la pantalla fuera una ventana abierta por la cual el espectador “veía la realidad”. Se trataban de pequeñas notas periodísticas donde las acciones del Estado y de los gobernantes eran centrales. Las primeras imágenes sobre la región del NEA comenzaron a circular bajo ideas de un territorio “desértico y atrasado”, en el cual la presencia del Estado era el mecanismo del avance y el progreso. Siguiendo esta línea, las representaciones que existen sobre “el Chaco como un lugar particularmente precario, vacío y pasivo, fueron características que formaron parte de la visión gestada por el Estado nacional desde el siglo XIX” (Aguirre y Bradford, 2022, p. 11). Así, construyó Buenos Aires, la imagen del Chaco y del Nordeste Argentino.

Como contracara, las primeras experiencias chaqueñas de producción audiovisual revelan imágenes hasta ahora nunca vistas: suelos secos y desgastados por la acción del monocultivo algodónero, “vaporcidos” cruzando el río Paraná a un lado y otro de Resistencia y Corrientes, el tratamiento de la enfermedad de la lepra, la figura del pombero acechando a personajes perdidos en el monte y grandes reuniones de colectividades bailando en la Fiesta del Inmigrante de Las Breñas, entre tantas otras. Con ellas, los cineastas locales imaginaban y construían el contenido cultural, histórico y social de los heterogéneos contornos del Chaco y el NEA.¹¹

Las primeras producciones locales no llegaron a constituir una industria ni estuvieron cerca de ello. Estas realizaciones se lograron a partir de modos de producción y prácticas, que pueden ser conceptualizadas mediante las siguientes marcas, la cuales ya fueron desarrolladas en un trabajo anterior (Barrios y Passarelli, 2024 -en prensa-): profesionalización informal y autogestiva; mixtura entre la producción independiente y la sujeta al Estado (nacional, provincial, municipal); trabajo colaborativo; y relaciones interdisciplinarias. Estas producciones articularon un incipiente circuito de producción estable en la ciudad de Resistencia hasta los años ochenta.

A partir del proyecto de investigación “Pioneros del cine chaqueño” se lograron identificar ochenta obras audiovisuales,¹² con una amplia gama de realizadores y géneros (ficciones, documentales, animaciones, experimentales y publicidades, entre otros), que no sólo constituyen las primeras experiencias fílmicas en el Chaco de carácter local, sino que su alcance es en toda la región del Nordeste Argentino (NEA). Estos pioneros del audiovisual chaqueño fueron Ángel Fernández Pissano, Juan Carlos Vidarte, José Luis Meana, Jorge Ott, Jorge Castillo, Raúl Cerrutti e Isaac “Cacho” Belsky, quienes generaron un circuito audiovisual inaugural en la ciudad de Resistencia desde los años sesentas.

Entre las obras más representativas se encontraron films producidos por entes gubernamentales o asociaciones civiles como *El camino de la verdad* (Fernández Pissano, 1962), dedicado a generar conciencia sobre la cura de la enfermedad de la lepra; y *Bajo el signo del camino* (Fernández Pissano, 1961), acerca de la

⁸ El proceso de “regionalización” del país se impuso como plan estratégico desde el gobierno central (Leoni, 2010), a partir del decreto del presidente de facto Juan Carlos Onganía en 1967, donde se decretaba que las provincias de Corrientes, Chaco, Formosa y Misiones quedaban conformadas como una unidad funcional y administrativa bajo “el deseo de planificación social, reforma económica y programas de desarrollo que requieren un nivel intermedio entre los niveles nacional y local” (Leoni, 2010). De este modo, así se creó la región del Nordeste Argentino por el poder central, a partir de un proceso de reorganización en la planificación estatal. La idea de región del Nordeste fue implementada desde fuera de sus límites y por lo tanto, no hubo un reconocimiento preexistente de sus habitantes en ella. Inmersos en esta situación los intelectuales han jugado un papel determinante en la tarea simbólica de construcción del regionalismo, llenando de contenido cultural, histórico y social a los contornos del NEA. Dentro de este contexto y como parte de los intelectuales de la época, aparecen los cineastas chaqueños como contribución a este fenómeno.

⁹ “Sucesos Argentinos” no era el único noticiero argentino de la época sonora, pero sí el más exitoso y el que mejor se preservó (su gran archivo se encuentra en el Archivo General de la Nación, en el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” y en el Archivo Audiovisual del Instituto de Investigaciones Gino Germani - Facultad de Ciencias Sociales - UBA). Hacia mediados de los años sesenta se inició un período de crisis en la industria del noticiero cinematográfico y ya para inicio de los años setenta era un medio semi-obsoleto. Es en este período que Antonio Ángel Díaz abandona la conducción de “Sucesos Argentinos” y el noticiero se convierte en cooperativa, activa hasta los primeros años de la década del ochenta.

¹⁰ Entre 1964 y 1969 existió una edición regional de *Sucesos Argentinos* con informes especialmente realizados sobre las provincias del NEA. Algunas ediciones de este noticiero fueron digitalizadas por el Archivo de la Memoria Audiovisual del Nordeste Argentino (AMANE) con el Museo del Cine y puesto en valor en su página web <https://amanea.com.ar/>

¹¹ La región NEA no registra producción local de audiovisuales en ninguna de sus cuatro provincias hasta la década del cincuenta y primeros años del sesenta, las cuales fueron más bien experiencias aisladas e iniciáticas. Se cuentan títulos como *Cosecheros* (Vidarte, 1955), *Los Niños de la Sarmiento* (Vidarte, 1958) o *Bajo el signo del camino* (Fernández Pissano, 1961) en el Chaco; *Misiones, tierra colorada* (Vier Abdón y Mirone, 1967) y *De Misiones al país* (Vier y Midone, 1969-1970) en Misiones; y la prematura ficción de *Patrulla Norte* (Echenique, 1951) en Formosa. No obstante, estas experiencias siembran las semillas del audiovisual del NEA que empieza a florecer a mediados de los sesenta, como se describe en el presente apartado.

¹² Gran parte de este listado de obras fue volcado en el “Relevamiento audiovisual de las regiones y provincias argentinas”, al cual se puede acceder a partir del siguiente link: http://ciyne.filo.uba.ar/?provincia=CHA&anio_produccion_desde=1950&anio_produccion_hasta=1980&page=1

construcción de redes viales en la provincia. Dentro la filmografía chaqueña también se destacó la serie de quince películas científicas producidas por la Universidad Nacional del Nordeste a partir de sus institutos de investigación, como los cortometrajes *Suelos de monocultivo* (Vidarte, 1962) y *Leguminosas* (Vidarte, 1964), las cuales abordaban las técnicas de rotación de cultivos por el desgaste producido en el suelo debido al monocultivo algodonero. También caben mencionar un conjunto de films de carácter etnográfico realizados por Jorge Omar Ott, entre los que resaltan *En busca de San La Muerte* (Ott y Molina y Vedia, 1972) e *Ituzaingó, el hombre y la naturaleza* (Ott, 1975). Como parte del trabajo independiente y autogestivo se destacaron dos realizadores que filmaban en Super 8, uno en la ciudad de Resistencia y otro en Las Breñas. El primero fue el director experimental Jorge Castillo, quien se erigió como uno de los cineastas más prolíficos e influyentes de la región. Realizó aproximadamente cincuenta películas a lo largo de toda su vida, entre las que sobresale el primer largometraje de ficción constituido exclusivamente por un equipo local denominado *Nosotros y los otros* (Castillo, 1975) y también algunos de sus films breves como *Zoo* (Castillo, 1969)¹³ o *Apología del dulce tiempo transcurrido* (Castillo, 1969) El segundo realizador fue Isaac “Cacho” Belsky, ingeniero de profesión, pero que a mediados de los setenta se volcó al cine para filmar una serie de cinco largometrajes migracionistas al mismo tema: la Fiesta del Inmigrante. Ellos son *Caminante, no hay camino* (1975), *Capital del Inmigrante* (1976), *Seguir haciendo Chaco* (1978), *El breñal fue hace tiempo* (1978) y *Donde vive la esperanza* (1980). Luego Belsky trabajó en la UNNE, para en los años ochenta ingresar en Canal 9 de Resistencia. Dentro del canal, en el año 1985, produjo y condujo un programa de televisión. Éste se llamó *Nuestro Cine*, se emitió apenas dos meses, y consistió en aproximadamente ocho entrevistas a los precursores del cine chaqueño, en las que participaron todos los realizadores que se mencionaron anteriormente (Figura 1). Por lo tanto su registro y testimonio resultó clave para esta investigación.

Otro de los realizadores influyentes dentro del ámbito chaqueño de realización audiovisual fue José Luis “El Negro” Meana, quien “se reconoce discípulo de Fernández Pissano” (Castillo, 2003, p. 113). Dedicado más a la actividad televisiva de Canal 9, se destacan sus trabajos en equipo con el poeta Alfredo Veiravé como guionista, Ernesto Raúl Acosta en la locución y Raúl Cerrutti en la musicalización. Su producción, enfocada en el cine de promoción y publicidad turística estatal, se extiende hacia fines de los setentas y principios de los ochentas, años en los que filmó los cortometrajes institucionales *La Joven del Norte* (Meana, 1976) e *El Puerto de la Selva* (Meana, 1981), entre otras. Todos estos films circularon en cine clubes y muestras tanto de la provincia como de la región del Nordeste Argentino (Figura 2).

A comienzos de los años ochenta, el salto tecnológico del fílmico al magnético hizo que muchos de estos cineastas dejaran de filmar. Por eso, la producción dentro de la región del NEA se va a trasladar a Corrientes (con la creación de la Tecnicatura en Comunicación Social) y a Misiones (con el surgimiento del Sistema Provincial de Teleducación y Desarrollo -SIPTED-).

A continuación se presenta de qué modo se accedió a todos estos materiales y cómo a través de entrevistas, se recopiló información para la conformación de la colección. Se destacan las contribuciones de cineastas como Jorge Castillo, Jorge Omar Ott e Isaac “Cacho” Belsky, así como el apoyo del Instituto Agrotécnico de la UNNE y los hijos de José Luis Meana y Juan Carlos Vidarte.



Figura 1. Captura de “Nuestro Cine”. “Cacho” Belsky (izquierda) entrevistando a Raúl Cerrutti (derecha).

Fuente: Jorge Castillo



Figura 2. Nota periodística que refiere a la exhibición de los films en Resistencia en 1979.

Fuente: Jorge Castillo

4. Génesis de la colección: proceso de investigación, trabajo de campo y reunión de materiales

La colección audiovisual “Pioneros del cine chaqueño” se comenzó a gestar a partir del proyecto de investigación del mismo nombre, el cual se inició en el año 2019, como una pesquisa del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI. CONICET/UNNE), dentro del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen

¹³ Algunos de los films de Jorge Castillo se pueden consultar en su propio canal de YouTube “Jorge Castillo Miro”.

(NEDIM).¹⁴ El estudio, que continúa hasta el presente, intenta dar cuenta de cuáles fueron las primeras películas producidas en el Chaco que tuvieron un equipo de realización completamente local, persiguiendo el objetivo de recuperar, revalorizar y visibilizar estos materiales que estuvieron olvidados y perdidos por un largo período. Para ello, el antropólogo audiovisual y autor del presente escrito Franco Passarelli realizó en principio una búsqueda con los realizadores que estaban vivos, para indagar qué materiales poseían, en qué condiciones, y qué recordaban de sus obras y de la de los otros cineastas. También el mismo investigador consultó archivos y acervos audiovisuales, tanto de instituciones públicas como privadas, pero el resultado fue casi nulo. Además, examinó si existían materiales de cineastas chaqueños de las décadas del sesenta y el setenta en el *Archivo General de la Nación* (AGN), en el *Centro de Conservación y Documentación Audiovisual de Córdoba*, en el *Archivo Histórico de la Provincia del Chaco "Monseñor Alumni"*, en el *Museo de Medios de Comunicación "Raúl Beneri"* y en el *Museo del Hombre Chaqueño "Profesor Ertivio Acosta"* (los últimos tres ubicados en la ciudad de Resistencia).

A partir de los descubrimientos de la investigación, los cuales provenían principalmente de entrevistas realizadas, se fue nutriendo y confeccionando el conjunto de materiales audiovisuales, dando cuenta de un constante ida y vuelta entre el estudio académico y el acervo audiovisual. Como parte de este constante contacto se generaron dos listados: por un lado, el del proyecto de investigación el cual fue mencionado en el anterior apartado; por otro, el de la colección, el cual será abordado en profundidad en el próximo apartado.

Para la realización del trabajo de campo del proyecto de investigación, las técnicas etnográficas empleadas al momento del encuentro con los realizadores chaqueños y con los familiares de aquellos que ya habían fallecido¹⁵ fueron las clásicas entrevistas personales y virtuales semi-estructuradas y en profundidad (Hammersley y Atkinson, 1994; Guber, 2001), y la video-elicitación (esta técnica está basada en la idea simple de introducir imágenes audiovisuales en la entrevista de investigación). Cabe destacar que durante las entrevistas se realizaron consultas de índole archivística: se consultaron datos biográficos de las personas y entidades responsables de la producción y conservación de los materiales así como información sobre la historia de la producción o adquisición de materiales audiovisuales de sus archivos y la historia archivística de dichos materiales.

Las constantes visitas a Jorge Castillo (Figura 3) para ver y hablar sobre los films de diferentes realizadores y sus propios cortometrajes, fue un elemento clave para el estudio.¹⁶ Allí él narraba sobre sus recuerdos, historias y vicisitudes a la hora filmar en el Chaco durante los sesenta y setenta. A la vez, permitió establecer una relación de confianza y amistad (cuestión fundamental para el trabajo con archivos audiovisuales), proyectando exposiciones para futuras ocasiones. Otras de las entrevistas que se realizaron fueron a Jorge Omar Ott (Figura 4) en cuatro ocasiones y se volvió a visionar junto a él, luego de quince años, su cortometraje *En Busca de San La Muerte* (Ott y Molina y Vedia, 1972). Durante la pandemia del COVID, se pudo dialogar con Isaac "Cacho" Belsky por videollamada (Figura 5). Asimismo, luego de las restricciones sanitarias a fines del 2021, se realizaron varios encuentros con entrevistas personales. Otro punto importante del trabajo de campo fue el contacto con la directora del Instituto Agrotécnico de la UNNE, María Cándida Iglesias.

Además de la realización de las entrevistas, también se analizaron materiales complementarios (pero no por eso menos importantes) como fotografías, notas periodísticas (Figura 2) y algunos correos electrónicos entre los mismos directores. La mayor parte de estas herramientas las proporcionó Jorge Castillo, ya que él tenía un gran archivo gráfico, visual y audiovisual de todos los cineastas chaqueños. Además, Castillo compartió una serie de cruces vía correo electrónico entre el realizador chaqueño, Juan Carlos Vidarte y Jorge Omar Ott.

Luego de las entrevistas, se solicitó a los entrevistados la consulta de los ítems fílmicos para su inspección en el contexto del proyecto de investigación que venía realizando. Las distintas entidades y personas físicas responsables de su producción, acumulación y conservación de estos materiales audiovisuales entregaron por ende materiales que consideraban pertinentes y adecuados para el tipo de investigación que se venía llevando a cabo.

A partir del largo trabajo de campo del antropólogo Franco Passarelli en Resistencia, las vías por las cuales halló los materiales audiovisuales fueron diversas: por un lado, el realizador Jorge Castillo le entregó al investigador algunas de sus películas originales en Super 8 procedentes de su archivo personal así como latas con rollos de 16mm, procedentes del archivo de Juan Carlos Vidarte y de Ángel Fernández Pissano que se encontraban bajo su custodia; otra de las vías fue el contacto con María Cándida Iglesias, directora del Instituto Agrotécnico de la UNNE, en donde se pudieron encontrar las copias físicas de los films *Suelos de Monocultivo* (Vidarte, 1962), *La Escuela Medio Conservacionista* (Vidarte, 1970) y *Recuperación de Suelos Salitrosos* (Vidarte, 1970), así como solo las copias digitales de *Leguminosas* (1964) y *Nitrógeno* (1969); otro de los caminos fue el contacto con el hijo de José Luis Meana, quien conservaba el material fílmico procedente del archivo de su padre. Lo mismo sucedió con el hijo de Juan Carlos Vidarte, quien colaboró entregando las copias físicas de *Oscar Medina, artesano* (Vidarte, 1972), *Una revolución pacífica* (Vidarte, 1965) y *Soil Erosion*

¹⁴ El NEDIM propone enfoques interdisciplinarios que aborden los estudios con la imagen, sobre diversos objetos de estudio regionales, en función de las siguientes líneas de investigación: Historia, Letras, Sociología, Arquitectura, Comunicación Social, Artes, Filosofía y Derecho. Su directora desde el 2003 hasta la actualidad es la Dra. Mariana Giordano, quien también dirigió al investigador Passarelli en el proyecto de investigación "Pioneros del cine chaqueño".

¹⁵ Pese a que hubieron productoras estatales involucradas en las películas, se considera en el presente trabajo tanto a los cineastas como a los familiares de los fallecidos como "derechohabientes" (Borda, 1992), quienes poseen el poder absoluto sobre los materiales.

¹⁶ Todos los jueves y viernes Jorge Castillo desarrollaba en el Centro Cultural Ercilio Castillo, un Cine Club abierto al público donde se proyectaban películas diversas. Principalmente los viernes, una hora antes de la función, Passarelli se acercaba para que le enseñe material de cine de la región y conversar sobre lo que veían.

(film del Ministerio de Agricultura de Estados Unidos). Los realizadores “Cacho” Belsky y Jorge Ott cedieron obras de su producción mientras que el coleccionista “Rolfi” Encinas y Élide Ayala concedieron a su vez películas que estaban bajo su custodia. Los conservadores de materiales, al prestar copias para la investigación, solicitaron tener en cuenta distintas condiciones o hicieron pedidos especiales como que el material prestado se digitalizara durante la realización de la investigación.



Figura 3. Jorge Castillo.

Fuente: foto de autor



Figura 4. Jorge Omar Ott.

Fuente: foto de autor



Figura 5. Isaac “Cacho” Belsky.

Fuente: captura de imagen de autor

5. La llegada de los materiales al Museo del Cine: Inspección, descripción y preservación digital

Con la finalidad de inspeccionar y digitalizar el material audiovisual, el investigador Franco Passarelli optó por acudir a una institución pública que posea los recursos y las capacidades técnicas para llevar a cabo esta tarea. Considerando que el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” poseía las capacidades en cuestión y ha colaborado en el pasado con otros archivos con esa finalidad, representaba una óptima opción para llevar adelante esta iniciativa. De este modo, la colaboración interinstitucional inició cuando Leandro Varela, representando al NEDIM, entabló unas primeras conversaciones con Leandro Listorti, representando al Museo del Cine, para presentar la iniciativa que estaba impulsando. El Museo, interesado en colaborar aprobó la iniciativa y se inició el proceso de coordinación de la entrega de los materiales al Museo para su inspección, por un lado, y el de la creación de un convenio entre ambas instituciones, por otro.¹⁷

El material en cuestión consiste en una agrupación de documentos audiovisuales procedentes de distintos archivos personales. Cabe destacar que estas copias físicas fueron prestadas, y no cedidas al Museo del Cine, con la finalidad de ser estudiadas para el proyecto de investigación del NEDIM “Pioneros del cine chaqueño”. Las películas fueron trasladadas en condición de guarda y colocadas en depósitos acondicionados con niveles de humedad y temperatura estables y ventilación cruzada en el Museo del Cine. Luego fueron inspeccionadas para verificar su estado de conservación y para identificar sus contenidos. Las películas relevadas fueron movidas desde Resistencia al mencionado Museo en distintas etapas entre el 2019 y el 2024.

Una vez ingresadas las películas, Leandro Listorti y Leandro Varela iniciaron con el proceso de inspección de las mismas. Una primera fase de este proceso consistió en la revisión de las unidades físicas, en su acondicionamiento, en la identificación de ítems fílmicos y de títulos de obras.¹⁸ Mesas de inspección sirvieron como herramientas para realizar la revisión física de las copias y para obtener datos de los contenidos de las películas de 16mm (ver figuras 6 y 7). A su vez, el uso de moviolas fue empleado para la inspección física de las películas en Super 8. Para poder analizar las películas de Super 8 con mayor detenimiento fueron proyectadas luego de su acondicionamiento.

El material traído al Museo cuenta de un amplio y heterogéneo abanico de materialidades. Entre los audiovisuales se encontraron negativos de imagen, negativos de sonido, copias de proyección, copiones y descartes en distintos pasos: Super 8 y 16mm. Además, cerca de la mitad del material es en blanco y negro mientras que la otra mitad es en color. Lo mismo ocurre con la longitud del material, la cual varía considerablemente. Se halló tanto material en un rollo de pocos metros de longitud como títulos compuestos por varios rollos de una longitud total de cientos de metros de película. Pese a las situaciones climáticas adversas que se podrían esperar para la conservación audiovisual en Resistencia (caracterizado por un extremo calor y humedad) las condiciones de físicas de los materiales revelaron un amplio rango de estados, con algunas películas en buenas condiciones y con los colores originales preservados, mientras que otras se hallaban en buen estado pero con los colores desvanecidos (virados al magenta). Se encontró también material con síndrome de vinagre con niveles variables de encogimiento.¹⁹

¹⁷ Las formalidades del convenio que se encuentra actualmente en proceso de elaboración han sido demoradas por los obstáculos generados por la pandemia de COVID-19, entre otras cuestiones.

¹⁸ Siguiendo las definiciones del Manual de catalogación de FIAF (Tadic, 2022), entendemos a obra como “una entidad que incluye el contenido intelectual o artístico y el proceso de realización en un medio cinematográfico”, variante como “Una entidad que puede utilizarse para indicar cualquier cambio de las características relacionadas con el contenido, que no modifica de manera significativa el contenido de la Obra como un todo”, manifestación como “la materialización de una Obra o Variante de imágenes en movimiento” e ítem como “el producto físico de la Manifestación de una Obra o Variante, es decir, la copia física de una Obra o Variante.”

¹⁹ El triacetato de celulosa, el componente químico usado como base de películas de paso reducido y copias de seguridad de 35mm, es altamente susceptible a la descomposición, sobre todo cuando se encuentra conservado en ambientes cálidos y hú-



Figura 6. Foto del celuloide realizado a través de una lupa de "Leguminosas" (Vidarte, 1962).

Fuente: foto de Leandro Listorti

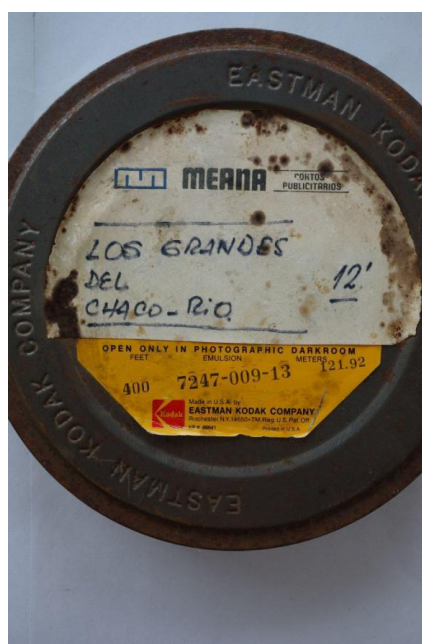


Figura 7. Lata oxidada de Meana con la inscripción "Los grandes del Chaco río".

Fuente: foto de autor

Durante el proceso de inspección de los materiales se elaboró un listado cuya función principal fue describir cada uno de los ítems filmicos que fueron cedidos a //anonimizado// para el proyecto de investigación. Este listado está compuesto por campos de naturaleza archivística, catalográfica, operativa y de inventario. Los campos en cuestión son los siguientes: signatura topográfica (ubicación en los depósitos del Museo del Cine), número de inventario, números de registros anteriores, digitalizado (sí o no), título, contenido (breve sinopsis), realizador/productor, año, tipo de material, soporte (todos de acetato), paso (super 8 o 16mm), emulsión, longitud, duración, rollos, estado de conservación, descriptores, notas de archivero, procedencia, sonido y fecha de última revisión (Figura 8).

Si bien el listado incorpora campos propios de un listado archivístico general, no califica como tal ya que describe unidades procedentes de distintos archivos. Para tener un registro de dichas procedencias, se incorporó al mismo el campo "procedencia".²⁰ El listado incorpora además una serie de campos de naturaleza catalográfica, las cuales describen las propiedades artísticas de las obras identificadas y técnicas del producto físico de su manifestación, o sea su ítem. Los campos número de inventario y signatura topográfica fueron incorporados para cumplir funciones de inventario y el campo "digitalizado" cumple la función operativa de registrar si un ítem fue digitalizado.

En total se identificaron un total de 50 unidades físicas: 29 rollos de película en 16mm, 20 rollos de Super 8 y un rollo de 9,5mm. De estas 50 unidades físicas, no se logró inspeccionar 3: dos por su avanzado estado de deterioro físico y una porque fue devuelta a su propietario antes de su inspección. De las remanentes 47 unidades físicas, se identificaron 40 ítems, 30 de los cuales corresponden a 26 obras identificadas por título y 9 corresponden a 7 obras cuyo título original no fue identificado. A estas películas se les asignó un título temporario luego de la inspección de sus contenidos y de un análisis de documentación asociada como etiquetas y papeles rotulados sobre y/o dentro de las latas que contienen las copias.

Las 26 obras chaqueñas identificadas por título original son: *Apología del dulce tiempo transcurrido* (Castillo, 1969), *Caminante, no hay camino* (Belsky, 1975), *Capital del Inmigrante* (Belsky, 1976), *Chaco centenario* (Castillo, 1970), *Cosas* (Castillo, 1969), *Donde vive la esperanza* (Belsky, 1980), *El breñal fue hace tiempo* (Belsky, 1978), *El choque* (Castillo, 1981), *El país en la isla del sol* (Meana, 1976), *El puerto de la selva* (Meana, 1980), *Escuela diferencial N° 1* (Castillo, 1974), *Ituzaingó. El Hombre y la Naturaleza* (Ott, 1975), *La escuela: Medio conservacionista* (Vidarte, 1978), *La forestal argentina (s/a)*, *La joven del norte* (1977), *Leguminosas. Serie 2* (Vidarte, 1964), *Nosotros y los otros* (Castillo, 1975)²¹, *Oscar Medina, artesano* (Vidarte, 1972), *Planeamiento urbano ambiental en la ciudad de Resistencia* (Meana, 1976), *Recuperación de suelos salitrosos* (Vidarte, 1970), *Río negro pre-mortem* (Castillo, 1979), *Seguir haciendo Chaco* (Belsky, 1978), *Suelos de monocultivo: Serie 1* (Vidarte, 1962), *Una revolución pacífica* (Vidarte, 1965), *Viviendas y construcciones en el Chaco* (Fernández Pissano, 1961) y *Zoo* (Castillo, 1968). Las 5 obras chaqueñas a las que

medos. Al descomponerse, el soporte produce ácido acético, el cual emite un olor similar al del vinagre. Es por esto que se suele denominar a esta forma de descomposición fílmica como síndrome de vinagre.

²⁰ Para mayor información sobre las características, propiedades y uso de listados generales, ver Romiti (2008).

²¹ Cabe señalar que la copia de esta obra, entregada por Jorge Castillo a //anonimizado//, está incompleta.

fueron asignados títulos atribuidos son: [Documental de los arroyos: Provincia de Buenos Aires], [Juicio oral en Chaco], [Los grandes del Chaco-Río], [Noticiero Lowe o Dimar. Visita de Lanusse a Chaco] y [Suelos de monocultivo].

Figura 8. Tabla del relevamiento de la colección. Fuente: tabla de los autores

Por lo general los ítems están compuestos por una unidad física. Algunas de ellas, sin embargo, consisten en varios rollos de película. Este es el caso por ejemplo de la copia de proyección de *Donde vive la esperanza* (Belsky, 1980), compuesta por 2 rollos de película de Super 8 o *El breñal fue hace tiempo* (Belsky, 1978), compuesta por 3. Por lo general se encontró un ítem correspondiente a cada título y este suele ser una copia de proyección. Aún así se identificaron distintos ítems correspondientes a un mismo título. De *Leguminosas. Serie 2* (Vidarte, 1964), por ejemplo, se identificaron dos copias de proyección. De *El país en la isla del sol* (Meana, 1976) encontraron un negativo de imagen y un negativo de sonido.

A través de este proceso de inspección se identificaron entonces materiales audiovisuales pertinentes al proyecto de investigación y otros que no. Entre los materiales audiovisuales chaqueños se encontró material editado y material no editado. De las 28 obras identificadas por título, 26 eran chaqueñas. De las 7 obras cuyo título no se logró identificar, se confirmó que 5 son chaqueñas y suponemos que una de estas, la cual dado su avanzado nivel de deterioro no pudo ser analizada en su totalidad, es en realidad una copia repetida de *Suelos de monocultivo*.

Surgió en esta instancia, para los fines de la investigación, la necesidad de poder revisar los contenidos con mayor detenimiento. Si bien los métodos que venían siendo empleados para revisar los contenidos: inspección de fotogramas a través de una mesa retroiluminada para las películas de 16mm, a través de una moviola o proyecciones fílmicas para películas de Super 8 sirven sobretodo para identificar las obras y determinar su estado de conservación, resultan limitantes para revisar contenidos con profundidad. Visualizando las copias digitales de las películas traídas al Museo que fueron, por deseo expreso de sus responsables, digitalizadas luego de su inspección en el Museo del Cine, se consideró a la obtención de copias digitales de todas las obras como una solución a la necesidad de poder estudiar sus contenidos detenidamente. Se pensó entonces en digitalizar todas las películas seleccionadas y llevar a cabo esta operación como parte de un plan de preservación digital.

El plan en cuestión, no sólo respondería a la necesidad de obtener copias digitales de las obras chaqueñas para analizar sus contenidos, respondería además a la necesidad de preservar y almacenar digitalmente sus manifestaciones físicas. El plan responde además a la necesidad de una puesta en valor de las obras a través de iniciativas de acceso, a través de proyecciones públicas, a las mismas. El plan tenía entonces como objetivo digitalizar las 31 películas pertinentes al objeto de estudio del proyecto de investigación "Pioneros del cine chaqueño". El proceso de digitalización se articuló estableciendo *a priori* unos criterios de selección.

Se digitalizarían las copias de proyección de cada título que se encuentra en mejor estado de conservación y la creación de copias de proyección digitales de las obras que no disponen de copia de proyección identificada pero sí de un negativo de imagen y de un negativo de sonido. En este plan de digitalización no se contempló por ende la digitalización de copias de proyección repetidas, copiones o crudos de cámara. Se realizó por ende un análisis de los ítems y se seleccionó el material por ser digitalizado. A partir de las digitalizaciones crudas, se crearían copias de proyección digitales. Las digitalizaciones crudas y las copias de proyección digital serían enviados a los responsables quienes cedieron las copias físicas y, previo a consultas con dichos responsables, serían también almacenadas en el servidor del Museo del Cine y en el NEDIM.

En la fase de selección de los ítems fílmicos por ser digitalizados, de las películas chaqueñas previamente mencionadas se excluyeron por ende de la selección: [*Los grandes del Chaco: Río*] el cual es un copión; una copia repetida y en mal estado de Leguminosas; un negativo de sonido; y un copión de un material que suponemos es *Suelos de monocultivo*. Las películas seleccionadas fueron acondicionadas para su digitalización, una operación que consiste en la reparación de la copia y en el empalmado de copias de inicio y final para su correcto pasaje por los sistemas de digitalización. Las digitalizaciones fueron realizadas en el Museo del Cine con los equipos de digitalización ahí disponibles. Se hizo particular uso de la mesa de inspección D-Observer FSC HDT versión Cat. Cine 8 de la marca Cir SRL. Se realizaron capturas a partir de la señal de video emitida por la cámara incorporada a la mesa y la señal sonora por su lectora de audio. El resultado de este proceso consiste en archivos video .avi de resolución estándar y de una velocidad de 25 cuadros por segundo. Estos archivos crudos deben ser procesados digitalmente para una visión correcta de los contenidos de los materiales digitalizados. Durante este procesamiento se realiza el ajuste de cuadro, la estabilización de la imagen, la corrección del sonido y del color, entre otras operaciones. Cuando se trabajó con negativos de imagen y sonido correspondientes a un mismo título, estas fueron sincronizadas durante la fase de procesamiento digital. El proceso de digitalización finaliza con un control de calidad de la copia de proyección digital.

A la fecha se digitalizaron ítems fílmicos y se realizaron copias de proyección digitales de las siguientes obras: *Apología del dulce tiempo transcurrido*, *Capital del inmigrante*, *Caminante no hay camino*, *Chaco centenario*, *Cosas*, *Documental de los arroyos: Provincia de Buenos Aires*, *El choque*, *El país en la isla del sol*, *El puerto de la selva*, *Ituzaingó*. *El Hombre y la Naturaleza*, *La forestal argentina*, *La joven del norte*, *La escuela: Medio conservacionista*, *Leguminosas*, *Nosotros y los otros*, [*Noticiero Lowe o Dimar. Visita de Lanusse a Chaco*], *Planeamiento urbano ambiental en la ciudad de Resistencia*, *Recuperación de suelos salitrosos*, *Río negro pre-mortem*, *Seguir haciendo Chaco*, *Suelos de monocultivo. Serie 1*, *Viviendas y construcciones en el Chaco: Documental sobre hechos reales* y *Zoo*. Los materiales seleccionados aún no digitalizados o procesados digitalmente son: *Escuela diferencial N° 1*, [*Juicio oral en Chaco*], *Donde vive la esperanza*, *El breñal fue hace tiempo* y *Una revolución pacífica*.

Considerando la definición de colección como “conjunto artificial de documentos acumulados sobre la base de alguna característica común sin tener en cuenta su procedencia” (Consejo Internacional de Archivos, 2000) se asignaron a la agrupación de copias físicas de películas procedentes de distintos archivos prestadas y pertinentes al objeto de la investigación así como sus copias digitales adquiridas durante la ejecución del plan de preservación el título de colección. Se consideró también a las copias digitales entregadas por los distintos archivos a //anonimizado// para su investigación, como aquellas enviadas por Instituto Agrotécnico de la UNNE, como partes de la colección. Se comprendió a esta agrupación de materiales como una colección ya que es el fruto de un proceso de selección que inicia cuando los custodios de los archivos de los cuales proceden los materiales responden a la solicitud de consulta por parte de //anonimizado//, eligiendo los materiales que consideraron pertinentes para su proyecto de investigación. Una segunda selección ocurre luego de la inspección e identificación de las copias físicas prestadas, luego de que se seleccionaron las películas chaqueñas, las cuales efectivamente son pertinentes al objeto de la investigación. Las copias físicas que no cumplen con este criterio continúan siendo guardadas por el Museo del Cine y serán oportunamente devueltas a sus dueños luego de la finalización de la investigación o cuando estos últimos lo soliciten. Si bien lo que se formó durante este proceso fue una colección, las procedencias de cada material permanecen documentadas en las entrevistas registradas por //anonimizado//, en sus textos redactados y en el listado descriptivo elaborado durante la inspección de las copias.

Ya en una etapa avanzada de la ejecución del plan de digitalización se contempló la posibilidad de digitalizar el material en resoluciones más altas que las que proveían los equipos disponibles en el Museo. Sin haber definido un plan preciso de digitalización en mayores resoluciones, con la puesta en funcionamiento de un nuevo escáner de películas en el Museo del Cine a mediados del 2023 se decidió digitalizar con este nuevo equipo la película *Ituzaingó* (Ott, 1975). Con la selección de obras de la colección, *Zoo* (Jorge Castillo, 1969) y *Apología del dulce tiempo transcurrido* (Jorge Castillo, 1970), al Festival BAFICI, //anonimizado// tomó la iniciativa de digitalizar estas copias en el laboratorio de digitalización privado Laboratorio Gritti.

6. Conclusiones, acceso y difusión

Como se afirmó más arriba, la definición de “archivos audiovisuales” incluye dos acciones comunes: *preservar* y *dar acceso* a los materiales. Por ende, además de relevar, revisar y digitalizar el material, uno de los objetivos del proyecto de la colección era el de exhibirlo públicamente y darlo a conocer. Se distinguen en el recorrido de las exposiciones de la colección tres caminos: por un lado presentaciones en Museos; por otro, exhibiciones en Festivales y Muestras de cine contemporáneo; y por último, circulación en espacios académicos. Como parte del primer camino, se proyectaron algunos films de los cineastas chaqueños en el Museo

del Cine (figura 9), en el Museo Arqueológico y Antropológico de Corrientes (Argentina) y en el Museo “Reina Sofía” (España) (figura 8); también se proyectaron las películas de la colección en el marco de la “I Muestra de cine fílmico y cintas magnéticas Beija flor”, en el ciclo “Memoria de la Luz”, en el Festival Internacional de Cine de Entre Ríos (FICER) y en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) (figura 10); respecto al recorrido académico se proyectaron cortometrajes en el *workshop* “Archivos x Afectos”, en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) sede Ecuador y en el marco del “VII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología” realizado en Rosario (Argentina).

El presente artículo puntualizó en el origen, desarrollo, organización y difusión de la colección de materiales audiovisuales denominada “Pioneros del cine chaqueño”, alojada en el Museo del Cine. Se destacó dentro del contexto histórico argentino, los problemas institucionales y políticos que han dificultado el crecimiento y la promoción de la preservación audiovisual en Argentina. Como contraparte, se mencionó de qué forma en estos últimos años están surgiendo programas e institutos nuevos de conservación, ligados a las provincias argentinas. En este marco se insertó el proyecto de investigación que lleva el mismo nombre de la colección, el cual constituyó los cimientos del acervo de films chaqueños que hoy se encuentra en el Museo del Cine. La mencionada pesquisa reveló que en Resistencia existió un movimiento audiovisual entre las décadas del sesenta y setenta, constituido por cineastas, films y circuitos de exhibición, ligados a problemáticas regionales del Nordeste Argentino. En su llegada al Museo los materiales audiovisuales fueron inspeccionados, identificados y documentados, para luego volcar todos los datos en un listado descriptivo. Por último, se remarcó la necesidad de dar acceso y difundir estos audiovisuales, a partir de muestras, ciclos y festivales con diferentes perfiles. En suma, se subrayó la necesidad de investigación, preservación y difusión de las obras audiovisuales de la colección. Dos ideas a futuro son la creación de una base de datos catalográfica accesible online con registros de los films de la colección, vital para el acceso público a esta colección y la conformación de una “Cinemateca Chaqueña”. Las películas de este periodo no solo documentan las dinámicas identitarias, sociales y culturales del Chaco, sino que también reflejan la evolución del arte cinematográfico en la región del Nordeste Argentino. Por ende, la importancia de generar herramientas al alcance de todos los ciudadanos, da cuenta de nuevas formas de acceso y divulgación de los archivos audiovisuales regionales.



Figura 8. Proyección de Zoo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fuente: foto de Leandro Listorti



Figura 9. Proyección de los films en el Museo del Cine.

Fuente: foto de autor



Figura 10. Programa de muestra en el BAFICI.

Fuente: captura de autor

Bibliografía

- Aguirre, L. y Bradford, M. (2022). La región como modo de lectura. Los alcances de la teoría. *La Rivada*, 10(18), 86-94.
- Barrios C. y Arancibia V. (2017). Audiovisual y región: reflexiones interdisciplinarias. Primera parte. *Folia Histórica del Nordeste*, 30, 53- 64.
- Bradford, M. L. (2018). Génesis, paraíso e infierno. Un análisis de *El jardín de las delicias* de Arturo Fabiani. *Folia Histórica del Nordeste*, 31, 65-78.
- Castillo, J. (2003). *Cine argentino e identidad cultural*. Gráfica Kracos.
- Consejo Internacional de Archivos (2000), *ISAD(G): Norma Internacional General de Descripción Archivística*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Cossalter, J. (2019) La producción audiovisual contemporánea en Chaco y las leyes de fomento. Expansión local y alcances en la región del NEA. *Imagofagia*, 20, 321-349.
- Decreto 6061. 1971. Boletín Municipal No. 14152.
- Decreto/Ley 62 del 1957. Nuevas normas legales que regirán la cinematografía nacional. 4 de enero del 1957. Boletín Oficial No. 18312
- Edmondson, R. (2018). *Archivos Audiovisuales: filosofía y principios*. UNESCO.
- Fernández Silva, A. (2020). Subversiones al binarismo heteronormativo. Diversidad sexo-genérica-identitaria en El jardín de las delicias. En: Ed. C. Barrios. *Otras pantallas, luchas diversas. Reflexiones sobre la producción audiovisual del Norteargentino*. Ed. Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET/ UNNE.
- FIAF. (s.f.) Preservation. *Glossary of Technical Terms Full List*. Recuperado el 30 de septiembre del 2024 de <https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Technical-Terms-Full-List.html>
- FIAF Technical Commission (2009). *FIAF Technical Commission Preservation Best Practice*. FIAF.
- Fondo Nacional de las Artes (1973). *Los 15 años del Fondo Nacional de las Artes*. Fondo Nacional de las Artes.
- Gagliardi, J. (2014). ¿Qué es eso del archivo audiovisual?. *Culturas*, 1(7), 63-67.
- Giordano, M. y Gustavsson, A. (2022). Aventura, colonización y expansión capitalista. Producción visual y textual en tres expediciones al Gran Chaco. *Cuadernos*.
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Norma.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994). *Etnografía. Métodos de Investigación*. Paidós.
- Izquierdo, E. (2020). *Cine y preservación. Los archivos cinematográficos en la Argentina (1940-2001)*. Imago Mundi.
- Izquierdo, E. (2016). Preservación del patrimonio audiovisual argentino: tensiones entre derecho de autor y distribución en nuevas ventanas de exhibición. *Conserva*, 21, 41-58.
- Kruger, C. (2007). Una lectura de Sucesos Argentinos. En *XI Jornadas Interescuelas /Departamentos de Historia*. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán.
- Lenk, S. (1997). What is access?. *Journal of Film Preservation*, 26(55), 6-8.
- Ley 17741 del 1968. Ley de fomento de la actividad cinematográfica nacional. 14 de mayo de 1968. Boletín Oficial No. 21447
- Ley 25119 del 1999. Cinemateca y archivo de la imagen nacional. 1 de septiembre de 1999. Boletín Oficial No. 29191.
- Lusnich, A. L., Cuarterolo, A. y Flores, S. (2023). *Cines regionales en cruce*. EUDEBA.

- Lusnich, A. L. (2020). Remontaje y producción de sentido histórico en las instalaciones audiovisuales y los films recientes de Albertina Carri". *Teatro XXI*, 36, 30-46. doi: 10.34096/teatroxxi.n36.8799
- Peña, F. (2011). *Metropolis*. Fan ediciones.
- Romiti, A. (2008). *Archivistica tecnica: primi elementi: le guide e gli inventari archivistici*. Civita Editoriale.
- Soler, C. (2017). 'Enfocar nuestra trinchera'. El surgimiento del cine indígena en la provincia de Chaco (Argentina)". *Folia Histórica del Nordeste*, 28, 71-97.
- Tadic, L. (Ed.). (2022). *Manual FIAF de catalogación de imágenes en movimiento*. FIAF.
- UNESCO (1980). *La recomendación sobre la salvaguarda y la conservación de las imágenes en movimiento*. UNESCO.