

# Al rescate del patrimonio fílmico uruguayo

## Entrevista a Isabel Wschebor, Nacho Seimanas y Jaime Vázquez

Pablo Alvira\*



*Eclipse solar* (Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay, 1938)

**E**n mayo de 2017 se proyectó en Montevideo *Eclipse solar*, un cortometraje silente realizado en 1938 por el Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay, que muestra los preparativos y la observación del eclipse solar de aquel año, en el Observatorio Astronómico del Instituto Alfredo Vásquez Acevedo (IAVA) de Montevideo. El evento, realizado en la Facultad de Información y Comunicación (FIC) de la Universidad de la República, puede considerarse un hito, ya que fue la primera digitalización en el marco del proyecto llamado Plan Nitratos,

impulsado por la Mesa Interinstitucional de Patrimonio Audiovisual (MIPA), conformada por el Archivo General de la Universidad (AGU), la Universidad Católica (UCU), la Cinemateca Uruguay, el ICAU (Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay) y el Archivo del SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos).

La digitalización estuvo a cargo de un equipo integrado por Isabel Wschebor, Julio Cabrio, Mariel Balás y Lucía Secco (pertenecientes al Laboratorio de Preservación Audiovisual –LAPA- del AGU), junto con Ignacio “Nacho” Seimanas y Jaime Vázquez, quienes lograron montar un escáner a partir de unos equipos que estaban en desuso –prendados por el Banco República tras la quiebra de la empresa propietaria. Para hablar del Plan Nitratos, de la aventura de construir el escáner y de la situación del patrimonio fílmico uruguayo, entre otras cosas, el 6 de diciembre pasado entrevistamos a Isabel Wschebor (coordinadora del LAPA), Nacho Seimanas y Jaime Vázquez.

**Pablo Alvira: ¿Cuál fue la génesis de este proceso? Entiendo que el LAPA ya tenía experiencia de digitalización de materiales audiovisuales.**

**Isabel Wschebor:** Sí. En el 2007 el Rectorado de la Universidad de la República ubicó un archivo fílmico que estaba en un depósito del subsuelo de la Facultad de Derecho. Se dieron cuenta que había un montón de material allí, nos llamaron para ver qué se podía hacer y resultó ser el archivo de lo que había sido el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) y del Departamento de Medios Técnicos y Comunicación. En 1950 la Universidad crea un Instituto de Cinematografía muy volcado a la producción de cine científico y educativo, que después también tuvo una etapa de desarrollo de cine documental y de cine de propaganda institucional. Después del golpe militar de 1973, la dictadura interviene la Universidad y el Instituto. La Universidad había sido también un centro para las comunidades y realizadores que estaban empezando, en el período de crisis política de Uruguay. Digamos que la Universidad era un refugio. Los militares vienen buscando esas películas para requisarlas –el caso más conocido caso es el de Mario Handler–, pero también

intervienen la institución y crean el Departamento de Medios Técnicos y Comunicación, con la idea de poder utilizar ese equipamiento. No había tantos lugares donde hubiera equipamiento para producir cine en el país, entonces la idea era que la Universidad pasara a trabajar operativamente para la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP).



Sede del Archivo General de la Universidad

En aquel momento ubicamos un viejo telecine que había utilizado la Universidad para pasar estas películas a formato de video. Estaban los VHS donde habían sido pasadas estas películas y ese telecine, que estaba acompañado de un proyector de 16 mm. Y ahí el equipo del LAPA logró reinstalar el telecine, que es un sistema de digitalización que lo que se hace es proyectar la película sobre una caja de espejos, y esa proyección, sin la deformación del cuadro –sí ajustado a un cuadro de televisión, porque es un equipo con tecnología que se utilizó mucho para transferencia de

imagen en formato de TV— es embebida por un dispositivo de captura. Logramos ese telecine que nos permitía digitalizar las películas que estuvieran en 16 mm., que pudieran ser proyectadas a 24 fotogramas por segundo —o a 18— pero que tenían que ser rodadas rápidamente, por lo tanto tenía que estar relativamente bien el material de base, y como dispositivo de captura pusimos una cámara digital HD. Digitalizamos 104 películas en ese proceso. Y a la vez hicimos un inventario general de lo que había en el archivo, y cambio de guarda: en esa época de conformación del LAPA se crearon hasta cajas diseñadas por el Laboratorio.

A partir de allí se construyó esta alianza con Cinemateca, con el ICAU, con la Universidad Católica y con el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE, para tratar de que el BROU (Banco República) cediera el escáner. En su momento, para ser sincera, la lucha obstinada era para por lo menos poder hacer transferencia en 35 mm., porque los que nos pasaba es que, por ejemplo, ni siquiera en 35 mm. estábamos pudiendo ver lo que había en las cajas. Después ellos (*señalando a Seimanas y a Vázquez*) lograron esto que es como un regalo del cielo.

**PA: ¿De qué se trata el Plan Nitratos?**

**IW:** Hace muchos años la Universidad entró en esta red, en este club de “personas traumatadas porque no podemos ver el cine uruguayo” con lo del archivo del ICUR, pero somos muchos, que nos fuimos juntando: Cinemateca Uruguaya, el Archivo Nacional de la Imagen, el ICAU, la Universidad Católica, que en 2014 formalizamos un acuerdo común, en el marco de unas Jornadas que organizaron el ICAU, Locaciones Montevideanas y la Asociación de Productores y Realizadores de Cine (ASOPROD), que se llamó Compromiso Audiovisual. Luego, una de las integrantes del LAPA, Mariel Balás, que también es integrante de ASOPROD, en la asamblea de la Asociación propuso que además de las líneas que ya estaban planteadas para discutir en Compromiso Audiovisual —que eran Producción, Distribución, etc., — se agregara otro eje: Patrimonio. Y entonces en el eje Patrimonio —que fue quizás el más chiquito de todo ese gran conglomerado de discusiones que se llamó Compromiso Audiovisual, pero siendo francos, es el que se ha mantenido con mayor firmeza—

nosotros generamos un programa dentro del que había distintas prioridades. La pregunta era: aunque no tengamos nada, si tuviéramos la posibilidad de digitalizar ¿qué es lo prioritario? En ese “por donde empiezo”, se definieron cuatro ejes.

El primer eje o plan que se definió es el rescate de los nitratos de celulosa, que es el procedimiento de la primera etapa de la historia del cine. Para explicarlo brevemente: el procedimiento fotoquímico mediante el cual se hacía cine es un procedimiento que está muy cercano a la investigación de la fotografía. A fines del siglo XIX se detecta que se pueden conformar cintas de plásticos, en las cuales las fibras de celulosa se transparentan y se homogeneizan a través de combinación con gases como el ácido nítrico. Éste junto con la celulosa conforma un plástico, que tiene en la superficie una capa de gelatina que contiene partículas fotosensibles que reaccionan frente a la luz, generando al momento del revelado o del copiado una película de cine. Es un material que es muy inestable, las películas de nitrato de celulosa hacen combustión, por eso se incendiaban los cines en las primeras décadas del siglo XX y los depósitos de archivo. Esos nitratos de celulosa, como son las más viejitas, las que han tenido el ciclo de vida más largo, son un material que considerábamos imprescindible de rescatar.

Para el Plan Nitratos también tenemos el apoyo de GEstA (Grupo de Estudios Audiovisuales), a través de Georgina Torello, que es especialista en cine silente.

Nosotros tenemos un acuerdo con el ICAU mediante el cual tenemos que digitalizar en torno a diez títulos, entre fines de este año y la primera mitad del 2018. En esos diez títulos hay un largometraje que ya está definido, que es *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929). Seguramente los otros nueve sean cortometrajes de registros muy significativos que se hicieron en la época, como por ejemplo traspasos de mando de presidentes, películas vinculadas con las políticas higienistas de los años 1920, películas asociadas al Centenario, películas que se encuentran en soporte nitrato de celulosa que están en alto riesgo de degradación y autocombustión y que este Plan lo que busca es por lo menos transferir sus contenidos.



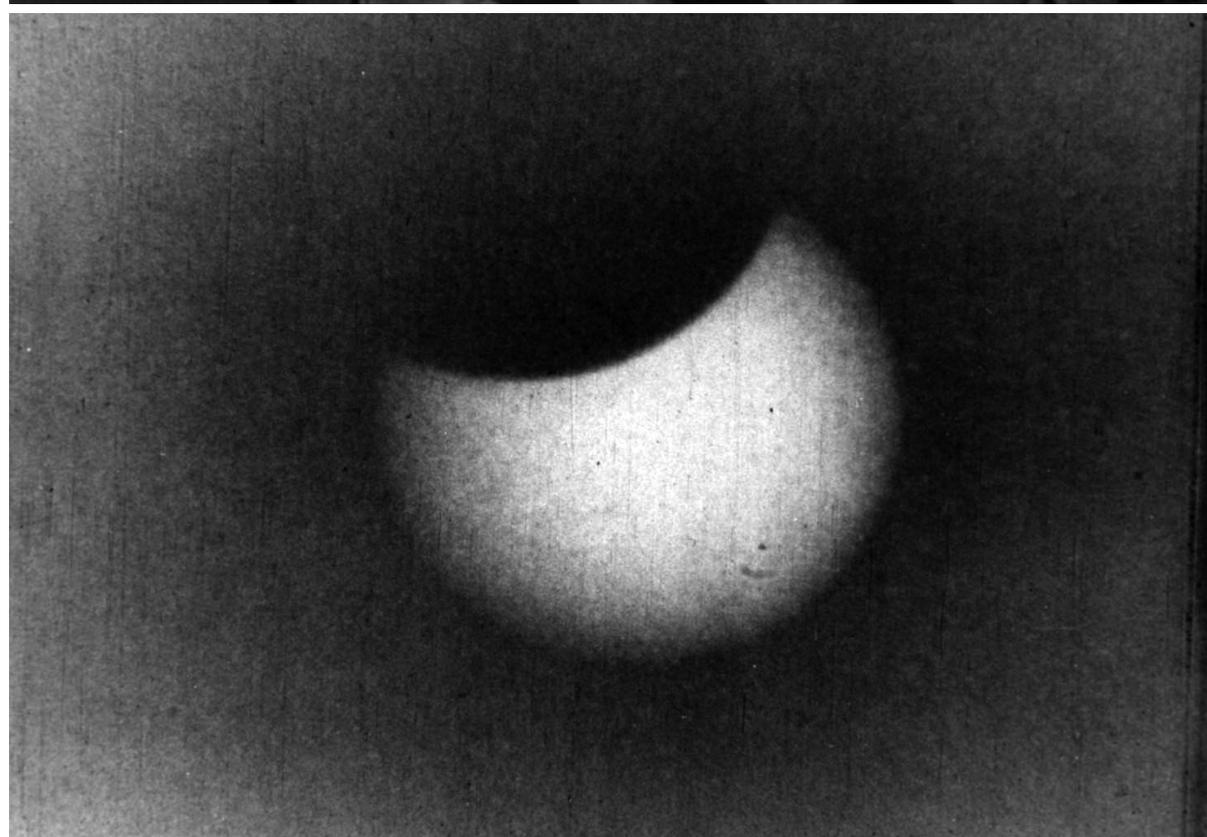
Sede del Archivo General de la Universidad.

El segundo plan que se definió es el Plan Magnéticos, porque estas cintas se desmagnetizan; el tercero era restaurar de manera profesional cuatro o cinco piezas que fueran claves de la historia del cine contemporáneo en Uruguay; y el cuarto plan, tener un colchón de previsibilidad en relación a las películas que se producen hoy en digital.

A partir de ahí se conformó la Mesa Interinstitucional, y cuando tuvimos los equipos dimos la luz verde para iniciar el Plan Nitratos. También como una forma de justificar apoyos de la Mesa para poder comprar piezas para los equipos y todo. El Plan Nitratos fue un puntapié para decir “bueno, nosotros apoyamos al Laboratorio para que pueda comprar una computadora, una cámara, etc.”, y el laboratorio tiene el compromiso de digitalizar.

**PA: ¿El LAPA es el que se ocupa específicamente de ese trabajo?**

**IW:** El punto focal del Plan Nitratos es la Universidad de la República, a través del Laboratorio, y coordinamos este trabajo con Cinemateca Uruguaya que es el archivo donde están radicadas todas estas películas. Dentro de lo que estaba pautado en el Compromiso Audiovisual estaba también la propuesta de crear un depósito único para la preservación del patrimonio fílmico, para poder trasladar los nitratos a un lugar que tuviera condiciones óptimas, y un compromiso del Estado para poder financiar la estabilización de los materiales y su conservación. Como lo mejor es enemigo de lo bueno, y en realidad eso escapa un poco a las manos de la Universidad, tanto Cinemateca como la Universidad estuvimos de acuerdo con empezar un plan que permita inspeccionar las películas, acondicionarlas mínimamente a nivel de analógico, hacerles un cambio de lata a las que no lo tienen hecho y digitalizar para salvaguardar los contenidos por cualquier eventualidad que pueda suceder. Esto que nosotros estamos haciendo no quiere decir, bajo ningún concepto, que renunciamos como Mesa Interinstitucional a que el Estado haga un depósito adecuado para la conservación del patrimonio fílmico. Digitalizar no sustituye ese objetivo de la Mesa.



*Eclipse solar* (Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay, 1938)

De la colección de unos 600 títulos que tiene Cinemateca Uruguay, calculamos que hay cerca de 70 que son de producción nacional, que son los que estamos priorizando para el plan de digitalización. Hicimos la primera película, que fue *Eclipse solar*, un poco con la vocación de dialogar con el tipo de trabajo que había hecho la Universidad previamente en relación al cine científico. También para nosotros tenía un componente simbólico, asociado al hecho de que es una película que se hizo a media cuadra de donde nosotros estábamos investigando para crear un nuevo equipo, también asociado a tecnologías de óptica y de visualización de imágenes. Y a su vez porque Georgina Torello, la principal especialista de Uruguay sobre cine silente, siempre había señalado que había un registro de un eclipse que estaba perdido, entonces cuando vimos en el inventario que había un eclipse quisimos buscar la forma de digitalizarlo. Finalmente no era el eclipse que Georgina buscaba, pero nuestro trabajo busca dialogar con la investigación y con los campos de desarrollo del conocimiento en materia de historia del cine y atender también a esto: que no sean por un lado las políticas de preservación y por otro lado las políticas de investigación, sino que sean campos que se complementen entre sí, y que también se apoyen. Georgina Torello, por ejemplo, ha sido nuestra principal asesora en el Plan Nitratos. Buscamos romper esas barreras que muchas veces en el mundo están un poco compartimentadas. La idea del eclipse estaba asociada a eso: a dialogar con el trabajo de la universidad y a atender a decir también “ah mirá: algo que en la bibliografía aparece como perdido, podría llegar a ser...”, y eso está siempre en nuestra vocación.

**PA: ¿Qué tecnología hizo posible la digitalización? ¿Cómo se conformó el equipo para esta nueva etapa?**

**Nacho Seimanas:** Yo estoy participando en el LAPA hace un año y medio. El LAPA tenía mucho *know how* en el tema de conservación, de archivología, de historia, lo que faltaba para pasar a la etapa de digitalización era un componente tecnológico, por eso entramos nosotros, para suplir esa necesidad. Fue a partir de que se consiguió unos equipamientos de una empresa que se fundió, que estaban prendados por el BROU y

se consiguió que el BROU se lo diera en comodato al ICAU y, de allí, que pueda llegar al LAPA. Son equipos de muy buena calidad, pero que permitían digitalizar películas a una calidad que era estándar hace unos veinte años. Y aparte que no funcionaban, si hubieran funcionado lo único que permitían era digitalizar en formato de calidad estándar de televisión. Nos abocamos primero a hacer una evaluación del estado del equipamiento y qué se podía hacer con eso, hasta que decidimos utilizar las partes que servían y convertirlo en un escáner cuadro a cuadro, en principio en calidad 2K. Fue un año entero de trabajo, un poco de arqueología tecnológica...

**IW:** De pasión...

**IS:** Sí, y de paciencia, de inconsciencia y de atrevimiento. La cuestión es que logramos instalar una cámara de fotos, hacer correr la película, y cada vez que está el *frame* sobre la ventana, digitaliza un cuadro. Tenemos una secuencia de cuadros digitalizados en alta calidad, por eso pudimos reconstruir la película. Hasta ahora estamos llegando a una calidad 2K, el plan para el año próximo es poder llevar eso a 4K, y tener un sistema para que se pueda poner en producción. Lo que hemos hecho hasta ahora se puede considerar que son pruebas todavía: digitalizamos ya 40 minutos de película, pero todavía está en estado de prueba, lo tenemos que manejar nosotros, que vamos resolviendo problemas en el momento. Todavía no está para dárselo a un operador, decirle “tomá y digitalizá”. Queremos llegar a eso el próximo año.

**PA: ¿Qué software utilizaron?**

**IW:** Son algunas piezas de software *open source*, con las que se va haciendo un tejido. Queremos hacer una interfaz de usuario, además un montón de cosas que están previstas.

**Jaime Vázquez:** Hay limitaciones, como por ejemplo la cámara. El tipo de cámara que estamos utilizando tiene una vida útil que no está pensada para sacar tantas fotos. Lo que nos fuimos dando cuenta con el tiempo es que si hay algo que no va cambiar es

todo lo que tiene que ver con el traslado de la película. Eso es inmodificable y, por suerte el aparato que tenemos, hemos visto que es de lo mejor. Lo que se va a modificar es: cómo se captura, cómo se consigue la fuente de luz para capturar y el procesamiento digital. Por eso el sistema se montó de manera tal de que fuera modular: podés integrar una cámara en un momento, otra cámara en otro momento, lo mismo podés cambiar la luz. Después el software lo integra. Tiene complicaciones, pero no son insalvables.

**IW:** El equipo tecnológico que ellos armaron tiene una gran ventaja frente a otros escáneres que yo he visto en otras cinematecas o en otros laboratorios del mundo, que es que el escáner que pretende hacer todo industrialmente compensa los problemas. Si tiene distintos tamaños, tiene un software que compensa y saca “como chorizo”. Así se van generando nuevos archivos digitales, y se pierde toda la riqueza que tiene por ejemplo entender por qué una película está súper rayada: bueno, porque fue un boom en la época y se mostró en todos lados y entonces se rayó con el proyector; o cuál es el valor de una película que son trozos: porque es el negativo, es lo que armó el cineasta. El que ellos tengan que enfrentarse a esos temas y que eso nos haga ir más lento, analizar con mayor detalle, o tener que recurrir a los cineastas: “y esto cuándo fue que lo hiciste, porqué, dónde estuvo guardado, porque está rayado, a quien se lo diste, como llegó hasta acá”, es toda una parte que también para nosotros es fundamental en relación a lo que es el rescate del patrimonio fílmico.

El desafío va a ser formar a gente que también pueda tener la conciencia de cómo dominar esta tecnología para hacer preservación y transferencia. *Sauvegarde* le dicen los franceses: salvaguarda del patrimonio fílmico. Es distinto que si viene un técnico gringo, pasa dos semanas acá y les enseña cuál es el botón para poner *play*, cuál es el botón para poner *rec...* Tenemos que lograr hacer un esfuerzo por que más gente tenga la capacidad de dominar esta tecnología conscientemente. Somos la universidad, no somos un laboratorio privado, esto también forma parte de políticas de investigación, docencia y extensión.



El escáner del LAPA en funcionamiento

**PA: ¿Cuáles son los proyectos para el futuro?**

**IW:** Más allá de todo lo que se ha hecho, hay una nueva etapa que se inicia para el laboratorio. Ellos [I. Seimanas y J. Vázquez] hasta ahora han trabajado más en carácter de consultores o a través de proyectos externos, y el desafío para nosotros el año que viene es afianzar la posibilidad de que ellos se integren formalmente al equipo del Laboratorio. A su vez encarar el proceso de mudanza a la sede del AGU que, en el correr del año próximo y el 2019, va a implicar una obra grande en el local del AGU. La etapa 2016-2017 fue una etapa de experimentación, de creación de prototipos. Y ahora se configura una nueva etapa, a través de la mudanza, del afianzamiento del equipo y a su vez también de la presentación de distintos proyectos para trabajar sobre los prototipos que se hicieron pero también para poder ponerlos en producción.

Para poner un ejemplo: el primer plan con el que se empezó a trabajar fue con el Plan Nitratos. El segundo Plan está enmarcado en un proyecto que ganamos en la Comisión Sectorial de Extensión de UdelaR, que se llama “El cine y la lucha contra la impunidad”. Se trata, por un lado, de hacer un trabajo de reacondicionamiento y preservación, y por otro, de digitalización en alta definición de películas que fueron producidas como denuncia política, en el contexto de la crisis de la democracia y la instauración de regímenes autoritarios en América Latina. Muchas de las películas producidas en ese período no quedaron adecuadamente conservadas en los archivos que son reconocidos como los archivos institucionales en Uruguay. La idea de este proyecto es poder rescatar esas películas, que están en muy diversos lugares, y hacer un plan de digitalización que a su vez nos permita generar distintos escenarios: por un lado de exhibición, y por otro, espacios educativos, como talleres en el EAC y en el MUME. También tenemos prevista una exhibición a nivel de extensión en el Espacio de Verdad y Justicia de la ciudad de Mercedes. Ya empezamos con algunos títulos: *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968), *La bandera que levantamos* (Mario Jacob y Eduardo Terra, 1971) y *En la selva hay mucho por hacer* (W. Tournier, A. Echaniz y G. Peluffo, 1974). Es un proyecto que presentamos con la Unidad Académica Asociada que tenemos con la Facultad de Información y Comunicación (FIC), y tiene también el apoyo de otros, por ejemplo el de GEstA para todo lo que tiene que ver con esta pregunta: ¿Qué títulos? Es la gran pregunta que se despierta una vez que se terminó la primera fase de generar una infraestructura, el gran desafío para el Laboratorio en este momento. No podemos hacer lo que no se hizo en cincuenta años, entonces tenemos que empezar a elegir.

Después queremos impulsar un tercer Plan, que busca recuperar las películas del cine institucional. Tanto en archivos como el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, Cinemateca Uruguay o la Universidad, como en archivos particulares, hay distintitas series de películas que se hicieron en el marco de iniciativas institucionales. Lo más conocido es lo que se produjo para la DINARP en dictadura, pero también están todas las películas que se produjeron en las décadas del 50 y del 60 para la Comisión de Turismo, que muchas veces son acertadamente interpretadas

por la historia del cine como integradas a lo que podría haber sido el movimiento de cine experimental. En realidad constituyen iniciativas institucionales con una tradición asociada a las primeras películas de las políticas higienistas del Ministerio de Salud Pública. Hubo un estado en Uruguay que muy tempranamente creó servicios de producción cinematográfica como mecanismos de propaganda institucional. En el caso del ICUR hay muchos ejemplos, pero también en lo que respecta a los Ministerios: de Turismo, de Instrucción Pública, de Salud. Obviamente el gran proyecto de la creación de la DINARP en dictadura es lo que parte de la historiografía del cine en Uruguay considera como *el* primer proyecto de política pública en materia de producción cinematográfica, y creo que este proyecto de cine institucional mostraría que existe una diversidad de iniciativas en esta materia.

Estos son los tres planes. Con relación a la mudanza del LAPA, al fortalecimiento del equipo y del Laboratorio, lo que hicimos fue presentar distintos proyectos. Presentamos, por un lado, un proyecto a la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) que es para nuevas inversiones en actualización del equipamiento, y por otro lado presentamos otro proyecto a la ANII orientado a pensar políticas de diseño para el procesamiento masivo de los datos que se generan a partir de estas nuevas técnicas de digitalización. El LAPA es una institución chiquita, nada de esto es posible sin el apoyo que tenemos del AGU, y ser una sección de esa dependencia; gracias al apoyo de GEstA gracias al apoyo de la FIC, del ICAU, etc. Me gustaría que en la entrevista se exprese que nosotros no somos unos héroes, que “ah, hicimos tal cosa y otra...” No, esto es posible porque hay un conglomerado de grupos, instituciones y redes de personas que se interesan por rescatar el cine y nosotros lo que hacemos es tratar de responder a esa necesidad y a esa vocación, que es mucho más colectiva que el LAPA propiamente dicho.

**PA:** Para finalizar, ¿cuáles son las perspectivas para el patrimonio audiovisual en Uruguay?

**IW:** Yo creo que Uruguay necesita crear un depósito único para la preservación del patrimonio fílmico. Creo que el modelo que se planteó a nivel del compromiso

audiovisual es bueno, porque es un modelo parecido al fideicomiso, donde las instituciones pueden depositar, el Estado financia la preservación y la gestión de los archivos propiamente dichos, quedando en manos de las instituciones, o sea que no hay riesgo de que le vayan a sacar los archivos ni a la Universidad ni a nadie. Es un tema de política de Estado, de política de preservación. Uruguay es un país chiquito, aunque guardáramos todo lo nacional e internacional cualquier galpón es un espacio físico suficiente como para poder guardar y salvaguardar esto. Es un patrimonio que si no lo guarda Uruguay no lo va a guardar nadie. O si lo guardan otros, no lo van a priorizar en sus planes para darle acceso. Ya hemos visto eso en otros países.



Depósito de Nitratos de Cinemateca Uruguaya.

Nosotros desde la Universidad estamos tratando de que exista una infraestructura que permita dar mejor accesibilidad a los investigadores. Pero también hay que seguir políticas de preservación del patrimonio audiovisual, porque son materiales

muy inestables que nunca se sabe cuánto pueden durar. La creación de un depósito único es una bandera que no tiene que caer. Ahí si me doy un poco el derecho de criticar a la comunidad de investigadores, de la que formo parte también. Muchas veces estamos muy preocupados por acceder a la película que importa para nuestras investigaciones, y entonces digitalizarla. Pero qué pasa entonces con esos materiales que después vuelven a esos depósitos que no están en condiciones adecuadas. Que nos apoyen también, como para hacer una presión para que se tome conciencia sobre este tema y sobre la necesidad de crear un lugar para poder guardar y preservar los materiales.

---

**Para citar esta entrevista:**

ALVIRA, Pablo. "Al rescate del patrimonio fílmico uruguayo. Entrevista a Isabel Wschebor, Nacho Seimanas y Jaime Vázquez". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 204-219. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/137>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Pablo Alvira** es Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Se desempeña como Profesor Adjunto en el Departamento de Historia Americana en la Universidad de la República, Uruguay. Es miembro del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), e investiga actualmente los vínculos entre izquierdas y campo cultural en el Cono Sur y Brasil, centrándose en el cine de intervención política. Recientemente ha publicado "Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política" (*Historia y Espacio*, n. 46, Cali, 2016) y "Democracia, violencia y utopía en el cine de intervención política uruguayo, 1967-1974" (en: Villarroel, Mónica, coord. *De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano*, Santiago de Chile: LOM, 2017). E-mail: [pabloalvira@yahoo.com.ar](mailto:pabloalvira@yahoo.com.ar).