

# “Siempre tuve muy claro que quería formarme para contribuir al patrimonio audiovisual argentino”

## Entrevista a Paula Félix-Didier



*Juan Manuel Ciucci\* y Mariano Gatica\*\**

Desde la dirección del Museo del Cine Pablo D. Hicken de la Ciudad de Buenos Aires, Paula Félix-Didier habla de su experiencia en el trabajo con los archivos audiovisuales y de los desarrollos de este campo. Historiadora, magíster en Archivo y Preservación de Medios Audiovisuales por la New York University, docente, investigadora cinematográfica, autodidacta, trazó un recorrido propio en busca del conocimiento y la experiencia que permitieran recuperar y conservar todo lo que contamos a través de la producción audiovisual. Es coautora y protagonista de la serie *Películas recuperadas*, emitida por Canal Encuentro e INCAA TV, y cofundadora de ARCA (Archivo Regional de Cine Amateur).

La explosión digital amplía su campo al infinito y Félix-Didier lanza aquí una pregunta técnica pero, sobre todo, filosófica: “¿qué vamos a guardar de todo esto?”. Aun sin respuesta, deja una alerta encendida: “hoy por hoy, el patrimonio más comprometido es el digital porque no estamos pensado en su preservación a largo plazo”.

\* Docente, investigador, gestor cultural, militante social, periodista. En UNPAZ dicta la materia Historia de la Industria Audiovisual Argentina.

\*\* Estudiante de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual.

**Contornos del NO (CdelNO): ¿Cómo surgió su interés por el trabajo con el material audiovisual, especialmente con los archivos audiovisuales?**

**Paula Félix-Didier (PF-D):** Soy historiadora, estudié en la UBA, y ahí me empezó a interesar la historia del cine. Entonces me crucé a la Licenciatura en Artes, donde la orientación de Artes Combinadas tiene materias de cine. Hice las dos carreras en paralelo. En Historia los temas principales tenían que ver con la memoria reciente pero también con la historia política y económica, había que tratar de entender lo que había pasado y por qué. Entonces la historia cultural y la historia del cine no formaban parte del plan de estudio ni tampoco encontré mucho eco en algún docente que me pudiera acompañar con lo que a mí me interesaba investigar. Así que comencé a formarme un poco de manera autodidacta y tomando también algunas de las pautas que me daban en la carrera de Artes. A mí, históricamente, me interesaba un período particular del cine argentino que es el de los comienzos del sonoro en la década del treinta hasta los comienzos de los años cuarenta. Lo primero que te pasa cuando empezás a investigar es darte cuenta de que las películas no están. Lees en el manual de Domingo Di Nubila películas que no se consiguen. Sobre todo en la segunda mitad de los ochenta, al principio las únicas posibilidades de ver clásicos del cine estaban en las salas de arte y ensayo, en los cineclubes, en la Sala Lugones, en el Cineclub Núcleo. Después vinieron los VHS y los canales de cable pero de alguna manera empecé a hacerme esa pregunta: ¿Cómo puede ser que las películas no estén?, ¿qué les pasa?, ¿por qué se pierden? ¿Cómo puede ser que si yo quiero ver una película de Niní Marshall del año 38 no esté?, ¿cómo puede ser? Entonces ahí fui enterándome, por un lado, de la cuestión de la conservación: las películas se pudren y hay que guardarlas de determinada manera, pero también de cuestiones de desinterés, de negligencia, de falta de instituciones que se ocupen del tema, y así fue que me fui metiendo.

Eso me llevó muy directamente a la cuestión de los archivos y ya a principios de los noventa empecé con un grupo de gente liderado por Octavio Fabiano y Fernando Martín Peña como voluntaria. En el ENERC, en el sótano de la escuela del cine, habían encontrado una colección, una cantidad de latas de películas espectacular, gigantesca. Peña fue descubriendo qué era lo que había quedado de los Laboratorios Alex, cuando cerraron a fines del ochenta. Lo ordenamos, lo identificamos y Octavio Fabiano nos enseñó cómo manipular el material, cómo trabajar con una moviola, cómo repararlo, cómo reemplazar los empalmes, cómo ir entendiendo las formas del deterioro del material fílmico y cómo lidiar con eso. Si están los títulos, ir a buscar cuánto dura la película, ver si la versión que tenés dura eso, si le falta algún fragmento, identificar a los actores. A partir de eso me fui metiendo en el mundo de los archivos audiovisuales, empecé a interesarme y conocí la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, busqué todo material que hubiera. Daba clases de historia del cine, de análisis y crítica de cine y apliqué para un programa de posgrado en la Universidad de Nueva York sobre preservación y archivo de la imagen audiovisual. Era un programa muy pequeño, éramos solamente ocho personas y era muy intensivo. Dejé todo acá y me fui a vivir a Nueva York casi cuatro años. Nos llevaron a conocer muchos de los archivos principales de Estados Unidos, teníamos que trabajar todos los cuatrimestres y en el verano realizar pasantías toda la semana cumpliendo horarios en distintos archivos. Esa experiencia me sirvió para conocer de cerca cómo se trabaja, y trabajé en archivos grandes: el Museo

“Siempre tuve muy claro que quería formarme para contribuir al patrimonio audiovisual argentino”



Paula Félix-Didier en el Museo del Cine “Pablo D. Hicken”. En *Reise nach Metropolis* (2010, Artem Demenok)

de la Televisión y la Radio de Nueva York, el Anthology Film Archives, que es el cine y centro cultural que tenía Jonas Mekas.

Mi idea era aprender para regresar y tratar de ver qué se podía hacer con el audiovisual en Argentina. A esa altura, estaba virando la mirada no solo al cine sino hacia todo el audiovisual que es mucho más que las películas. Tradicionalmente, el archivo se pensaba como un lugar en que se guardan los largometrajes que se estrenaban en el cine. Yo ya tenía, sobre todo viniendo de la Historia, una idea de que la imagen en movimiento, los archivos audiovisuales, eran mucho más que eso, que también incluyen por supuesto los noticieros y los documentales, los cortometrajes, las publicidades y las películas familiares, películas educacionales, el cine experimental, la animación, las películas institucionales. Todo eso antes de que la explosión digital y las redes sociales nos convirtan a todos nosotros no solamente en consumidores sino también en productores de imágenes. Ahora tenemos videos de Instagram, cosas de YouTube, lo que grabamos con nuestro teléfono, las sesiones de Zoom. La cuestión se fue complicando no solo en términos tecnológicos sino también filosóficos: ¿qué vamos a guardar de todo esto? Porque no es sencillo responder esa pregunta. Siempre digo que cuando nos ocupábamos solamente del material filmico esa pregunta era muy fácil porque se guardaba todo, porque se perdió tanto que si encontrás un rollo de película no dudás, sea lo que sea, lo guardás. Y ahora no se puede guardar todo, no hay ninguna posibilidad, porque es como un rizoma la producción digital, es imposible saber qué es todo, cuánto es todo.

**CdelNO: Partiendo de aquella experiencia, ¿cómo fue evolucionando la formación para pensar y trabajar los archivos en nuestro país? ¿Qué diferencias hay con aquel comienzo, que había muy poco, a la actualidad?**

**PF-D:** En términos de formación, acá sigue habiendo muy poco, la forma de aprender sigue siendo fundamentalmente autodidacta. En el Museo, por ejemplo, tenemos un programa muy informal de voluntarios, gente que viene porque tiene muchas ganas de aprender esto. Incluso la formación de los



Archivo del Museo del Cine “Pablo D. Hicken”.  
En *Reise nach Metropolis* (2010, Artem Demenok).

trabajadores del Museo: en general se han formado trabajando allí con las colecciones y conversando entre todos. No somos muchos los que nos dedicamos a esto en la Argentina y la verdad es que en términos institucionales el Museo es el que más personal específico dedicado tiene. El Instituto del Cine tiene un archivo con dos o tres personas con las cuales colaboramos y conversamos mucho estos temas, el Archivo General de la Nación fue mejorando y ahora tiene algo de personal. Pero en general la gente que está formada sistemáticamente acá, está formada en archivística o bibliotecología o en conservación, pero de otras cosas. Porque las carreras de conservación no incluyen conservación audiovisual, tienen más que ver con artes visuales, escultura, con arquitectura. Hay algunos cursos, ha habido y ahora hay cada vez más un auge de este tema, y hay algunos cursos sueltos pero una formación sistemática y específica todavía no, hay que irse afuera. También se abrieron programas en varios lugares, hay una chica que fue a estudiar a Francia, otros a Alemania, otros a Ámsterdam, otros a Rochester en Estados Unidos. Algunos de ellos han vuelto, otros no, ese es el tema también: cuándo te vas y cuándo volvés. Yo siempre tuve muy claro que quería formarme en esto para contribuir al patrimonio audiovisual argentino. Por suerte, hemos podido hacer bastante y eso es lo que nos sostiene a los que hacemos esto hace mucho tiempo.

**CdelNO:** Mencionaba recién que ahora hay una especie de auge. ¿En qué sentido y a qué se debería ese auge?

**PF-D:** Hay algo que se llama “el giro del archivo”, una especie de interés desde los artistas y desde los investigadores por trabajar temáticas que tienen que ver con el archivo. Yo creo que hay algo a nivel mundial, una vuelta a la memoria, a repensarnos, ¿no? Los archivos sirven para eso, para repensarnos. Yo creo que la humanidad está en un momento –no hablemos de este contexto pandémico– de reflexión, de cómo llegamos hasta acá y cómo vamos a seguir porque hay temas complicados en los que estamos metidos. Argentina tiene una historia de reflexión sobre memoria reciente muy rica e importante y somos ejemplo con relación a esta memoria reciente y a lo que tiene que ver con la última dictadura, sobre todo, pero no tanto con relación a archivos históricos. Otros países en América tienen una tradición y una institucionalidad más fuerte con relación a los archivos y al cuidado del

patrimonio cultural y de la memoria. México, Colombia, Brasil, que lamentablemente lo tenía hasta hace muy poquito, y estos son tiempos bastante tristes para los que nos dedicamos a esto por el incendio que hubo en la Cineteca Brasileña, que es un incendio fruto de la negligencia y del abandono en el que está esa institución que era un modelo para nosotros. Yo creo que el cuidado de la memoria tiene que ser una responsabilidad indelegable del Estado. Uno piensa qué cosas un Estado no puede dejar de hacer y yo creo que salud y educación, por supuesto, y esto del cuidado de la memoria también, son cosas que tiene que ocuparse el Estado porque nos constituyen. Como creo en eso, trato de hacer política pública para eso, en un país que no las tiene. Cuando empezamos con este tema, a fines de los ochenta, principios de los noventa, éramos muy poquitos y siempre los mismos hablándonos entre nosotros. Por suerte, ahora hay generaciones nuevas, por este tema del auge de los archivos, y empezó a pasar que ya no conozco a todo el público, aparece gente muy interesada y con preguntas muy inteligentes. Por ejemplo, este movimiento de voluntarios en el Museo y de gente que se acerca interesada por aprender, gente en otras instituciones o que están trabajando con archivos privados. Me da esperanza de que haya quienes puedan llegar más lejos de lo que pudimos nosotros.

**CdelNO: ¿Cuáles son los principales trabajos que deben realizarse para que las películas puedan preservarse en el tiempo?**

**PF-D:** En el caso del cine es raro, porque no necesariamente lo más antiguo es lo que está más comprometido. El patrimonio audiovisual existe en tres soportes diferentes: primero el filmico, luego el videomagnético y ahora el digital. Cada uno de esos soportes tiene sus propias necesidades de conservación. Y, diría, sin ánimos de ser muy tremendista, que hoy por hoy el patrimonio más comprometido es el digital porque no estamos pensando en su preservación a largo plazo. Como todos sabemos, los discos rígidos, los *pendrives*, las computadoras o los teléfonos se rompen, se corrompen. La preservación digital requiere un mantenimiento muy activo, tenés que estar permanentemente migrando los archivos, corriendo detrás de la obsolescencia programada del *software* o el *hardware*, tenés que tener redundancia porque nunca hacemos *backup* de todas las cosas. Cuando estás hablando de patrimonio no te podés jugar a que se pierda, tenés que tener dos o tres copias en distintos lugares. Tenés que tener un servidor dedicado, porque el patrimonio audiovisual como cualquier patrimonio requiere soberanía, y no podemos comprarle un espacio a Amazon o Google que tienen servidores en otro país. No estamos pensando en la preservación digital y es urgente pensarla.

El material filmico tuvo tres tipos de soportes, siempre en rollos de película: primero el nitrato hasta los años cincuenta, un material muy inestable, que puede entrar en combustión espontánea, explotar, es peligroso, hay que guardarlo de una manera muy particular. Después vino el acetato que, si bien no explota, si no se guarda a temperatura y humedad controladas se pudre mucho más rápido que el nitrato, se avinagra y desaparece. Y, después, el último formato fue el poliéster, que duró poco porque enseguida vino el digital y el magnético que por ahora es un material resistente y estable que puede durar 500 años. Siempre hay que tener baja temperatura, bajo nivel de humedad relativa, depende luego si es negativo, positivo, magnético, digital, etcétera. Pero, en general: nunca una temperatura

mayor a 14 grados, una humedad necesaria —que en Buenos Aires es imposible sin ayuda—, porque es un 35, 40% de humedad relativa. Eso es lo básico, tener un ambiente con clima controlado como para asegurarse de que las cosas duren un tiempo mayor. En Argentina todavía no tenemos bóvedas como corresponden, han mejorado muchísimo en el Instituto del Cine, como el Archivo General de la Nación o nosotros en el Museo con los aires acondicionados, pero en general los niveles de temperatura y humedad no son los que corresponden. Obviamente es algo caro, y también está la cuestión ambiental que se está repensando en el mundo, con alternativas que sean menos dañinas. Es complejo, pero se sabe lo que hay que hacer.

**CdelNO: Desde el punto de vista de la política pública y ante la posibilidad del proyecto de una nueva Cinemateca, ¿cuál es su opinión profesional sobre los requisitos que se necesitan y las posibilidades a futuro para que se realice?**

**PF-D:** No me están agarrando en un momento muy optimista, les tengo que decir. Está la ley de 1999 que crea la Cinemateca Nacional, impulsada por Pino Solanas, que recién se reglamentó en 2010, once años después, pero nunca se concretó, por distintas razones que están en la propia ley. Quedó vieja porque en 1999 la industria cinematográfica era otra cosa, el campo cinematográfico era otra cosa, se pensó desde el lado del cine y no desde el lado del patrimonio cultural, entonces hay muchas razones en la cuestión presupuestaria que hacen que no estemos en un camino cercano. Veo que hay intentos y proyectos para hacer algunas cosas que tienen que ver con mejorar las condiciones de guarda del filmico, que ya tiene el Instituto del Cine o el Museo del Cine, pero una cinemateca es una institución integral que fundamentalmente tiene como función educar al público, eso sobre todo, hacer que las imágenes en movimiento nos sigan formando y nos sigan construyendo como sociedad. Y eso es mucho más que la conservación, es mucho más que la guarda, es también investigar curaduría, programación, tener salas, generar espacios de conversación con los otros, hacer cursos. Pero la educación y formación de público, sin el acceso permanente a esas imágenes, y poder repensarlas y buscarles formas de encontrarse con el público, no tiene sentido. Creo que estamos muy lejos de tener esa institución con la que Pino Solanas soñaba, el modelo de la cinemateca mexicana que tiene diez salas de cine, restaurante, un espacio al aire libre, un espacio de encuentro. Yo también me imagino una institución así. Creo que el Museo del Cine cumple muchas de esas funciones pero es una institución municipal, depende del Gobierno de la Ciudad, no tiene alcance nacional, si bien las tareas que se hacen y las colecciones que tiene y, a falta de una institución nacional, cumple de hecho esa función pero nadie lo reconoce. Sin los recursos no somos una cinemateca, nosotros tenemos que cumplir la función de un museo. Una cinemateca hoy tiene que ser muy inteligente en trabajar con las imágenes, ir evolucionando con el papel que las imágenes juegan, con instalaciones, noticieros, las películas familiares. Nosotros hacemos una actividad todos los años, se llama “El día de las películas familiares”, e invitamos a la gente a que traiga sus películas y las compartan. Compartimos los cumpleaños, bautismos, casamientos, las vacaciones y siempre aparecen ahí cosas de la historia personal y de, no sé, cómo era el envase de Coca-Cola en los años setenta por ejemplo. Uno descubre una comunidad,

“Siempre tuve muy claro que quería formarme para contribuir al patrimonio audiovisual argentino”



*El cinematógrafo*, producción del Museo del Cine. Disponible en vimeo.com

un sentido comunitario, porque te das cuenta de que todos festejábamos los cumpleaños igual y que todos nos vestíamos igual. Hay algo también de compartir ese valor tan particular que tiene la imagen en movimiento, cuando uno ve a su pariente que no está más moviéndose y hay algo también cultural de ver imágenes de su propio lugar, de sus propias ciudades, de su propio mundo. Yo creo que hay mucho que la imagen puede aportar a la educación y a los valores y a la construcción de identidad y de cultura. Una cinemateca tendría que ser eso, y yo no veo por ahora que estemos encaminados a pensar una institución como esa, lamentablemente. Tampoco hay una masa crítica de gente pidiéndola.

**CdelNO: ¿Qué dificultades ve para el cine argentino pensando en el tema de la difusión y exhibición, tanto en salas como en TV?**

**PF-D:** Esto es algo que está sucediendo en todo el mundo, las salas de cine están cerrando, pero creo que van a sobrevivir las salas que tienen programación específica. Y en cuanto a la TV, justo estamos viviendo otra gran revolución porque estamos pasando de los canales de cable al *streaming* donde hay dieciocho plataformas y, por lo menos en Argentina, nadie va a poder pagarlas todas para ver ese contenido. Así que algo pasará, se están acomodando para ver cuáles quedan y cuáles no. Hay algo cultural en torno a los contenidos nuevos, todo el mundo pensando en la próxima nueva película, que tiene poco de nuevo porque la mayor parte son secuelas o *remakes*, el sello editor The Criterion Collection tienen un canal de *streaming* con una programación espectacular, de todo el cine clásico del mundo, pero para ellos no es negocio Latinoamérica y entonces no está accesible acá.

Creo que la brecha tecnológica, la brecha económica, va a hacer notar cada vez más estas cosas, y vamos a estar cada vez más afuera de este tipo de contenidos legales. La única alternativa para nosotros en este momento parece ser la piratería, que es lo único que nos permite un acceso a una gran cantidad de cine. No es una cuestión de no querer pagar. Si quisiera pagar no podría, porque no tengo manera de acceder a ese material. Si no fuera por los contenidos ilegales estaríamos cada vez más analfabetos audiovisuales porque hay un montón de cosas que no podríamos ver a no ser que algún festival de cine, donde siempre es difícil conseguir entradas, las traiga.

**CdelNO:** En el contexto de pandemia, ¿cómo se afectaron o modificaron los modos del trabajo con el audiovisual y el archivo?

**PF-D:** La pandemia aceleró algo que ya venía dándose, por ejemplo, en el cierre de salas, y fortalecer y reforzar la cuestión de las plataformas *online* y las redes sociales. Pero a la vez tiene su lado positivo en relación con el acceso a las imágenes: nos ha permitido un salto fantástico, nos lo facilita muchísimo. Creo que con los archivos hemos, por un lado, reforzado esa visibilidad y hemos tenido que correr detrás con los recursos que cada uno tiene. Los lugares con más dinero se pusieron a digitalizar y poner a disposición en las redes materiales raros o poco accesibles. Nosotros hacemos un programa que se llama *La Hora del Museo*, en nuestro canal de YouTube, con materiales que no son los más habituales y los reunimos bajo alguna temática. Creo que dio la posibilidad de llegar a un montón de espectadores, potenció el acceso. Y, así como tiene muchas ventajas, la desventaja del digital es que homogeniza todo, que todos los contenidos pueden estar a la misma altura, entonces uno entra en YouTube y no sabés si es un video que hizo uno en su casa o un pedazo de una película clásica. Así como tenemos el problema de las *fake news*, tenemos el problema de que casi cualquier contenido vale, entonces necesi-



*La Hora del Museo*, realizado por el Museo del Cine. Emisión dedicada a *Fiesta de los trabajadores* (1953).



tás una guía para navegar los contenidos digitales. La pandemia nos abrió la puerta a nuevos públicos, nos permitió parar un poco y poder repensar para cambiar el ángulo de lo que veníamos haciendo. Poder escuchar a las nuevas generaciones que ya nos venían proponiendo hacer cosas relacionadas con las redes. Yo llegaba hasta Facebook y Twitter y la gran novedad era Instagram. Y ahora aparecen nuevos espacios como herramientas para repensar modos de encuentros, diálogos, y generar imágenes. Supongo que, de todo lo malo, algunas cosas buenas van a quedar de esto.

**CdelNO: En el marco de la restauración, ¿cómo definiría las posibilidades y dificultades que brinda el resultado final que se logra?**

**PF-D:** Con el cine pasa algo que no pasa tanto en otras artes. Alguien puede decirte “la verdad que, para su época, está buena esa película”. Hay como una idea evolutiva que no está en otras artes. Muchas veces tiene que ver con lo tecnológico pero también con esa imposibilidad de ver películas argentinas. En el canal *Volver* no se ve ni se escucha y alguien puede pensar que eso era el cine argentino, pero la verdad que no, se veía bien, pero eso está mal copiado, mal digitalizado, mal cuidado y mal guardado. Y se puede volver a ver bien, devolverles, por lo menos, la dignidad a esas películas. Como historiadora pienso en la veracidad histórica de cómo se veía la película en ese momento. Eso que estoy viendo no es la película, es otra cosa, es una versión, pero no es lo que era. Y ahora, en relación con la veracidad, me preocupa mucho el tema digital, la capacidad de manipulación que tiene el digital. En el caso de la restauración de películas se puede hacer casi cualquier cosa. Se toquetean las películas y a veces se modifican, se cambia hasta el montaje. A veces son los propios directores pero a mí todo eso me perturba mucho porque, justamente en un momento donde las *fake news* inciden en la construcción de verdades que pueden tener consecuencias muy directas en la realidad de todos, me parece muy delicado ese poder que tienen las herramientas digitales de manipular las imágenes y hacer lo que uno quiere. Por ejemplo, hubo todo un debate dentro de la comunidad de archivistas acerca de *1917*, la película de Sam Mendes sobre la Primera Guerra Mundial, porque agarró imágenes de archivo y las intervino. Con el público funcionó verlas en colores, parece que te acerca más, pero esos colores no fueron estudiados y no fueron “realistas” con relación a cómo eran las cosas. Gente que trabajaba en el Archivo Imperial de Guerra nos contó que el director decidió quitar las bandadas de pájaros en algunas imágenes porque quería que el clima de la escena fuera tremendo. Pueden ser decisiones creativas pero ¿dónde está el límite?, ¿qué se puede borrar? Esa manipulación de las imágenes necesita de mucha honestidad y responsabilidad, eso me preocupa mucho. Te dicen “se ve perfecta”, pero yo no sé si se veía así originalmente.

**CdelNO: En su experiencia, el trabajo con *Metrópolis* quizás sea de lo más importante que haya realizado, pero ¿con qué película guarda un especial cariño?**

**PF-D:** *Metrópolis* va a ser siempre algo muy especial, por muchas razones. Por las obvias: por ser una película que es muy importante en la historia del cine, y eso hace pensar que quizás uno tiene un

lugarcito allí y eso te emociona. Cuando daba clases siempre fue algo que me interesaba, conocía bien la historia de la película y lo que le había pasado y lo que faltaba, si bien en la investigación y el dato lo tenía Fernando Peña, lo acompañé en eso. Pero para mí lo más importante fue que le dio visibilidad al museo, que le dio un lugar, que hoy nos respetan y nos conocen los funcionarios, espectadores, comunidad cinéfila en todo el mundo. La noticia salió en todos lados y viajamos mucho con la película porque era una responsabilidad para dar a conocer el trabajo del museo. Luego lo que hicimos



La cinta de *Metrópolis*, copia completa del clásico de Fritz Lang que Paula Félix-Didier devolvió a Alemania en 2008.



*Metrópolis*. Fritz Lang, 1927.



*Prisioneros de la tierra*.  
Mario Soffici, 1939.



*Elvira Fernández, vendedora de tienda*. Manuel Romero, 1942.

con *Prisioneros de la tierra*, que la venía peleando mucho con la gente de la fundación que financia Martin Scorsese, que apoya mucho la preservación audiovisual. Trabajé mucho para convencerlos de la necesidad que teníamos porque nos quedaban dos copias en 16 mm que no se veían bien. Con un dato de una chica que se fue a estudiar a Francia, supimos que había una copia allí en 35 mm, con un trabajo de investigación que luego sumó a mucha gente para poder realizar una nueva copia que ahora podremos disfrutar. Luego, de una de mis películas favoritas del cine argentino, una comedia de Manuel Romero que se llama *Elvira Fernández, vendedora de tienda*: nos queda una sola copia en 16 mm

que se está avinagrando, y estoy haciendo mucha fuerza ahora para poder recuperarla. Y hay muchas otras obras con las que hemos ido trabajando y recuperando a lo largo del tiempo. Pero si pudiéramos hacer *Elvira Fernández, vendedora de tienda* sería muy feliz.

**CdelNO: Decía antes que este trabajo con el archivo genera también cierta angustia por las dificultades que se presentan. ¿Cómo se trabaja esa sensación y cómo empujamos para que no sea lo que prevalezca ante tanta dificultad?**

**PF-D:** Para nosotros es un placer enorme cuando lográis acercarle alguna imagen a un público nuevo o cuando lograste salvar un pedazo de la historia del cine argentino que no existía. Cualquiera que trabaje en la gestión pública te va a decir que es complicado, sobre todo por las expectativas que se tienen, porque más allá de la voluntad, el Estado avanza más lentamente que las expectativas que uno tiene. Aun cuando hay funcionarios con voluntad política y con ganas de hacer, con compromiso, muchas veces la inercia hace que uno se frustre un poco. Si bien cuando miro para atrás pienso que logramos un montón de cosas y que hemos avanzado muchísimo, a veces a uno no lo conforma y espera que las cosas sucedan más rápido. Por eso es muy común que la gente que trabaja en gestión diga que es súper desgastante, porque uno tiene que acostumbrarse a avanzar de a poquito y, aun contando con un equipo de gente que tira para el mismo lado, cuesta. Pero nosotras y nosotros, y hablo en plural porque somos un grupo que la pasamos muy bien haciendo esto, vivimos algo muy placentero que se contagia. Eso es lo que permite seguir adelante a pesar de que muchas cosas no salgan, de que no tenés la temperatura que se necesita, que veas que algunas películas se pudren y no las podés salvar. Así como hay cosas que no están bien, hay mucho que se puede hacer. Ahora que somos más, hay más cosas que estamos logrando hacer. Y como casi todo en nuestros países, en nuestra región, las cosas se hacen con mucho ingenio, con mucha creatividad y con mucha pasión. Y cuando te gusta lo que hacés y creés que es para el bien común, y que va más allá de lo que a uno solo le da placer sino que va a servirle a otros, eso te ayuda mucho a seguir adelante. Y cuando podés restaurar alguna película que te gusta mucho, como *Prisioneros de la tierra*, que es una película súper importante que hacía años que no se veía y ahora, gracias a nuestro trabajo, se va a poder ver y las nuevas generaciones van a poder verla y conocerla: eso te da nafta para seguir.