

PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL ARGENTINO: TENSIONES ENTRE DERECHO DE AUTOR Y DISTRIBUCIÓN EN NUEVAS VENTANAS DE EXHIBICIÓN

Preservation of Audiovisual Heritage from Argentina: Stress Between Copyright and Distribution in the New Exhibition Windows

Eugenia Izquierdo¹

RESUMEN

Este artículo aborda las tensiones surgidas entre algunas acciones implementadas por el Estado argentino, tendientes a preservar el patrimonio audiovisual, y el respeto de los derechos patrimoniales en torno a estas obras. El texto expone dos casos específicos: la creación del canal de televisión INCAA TV y la plataforma de vídeo a demanda Odeón, ambas pertenecientes al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de Argentina. A partir del análisis de estos casos, y tomando como marco de referencia la legislación desarrollada por la Comunidad Europea frente a este problema, se ofrecen propuestas tendientes a subsanar las limitaciones producidas en el campo de la preservación audiovisual por la legislación sobre derecho de autor vigente en el país.

Palabras clave: preservación audiovisual, derechos de autor, cine, distribución.

ABSTRACT

This article discusses the stress between some actions taken by the Argentine government, aimed at preserving the film heritage; and the respect for the copyright of these works. The text discusses two specific cases: the creation of INCAA TV channel and Internet on-demand streaming Odeon, both belonging to the National Institute of Cinema and Audiovisual Arts (INCAA) from Argentina. From the analysis of these cases, and taking as reference the legislation developed by the European Community against this problem, some guidelines are proposed here tending to correct the limitations of the copyright law in force in Argentina regarding the audiovisual preservation field.

Key words: audiovisual preservation, copyright, cinema, distribution.

¹ Realizadora audiovisual. Doctora en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina. eugeniaizquierdo@gmail.com

EL CAMPO DE LA ARCHIVOLOGÍA AUDIOVISUAL

Abordar el tema que nos convoca demanda aclarar que se adhiere aquí a la hipótesis sostenida por Ray Edmondson (2004), en su clásico texto *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*; hipótesis según la cual el campo de la archivología audiovisual constituye una disciplina en sí misma y no un subconjunto especializado de profesiones preexistentes tales como la archivología, la bibliotecología o la museología, aunque se relaciona con éstas. Dicha perspectiva es independiente del reconocimiento académico u oficial que se le dispense (cfr. Edmondson 2004: 6).

Su condición de profesión independiente exige a la archivología audiovisual contar, entre otros elementos distintivos, con una terminología y unos conceptos propios (cfr. Edmondson 2004: 9).

Disponer de una definición de preservación audiovisual es uno de los logros de la archivología audiovisual contemporánea, y alcanzarlo demandó un largo proceso que no estuvo exento de conflictos².

² Ray Edmondson afirma al respecto: It was during the 1990s that the development of a codified theoretical basis for the profession finally became a concern, for several reasons. Firstly, the obvious and increasing importance of the audiovisual media as a part of the world's memory had led to a rapid expansion of archiving activity, most notably within commercial or semi-commercial settings beyond the ambit of the traditional institutional archives. Large sums were being spent, but because of the absence of defined and accepted professional reference points, perhaps not always to best effect. Decades of accumulated practical experience in audiovisual archives had by now provided a foundation from which to signal more strongly, by codifying this experience, the possibilities of maximizing the potential gains – and the consequences of missing the opportunities (Edmondson 2004: 1). En relación a otras definiciones puede verse Souza 2009: 6.

³ Para una descripción detallada y un análisis del impacto de este proceso puede verse Correa Jr. 2010.

Desde la crisis de autonomía que enfrentaron las cinematecas hacia 1960, se instaló la idea de que en la práctica preservar y difundir las películas constituyen dos tareas diferentes y la prioridad de una u otra define modelos de archivos antagónicos³. No fue sino a partir de la *Recomendación sobre la salvaguardia de las imágenes en movimiento*, promulgada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en 1980, que el propio campo aportó precisiones acerca de los conceptos centrales que conlleva preservar el patrimonio audiovisual.

Se asume en este trabajo la definición desarrollada por Ray Edmondson en su texto *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*:

Accordingly it might be said that preservation is the totality of things necessary to ensure the permanent accessibility – forever – of an audiovisual document with the maximum integrity. Potentially, it embraces a great many processes, principles, attitudes, facilities and activities. These may include conservation and restoration of the carrier, reconstruction of a definitive version, copying and processing of the visual and/or sonic content, maintenance of the carriers within appropriate storage environments, recreation or emulation of obsolete technical processes, equipment and presentation environments, research and information gathering to support these activities (Edmondson 2004: 20).

Respecto de los alcances de su definición el autor explicita que la preservación no es un fin en sí misma. Ella es necesaria para garantizar el acceso permanente y carecería de sentido sin ese objetivo. Con posterioridad reconoce la confusión reinante en torno al término preservación y explica que por razones históricas en inglés el término *preservation* es utilizado ampliamente, incluso por los archiveros, como sinónimo de reproducción

o duplicación⁴. Lo que tiende a reforzar la idea equivocada de que la reproducción de un soporte en peligro pone punto final a la cuestión, cuando en verdad eso es solo una primera etapa.

La preservación no es una tarea puntual sino una labor de gestión que nunca termina. La supervivencia a largo plazo de una grabación o una película, si es que sobreviven, vendrá determinada por la calidad y el rigor de ese proceso en el curso de sucesivos regímenes de gestión que se adopten en un futuro indeterminado. Nunca se termina de preservar nada; en el mejor de los casos, está en proceso de preservarse.

En relación con la idea de que preservación y acceso constituyen actividades antagónicas, Edmondson (2004) dedica un apartado a este tema⁵. En él especifica que preservación y acceso son dos caras de la misma moneda. Para efecto de su análisis el autor las aborda como dos aspectos separados, pero lo cierto es, que según, su definición el acceso a los documentos audiovisuales es una parte de su preservación.

Es oportuno señalar que, en general, la preservación de imágenes en movimiento es desarrollada por los archivos audiovisuales de cada país, independientemente de su denominación o pertenencia. Las acciones de estas instituciones son reguladas por los marcos jurídicos de los países en que cada una ejerce su actividad, al margen de que los archivos participen de instituciones internacionales o adhieran a las directrices y recomendaciones elaboradas por organismos de carácter global.

En relación al surgimiento y evolución de la archivología audiovisual en América Latina no se dispone de bibliografía específica actualizada acerca de estas materias. Un primer estudio abordó su surgimiento y el estado que ésta presentaba a principio de la década de 1960⁶. Con posterioridad

se han producido estudios sobre algunos países y estudios de caso sobre cinematecas y archivos, pero no se cuenta con un trabajo que integre o compare la experiencia de los diferentes países. Al respecto Carlos Roberto de Souza (2009) afirma que la aridez bibliográfica prima en relación con la preservación audiovisual en América Latina⁷. Así las cosas, la tarea de reflexionar en torno a estas temáticas desde Latinoamérica, atendiendo a sus especificidades y estableciendo –si es que existe– una identidad común, es aún una tarea pendiente.

⁴ María Fernanda Curado Coelho sostiene que a pesar de ser el cine un arte con más de cien años y que la International Federation of Film Archives (FIAF) existe desde 1938, la preservación audiovisual carece de patrones para definir términos y conceptos básicos. Esto ocurre en especial en el caso de los términos preservación y conservación sobre los cuales persiste una confusión generalizada que hace que a veces sean usados como sinónimos, a veces como definiciones específicas y en otras oportunidades se inviertan sus definiciones (cfr. Coelho 2009: 14).

⁵ Ver capítulo 3.2.6 *Preservation and Access*.

⁶ Se trata del texto *L'action des ciné-clubs et de cinémathèques en Amérique Latine pour le développement de la culture* en el que el autor, Rudá de Andrade (1961), aborda el panorama que se presenta en Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Perú, Uruguay y Venezuela.

⁷ Souza señala que “Apenas textos esparsos, vários inéditos, de difícil localização, contam os esforços latino-americanos para a preservação de patrimônios nacionais de imagens em movimento. Nada sobre os dois arquivos uruguaios, um deles a mais antiga entidade latino-americana do gênero, o Arquivo Nacional de la Imagen, oficialmente criado em 1943. Na Argentina, até o momento, temos apenas um projeto de mestrado apresentado à Universidade de Buenos Aires com o objetivo de esboçar a história da preservação nesse país. O Brasil, considerado internacionalmente o país mais avançado em termos de preservação de filmes da América do Sul, também não dedicou ao assunto reflexões mais gerais ou aprofundadas de contribuição bibliográfica significativa” (Souza 2009: 5).

LA PRESERVACIÓN AUDIOVISUAL EN ARGENTINA⁸

En lo que respecta al campo de la preservación audiovisual en Argentina puede decirse que se trata de un campo pionero en América Latina, pero no por ello exitoso. Si bien la idea de conservar películas como documentos –equiparables a libros o fotografías– es contemporánea a la primera proyección cinematográfica con cobro de entrada, ocurrida en París en 1895, no fue hasta la década de 1930 que esa idea se materializó en una oleada de nacimientos de archivos en Europa y Estados Unidos (cfr. Souza 2009: 15, Borde 1992: 47-68). Pronto estos archivos pioneros se asociaron bajo una institución con aspiraciones universales: la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF).

En Argentina el primer archivo cinematográfico fue el Archivo Gráfico Nacional (AGraFN), creado en 1939 como consecuencia de la profesionalización de la historia como disciplina académica y la estatización

de ciertas actividades económicas y culturales, entre las que se contaban aquellas vinculadas a la construcción de la memoria nacional⁹. Este proceso impuso la necesidad de que los profesionales de la historia contaran con documentos audiovisuales para el desarrollo de su actividad y sindicó al Estado como el responsable del acopio y conservación de las obras cinematográficas. De este modo, estas pasaron a ser consideradas legítimas fuentes de la historia, equiparables a los documentos tradicionales.

En el mismo período surgen dos instituciones más: el Primer Museo Cinematográfico Argentino (PMCA) –archivo de efímera existencia– y la Cinemateca Argentina (CA), el archivo cinematográfico que más perduró. Ambos fueron fruto de la ferviente actividad cineclubística que existía en el país desde 1930. También inician su actividad los primeros coleccionistas, entre los que destacan Manuel Peña Rodríguez¹⁰, Pablo P. Louche, Enrique J. Bouchard¹¹, Roberto Di Chiara y Julio Serbali. Éstos eran apasionados del cine para quienes el valor de las obras se fundaba en su afán cinéfilo y fetichista, más que en valores asignados por la tradición histórica o por el arte cinematográfico¹².

Estos primeros archivos y coleccionistas representaron tres modelos de acopio y conservación de obras cinematográficas distintos, originados a partir de concepciones antagónicas, y por ende en tensión. El AGraFN representa un primer modelo institucional, para el que el cine constituye un instrumento político y didáctico; el segundo modelo, representado por el PMCA y CA, nuclea archivos privados herederos de los cineclubes que entienden que el cine es un arte; y por último los coleccionistas particulares, quienes representan un tercer modelo de gestión para quienes el cine es una mercancía de intercambio, un objeto fetiche o una curiosidad.

⁸ Resumen realizado en base a Izquierdo 2014.

⁹ El decreto de creación del AGraFN estableció que la nueva institución tendría la misión de “conservar películas cinematográficas concernientes a los acontecimientos de importancia para la vida del país y de los actos y ceremonias oficiales que sea conveniente documentar por su significación para la historia de las instituciones” (Decreto N° 51.806, Argentina).

¹⁰ Peña Rodríguez fue también el promotor de la creación del PMCA. Sin embargo, salvo esa breve experiencia institucional Peña Rodríguez engrosó la lista de coleccionistas particulares.

¹¹ Bouchard fue un coleccionista pionero, más tarde se especializó como restaurador realizando numerosos trabajos para CA y para otros países. Compartió su pasión con Alex Connio Santini, Pablo P. Louche, Pablo Ducros Hicken y otros. Para mayor información véase La Nación (1998), entrevista “El antídoto contra la desidia”.

¹² Para una perspectiva contemporánea sobre los coleccionistas argentinos véase: Salles Gomes 1961, Andrade de 1961 y Chiara 1996.

En 1957, como efecto del proceso de “desperonización”¹³ de la sociedad argentina se desactivó AGrafN. En el mismo año se creó por ley la Cineteca del Instituto Nacional de Cine (INC). Hacia 1967 esta institución inició sus actividades. Si bien se la denominó Cineteca, en la práctica sus acciones se centraron en acompañar las actividades de fomento a la producción y difusión de la cinematografía argentina desarrolladas por el INC. Estas tareas no abarcaron el conjunto de acciones imprescindibles que permitan afirmar que esta institución se avocó a la preservación del patrimonio cinematográfico argentino. Las funciones que le fueron atribuidas hacen pensar que ella constituía un organismo de auxilio a las tareas de promoción y difusión del cine argentino, más que al rescate y la preservación de este patrimonio en su conjunto, pues no se hacía cargo de otras obras cinematográficas previas ni tampoco de aquellas producidas sin aportes del Estado.

En 1968 se creó dentro de la estructura administrativa del Archivo General de la Nación (AGN) la División Audiovisual. Ésta tuvo por objeto la preservación de documentos audiovisuales, entre los que se encontraba el acervo del extinto AGrafN, en poder del AGN desde 1957 (Figura 1).

¹³ En 1955 el golpe de estado denominado Revolución Libertadora destituyó al presidente constitucional Juan Domingo Perón. Al asumir el Poder Ejecutivo las nuevas autoridades iniciaron un proceso político y social orientado a “desperonizar” a la sociedad civil argentina en general y al Estado en particular. *El Decreto N° 4.161 Prohibición de elementos de afirmación ideológica o de propaganda peronista*, vetó el uso y la mención de todo símbolo o nombre propio que aludiera al peronismo. En el marco de este proceso se liquidaron reparticiones y se cesantó o inhabilitó a funcionarios y empleados identificados con el peronismo.



Figura 1. Sección cinematográfica del Archivo Gráfico de La Nación en junio de 1958 (Departamento de Documentos Fotográficos del Archivo General de la Nación, Argentina).
Cinema section of the National Graphic Archive in June, 1958 (Photographic Documents Department, National General Archive, Argentina).

En 1971 se fundó el Museo Municipal de Cine Pablo C. Ducrós (MC). La nueva institución nació a partir de la donación de la colección perteneciente al pintor, coleccionista, investigador y pionero del cine Pablo C. Ducrós Hicken, tras la muerte de éste, ocurrida el 3 de julio de 1969.

En 1990 se incorporaron al campo de la preservación cinematográfica jóvenes coleccionistas, críticos y realizadores entusiasmados en apreciar el cine clásico. En 1993 algunos de ellos fundaron la Filmoteca de Buenos Aires, entre los que se encontraban Fernando Martín Peña, Octavio Fabiano y Hernán Gaffet. El nuevo archivo conformó su acervo con las colecciones de sus fundadores y otros aportes de particulares. Este mismo año el realizador cinematográfico Fernando “Pino” Solanas asumió como diputado nacional y encaró el desarrollo de un marco jurídico que regulase el campo de la preservación cinematográfica. Para ello trabajó con otros actores del sector en la redacción de un proyecto de ley¹⁴.

En 1999 se sancionó la Ley 25.119 “Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional” (CINAIN), la que declaró el estado de emergencia del patrimonio filmico argentino y llevó a la creación de la CINAIN. La norma fraccionó el campo de la preservación cinematográfica en dos sectores que sostenían posiciones enfrentadas frente al nuevo marco jurídico. Un primer grupo lo conformaban los nuevos actores, con la Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual (APROCINAIN) a la cabeza.

Entendían que el Estado debía crear una institución que administrara los fondos públicos, tendientes a atender la recomendación de la UNESCO de 1980. Los actores tradicionales, en cambio, encabezados por CA se auto promulgaban como la institución natural para desempeñar las tareas de preservación del patrimonio cinematográfico y combatían la creación de una nueva institución. No obstante, ambos grupos coincidían en que cabía al Estado la responsabilidad de financiar la protección del patrimonio audiovisual. La diferencia residía en la concepción de “lo público” y en la interpretación respecto de quiénes debían ejecutar las responsabilidades del Estado. Además el segundo grupo veía amenazados sus intereses dado que el nuevo marco jurídico otorgaba poder de “policía” (Art. 8º) a la CINAIN y declaraba de utilidad pública los negativos de las películas, una vez transcurridos cinco años de su estreno comercial (Art. 13º)¹⁵.

Estas posiciones antagónicas, fundamentadas en interpretaciones diferentes del rol del Estado, produjeron la fragmentación del campo de la preservación cinematográfica en dos grupos enfrentados que promovían o combatían la sanción del proyecto de ley elaborado por Solanas. Probablemente por ello, la ley permaneció sin reglamentarse hasta agosto de 2010, y sin implementarse hasta 2015.

En este mismo período se registraron cambios en la industria cinematográfica a partir del desarrollo del cine digital. Este avance tecnológico contribuyó a acentuar el estado de emergencia que presentaba el patrimonio audiovisual argentino. Sí las instituciones dedicadas a su preservación habían cosechado resultados insatisfactorios durante el siglo XX, el volumen y las características de las obras digitales, entre las que se destaca la ausencia de estándares, determinó la imposibilidad de los archivos argentinos de ofrecer respuestas en este escenario que se complejizaba y diversificaba a una velocidad apabullante.

En agosto de 2010, a través de un decreto de trece artículos, el Poder Ejecutivo explicitó lo que la ley denominaba “acervo audiovisual”, redefinió el alcance del artículo 13, uno de los que mayor resistencia

¹⁴ El diputado Fernando Solanas convocó para la redacción del proyecto de ley al abogado Julio Raffo, quien se desempeñaba como su asesor. Raffo redactó un primer texto que fue discutido con otros actores del sector, entre los que se contaban la Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales (DAC), el Sindicato de la Industria Cinematográfica (SICA) y Fernando Martín Peña y otros críticos e investigadores, algunos de los cuales más tarde se nuclearían formalmente en Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual (APROCINAIN).

¹⁵ Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/60000-64999/60114/norma.htm>

había generado¹⁶, y estableció los procedimientos y plazos administrativos para la puesta en funciones de la nueva institución. Asimismo se designó a Hernán Gaffet como Delegado Organizador de CINAIN.

La voluntad política del Poder Ejecutivo no resultó suficiente para que la nueva institución viera la luz. Argumentando falta de presupuesto, desinterés e incompreensión por parte de las instituciones responsables de acompañar su tarea, INCAA y Secretaría de Cultura de la Nación, Hernán Gaffet renunció a su cargo en 2011. Durante el ejercicio de su función se registraron algunas acciones administrativas y labores destinadas al tratamiento del acervo cinematográfico del INCAA. En relación con este proceso Liliana Mazure, quien ejerció la presidencia del INCAA entre 2008 y 2013, afirma:

(...) lamentablemente no fue posible llegar a buen término hasta diciembre de 2013 fundamentalmente por dos razones: no pudimos constituir un equipo de trabajo con la Secretaría de Cultura de la Nación, y las nuevas tecnologías generaron un nuevo modelo de Cinemateca, más dinámica, con objetivos más amplios en lo relacionado al contacto del material con el público, y con estructuras de funcionamiento más reducidas que las planteadas por la Ley 25.119 del año 1999. Esta ley plantea una nueva estructura del Estado excesivamente grande (Mazure 2015: 264).

Se coincide con Mazure en que las nuevas tecnologías impusieron a las cinematecas enormes desafíos. Sin embargo, se difiere en la descripción que ofrece en cuanto al “nuevo modelo de cinemateca”, ya que la accesibilidad a los materiales es un deber de estas instituciones que está contemplado en la propia definición de preservación audiovisual (cfr. Edmondson 2004). Por otra parte las nuevas tecnologías lejos de simplificar la protección de este patrimonio la complejizaron, demandando acciones de resguardo sobre mayores volúmenes de obras, producidas en formatos y soportes diversos.

El análisis de los acontecimientos antes descritos conduce a pensar que el temprano surgimiento

del campo de la preservación cinematográfica en Argentina, en relación con otros países latinoamericanos, no se expresó en resultados exitosos. Existe un conjunto de evidencias que permiten afirmar que las instituciones argentinas fracasaron en su misión por preservar el patrimonio cinematográfico nacional.

INCAA TV Y ODEON: DOS NUEVAS VENTANAS DE DIFUSIÓN PARA EL CINE ARGENTINO

Sin abandonar sus esfuerzos por poner en funciones la CINAIN, el INCAA emprendió acciones tendientes a preservar el patrimonio cinematográfico argentino: una de estas iniciativas tuvo por objeto rescatar y difundir la obra del cineasta Jorge Cedrón¹⁷; otras consistieron en el desarrollo de nuevas ventanas de exhibición para las películas argentinas. Entre estas la creación y gestión del canal de Televisión

¹⁶ El artículo 8° del decreto estableció: Aclárese el alcance de la declaración de utilidad pública previsto en el artículo 13 de la Ley N° 25.119, determinando que el mismo no implica la calificación de “expropiación por causa de utilidad pública” toda vez que la misma en nada afecta los derechos de los autores o titulares del derecho de propiedad intelectual, manteniendo los mismos la libre disponibilidad y ejercicio de los derechos de propiedad sobre las obras comprendidas en esa ley, ni de los respectivos soportes en los que se encuentran registradas, ni faculta al Poder Ejecutivo Nacional a realizar la expropiación de las mismas, y sólo tiene el alcance de permitir el acceso a esas obras al único efecto de obtener información o copias, las cuales estarán excluidas de toda utilización o exhibición que no se ajustare a las disposiciones de la Ley N° 11.723 (Decreto 1209/2010, disponible en: <https://www.boletinoficial.gob.ar/#!DetalleNormaBusquedaAvanza da/9677160/null>).

¹⁷ En 2013 el INCAA editó y distribuyó en DVD y Blue-Ray la obra completa restaurada de Jorge “Tigre” Cedrón. Ese mismo año su película más emblemática “Operación masacre” (1972) fue reestrenada en el cine Gaumont y tuvieron lugar diversas muestras y ciclos retrospectivos de este cineasta.

Digital Abierta (TDA)¹⁸ INCAA TV y el diseño e implementación de la plataforma de vídeo a demanda Odeón.

INCAA TV fue puesto al aire el 1 de enero de 2011 y su objetivo prioritario es difundir la cinematografía argentina en distintos géneros y formatos, además de incluir ciclos de cine latinoamericano y presentaciones especiales de films relevantes de la producción mundial (cfr. INCAA 2012: 205)¹⁹. El canal inició sus emisiones disponiendo de un total de doscientas películas y otras cien que se encontraban en proceso de obtención de la matriz adecuada y de la adquisición de sus derechos de exhibición.

Este mapa inicial fue producto del criterio curatorial desarrollado por su programador Eduardo Raspo. El criterio fue amplio e inclusivo, la idea fue programar una película argentina en horario central cada día de la semana. Para ello se diseñaron ciclos temáticos y pautas publicitarias que presentaran las obras sin adjetivaciones (E. Raspo, comunicación personal 2016).

Las limitaciones de esta iniciativa aparecieron enseguida, por lo que en 2010, durante la gestación de

INCAA TV, sus responsables encararon un proyecto de recuperación del patrimonio cinematográfico argentino. Este proyecto tuvo por acción principal la recuperación y adecuación técnica de las películas. A través de estos procesos el material filmico o cintas en vídeo ya en desuso, es digitalizado y se logra mejorar su calidad, estabilizando la imagen y el sonido y reduciendo defectos en las obras. De esta manera formatos en vídeo obsoletos pueden volver a ser reproducidos.

Raspo menciona que entre las películas seleccionadas se encuentran principalmente los clásicos del cine argentino de los años 1930, 1940 y 1950 como “Monte criollo” (1935, A.S. Mom), “Pampa Bárbara” (1945, L. Demare H. Fregonese), “Prisioneros de la tierra” (1939, M. Soffici), entre muchos otros clásicos²⁰ (Figura 2). A estas se suman films de los años 1970, 1980 y 1990 como “Juan Moreira” (1973, L. Favio), “Adiós Sui Generis” (1976, B. Kamín), y “Operación Masacre” (1972, J. Cedrón), entre otros (Figura 3); e incluso películas más recientes que no cuentan con un buen soporte digital (E. Raspo, comunicación personal 2016).

En principio, INCAA TV prioriza el cine de clásicos y aquellos films que necesita para su programación, aunque la meta a largo plazo es lograr remasterizar todo el cine argentino. En el caso de los clásicos, el proceso comienza con la búsqueda y recuperación de materiales que pueden perderse debido a la caducidad de su soporte (cfr. INCAA 2012: 217).

La plataforma de vídeo a demanda Odeón fue activada el 25 de noviembre de 2015. Odeón se presenta como “La plataforma gratuita de contenidos audiovisuales de producción nacional” (www.odeon.com.ar)²¹. Al momento de su lanzamiento disponía de setecientas horas de material y se preveía que este lote inicial aumentase de manera progresiva y permanente.

El proyecto se gestó a partir de la firma de un convenio entre INCAA y ARSAT²². Según Lucrecia Cardoso, presidenta de INCAA durante el desarrollo de Odeón, la plataforma constituyó un proyecto interinstitucional: INCAA aportó el gerenciamiento de los contenidos, los fondos para la compra de derechos provinieron del Ministerio de Planificación

¹⁸ “La Televisión Digital Abierta (TDA) política de integración digital impulsada por el Estado Nacional, es una plataforma de TV que utiliza la más moderna tecnología digital para transmitir en alta calidad de imagen y sonido de manera gratuita, permitiendo además ofrecer adicionalmente otros servicios interactivos”. Ver: <http://www.tda.gob.ar/tda/141/3016/tv-digital.html>.

¹⁹ El canal es de acceso público y gratuito para todos los operadores de cable y satélite dentro del territorio nacional para su retransmisión completa dentro de sus paquetes analógico y digital, sin costo extra para los abonados (dentro del paquete básico) y sin ningún tipo de encriptación (INCAA 2012: 205).

²⁰ Muchas de estas obras no fueron emitidas en televisión hasta el presente, por tanto no contaban con un master digital.

²¹ La plataforma puede ser visitada desde cualquier lugar del mundo, pero los contenidos que presenta solo pueden ser vistos desde Argentina, ya que los derechos varían si la plataforma extiende su acceso.

²² ARSAT es la empresa del Estado argentino dedicada a brindar servicios de telecomunicaciones a través de una combinación de infraestructuras terrestres, aéreas y espaciales.



Figura 2. Fotograma de la película “Monte criollo”, con dirección y guión de Arturo S. Mom. Fue estrenada en mayo de 1935 (Archivo INCAA TV).

Frame of the movie “Monte criollo”, directed and script by Arturo S. Mom. It was released in may 1935 (INCAA TV Archive).



Figura 3. Fotograma de la película “Operación Masacre”, basada en la novela homónima de Rodolfo Walsh (1957). Filmada y dirigida por Jorge Cedrón en 1972 (Archivo INCAA TV).

Frame of the movie “Operación Masacre”, based on the novel of the same name by Rodolfo Walsh (1957). Filmed and directed by Jorge Cedrón in 1972 (INCAA TV Archive).

y ARSAT tuvo a su cargo el desarrollo técnico de la plataforma²³.

Odeón capitalizó la experiencia de INCAA TV sirviéndose del trabajo curatorial iniciado para el canal aunque apuntando a un público distinto. La plataforma ofrece largometrajes, series y cortometrajes a quienes acceden al cine a través de dispositivos informáticos y seleccionan ellos mismos el material a visionar. En ese sentido, al contrario de lo que pudiera suponerse, algunas obras clásicas del cine argentino entraron entre las más vistas del sitio (cfr. Télam S.E. 2015).

Tanto INCAA TV como Odeón enfrentaron dificultades. Al respecto Mazure afirma:

La inexistencia de nuestra Cinemateca Nacional (...) tiene como consecuencia que nuestro acervo audiovisual no esté catalogado ni preservado. Y la venta de los derechos de exhibición de nuestras películas, vendidos por los productores a empresas extranjeras a través de contratos favorables a los compradores en un cien por ciento, nos colocó en un lugar de responsabilidad en la transformación de esta falta de soberanía sobre nuestra identidad y patrimonio audiovisual (Mazure 2015: 250).

Se entiende que las dificultades que enfrentaron ambos proyectos son consecuencia directa de la inexistencia de una Cinemateca Nacional. Los altos costos que implica un proyecto de difusión de estas características están potenciados por la situación de emergencia del patrimonio audiovisual argentino, debido a que no se cuenta con acciones de conservación preventiva, catalogación, ni relación

de derechos de las obras. Por otra parte, el INCAA ve sobrecargada su tarea de gestión al no poder respaldarse para el gerenciamento de los materiales en una institución dedicada de modo específico a la preservación de este patrimonio²⁴.

Analizando el panorama puede decirse que un primer obstáculo para la difusión del cine argentino fue la inaccesibilidad a las películas por pérdida, destrucción, inexistencia, o desconocimiento de sus autores acerca del paradero de matrices o copias en buen estado. Una segunda dificultad fue la adecuación de las obras, concebidas originalmente en sistemas fotoquímicos analógicos, para su transmisión vía satélite o *streaming* y su apreciación a través de sistemas digitales. El tercer incordio lo constituyó la limitación de difundir algunos títulos debido a la imposibilidad de localizar a sus detentores de derechos para lograr la autorización de éstos. Condición que impone la Ley de Propiedad Intelectual vigente en Argentina.

Las estrategias para superar las dos primeras dificultades han sido abordadas de modo sucinto en los acápites precedentes aun cuando no son materia específica de este artículo. Su complejidad las hace objeto de un análisis independiente del que aquí se propone. Sin embargo, el tercer obstáculo que enfrentaron tanto INCAA TV como Odeón, constituye el asunto central que este artículo: la tensión entre la difusión de las obras audiovisuales y el respeto de los derechos patrimoniales de las mismas.

DIFUSIÓN VERSUS DERECHOS DE AUTOR

La legislación argentina que regula la protección de los derechos de autor es la Ley 11.723 sancionada en 1933, además de un conjunto de modificaciones y reglamentaciones que han ido produciéndose con el correr de los años²⁵. Esta regulación incluye a las obras audiovisuales y establece que son titulares del derecho de propiedad intelectual el autor y sus herederos o derechohabientes, hasta transcurridos cincuenta años de la muerte de éste. Cumplido ese

²³ Mayores antecedentes acerca de las implicancias de esta alianza estratégica en Udenio y Guerschun 2015: 24-25.

²⁴ Para mayor información en torno a los alcances que tiene la recuperación del patrimonio fílmico argentino, ver análisis de Eduardo Raspo en (INCAA 2013: 275).

²⁵ Ver: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm>

plazo, la pieza audiovisual pasa a ser de dominio público y ya no se requiere autorización de los autores para su uso.

En el caso del cine, por tratarse de un arte desarrollado a partir de 1895, existe un volumen muy reducido de producciones en dominio público. Si se considera además que en Argentina, aunque no se dispone de información fehaciente, se estima que existe un conjunto muy escaso de producciones del período mudo (1895-1932). Por tanto el porcentaje de obras cinematográficas en dominio público es muy bajo para ser contemplado como un factor estratégico en la política de difusión del patrimonio audiovisual.

Frente a estas circunstancias INCAA TV encaró la tarea de localizar a los detentores de los derechos de exhibición de las películas argentinas. Según aporta Mazure, este trabajo permitió establecer que:

La producción anterior a los años '70 se encontraba en gran parte en manos de Turner, que había adquirido estos derechos y poseía los negativos de cerca de 500 películas nacionales. (...) Entonces, INCAA TV tuvo que salir a comprar a empresas extranjeras los derechos de exhibición de nuestras propias películas (Mazure 2015: 251)

Probablemente ello se explica por el escaso reconocimiento del valor comercial y cultural del que dispuso el cine en Argentina hasta la década de 1990. Esto llevó a que los derechos de un importante volumen de películas nacionales fuesen adquiridos por distintos productores y exhibidores, que terminaron vendiéndoselos a Turner. Según Raspo²⁶ al constatarse esta situación el INCAA emprendió una “amable negociación” que condujo a que durante el 2° Encuentro de Comunicación Audiovisual, celebrado en el marco del “Festival internacional de cine de Mar del Plata” en 2012, Turner Internacional Argentina & Warner Bros donará los soportes que poseía y sus pertinentes licencias gratuitas de, exhibición de, casi cuatrocientas películas argentinas para ser emitidas por INCAA TV²⁷.

En 2009, por medio del Decreto 124/09, se reconoció a la Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales (DAC)

la representación de autores y directores y a sus derechohabientes, para percibir y administrar las retribuciones previstas por la ley 11.723 y sus modificatorias²⁸. En la práctica esta normativa generó que las proyecciones de las obras por televisión produjesen regalías económicas en beneficio de sus directores.

La conjunción de ambas circunstancias –la difusión del cine argentino emprendida en 2011 por INCAA TV y la regulación de la gestión y administración de las retribuciones por derechos de exhibición– produjo una situación inusitada: un conjunto de películas que hasta entonces no habían dispuesto de ventanas de difusión ni habían tenido posibilidades de generar beneficios a sus autores eran ahora proyectadas en televisión, ofrecidas por internet, y ello producía regalías para sus autores (Figura 4). Tales circunstancias llevó a que la entidad de gestión DAC debiera encarar una campaña que denominó “Derechos en búsqueda de sus autores” con el objeto de localizar a sus detentores o a sus derechohabientes, cuyas obras habían producido beneficios que no fueron reclamados por nadie²⁹.

En lo que respecta a los derechos de autor de la plataforma Odeón, ésta se sirvió de la curaduría y del mapa de derechos desarrollado en su momento por INCAA TV, no obstante, la situación de la plataforma era aún más compleja. En primer lugar porque INCAA TV no cuenta con una base de datos que permita conocer y contactar a los autores de las películas, incluso en los casos en que éstas hayan recibido aportes para su producción. A ello se suma el tiempo transcurrido lo que complejiza la cadena

²⁶ Comunicación personal 2016.

²⁷ La lista completa de películas puede consultarse en INCAA 2014: 313-316.

²⁸ Ver: <https://pintelectual.com.ar/decretos/decreto-124-propiedad-intelectual-reconocese-a-directores-argentinos-cinematograficos-d-a-c-la-representacion-de-autores-directores-cinematograficos-y-de-obras-audiovisuales-argentinos-y-extranj/>

²⁹ Tanto la comunicación como el listado completo de obras y autores se puede consultar en http://www.dac.org.ar/?seccion=lista_derechos_en_busqueda



Figura 4. “La Mary” es una película emblemática del cine argentino protagonizada por el boxeador Carlos Monzón y la vedette Susana Giménez, quienes se conocieron durante su filmación y entablaron un promocionado romance. Dirigida por Daniel Tinayre en 1974 (Archivo Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Argentina).

“La Mary” is an emblematic movie of argentinian cinema, starred by boxer Carlos Monzón and vedette Susana Giménez, who met during the film making and started a much talked-about affaire. Directed by Daniel Tinayre in 1974 (Pablo Ducrós Hicken Cinema Museum Archive, Argentina).

de derechos de cada obra, dificultando la posibilidad de establecer quién los detenta y cómo ubicar a esas personas o empresas.

A ello se suma que en el caso de Odeón lo que se requería eran derechos para una nueva ventana de explotación que en la cadena original no se habían contemplado³⁰. Esto determinó que deba ubicarse a los autores de cada obra, independientemente de su año de producción, para cerrar acuerdos específicos.

Un mapa de derechos, condición imprescindible para difundir cine argentino

Se entiende que para difundir el patrimonio cinematográfico es imprescindible contar con un mapa de derechos que ofrezca información sistematizada respecto de la situación de cada film. Para aportar a la elaboración de este mapa y con fines exclusivamente operativos se han definido tres categorías posibles para el conjunto de obras audiovisuales que se incorporan a INCAA TV y Odeón: una primera categoría la constituyen las producciones cinematográficas en dominio público; una segunda tipificación está conformada por las obras producidas a partir de ca. 1930 hasta el año 2010 inclusive; y un tercer y último grupo está conformado por los materiales recientes, así como también por aquellos que están aún por estrenarse.

Para establecer en que categoría se inscribe cada película es necesario disponer de algunas informaciones básicas, tales como el año de producción y el nombre de sus autores, pero esto no será suficiente para determinar su situación en relación con los derechos de exhibición. Esto resulta en especial complejo para las películas del primer conjunto en general y para aquellas que se sitúan en el primer período del segundo grupo.

La primera categoría reúne un porcentaje escaso de películas y de las cuales se cuenta con una exigua información. Según estima María García Barquero, jefa de cooperación de la Filmoteca Española, “(...) debido a la relativa juventud de las obras cinematográficas, sólo unas cuantas están en dominio público y pueden ser publicadas” (García

Barquero 2012: 131). En Argentina, a la juventud del cine, se suma el estado de emergencia del patrimonio audiovisual, lo que implica que las piezas pertenecientes a esta categoría hayan sido destruidas de modo intencional o por efecto de los procesos de deterioro propios de los soportes cinematográficos de ese período o bien, en caso de que existan, se desconozca su paradero. Es probable que a ello se deba el escaso porcentaje de películas de estas características que han sido incorporadas y exhibidas por INCAA TV o estén disponibles en Odeón.

En el segundo grupo, las obras producidas entre ca. 1930 y 2010, la principal dificultad es identificar de manera fehaciente a sus autores, estableciendo la fecha de defunción de cada uno de ellos, dato imprescindible para determinar si la obra se encuentra o no en dominio público.

Estas dificultades conllevan a un trabajo de catalogación que releve información de la propia obra cinematográfica, para lo que es necesario acceder a copias y establecer si se trata de obras originales y completas, así como también a otras fuentes. Como afirma José Francisco de Oliveira Mattos en el *Manual de Catalogação de Filmes*:

obras originales y completas, así como también a otras fuentes. Como afirma José Francisco de Oliveira Mattos en el *Manual de Catalogação de Filmes*:

O simple registro de informações a partir da visão de um filme não configura a catalogação. Ela pressupõe uma complexa tarefa profissional, que exige primeiro a coleta e a análise de dados a partir do próprio material examinado, de fontes escritas e mesmo orais – sendo a coleta feita a partir de uma prévia estruturação de quais dados serão armazenados. Segue-se o registro dos dados de uma maneira organizada e a criação de um sistema de fichários que permita

³⁰ Esta situación se da por ser internet una ventana de explotación relativamente reciente, incluso aquellas que reciben aportes del INCAA no están obligadas a ceder sus derechos para estos espacios.

a eficiente recuperação das informações que apóiam o funcionamento das atividades do arquivo (Mattos 2002: 5).

Si bien la descripción de Mattos se refiere a la catalogación realizada por un archivo fílmico, se entiende que estas condiciones son aplicables también a las actividades de difusión como las desarrolladas por el INCAA. Aun cuando sus acciones no se respaldan en sistemas de catalogación confiables, como serían los implementados por una cinemateca, tales acciones siguen siendo un requisito indispensable para enfrentar la negociación de derechos de exhibición con cierto grado de éxito.

Es la catalogación lo que permitirá determinar cuales películas, de las que integran la segunda categoría, constituyen un subgrupo denominado obras huérfanas, entendiendo por tales a:

(...) una obra o [a] un fonograma (...) [en las que] ninguno de los titulares de los derechos sobre dicha obra o fonograma está identificado o si, de estarlo uno o más de ellos, ninguno está localizado a pesar de haber efectuado una búsqueda diligente de los mismos debidamente registrada con arreglo al artículo 3 (...) ³¹ (Unión Europea 2012: artículo 2, apartado 1).

³¹ El artículo 3 de la *Directiva 2012/28/UE* define los criterios de la búsqueda diligente, y en su artículo 5 se establece también "(...) que los titulares de derechos sobre una obra o un fonograma que se consideren obras huérfanas tengan, en todo momento, la posibilidad de poner fin a dicha condición de obra huérfana en lo que se refiere a sus derechos". Ver: http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file_id=289356

³² *Europeana Collections* es un sitio web que ofrece obras existentes en instituciones culturales europeas para diversos usos. Según lo explicita la bienvenida al sitio su misión es "[Transformar] el mundo a través de la cultura. [Quieren] aprovechar el enorme patrimonio cultural Europeo y que la gente pueda usarlo fácilmente para su trabajo, aprendizaje o por puro placer". Ver <http://www.europeana.eu/portal/es/about.html>

³³ Según María García Barquero (2012: 131) se estima que un 21% de las obras custodiadas por las filmotecas europeas son obras huérfanas.

Esta categoría surge a partir del complejo proceso llevado a cabo por los archivos y bibliotecas europeos frente a la demanda de los Estados que conforman la Unión Europea, para digitalizar y ofrecer los fondos documentales de las instituciones culturales públicas a través de internet, en especial en *Europeana Collections*³². Este proceso dio lugar a una serie de estudios que generaron informes, recomendaciones y finalmente la *Directiva 2012/28/UE* del Parlamento y el Consejo de la Unión Europea sobre ciertos usos autorizados para las obras huérfanas³³. La normativa señala en su artículo 1, apartado 2, letras b y c, el ámbito de aplicación:

b) las obras cinematográficas o audiovisuales y los fonogramas que figuren en las colecciones de bibliotecas, centros de enseñanza o museos, accesibles al público, así como en las colecciones de archivos o de organismos de conservación del patrimonio cinematográfico o sonoro, y

c) las obras cinematográficas o audiovisuales y los fonogramas producidos por organismos públicos de radiodifusión hasta el 31 de diciembre de 2002 inclusive, y que figuren en sus archivos, que estén protegidas por derechos de autor o derechos afines a los derechos de autor y que hayan sido publicadas por primera vez en un Estado miembro o, a falta de publicación, cuya primera radiodifusión haya tenido lugar en un Estado miembro (Unión Europea 2012).

Se establece además que las entidades públicas,

(...) podrán hacer uso de una obra huérfana (...) únicamente a fines del ejercicio de su misión de interés público, en particular la conservación y restauración de las obras y los fonogramas que figuren en su colección, y la facilitación del acceso a los mismos con fines culturales y educativos. Las entidades podrán obtener ingresos en el transcurso de dichos usos, a los efectos exclusivos de cubrir los costes derivados de la digitalización de las obras huérfanas y de su puesta a disposición del público (Unión Europea 2012: artículo 6, apartado 2).

El análisis de la legislación europea permite constatar que el surgimiento de nuevas tecnologías ha

implicado desafíos y adecuaciones a nivel mundial, pero que los países que han podido desarrollar mejores y más rápidas respuestas ante los cambios son aquellos que disponían de archivos y bibliotecas activos y organizados, aportando sus conocimientos en los debates suscitados en torno a la digitalización y a la disponibilidad de obras en nuevos medios. María García Barquero sostiene que “A lo largo de estos últimos años, las Filmotecas en Europa hemos argumentado y dejado constancia de los problemas que la digitalización supone: riesgos, costes, dificultades técnicas y de gestión, necesidad de cambios legislativos, etc.” (2012: 127); a lo que agrega las restricciones derivadas de la propiedad intelectual como otro de los otros factores que impiden el acceso online (2012: 130).

Dado que en Argentina no hay legislación vigente, ni en desarrollo, acerca de la condición de obras huérfanas, las producciones incluidas en esta categoría son el mayor desafío para Odeón, ya que mientras persista esta situación el único modo de exhibirlas seguirá siendo establecer su condición de derechos y llegar a un acuerdo con cada uno de sus autores, lo que en la práctica es en extremo complejo.

En relación con el tercer grupo de obras que fueron seleccionadas para difundirse a través de la plataforma de video a demanda Odeón –constituido por las producciones recientes–, éstas no presentan las dificultades de los grupos anteriores. En general se conoce sin mayores esfuerzos la cadena de derechos y han sido producidas en soportes digitales, por lo que se dispone de los materiales necesarios para producir las matrices requeridas por ARSAT. Sin que ello conlleve altos costos, se pueden localizar las obras³⁴ y estas por lo general se encuentran en buen estado de conservación, por lo que no requieren procesos de restauración. La principal dificultad que presenta este grupo es la desventaja de Odeón en relación con otras plataformas de exhibición a demanda comerciales (cfr. Udenio y Guerschuny 2015: 25).

Para este último grupo de obras no hay una acción concreta que priorice la difusión frente a los intereses de los detentores de derechos.

CÓMO SUPERAR LA TENSIÓN ENTRE DIFUSIÓN Y DERECHOS DE AUTOR

Frente al complejo escenario que presenta la tensión entre detentores de derechos de las obras audiovisuales argentinas y las ventanas de difusión pública que se han implementado en el país, se ofrecen a modo de conclusión algunas propuestas tendientes a superar tales tensiones.

Para superar el conflicto de intereses entre las iniciativas de difusión y los derechos patrimoniales de las obras audiovisuales es necesario retornar a los primeros conceptos expuestos y tomar en consideración el desarrollo que ha tenido el campo de la preservación audiovisual en Argentina.

Debe señalarse en primer término que buena parte de los problemas que enfrentan las nuevas ventanas de exhibición son producto del estado primario que presenta la preservación de este patrimonio, en especial en materias de catalogación. Su resolución conlleva acciones amplias y sistemáticas que deben ser dirigidas por una institucionalidad competente. Tomando como referencia la experiencia europea, el rol de las cinematecas es fundamental en la orientación de políticas de preservación y difusión integrales, a partir de la demanda de digitalizar y ofrecer vía internet sus acervos.

Tanto INCAA TV como Odeón se inscriben en el marco de una política de Estado tendiente a dar respuesta a la responsabilidad de preservar el patrimonio audiovisual argentino. Pero su misión principal atiende solo a una de las acciones que sustentan la preservación en este campo: la difusión; dejando de

³⁴ Desde 1957 el INCAA es depositario de una copia de proyección de toda obra producida con recursos públicos, por lo que los productores depositan una matriz (copia de proyección 35mm. y copia en Beta Digital o DCP), antes de recibir la última partida de dinero asignada para la realización de la obra.



Figura 5. Afiche de divulgación de la película “Esperando la carroza”, dirigida por Alejandro Doria en 1985 (Archivo Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Argentina).

Dissemination poster of the movie “Esperando la carroza”, directed by Alejandro Doria in 1985 (Pablo Ducrós Hicken Cinema Museum Archive, Argentina).

lado otras acciones intrínsecas a la preservación tales como la investigación, el rescate, la duplicación y la migración de soportes. Al no tratarse de instituciones específicas en estas materias, dedicadas a centralizar y regular la protección del patrimonio audiovisual, estas tareas las exceden, impidiendo o demorando el desarrollo de estas áreas así como el de sus propias funciones.

Por tanto se entiende que la acción prioritaria para poder sostener en el tiempo los alcances de INCAA

TV y Odeón, debe centrarse en la puesta en marcha de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN). A partir de la existencia efectiva de esta cinemateca debe encararse la adecuación de la legislación vigente, contemplando las nuevas ventanas de exhibición y desarrollando legislación específica para el caso de las obras huérfanas.

En lo que concierne a INCAA TV y Odeón debe promoverse su jerarquización y diferenciación de sus pares comerciales. Esta estrategia debe apuntar a que los productores prioricen la opción de difundir sus películas en estas plataformas no sólo por las regalías que estas otorgan sino por el prestigio y la visibilidad que ofrecen (Figura 5). Asimismo, puede evaluarse la implementación de acciones destinadas a auxiliar a los productores en la difusión de sus obras, a cambio de la cesión de derechos para el canal y la plataforma³⁵.

³⁵ Por ejemplo que todo productor que recibe fondos para la edición en DVD de su película debe ceder como contrapartida los derechos para su difusión en plataformas públicas.

REFERENCIAS CITADAS

ANDRADE, R. DE. 1961. L'action des ciné-clubs et de cinémathèques en Amérique Latine pour le développement de la culture. En *Mesa Redonda Internacional "A cinéma na América Latine"*. Santa Margherita, Ligure, Paris: UNESCO/CA/10/5.

BORDE, R. 1992. *Los archivos cinematográficos*. Valencia, España: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

COELHO, M.F.C. 2009. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais – um estudo de caso*. Dissertação de mestrado para obtenção do título de Mestre em Ciência da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-19112010-083724/pt-br.php>

CORREA JR., F.D. 2010. *A Cinemateca Brasileira – das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo, Brasil: Editora da UNESP.

CHIARA, R. DI. 1996. *El cine mudo argentino. Las películas existentes en el archivo de Florencio Varela: homenaje a los 100 años de la primera exhibición cinematográfica argentina*. Buenos Aires, Argentina: [s.e.].

EDMONDSON, R. 2004. *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*. Paris, Francia: UNESCO.

El antídoto contra la desidia del cine. 1998, 3 de julio. *La Nación*, 4. Secc. 4°. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/102163-el-antidoto-contra-la-desidia-del-cine>

GARCÍA BARQUERO, M. 2012. Panorámica del entorno político y normativo para las filmotecas en relación a la digitalización ¿A qué directrices y normas nos tenemos que acomodar? *XIII Seminario Taller de Archivos filmicos "Conservación audiovisual en el inicio de la era digital"*, pp. 127-132. Filmoteca Vasca y Filmoteca Española, San Sebastián, España.

INCAA. 2012. *Anuario de la industria cinematográfica y audiovisual argentina*. Buenos Aires, Argentina: INCAA. Disponible en: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/Anuarios/Anuario_2012.pdf

INCAA. 2013. *Anuario de la industria cinematográfica y audiovisual argentina*. Buenos Aires, Argentina: INCAA. Disponible en: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/Anuarios/Anuario_2013.pdf

INCAA. 2014. *Anuario de la industria cinematográfica y audiovisual argentina*. Buenos Aires, Argentina: INCAA. Disponible en: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/Anuarios/Anuario_2014.pdf

IZQUIERDO, E. 2014. *El campo de la preservación cinematográfica en Argentina, desde su conformación en 1940, hasta la sanción de un marco jurídico específico y la declaración del estado de emergencia del patrimonio filmico nacional en 1999*. Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

MATTOS, J.F. DE OLIVEIRA. 2002. *Manual de catalogação de filmes*. São Paulo, Brasil: Cinemateca Brasileira.

MAZURE, L.A. 2015. *La creatividad desatada – Gestión audiovisual 2008-2013*. Buenos Aires, Argentina: [s.e.].

SALLES GOMES, P.E. 1961, 10 de junio. Situação latinoamericana. *O Estado de S. Paulo*.

SOUZA, C.R. DE. 2009. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias de la Comunicación, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-26102010-104955/pt-br.php>

TÉLAM S.E. 2015. *Como es Odeón, la nueva plataforma de contenidos argentinos*. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201512/128923-lucrecia-cardoso-incaa-odeon-video-a-demanda.html>

UDENIO, P. y GUERSCHUNY, H. 2015. Balance en movimiento, entrevista con el INCAA. *Haciendo Cine*, 162: 20-25. Disponible en: <http://www.haciendocine.com.ar/node/42431>

UNESCO. 1980. *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114029s.pdf#page=163>

UNIÓN EUROPEA. 2012. *Directiva N° 2012/28/UE del Parlamento Europeo y del Consejo de 25 de octubre de 2012 sobre ciertos usos autorizados de las obras huérfanas*. Disponible en: http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file_id=289356