

Cuando el cine es la vida.

Diario de la Filmoteca. Peña, Fernando Martín (2023), Blatt & Ríos, 440 páginas.

Pablo Debussy

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, Argentina

Fecha de recepción: 24/08/2024

Fecha de publicación: 31/08/2024

Ver citas audiovisuales 

En el prólogo de *Diario de la Filmoteca*, Fernando Martín Peña (Buenos Aires, 1968) –historiador de cine, investigador, archivista y docente– cuenta que cuando comenzó a coleccionar películas, no necesitaba esforzarse en recordar de dónde había salido cada una. Con el paso del tiempo, sin embargo, la colección fue creciendo vertiginosamente y tuvo que empezar a tomar algunas notas. Luego, esas notas dieron paso al apunte sintético de la impresión que le dejaba cada *film*, algo que le serviría más adelante en su rol de programador de distintos ciclos. El cine aparece así estrechamente ligado a la memoria y a la escritura. Hay allí un doble gesto de preservación: el del coleccionista, quien acopia películas, las reúne como un tesoro y las tiene al alcance; pero también el de quien, no conforme con tenerlas, se dispone a llevar un registro para poder recordarlas y, eventualmente, compartirlas con otros, hacerlas circular, mantenerlas vivas. La cuestión de la circulación de los *films*, explica Peña, es central para la conservación del fílmico, siempre amenazado por lo que denomina “Síndrome del Vinagre”, “una especie de cáncer irreversible que degrada el film hasta volverlo una serpentina impropioyable”¹. Afirmar que “muchas veces, las películas se mueren por negligencia, por dejarlas en sus latas sin tocar durante años. Mucha gente cree que así el material se conserva mejor, pero es al revés. El material está vivo y hay que permitirle respirar”².

¹ Peña, *Diario de la filmoteca*, 94.

² *Ibid.*, 95.



Tapa de *Diario de la filmoteca*, de Fernando Martín Peña (2023)

Diario de la Filmoteca está organizado al modo de un diario cinéfilo (o una agenda, o un almanaque) con una anotación por cada día del año. Literalmente el cine lo abarca todo, ocupa gozosamente cada una de las jornadas. En el prólogo, Peña indica que el orden de lectura es indistinto: se puede seguir una progresión lineal que privilegie la temporalidad, o bien optar por una lectura más salteada y de consulta (una suerte de montaje personal, si se quiere, a elección de cada lector). A lo largo del año que el libro recrea (en rigor, no se sabe si es un año en particular o si las fechas han sido editadas de distintos años para dar la ilusión de que se trata de uno solo) se reiteran rutinas que involucran la proyección de films, su reparación, la compra o la recepción de rollos o latas de filmico: “Ayer pasé en Malba una copia en 9,5mm de *La mentira de Nina Petrowna*” (9 de enero); “Empiezo el día revisando un documental optimista, sugestivamente llamado *Kulu, The Happy Valley*” (12 de febrero); “No podía dormir así que me puse a proyectar en 16mm *Muertos vivientes* (Don Siegel, 1956), que no veía desde hace rato” (12 de marzo); “Larga jornada reparando y chequeando una copia de *El asesinato de Trotsky*” (Joseph Losey, 1972)” (9 de mayo); “Compré en 35mm *El amor nunca muere*, que es el título rioplatense de *Neither the Sea Nor The Sand* (1972), inclasificable film británico de bajísimo presupuesto sobre un hombre que vuelve de la muerte para no abandonar a la mujer que ama” (16 de julio); “Acabo de encontrar el último rollo que me faltaba para completar una copia en 35mm bastante decente de *Pampa salvaje*, la última película importante que hizo Hugo Fregonese en Europa” (13 de septiembre); “Hoy me dediqué todo el día a revisar rollos y rollitos normalmente postergados por falta de tiempo y encontré varias cosas” (5 de octubre). Puede verse aquí el rol de Peña no sólo como coleccionista, sino también como artesano, aquel que sabe arreglar las

copias dañadas, reconstruirlas, unir fragmentos. Al mismo tiempo, tiene la mirada del programador, de quien piensa los films asociados, traza relaciones e imagina posibles ciclos de cine que luego concreta ya sea en las proyecciones del Malba, en la ENERC o en los ya icónicos programas del BAZOFI. Así, por ejemplo, cuando ve la copia de *Los cañones de Navarone* (J. Lee Thompson, 1961), resalta la seriedad con que aborda el tema de la tortura y la compara con films algo posteriores, considerados más serios, como *La batalla de Argel* (Pontecorvo, 1966) o *El ejército de las sombras* (Melville, 1968).

Otro aspecto a destacar de *Diario de la Filmoteca* es la cantidad de curiosidades –muchas de ellas, humorísticas– que su autor señala a lo largo de las páginas acerca de los films, las locaciones, las biografías de los actores, las peripecias para esquivar la censura, la suerte (o la desgracia) que han corrido las copias en fílmico, entre muchos otros aspectos. Quien haya visto *Filmoteca*, el programa de cine que condujo ininterrumpidamente Fernando Peña en la televisión pública (primero, en co-conducción junto con Fabio Manes, y luego junto a Roger Koza) durante las madrugadas de los fines de semana, hasta que la actual gestión de gobierno decidió levantarlo del aire, sabrá de su gusto por señalar observaciones o detalles curiosos de los *films*. En el libro remarca, por ejemplo, frases cinéfilas erróneas o inexistentes, tales como la presunta línea de diálogo de *Casablanca* (“Tócala de nuevo, Sam”), o la atribución imaginaria de la emblemática frase “¿Qué pretende usted de mí?” a Isabel Sarli en *Carne*, de Armando Bó. O también la singular observación de que en *El vampiro negro* (Román Viñoly Barreto, 1953) se reproducen varios fragmentos de *Sangre negra*, de Pierre Chenal, “desde un exterior filmado en Chicago hasta una razzia policial en un barrio pobre” (216), algo que se explica porque ambas películas pertenecen a la misma empresa, Argentina Sono Film. Asimismo, Peña detecta en el tráiler de *Prisioneros del peligro*, de David Mamet, la aparición tan fugaz como enigmática de un antiguo billete argentino de quinientos pesos, a la vez que recuerda con desparpajo la tradición algo marginal de algunos operadores de cine de escribir cosas en las latas de 35mm, según la cual podían leerse opiniones sobre el mal estado de la copia (“Reventada: ¿por qué no hacen otra, amarretes?”) o sobre el propio film (entre las cuales se reitera la palabra “bodrio”).

A la mirada del programador y del coleccionista habría que añadirle también aquella del crítico e investigador. En numerosas entradas de su diario, Peña lleva adelante un análisis cinematográfico desde distintos ángulos. Al hablar de *La maldición de Frankenstein* (Terence Fisher, 1957), repara en el personaje principal, interpretado por Peter Cushing y establece una lectura en línea con un contexto histórico-social: “este Frankenstein carece de toda empatía y lleva a cabo sus ideas con la misma frialdad quirúrgica con que corta y pega sus cadáveres. Es un hombre convencido de su verdad. Es el fascismo” (17). Del mismo modo señala a la película de Palito Ortega, *Brigada en acción*, como un film fascista y cómplice de los horrores de la dictadura, ya que se elige ignorarlos y dejarlos fuera de campo. Peña también remarca y analiza al detalle ciertas decisiones formales de puesta en escena, como sucede con *La carta*, el clásico de William Wyler: “hay que ver en qué momentos se mueve la cámara y para mostrar qué cosas, cómo usar la música, cómo instalar un clima de misterio que no

tiene que ver con lo sobrenatural sino con lo desconocido”³; o el uso de la música en *Un extraño en casa* (Roy Del Ruth, 1939): “la música, en lugar de subrayar, contribuye a crear el tono de amargura y resignación que la escena necesita transmitir porque importará después en la trama”⁴; o ciertas decisiones de cámara que crean sentidos, como sucede en *La princesa que quería vivir* (William Wyler, 1953). Allí, el periodista que interpreta Gregory Peck es filmado en picado, sentado entre otros hombres porque hasta ese momento él es “un hombre común y hasta un poco mediocre”⁵, en contraposición a su situación hacia el final del *film*, ahí donde Wyler “lo saca de la película en un travelling contrapicado, caminando hacia los títulos finales. Ahora está solo, pero muy alto y triunfante en su derrota”⁶.



³ Ibid., 93.

⁴ Ibid., 217.

⁵ Ibid., 419.

⁶ Ibid., 419.



Fotogramas de *Roman Holiday*, de William Wyler (1953)

Diario de la Filmoteca es ante todo un texto sobre cómo el cine atraviesa la vida y le da sentido, algo que Enrique Bellande supo captar en *La vida a oscuras* (2023), su documental sobre Fernando Peña. En la figura de Peña puede verse a alguien que va a contramano de estos tiempos individualistas, afines al resentimiento y a la especulación; alguien con una clara conciencia de la importancia de conservar en fílmico el patrimonio audiovisual (el autor señala una y otra vez la imperiosa necesidad de una cinemateca nacional, una deuda pendiente del estado argentino), así como también de compartirlo y de ponerlo en circulación. Alguien que piensa al cine como una fiesta y que cuando encuentra un film valioso perdido entre rollos y latas olvidadas en un rincón, anota en su diario “¡alegría sin fin!”.