



Papeles de cineastas Nº1



Patrimonio cinematográfico sin pasado no hay presente, no hay futuro

Desde UNIÓN DE CINEASTAS estamos convencidos que muchos de los problemas que nos planteamos no son tanto debido a la falta de interés o la falta de voluntad política como a la falta de información, en este sentido creemos que muchas veces nuestra función como asociación debe radicar en hacer saber y plantear





Primera edición: Noviembre, 2018

.....

© De los artículos correspondientes a los autores:
A. Horwarth, N. Mazzanti y P. Cherchi
© Film Comment 2015

 El resto de la obra está bajo una licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

.....

Es una publicación creada y editada en Madrid por Unión de Cineastas
www.uniondecineastas.es

.....

Editoras: Marina Díaz y Begoña Soto

Coordinación editorial: Cristina Silvestre

Han colaborado: Santiago Aguilar, Ferrán Alberich, Agustín Almodóvar, Sebastián Arabia, Manuel Asín, Rosa Cardona, David Castro, Marichu Corugedo, Víctor Erice, Juan Estelrich, José Nolla, Diego Pajuelo, María José Santacreu, Silvia Torralba, Alejandra Trelles, Félix Tusell Sánchez, Hugo Villa Smythe

Traducción: Begoña Soto

Portada: Jan Malgosa www.estudigsoon.com

Diseño y maquetación: David Castro

.....

ISSN: 2605-566X

Depósito Legal: M - 38158 - 2018

Imprime: Pixartprinting

Impreso en España - *Printed in Spain*

SUMARIO

POR FIN, LOS PAPELES DE CINEASTAS; SEGUIMOS	6
AGRADECEMOS	7
PANORAMA <i>UNIÓN DE CINEASTAS SOBRE EL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO (ESPAÑOL)</i>	8
DESARROLLO	10
EL MERCADO VERSUS LA FILMOTECA / RESPUESTA A ALEXANDER HORWARTH (A. HORWARTH/N. MAZZANTI)	11
LA PROYECCIÓN EN SALA EN PERIODO DE TRANSICIÓN TECNOLÓGICA: CINCO ESCENARIOS (P. CHERCHI)	22
PROYECCIONES	28
CINEASTAS QUE SE OCUPAN DEL PATRIMONIO (BEGOÑA SOTO)	29
SCORSESE ET AL., <i>THE FILM FOUNDATION</i> (ANOTACIONES: BEGOÑA SOTO)	31
ALMODÓVAR, EL CATÁLOGO DE <i>EL DESEO</i> (BEGOÑA SOTO)	45
ESTELA FILMS Y SU CATÁLOGO HISTÓRICO (BEGOÑA SOTO Y SANTIAGO AGUILAR)	50
LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO O CÓMO CREAR CINEASTAS (MARINA DÍAZ)	53
CINEASTAS QUE CREAN A PARTIR DEL PATRIMONIO (MARINA DÍAZ)	58
COLABORACIONES <i>QUIÉN ES QUIÉN</i>	64

POR FIN, LOS PAPELES DE CINEASTAS; SEGUIMOS

Los papeles de cineastas es un proyecto que se remonta prácticamente a los inicios de Unión de Cineastas. En seguida vimos que lo que estábamos haciendo —fomentar encuentros, generar debates, establecer diálogos...— necesitaba de algún soporte que hiciera perdurar las ideas originadas. Además, esto nos permitiría ampliar y enriquecer los temas abordados, así como profundizar en algunas ideas más allá de las limitaciones de tiempo y de personas participantes de los encuentros «en vivo».

Nuestras intenciones han tardado en materializarse, ya que para que este tipo de iniciativas se puedan llevar a cabo, hay que dedicarles tiempo, trabajo y, cómo no, dinero.

Pero, al fin, aquí estamos y nuestra intención es seguir. Perseverar en la idea de que pensando y dialogando entre todos y todas un cine español más diverso y rico será posible.

AGRADECEMOS

Un proyecto gestado durante tanto tiempo hace que debemos agradecer a mucha gente su apoyo, dedicación y compromiso con este primer número de *Los papeles de cineastas*.

Nos han ayudado de forma inestimable, y siempre amable, con entrevistas y cuestionarios: Santiago Aguilar, para el caso de *Estela Films*, y Diego Pajuelo, para el caso de *El Deseo*. Han contribuido en la información sobre la Cinemateca Uruguaya María José Santacreu y Alejandra Trelles, así como Hugo Villa Smythe en el caso de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Las instituciones donde se publicaron originalmente los artículos traducidos nos los han cedido generosamente, sin ningún inconveniente ni contraprestación económica alguna, facilitándonos en todo caso el contacto con los autores. Por ello, damos las gracias a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), al *Journal of Film Preservation*, al Museo del Cine de Austria y a *Film Comment*.

Asimismo, han compartido con nosotras sus conocimientos, aclarándonos cuestiones cuando las hemos necesitado y, sobre todo, nos han dedicado su tiempo: Ferrán Alberich, Manuel Asín, Rosa Cardona, Víctor Erice, Juan Estelrich y Silvia Torralba.

Aunque puede parecer obvio, damos las gracias a los componentes del Comité de Coordinación de Unión de Cineastas (especialmente a Sebastián Arabia, David Castro, Marichu Corugedo y José Nolla) y a la totalidad de personas asociadas a quienes representan que, con su apoyo, tiempo y colaboración económica, hacen posible este tipo de acciones. En un sector y en unos tiempos donde la labor conjunta y el asociacionismo la mayoría de las veces se considera inútil, la simple existencia de Unión de Cineastas es un lujo al que no debíamos renunciar.

Todas las personas que han colaborado en estos *Papeles*, a quienes hemos reseñado al final, lo han hecho con una generosidad y magnífica predisposición. Sin ellas, este primer número de *Los papeles de cineastas* no hubiera salido adelante, gracias.

PANORAMA

UNIÓN DE CINEASTAS SOBRE EL PATRIMONIO CINEMATOGRAFÍCO (ESPAÑOL)

Uno de los principios fundacionales de Unión de Cineastas, uno de sus ejes de actuación, es el de crear nuevos espacios de reflexión que funcionen como laboratorios de ideas centrados en los problemas del cine español.

En esta línea, el 28 de octubre de 2015 Unión de Cineastas organizó un acto titulado «El Archivo Útil: Estado de la Cuestión de Filmoteca Española», dedicado a la situación de este centro neurálgico en todo lo relacionado con el patrimonio fílmico español; situación que interpretábamos como un síntoma más del momento crítico en que se encuentra el cine en nuestro país. A partir de ese encuentro, Unión de Cineastas elaboró un documento que surge desde las intervenciones que realizaron los participantes ese día, pero que se nutre fundamentalmente de aportaciones que, inspiradas por esa sesión, se plasman junto a propuestas concretas en el documento de trabajo elaborado por el equipo que se aúna en el denominado «Grupo 28 de octubre» con el título *Filmoteca Española: un proyecto de futuro*, que se encuentra actualizado y de libre acceso en <http://grupo28deoctubre.blogspot.com.es/>. Este documento se hizo llegar a todos los grupos políticos de la Comisión de Cultura del Congreso de los Diputados y se entregó personalmente tanto al director del Instituto Nacional de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) como a los recién nombrados responsables de Filmoteca Española en aquel entonces. Hasta ahí el trayecto oficial del documento en sí.

El camino seguido nos ha hecho ver que la línea de la preocupación por la situación del patrimonio cinematográfico español tiene que adentrarse necesariamente por otras vías, concienciar a otro tipo de agentes diferentes a los responsables administrativos y políticos de las instituciones que deberían cuidar de él. Creemos que a las instituciones de la cultura les dan razón de ser los ciudadanos y que la exigencia de responsabilidades solo puede venir de estos. Por tanto, la llamada de atención y la exigencia sobre lo que el cuidado y la preservación del patrimonio cinematográfico español significa, debe surgir no solo de especialistas y responsables de las instituciones sino desde la propia ciudadanía y, en este caso además, de las y los cineastas.

Sin una conciencia clara de todo el mundo —de los creadores y creadoras de obras audiovisuales, de quienes llevan los proyectos adelante, de las personas que son titulares de los derechos sobre esas obras, de quienes las necesitan para programar sus salas y festivales, de quienes

disfrutamos de ellas como público, de los profesores y profesoras que enseñamos con ellas...— sobre la problemática, complejidad e importancia de la preservación de las obras audiovisuales pasadas, presentes y futuras, poco se puede hacer en realidad. Sin que de esa conciencia surja la preocupación, el conocimiento y la vigilancia desde y por las y los cineastas, ninguna institución tiene garantizado su trabajo o supervivencia. En otras palabras, desde Unión de Cineastas creemos que el funcionamiento de las instituciones del patrimonio cinematográfico de nuestro país se ve cuestionada y minusvalorada porque los y las cineastas, en general, no acaban de enterarse de lo que se juegan con ese funcionamiento que deja tanto que desear. De ese convencimiento surge el tema de este primer número de *Los papeles de cineastas*.

Algunas cuestiones claras: no nos centraremos en las instituciones españolas dedicadas a la preservación fílmica ni a su constante ninguneo, falta de presupuesto, personal y significancia dentro del panorama cultural general y cinematográfico en particular. Queremos salir de ahí para centrarnos en dilemas y planteamientos que barajan desde hace tiempo quienes trabajan en la preservación de la cinematografía de otros países e instituciones, intentando desde esa perspectiva ver dónde estamos y a dónde deberíamos llegar. Con este objetivo queremos dirigirnos no a las personas dedicadas a la archivística, la restauración, la documentación o a las diversas labores técnicas en las filmotecas, sino a quienes deberían trabajar con ellas mano a mano. Es decir, a responsables de programaciones y creaciones audiovisuales, a quienes llevan a cabo investigaciones o se dedican a la docencia cinematográfica y al público que utiliza y disfruta, o debería utilizar y disfrutar, ese patrimonio en unas condiciones que aseguren la preservación y, a la vez, un uso adecuado del mismo.

Debemos decir, como llevamos tiempo expresando en diferentes foros, que este tema y las reflexiones o llamadas de atención sobre él son especialmente urgentes y pertinentes ya que diferentes agentes involucrados en la preservación y difusión del patrimonio cinematográfico se encuentran inmersos dentro del nuevo paradigma que, simplificada y denominamos «digital» y que define el siglo XXI cinematográficamente hablando.

Lo cierto es que la preservación y difusión cinematográfica están modificando a pasos agigantados sus formas de establecer relaciones con los públicos, con quienes realizan y producen obras cinematográficas, con quienes ostentan derechos sobre los contenidos y con los propios materiales que se generan o se han generado y su preservación para el futuro. Creemos firmemente que un modelo de cine español no puede desvincularse del discurso que se establece con su historia y su pasado. Sin los archivos, el acceso y la preservación de lo que ellos contienen, no hay discurso, ni quizás futuro posible.

DESARROLLO

En un sistema conceptual clásico del trabajo sobre el patrimonio fílmico hay dos categorías en constante relación, en algunas ocasiones en conflicto y, a veces, en franca contraposición: la preservación y la difusión. Las relaciones entre este binomio y los trabajos que ambos implican se están modificando enormemente con todo lo que «lo digital» implica. Esto no es simplemente un cambio de tecnología que tenga que ver con herramientas y formas de trabajo. Cualquier cambio tecnológico profundo nunca se limita a eso o, al menos, no se debe pensar desde esa estrecha perspectiva. Por ello, en estos *Papeles* tratamos de repasar ese binomio difusión/preservación y traer testimonios que nos permitan reflexionar sobre lo que ello significa para nuestra forma de relacionarnos con lo cinematográfico.

Proponemos tres textos que, en realidad, podrían interpretarse solo como dos, ya que dos de ellos interactúan entre sí. En todos ellos se muestra el nivel de reflexión que está suscitando esta transformación digital de los procesos sobre los materiales y las funciones propias de esas instituciones que conocemos con el nombre genérico de filmotecas. Queremos salir de reflexiones demasiado técnicas para adentrarnos en mostrar cómo esas reflexiones afectan a todas las personas que nos relacionamos con las obras audiovisuales y cinematográficas en diferentes estadios y de diferentes formas.

Traducimos y difundimos textos que hace tiempo circulan en el ámbito internacional. Los dos primeros son de 2005 y el tercero de 2008. Todos fueron escritos por responsables de archivos fílmicos de muy diferente concepción pero de indudable envergadura. El interés radica en hacerlos accesibles entre una comunidad no técnica pero sí interesada por el cine para constatar que, como ya hemos expresado en otras ocasiones, nuestro retraso en este tipo de reflexiones —y, por supuesto, en las acciones— sobre lo que debería ser el acceso a las obras audiovisuales en nuestro país, hace tiempo que dejó de ser preocupante para ser realmente grave.

EL MERCADO VERSUS LA FILMOTECA¹

• • • •

Por Alexander Horwath

Director entre 2001 y 2017 del Österreichische Filmmuseum, Viena

La siguiente ponencia tuvo lugar durante la sesión «Foro Abierto»², el viernes 10 de junio de 2005, en el 61º Congreso de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos)³ en Ljubljana (Eslovenia). Fue escrita en un impulso momentáneo, como una especie de reacción espontánea a las presentaciones y debates que tuvieron lugar el miércoles.⁴

Como los primeros comentarios que siguieron a la ponencia fueron extremadamente «controvertidos» y de muy variado espectro, me gustaría enfatizar de nuevo lo que expresé cuando la presenté el pasado viernes: estaba hablando con la idea de generar polémica, para fomentar el debate; esto es seguramente algo «inapropiado» —considerando la diplomática naturaleza de la mayoría de las actas de la FIAF—, pero lo creí igualmente necesario. Por razones de brevedad, no toqué muchos puntos importantes relacionados con este tema. También soy muy consciente de que las dos posturas opuestas que se plantean en la última parte del texto de ninguna manera hacen justicia a la diversidad del panorama de los modelos institucionales que están representados

¹ El autor utiliza el término *Museum* para el título y, en ocasiones, a lo largo del texto. Hemos decidido cambiarla (que no traducirla) por *Filmoteca*, en la medida que ayuda a la comprensión del artículo, ya que en el ámbito español el concepto de museo cinematográfico o de cine es muy diferente al que, como se verá, maneja el autor. Sobre todo, y entre otras cuestiones, porque en el ámbito español los denominados como museos de cine, fílmicos o cinematográficos, no cuentan con colecciones de películas como eje esencial de su actividad.

² El *Open Forum* fue parte del orden del día de la Asamblea General de la FIAF celebrada en el Congreso de Ljubljana. Todos los participantes en el Congreso fueron invitados a enviar temas a tratar en dicho fórum antes de las 12:30 h. del viernes día 10 de junio. La Asamblea General se abrió ese día 10 a las 14:00 h. y el *Open Forum* con los temas propuestos fue el último punto de la sesión de ese día (*61th FIAF Congress*, Ljubljana, 2005. *General Assembly*).

³ «El 17 de junio de 1938 es generalmente reconocida como la fecha oficial de nacimiento de la FIAF, ya que está confirmada como la fecha de la firma del Acuerdo para la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (Agreement for the International Federation of Film Archives) en París por los cuatro miembros fundadores —la Cinémathèque française, el Reichsfilmarchiv (Alemania), el British Film Institute y la Museum of Modern Art Film Library (Nueva York, USA)—. De cualquier forma, las semillas de este proyecto de cooperación internacional se sembraron algunos meses, sino años, antes y la FIAF no se convirtió finalmente en una organización operativa hasta unos meses después (10 de octubre de 1938) [...]».

«Nadie actualmente se da cuenta de que la FIAF no tuvo un estatus legal pertinente hasta que no fue registrada como una “asociación” según establecía la ley francesa en la Préfecture de Police de París. Este error formal pasó inadvertido durante décadas, hasta la importante crisis interna de 1959». (Christophe DUPIN. «First tango in Paris. The birth of FIAF, 1936-1938». En *Journal of Film Preservation*, nº 88, abril 2013, p.43). A mayo de 2018 la FIAF cuenta con la representación de 166 instituciones de 75 países. Los archivos españoles que forman parte como miembros son: Filmoteca de Catalunya, Filmoteca Española, Filmoteca de Valencia. Como asociados: Centro Galego das Artes da Imaxe, Filmoteca de Andalucía, Euskadiko Filmategia ([Federación Internacional de Archivos Fílmicos. FIAF Affiliates: Members and Associates](#)).

⁴ El miércoles 8 de junio, en el mismo Congreso, tuvo lugar el seminario de la Comisión Técnica de la FIAF bajo el título genérico: *What is Film?* El seminario trataba genéricamente sobre la transición digital y se dividió en dos partes, una sobre cómo lo digital cambia la experiencia de la exhibición en sala y otra sobre cómo usar lo digital en los nuevos medios para el acceso individualizado a las colecciones de películas. En la primera sesión titulada «El cine hoy y mañana» participaron Peter Wilson (*European Digital Cinema Forum*), Torkell Saetervadet (Autor de *FIAF Digital Projection Guide*), Thomas Christensen (*Danish Film Institute*) y el aludido más adelante Nicola Mazzanti, con una ponencia titulada: *Access going Digital – some technical issues* (El acceso transformándose a lo digital, algunos apuntes técnicos). (*61th FIAF Congress*, Ljubljana, 2005. *Workshops. FIAF Technical Commission workshop*).

en la FIAF. Pero, así como las previsiones más utópicas de «nuestro futuro digital» nunca se han hecho —ni se harán— realidad, mi personal «visión distópica», mucho más cruda, es ciertamente una proyección poco sutil de ciertos detalles ya visibles dentro de un horizonte más amplio y oscuro, que espero tampoco llegue nunca a materializarse.

Como es la única persona (viva) vinculada a los archivos filmicos que se menciona por su nombre, debo añadir que con Nicola Mazzanti⁵ —que, infelizmente, ya no estaba presente el viernes— no es extraño polemizar, así que me tomé la libertad de responder a su «invitación». Sin embargo, me gustaría continuar este debate de una manera más extensa y menos puntual. Finalmente, estoy muy interesado en averiguar qué imagen (los miembros de la comunidad FIAF) tenemos (o queremos tener) de nosotros mismos; y cómo es percibida nuestra labor por la sociedad, si como comisarios y directores de filmotecas, como programadores y archiveros, o como «tecnofrikis», «politiquillos» o «contrabandistas».

No he revisado el texto desde el viernes, pero he intentado enderezar algo el mal inglés (del que seguramente todavía queda bastante).

Alexander Horwath,⁶ 13 de junio de 2005.

Gracias por la oportunidad de ser polémico y ofrecer algunas observaciones y aportaciones críticas sobre lo que percibo que es no solo un cambio sino un «viraje neoliberal» en las políticas sobre archivos filmicos y filmotecas. En la actualidad estamos siendo testigos, o parte, de este cambio y pienso que hay buenas razones para oponerse a él mientras podamos.

Mis ejemplos, de alguna manera, se relacionan con el seminario de la Comisión Técnica de la mañana del miércoles,⁷ pero en ningún caso con el lenguaje, la retórica y la ideología que en parte se evidenció allí. Los he escuchado una y otra vez expresarse, más y más vehementemente, en muchas plataformas y en muchos contextos en los últimos años. Pienso que es necesario observar esa retórica más de cerca, ponerla en relación con las cualidades propias de las filmotecas, así como con las denominadas «realidades del mercado».

En la superficie, hay un debate o controversia entre *Digital versus Película*⁸ y sobre la pregunta *¿Qué es una Película?*⁹ No quiero establecer ese debate aquí, aunque dista mucho de estar claro y se está volviendo cada día más confuso. En nuestro ámbito, creo que la oposición *Digital versus Película* solo encubre la controversia real, concretamente la de *Mercado versus Filmoteca*, y que debajo de la pregunta: *¿Qué es una Película?*, encontramos la pregunta: *¿Qué es una Filmoteca?*

Quiero apuntar solo tres ejemplos de este cambio; tres términos que, paralelamente al desarrollo de la retórica digital, han entrado masivamente en nuestro lenguaje: *contenido*, *acceso* y *usuario*. Por supuesto, son tres términos muy inocentes, y llevan implícitos una porción de significados positivos como, por ejemplo, ciertas formas de comportamiento democráticas y anti elitistas o la «apertura» de instituciones formalmente «cerradas». Sin embargo, quiero llamar la atención sobre la forma en que estos términos también se usan para instalar una lógica de mercado a costa de las funciones críticas y políticas de una filmoteca.

5 Mazzanti es actualmente *conservateur* (director) de la *Cinémathèque Royale* de Bélgica y presidente de la Asociación de Cinematecas Europeas (ACE). En el año del Congreso era miembro de la Comisión Técnica de la FIAF.

6 Horwath fue director entre 2001 y 2017 del *Austrian Film Museum / Österreichische Filmmuseum*.

7 Ver nota a pie número 4.

8 El autor utiliza la palabra *Film* (*Digital versus Film*) que, para que quedase suficientemente claro, deberíamos traducir no como película sino como película fotoquímica, pero debido a la conexión con las referencias posteriores preferimos ceñirnos a la traducción literal.

9 El título del seminario de la Comisión Técnica al que alude el texto anteriormente era: *What is Film?*, que hemos traducido por: ¿Qué es (una) Película?

Primero: *contenido*, en otras palabras, nuestras colecciones. Esta retórica no habla de *piezas*¹⁰ sino de *contenidos*, de forma parecida a cómo la industria de Hollywood usa la palabra *producto* en vez de película. En este sentido, *contenido* es un término de combate que, de alguna manera, desecha la materialidad de la pieza a la que cualquier contenido está irrevocablemente unido. Este uso de la palabra *contenido* implica en cierto modo el «libre flujo» de contenidos, muy parecido al «libre flujo de capitales» en el capitalismo financiero contemporáneo.

Segundo: *acceso*, entendido como la forma en que el archivo y la filmoteca se presentan al público y enriquecen el conocimiento colectivo. El modo en que se usa el *acceso* en la retórica neoliberal, esencialmente hace referencia al *consumo*. Sin crear o comisariar formas diversas de relación con la pieza, sino transformando las colecciones en bancos de imágenes al servicio de intermediarios comerciales y consumidores finales.

Tercero: *usuario*, entendido como la persona que se pone en contacto con las instituciones y colecciones. Con *usuario*, la retórica del estilo mercantilista no se refiere realmente al ciudadano interesado que se encuentra frente a frente con las filmotecas y que, a cambio, es interpelado por piezas y colecciones. En cierto modo significa lo contrario; en esta retórica, *usuario* supone el desinterés del consumidor, o el desmesurado interés del intermediario comercial o «proveedor». El consumidor se enchufa a nuestros bancos de imágenes para pastar en ellos como una vaca en el prado, mientras que el intermediario comercial o proveedor conecta y roe en nuestros bancos de imágenes como los tiburones empresariales hincan el diente en las pequeñas empresas, absorbiéndolas en el proceso.

La ideología que subyace en esta terminología específica la expresó mejor Nicola Mazzanti la mañana del miércoles, cuando presentó su visión del futuro del trabajo en los archivos filmicos y filmotecas: nadie necesitará programaciones o mediaciones educativas nunca más, nadie necesitará ciclos comisariados y programados desde unos conocimientos o un posicionamiento específico.

Todas las maneras de acceso del público a las piezas, la forma de presentarlas o de legarlas, estarán determinadas por el usuario —así es como el mercado funciona normalmente (o aparentemente parece que funciona)—. En esta visión, la Filmoteca está o bien obsoleta o se convierte en algo así como un «repositorio mundial», satisfaciendo cualquier demanda concebible. El usuario crea su propio programa, simplemente como hace en cualquier otro espacio del mercado audiovisual. Así es como nosotros mismos, las filmotecas, hablamos de los *contenidos bajo demanda*.

Llegados a este punto debo aclarar que, en mi relato, una filmoteca es un espacio y un lugar muy diferente, una práctica social de distinta naturaleza. Una filmoteca es una herramienta crítica, ética y política, que se alza en frontal oposición a cualquier sentido, clima o ideología hegemónica en una época determinada. Una filmoteca lleva a cabo esta labor de diferentes formas. Por ejemplo, llamando simplemente la atención del visitante sobre las formas previas y alternativas de organización social y cultural y, de paso, recordándole que el actual clima social y cultural no es el único imaginable. Que las formas dominantes nunca son «naturales», sino que son históricas y construidas por el hombre. Más aún, la filmoteca es una forma diferente de práctica social porque ofrece algo *diferente per*

10 El texto utiliza el término inglés *artefacto*, que hemos optado a traducir por *pieza*, aunque el término artefacto sea comúnmente utilizado en textos sobre archivos filmicos o museografía. «Los términos *objeto* y *pieza* son preferibles a *artefacto* para referirse de modo general a cosas expuestas en museos, o propias de ellos... El uso de *artefacto* en el ámbito de la museística está tomado del inglés, lengua en la que *artefacto* es, según el diccionario Merriam Webster, “un objeto normalmente simple (como una herramienta u ornamento) que revela la fabricación o modificación humana en contraste con un objeto natural” ... En español, sin embargo, un *artefacto* es sobre todo un “objeto, especialmente una máquina o un aparato, construido con una cierta técnica para un determinado fin” o, de modo despectivo, una “máquina, mueble o, en general, cualquier objeto de cierto tamaño”, por lo que no tiene el valor específico que suele tener en inglés para los objetos antiguos. [...]». (Fundéu BBVA. Fundación del Español Urgente, 4 de octubre de 2017. [Artefacto no es sinónimo de objeto o pieza.](#))

se, no etiquetable e inclasificable a través de la materialidad de sus piezas. Ofrece puntos de vista específicos de los que se hace responsable y plantea discursos sobre la cultura y la sociedad a través de sus programaciones y exposiciones comisariadas, comunicándose con el visitante desde una posición identificable y transparente.

La Filmoteca, tal y como yo la entiendo, es también un espacio en el cual uno encuentra respeto. Respeto, tanto por las piezas de la colección, preservadas y exhibidas, como hacia las personas que las contemplan buscando conectar con ellas. La colección de una filmoteca, en definitiva, no es un banco de imágenes creado al azar, sino un proceso activo y poético, que solo debe ser presentado activa y poéticamente.

Todo esto, por cierto, no prohíbe a una filmoteca implementar servicios para usuarios comerciales y no comerciales; por ejemplo, hacer un *Betacam* digital de una película de la colección, posibilitar el visionado en *streaming* de algunas de sus colecciones o vender un *clip* a una televisión —si es que elige hacerlo y está en disposición legal para ello—. Es solo que estos servicios, definitivamente, no responden a la función social *esencial* y misión de una filmoteca.

La retórica neoliberal intenta dibujar las filmotecas bajo una luz diferente. El Mercado siempre necesita retratarse a sí mismo, y a su flujo incesante de capital y contenidos, como si fuera la cosa más natural y deseable; cada espacio y herramienta que funciona como recordatorio crítico de una alternativa posible debe ser presentada como un obstáculo. Aquí es donde aparece la imagen de la «polvorienta» y «mohosa» filmoteca. Una imagen que fue utilizada con frecuencia el miércoles para transmitir el contraste entre, por un lado, el brillante y luminoso mundo del libre flujo Digital y, por el otro, el pesado, polvoriento y desfasado mundo de la Película y la Filmoteca.

Además, cualquier partidario de la Filmoteca

como herramienta ética y crítica es rápidamente tachado de «conservador» o «ingenuo». En esta línea, se puede pensar que, de hecho, el término *Archivo* debe evocar imágenes aún más duras de suciedad y moho. Al fin y al cabo, esa es la imagen que prevalece de los archivos filmicos en gran parte de la población. Pero el *Nuevo Archivo*, en terminología neoliberal, no es nada sucio o mohoso, porque es un banco de imágenes, un valor activo, el brillante y luminoso servidor global.

Al tachar la antigua y polvorienta Filmoteca como conservadora y obstáculo para la transformación de los Nuevos Archivos en servidores globales, y al dibujar la polvorienta y vieja Película como un obstáculo al régimen Digital, la retórica neoliberal funciona exactamente de la misma manera que lo hace en el espacio político y social. Cualquier regulación o norma que el estado social ha implementado para proteger los derechos de los trabajadores y empleados, o de solidaridad intergeneracional, o de acceso justo a los servicios de salud, etc. Todos esos derechos y regulaciones, y los grupos que los representan (como los sindicatos)—, están siendo dibujados como «trasnochados», «conservadores», «a la defensiva» e «ingenuos», y como obstáculos al libre dominio de eso que denominan las fuerzas del mercado, que se supone que debemos abrazar aunque sea a disgusto. Como una herramienta ideológica del Darwinismo Cultural, el uso actual del término *Digital* en ciertos contextos culturales, es espejo del uso de las *Fuerzas del Mercado* como herramienta del Darwinismo Social. El *libre flujo* que es invocado por ambos términos apunta a separarse, a liberarse de los objetos materiales y las relaciones materiales que se derivan de estos.

También me gustaría apuntar brevemente que la retórica neoliberal de lo *Digital* por lo general va acompañada de un tono específico y una estética de presentación que parecen darle credibilidad porque son tan maravillosamente irónicos y, ya saben, *lo han visto todo, lo saben todo*. Cierta sarcasmo o cinismo que recurre frecuentemente

incluso a la parodia del inglés torpe de los demás. Como homenaje a su herramienta preferida de presentaciones, me gustaría denominar este tipo de forma de hablar como el *habla PowerPoint*. Bordea un lenguaje de propaganda posmoderna porque, tecnológicamente y en términos de estética visual y entonación, este habla *PowerPoint* deja muy poco espacio a la reflexión, a la pausa, a la comunicación al mismo nivel, a la comprensión crítica.

Creo que estamos en medio de un proceso que, de hecho, evidenciará que la FIAF contiene formas muy diferentes de pensar, o incluso que consiste en dos tipos muy diferentes de organizaciones. Hasta donde yo lo entiendo, la historia y la identidad de la FIAF, la idea de filmoteca como herramienta crítica y ética, debe estar en el centro. Al menos ese parece el legado de gente como Iris Barry, Henri Langlois o Jacques Ledoux.¹¹

En las pasadas dos décadas, las cuestiones relacionadas con el archivo, la conservación y la preservación se han convertido, con toda la razón, en mucho más preponderantes de lo que solían ser. Pero ahora debemos encontrarnos en un momento en el que la reciente profesionalización de los archivos filmicos deja atrás la idea de filmoteca como una herramienta crítica y la transforma en un banco de imágenes digitales mantenido por cámaras frigoríficas¹² perfectamente gestionadas para intocables películas en nitrato y acetato.¹³ Al final de este proceso, este tipo de archivo filmico estará completamente alineado con, y reafirmado por, el mercado y por lo tanto representará una especie de nada. En términos políticos, será el lugar de lo conservador o, mejor dicho, de lo neoconservador.

El otro tipo de organización será un archivo filmico, una filmoteca, que será también un «museo crítico», una confrontación de piezas concretas y prácticas sociales, una colección construida de forma activa y poética, un lugar en el que el comisariado y la programación meditados y el trabajo podrán ser percibidos y discutidos. Estará al margen de la ideología del mercado.

Debo admitir que este último tipo de organización traerá probablemente consigo gran cantidad de dolor –el dolor de tener que resistir, el dolor de tener que comprometerse y sobrevivir a las políticas culturales actuales que corren en pos del fetichismo de lo digital y la digitalización–. En este punto, por cierto, me gustaría citar a William Faulkner vía Jean Luc Godard: *Entre el dolor y la nada, me quedo con el dolor*.¹⁴

¹¹ Iris Barry (1895-1969) creó el primer archivo cinematográfico en el Museum of Modern Art (MoMA, Nueva York) en 1935. En 1936, Henri Langlois (1914-1977) funda la Cinémathèque française en París como una iniciativa de carácter privado. Ambas instituciones pasan por ser los dos primeros archivos dedicados a la preservación de materiales cinematográficos. Los dos fueron miembros fundadores de la FIAF en 1938. Jacques Ledoux (1921-1988) fue director de la Cinémathèque Royale de Bélgica entre 1948 y 1988 y fundador del Musée du cinéma de Bruselas en 1962.

¹² Los materiales cinematográficos fotoquímicos deben ser conservados en condiciones de temperatura y humedad constante, de ahí la mención a cámaras frigoríficas.

¹³ *Nitratos* es como comúnmente se denominan las emulsiones inflamables (en realidad, de nitrato de celulosa es la base donde se extiende la emulsión) que se utilizaron para la producción cinematográfica desde los comienzos hasta que desaparecieron entre 1951 y 1958. Las emulsiones conocidas como «películas de seguridad» (ya que no eran inflamables), cuya base es de acetato –de ahí su nombre genérico–, sustituyeron a las de nitrato. A partir de 1990, la base plástica para las emulsiones cinematográfica es el poliéster.

¹⁴ La frase proviene de *The wild palms (Las palmeras salvajes*. Faulkner, W., 1939). Es utilizada en el diálogo de una secuencia de *À bout de soufflé (Al final de la Escapada*. Godard, J.L., 1960).

RESPUESTA A ALEXANDER HORWARTH

• • • •

Nicola Mazzanti

Conservador Cinémathèque Royale de Bélgica, Bruselas

Me gustaría agradecer al Journal¹ por publicar este intercambio de ideas con Alexander, pero sobre todo quiero agradecer afectuosamente a Alexander Horwath su pasión y el haberse tomado el tiempo de abrir una discusión pública sobre estos temas, un debate que me hubiera gustado comenzar mucho antes y que espero continúe en los próximos números del Journal con otras contribuciones.

Querido Alexander:

Primero he de decir que tengo sentimientos encontrados al empezar esta discusión contigo. De hecho, tiendo a simpatizar –más veces que lo contrario– y estar de acuerdo con lo que escribes, además de tener un profundo aprecio por el presente y el pasado de las actividades del *Filmmuseum* de Viena.² Así que, por una

parte, en cierto modo es extraño que se hayan resaltado los puntos de discordancia entre nosotros más que los sentimientos en común. Pero, por otra parte, creo que prefiero con creces no estar de acuerdo y tener una franca, abierta y, eventualmente, provocativa discusión con alguien a quien respeto y quiero, que estar de acuerdo con aquellos con quienes tengo poco en común. Así que, finalmente, aquí estoy.

También cuento con el hecho de que continuaremos con el diálogo en otras ocasiones y en mayor profundidad de lo que es posible aquí y ahora, donde el espacio es limitado. Para ser más claro, empezaré por mi presentación en el seminario de la Comisión Técnica.³

Ante todo, no me refería a filmotecas o museos de cine en concreto sino, de forma más genérica,

¹ El *Journal of Film Preservation* (también conocido como JFP) es publicado por la FIAF dos veces al año. Ofrece ser un fórum de discusión general y especializado sobre cuestiones teóricas, técnicas e históricas derivadas de las actividades que envuelven el archivo de materiales cinematográficos. Con ese nombre se publica desde 1993. Anteriormente, desde 1972, era el *FIAF Bulletin*. Lo que fue una intervención oral por parte de Alexander Horwath en el Congreso de la FIAF de 2005, se publicó por escrito también en noviembre de 2005 en el nº 70 del *Journal of Film Preservation*. Además, en esa misma publicación, se le da la oportunidad a Nicola Mazzanti (aludido en la ponencia de Horwath) de contestar también por escrito en el mismo número del *Journal*. (*Journal of Film Preservation* #70, November 2005).

² En 2005 Horwath era el director del Österreichische Filmmuseum (Museo del Cine de Austria). El Österreichische Filmmuseum fue fundado en Viena como una organización sin ánimo de lucro por Peter Konlechner (1936-2016) y Peter Kubelka (1934) en 1964. Como su propia denominación indica, su concepción prioriza la función museográfica de un archivo fílmico. En el texto donde explican sus funciones, exponen: «El Museo del Cine de Austria afirma que una película por sí misma (como una pieza y un acto, en nuestro archivo y en nuestra actividad de exhibición) tiene prioridad sobre cualquiera de sus derivados cinematográficos o facsimiles. La preservación de películas siempre implica la preservación de sus formas específicas de exhibición tecnológica y espacialmente hablando; en otras palabras, la preservación de la forma de visionado y comprensión de la película en su análogo modo de exhibición cinematográfica». (*Mission Statement. The Austrian Film Museum* (OeFM)).

³ El miércoles 8 de junio de 2005, en el seminario de la Comisión Técnica de la FIAF celebrado en el 61º Congreso de este organismo, Nicola Mazzanti (entonces miembro de dicha Comisión Técnica) presenta una ponencia titulada: *Access going Digital – some technical issues* (El acceso transformándose a lo digital, algunos apuntes técnicos). (61th FIAF Congress. Ljubljana, 2005. [Workshops. FIAF Technical Commission workshop](#)).

a *archivos fílmicos*. Y esto, para mí —como discutiré más adelante—, marca la diferencia. Después, no creo haber dicho nunca: «nadie necesitará programaciones o mediaciones educativas nunca más, nadie necesitará ciclos comisariados y programados desde unos conocimientos o un posicionamiento específico».

Lo que trataba de decir era que, en general, en el contexto de los archivos fílmicos, tanto si lo Digital es la herramienta como si no, espero ser testigo de *más* «acceso bajo demanda», *paralelamente* a las estrategias de acceso habituales en los archivos fílmicos que, en su mayoría, se limitan a lo que denominamos «programación» o a lo que tú te referes como «actividades y funciones de filmoteca». Y debo insistir en las palabras «más» y «paralelamente».

También añadiría (y aquí estoy de acuerdo, recurrí de alguna manera a la provocación) que espero que los archivos fílmicos no limiten sus estrategias de acceso al *streaming* o al DVD, porque estoy profundamente convencido de que esto simplemente sería el modo más rápido de «matar» el cine y, en última instancia, de cometer un tipo de suicidio institucional por parte de los archivos fílmicos, mediante la negación de la razón esencial para su existencia.

Lo que propongo es que los archivos fílmicos se interesen por diferentes modos y estrategias de acceso, que incluyan proyecciones cinematográficas (con materiales fotoquímicos mientras resulte posible) en primer lugar, pero que también incluyan proyecciones digitales

siempre que sean apropiadas, posibles y útiles (sobre esto volveré luego). Los archivos deben cerciorarse (llevando a cabo investigaciones y evaluaciones) de en qué medida, en qué ocasiones y usando qué tecnologías y técnicas, las proyecciones digitales deben ser consideradas «una aceptable simulación de la proyección cinematográfica fotoquímica». Soy el primero en decir que necesitamos un gran número de evaluaciones y discusiones antes de definir todos los términos de esta ecuación: aceptable, simulación, proyección fotoquímica y proyección digital. Sugiero que podríamos empezar por aceptar el hecho de que, en la mayoría de las ocasiones, siempre que reproducimos una película por una técnica diferente o en un contexto tecnológico diferente (por ejemplo, películas mudas tintadas o teñidas,⁴ o el *Technicolor*,⁵ o un sistema de proyección moderno para una película de 1930⁶), estamos produciendo algo que definiría como una «representación», si no una «simulación», que tiene poco que ver con una «auténtica reproducción», que es lo que normalmente pretendemos que hacemos. (Creo que esta es otra discusión que tenemos muy atrasada. Que debemos empezar algún día y cuanto antes mejor. Pero me temo que me voy del tema).

Como dije antes, creo que la distinción entre los conceptos de *archivo fílmico*, *museo cinematográfico* y/o *filmoteca*⁷ no es simplemente terminológica, sino que es importante porque define el contexto y el objeto de discusión, y me temo que no estamos hablando realmente de la misma cosa. Después

4 «El teñido de toda la superficie de la película fue el primero y, sin duda, el más extendido de los sistemas utilizados (para introducir color en las copias cinematográficas); de hecho, este sistema se empleó desde los años fundacionales y se utilizó en la mayor parte de las películas producidas durante el periodo mudo... Existieron dos procedimientos básicos para el *teñido* de las películas. Primero se utilizaron sistemas de "barnizado", extendiendo el colorante sobre la cara del soporte. Inicialmente, en este sistema, el barniz (una anilina al alcohol) se extendía sobre la película completamente procesada, mediante un rodillo. Pero este tipo de post-tintado daba muchos problemas en el reparto del colorante y tuvo poco éxito. Hacia 1920, los fabricantes ofrecieron material para copia con el soporte *pre-tintado* en sus catálogos. Estas películas tuvieron una gran acogida y, aunque no llegaron a sustituir totalmente a los teñidos de laboratorio, siguieron fabricándose hasta después de 1930. En el segundo procedimiento, las copias completamente procesadas eran sumergidas en un baño de anilinas disueltas en agua. La mayoría de los laboratorios montaron instalaciones de teñido, instalaciones que siguieron empleándose incluso después de que todos los fabricantes ofrecieran materiales pre-tintados en sus catálogos, dado que la calidad obtenida en estos sistemas de post-tintado era equiparable a la de los soportes pre-tintados ofrecidos por los fabricantes de películas». (Alfonso del AMO. *Clasificar para preservar*. Filmoteca Española / Cineteca Nacional de México, 2006. p. 25).

5 Ver notas a la entrevista que reproducimos a M. Scorsese sobre *The Film Foundation*.

6 Desde 1900 hasta los últimos años 60 la fuente de luz para los proyectores de cine era producida por lámparas de arco de carbón. Las cualidades fotográficas y, sobre todo, de los colores (teñidos, tintados, virados o estarcidos) de las copias de películas mudas en la pantalla varían según la fuente del haz de luz del proyector utilizado.

7 Incluimos la palabra *filmoteca* que es la que, como hemos dicho, se utiliza mayoritariamente en España, aunque el autor solo distingue entre archivos fílmicos y museos cinematográficos, estableciendo la dicotomía entre colecciones cinematográficas que optan por primar ciertas funciones frente a otras, como desarrollará más adelante. Creemos que en España el término *filmoteca* responde a una mezcla de ambos conceptos.

de todo, como tú nos has recordado, las palabras son importantes, «*nomina sunt res*».

No me siento completamente a gusto con la idea de que cierta noción de «museo» (tal como la entendemos desde otros contextos y disciplinas) sea automáticamente aplicable a una «filmoteca». Por un significativo número de consideraciones, que tienen que ver con la esencia de los materiales que se «exhiben» y con la dificultad de comparar en profundidad los diferentes modos de mostrar y experimentar piezas museísticas y películas. (Mientras puedo admitir que algunas películas son piezas de museo, no me siento muy a gusto con la idea de que todas las películas sean eso, o simplemente eso. Sin embargo, esta es otra discusión y, además, creo que no se ajusta al tema).

Pero aparte de esto, considero que el punto central aquí es si lo que podemos llamar «función museística» (exhibición/difusión) es todavía (o *solo*) una de las diversas funciones que tienen los archivos filmicos como organizaciones complejas. Y el peso que debe tener esa función frente a las otras, que evidentemente difiere de un archivo filmico a otro. Hay instituciones cinematográficas para las que esta función está en el corazón de su historia e identidad (como es el caso del Österreichisches Filmmuseum), pero lo cierto es que en la mayoría de los archivos filmicos esta función coexiste con otras, con las que habitualmente tiene una relación dialéctica compleja (el nunca totalmente resuelto quiasma entre conservación y difusión). Aún peor, esta función de museo (programación) no está ni siquiera presente en muchos archivos filmicos y, lo que es aún más interesante, la mayoría de estos no-museos archivos filmicos son los que tienen las colecciones de películas más amplias. Mi argumento aquí es que, mientras que estoy de acuerdo (al menos a nivel general) con tu idea de que *cierto enfoque* de la difusión cinematográfica es potencialmente peligroso para la función museológica de esa difusión en los archivos filmicos, debo señalar que estas consideraciones son relevantes únicamente

para algunos archivos filmicos, o al menos solo para una parte de las funciones y objetivos de los archivos filmicos.

Esto no significa que, para las filmotecas, la función museológica o de difusión de los archivos sea irrelevante o no tenga sentido (tampoco que deba ser irrelevante en un futuro). Al contrario, todos estamos de acuerdo (al menos nosotros dos) en que esa función proporciona un servicio muy relevante –irreemplazable para el público, los investigadores y lo que llamamos genéricamente entorno–, contribuyendo al debate, poniendo en circulación y subrayando ideas, áreas de investigación, «puntos de vista específicos de los que se hace responsable y discursos sobre la cultura y la sociedad a través de sus programaciones y exposiciones comisariadas».

Pero, por otro lado, debo admitir que no me siento cómodo con tu implícito socavamiento del papel y de la función de lo que denomino «acceso bajo demanda» o, como solíamos denominarlo, investigación (y aquí, de una vez por todas, debo confesar que soy culpable por haber usado términos utilizados con demasiada frecuencia por nuestro enemigo común, aunque en mi defensa también debo decir que la falta de un debate serio sobre estos asuntos dentro de los archivos filmicos tiene como resultado un empobrecido «vocabulario de contraataque»). En otras palabras, la «función biblioteca» es opuesta, pero no contradictoria, con la «función museo» de los archivos filmicos.

Desafortunadamente, muchas instituciones archivísticas (cinematográficas) se autodenominan archivos o bibliotecas, lo cual debe estar relacionado con cómo se ven a sí mismas, o a la manera en que priorizan sus funciones. Y, cuando pensamos en los conceptos comunes y básicos de «archivo» o «biblioteca», es difícil no admitir que su primera razón de ser radica en permitir la investigación y el acceso no mediado y no organizado a sus fondos; en favorecer, impulsar y ayudar a investigadores,

profesores y (con algunas limitaciones y reglas que no entren en colisión con sus funciones básicas) al público en general, siempre que busquen acceder a documentos, películas, materiales, trabajos, textos y/o información acerca de esos fondos (por ejemplo, información catalográfica).

No creo que podamos discrepar seriamente sobre esto, ni sobre el hecho de que las ideas, puntos de vista e interpretaciones que se ofrecen y expanden desde las filmotecas no crecen en los árboles, sino que lo hacen desde el discurso cultural, histórico y estético, y desde la investigación que se alimenta del trabajo de investigadores y académicos que acceden a las fuentes primarias –en otras palabras, quienes han tenido la oportunidad de acceder a las colecciones fílmicas mediante acceso bajo demanda, no mediado–. No creo que deba mencionar trabajos seminales como el de Heide Schlüppmann sobre el cine silente alemán⁸ o la serie de estudios que resultaron de la amplia, indiferenciada y no mediada oportunidad de acceso que generó el *Filmmuseum* de Holanda⁹ en 1990 con su campaña de preservación, porque estoy seguro de que todos sabemos a lo que me estoy refiriendo. Es innegable que en el último cuarto de siglo los estímulos más importantes a la historiografía y a la interpretación fílmica se han originado por las posibilidades sin precedentes de acceder a las fuentes primarias de los archivos fílmicos.

Aparte de estas consideraciones, no deberíamos olvidar que muchos archivos fílmicos –de hecho, muchos *grandes* archivos fílmicos– no tienen para nada esa función *museológica* de exhibición y la única manera de acceso que pueden permitir es «el acceso bajo demanda». Incluso cuando tienen una actividad regular de programación en sala y un «acceso comisariado y mediado»,

la vasta dimensión e inmensa variedad de sus colecciones son tales que esta función por sí sola no sería suficiente para permitir un estudio o conocimiento significativo de lo que contienen; por no mencionar que ese acceso no sería ni siquiera suficiente para permitir lo que yo denominaría «disfrute» de sus colecciones por el público en general, que no necesariamente está llevando a cabo una investigación. En esencia, hallar soluciones para facilitar el acceso a este tipo de público es estratégicamente importante para los archivos fílmicos si es que quieren «construir» nuevos públicos para sus colecciones, además de reafirmar su función en la sociedad contemporánea.

Claramente, no estoy proponiendo que esta función *biblioteca* –acceso bajo demanda no mediado– esté en oposición a la función *museo*, programación y exhibición mediada, al contrario. No solo las veo como dos facetas de un mismo papel que los archivos fílmicos deberían desempeñar sino como dos aspectos que están inherentemente interrelacionados y son mutuamente dependientes, de tal manera que uno no puede existir sin el otro. Estoy profundamente convencido de que el sistema de los archivos fílmicos como un todo –si no cada archivo fílmico individualmente– debería ser capaz de cubrir estas dos funciones, y sería un serio error si prioriza o socaba una frente a la otra.

Dicho esto, creo que es también innegable que, en términos generales, los archivos fílmicos fallan en la función de facilitar el acceso orientado a la investigación, «tipo biblioteca», sin mediación. Y fallan en ello por numerosas y complejas razones: no están habituados a hacerlo; por razones históricas no lo ven como una prioridad; supone recursos (humanos, logísticos y, por último, presupuestarios) que los archivos

⁸ Se refiere al que dio como resultado la publicación de *The Uncanny Gaze: the Drama of Early German Cinema* (no publicado en castellano). Análisis de Heide Schlüppmann publicado en Alemania en 1990 con el título: *Unheimlichkeit des Blicks: Das Drama des Frühen deutschen Kinos*. Es un examen desde el feminismo del cine y la sociedad alemana de principios de siglo XX. La investigación se llevó a cabo examinando las, hasta entonces desconocidas, películas narrativas anteriores a la Primera Guerra Mundial. (Heide SCHLÜPPMANN. *The Uncanny Gaze: the Drama of Early German Cinema*. University of Illinois Press, 2010).

⁹ El *Dutch Film Museum* se funda en 1952. Su predecesor fue el *Dutch Historical Film Archive*, fundado en 1946. Desde 2009, el *Dutch Film Museum* se ha integrado con otros tres organismos cinematográficos holandeses (dedicados a diversas tareas cinematográficas dentro del ámbito público) y se denomina *The EYE Film Institute*.

normalmente no tienen; y, finalmente, el «ambiente favorable» que lo hacía posible en el pasado, en gran parte ha desaparecido. Con esto último me refiero a una amplia y diversa red que hacía fácil el acceso a copias en 16mm, al alquiler de equipos de proyección, a su uso por cineclubs y salas de arte y ensayo; en otras palabras, a esa infraestructura (en su mayoría no conectada con los archivos filmicos) que permitió a organizaciones no dedicadas en primera instancia a la programación cinematográfica, llevar a cabo proyecciones en contextos escolares, universitarios, culturales, o incluso privadamente, de forma fácil y a un coste asequible.

Lo que estamos viendo hoy en día es, en realidad, un paisaje devastado debido a la creciente complejidad para proporcionar y obtener «acceso bajo demanda», para llevar a cabo una investigación o para utilizar películas de archivo para usos culturales, educativos o puramente lúdicos. El resultado es la imposibilidad de alimentar y hacer crecer un discurso floreciente, vivo y diverso sobre la historia y la estética del cine. Como consecuencia, este discurso acaba empobrecido por la necesidad de recurrir exclusivamente al *corpus* de DVD comercializados disponibles. Creo que este es el desafortunado triunfo de una ola «liberal» comercialmente dirigida, que amenaza con desbordar y arrasar los archivos filmicos y convertir progresivamente su función en «marginal» en los próximos años.

Además, esta situación crea un círculo perverso que se retroalimenta y autoejecuta: la complejidad del acceso a las colecciones cinematográficas reduce la demanda de ese acceso (y, objetivamente, también contribuye a la reducción del público que va a las salas de las filmotecas –la famosa «actividad museológica»– que estamos presenciando en todas partes); esta reducción de la demanda justifica una creciente disminución en la oferta de películas proyectadas (tanto de las que forman parte de la programación y ciclos como de las que se

ven con fines educativos y de investigación), que estimula a su vez el uso de otras fuentes (mayoritariamente DVD comerciales) y hace que decrezca el uso de las colecciones de los archivos filmicos, lo que provoca que disminuya el número de consultas y vuelta a empezar, en un círculo vicioso que parece que no somos capaces de romper.

En realidad, esta dinámica perversa tiene muy poco que ver con el advenimiento de lo «Digital», por el simple hecho de que empezó bastante antes de que lo Digital tan siquiera existiera.

Así que, como intenté aclarar en mi presentación, me estoy preguntando a mí mismo si las oportunidades que parecen ofrecer algunas tecnologías digitales no nos pueden ayudar a romper este «círculo vicioso», con la creación de las condiciones para que los archivos filmicos cambien y mejoren sus estrategias de acceso, la reducción de los costes y la complejidad de abrir sus colecciones a otros archivos filmicos (para sus propias programaciones, ciclos y actividades), posibilitando maneras más sencillas para que los investigadores y un público más amplio accedan a las colecciones, y para que los elementos almacenados lleguen a ser accesibles para investigaciones en un amplio espectro de disciplinas.

En resumidas cuentas, estoy proponiendo que los archivos examinen la cuestión de cómo las proyecciones digitales (y no como he señalado antes, solo los DVD y visionados en *streaming*, que para mí son obviamente insuficientes para representar la complejidad de una experiencia cinematográfica) pueden ser utilizadas en paralelo con otras estrategias de distribución y programación para reforzar y reafirmar los múltiples roles que los archivos filmicos deben satisfacer, incluidas las funciones de *museo* y *biblioteca*. Francamente, me parece que esta es una gran oportunidad para que los archivos filmicos reconquisten su papel de proveedores, estimuladores y patrocinadores de la investigación y de las prácticas educativas basadas en la experiencia

que supone la proyección cinematográfica, o de un simulacro de gran calidad de esta, por ejemplo, proporcionando más y mejor «acceso bajo demanda».

En conclusión, me gustaría *robarte* la cita de Faulkner vía Godard y estar de acuerdo con ella –¿cómo no estarlo?–.

Sí, «entre el dolor y la nada, me quedo con el dolor» –y eso es exactamente lo que estoy haciendo y proponiendo–. Entre la nada que se cierne sobre los archivos fílmicos, esa nada producida por la amenaza de la marginalización, me quedo con el dolor que nos trae lo Digital, el dolor que supone mancharnos las manos con el fango, de explorar nuevos caminos sabiendo que fracasaremos, por la simple razón de que debemos tener el coraje de admitir que los antiguos modelos dejaron de ser suficientes.

En otras palabras, prefiero el dolor que conlleva el riesgo de fracasar, a la nada de la inercia.

Cordialmente, como siempre.

Nicola Mazzanti

LA PROYECCIÓN EN SALA EN PERIODO DE TRANSICIÓN TECNOLÓGICA: CINCO ESCENARIOS



Paolo Cherchi Usai

Conservador colecciones cinematográficas George Eastman House Museum

En 1991, el Comité Ejecutivo¹ de la FIAF sugirió que se debería formar una nueva comisión² en el seno de la misma, además de las ya existentes: Comisión Técnica y Comisión de Catalogación y Documentación. El nombre de la nueva comisión no se había decidido todavía, pero parecía haber cierto consenso en lo que esta se suponía que iba a hacer: discutir los temas alrededor de la cuestión del *acceso* al patrimonio fílmico y de cómo las colecciones de los archivos fílmicos podían o debían ser mostradas al público. Yo, en aquel entonces, era relativamente nuevo en la FIAF y cuando vi cuánto debate había surgido sobre este tema en las asambleas generales de los años anteriores pensé que, por supuesto, se

debía crear esta comisión. La razón de tanta discusión era que la mayoría de los archivos fílmicos estaban envueltos en un aura de misterio y que no todos eran muy partidarios de abrir sus puertas al acceso. Pensé que, a fin de cuentas, la creación de dicha comisión era una buena señal, el indicio de que comenzaba una nueva era en lo que entonces se llamaba «movimiento filмотecario».

De hecho, fue una buena señal, el comienzo de cierto *glasnost* en la relación entre los archivos fílmicos y su público. La comisión ahora existe y ha producido un excelente manual sobre la proyección en salas de filмотecas [*The Advanced*

¹ El Comité Ejecutivo (*Executive Committee*, EC) es el órgano de gobierno de la FIAF. Está compuesto por doce miembros y se renueva cada dos años. ([International Federation of Film Archives. FIAF Executive Committee](#)).

² Las comisiones de la FIAF son grupos de expertos procedentes de los archivos afiliados que se reúnen regularmente para, desarrollando programas de trabajo, promover y asistir la evolución y el mantenimiento de los estándares tanto teóricos como prácticos. Actualmente la FIAF tiene tres comisiones, la *Technical Commission* (TC), la *Cataloguing and Documentation Commission* (CDC) y la *Programming and Access to Collections Commission* (PACC).

La comisión más antigua es la *Technical Commission* (anteriormente denominada *Preservation Commission*), su función es armar, estudiar y publicar la más fiable información científica relativa a almacenaje, preservación y restauración cinematográfica y ofrecer consejo sobre nuevas tecnologías y sus evoluciones.

La *Cataloguing and Documentation Commission* se fundó en 1968. La CDC generalmente se reúne al menos una vez al año para coordinar y acompañar las publicaciones de estándares, manuales, glosarios y estudios relativos a la catalogación y a procesos de automatización de datos de los distintos materiales cinematográficos custodiados por los archivos fílmicos.

La *Programming and Access to Collections Commission* se creó en 1991. La PACC trabaja en asuntos relativos al acceso a los archivos en un sentido amplio. Esto incluye la política y los principios establecidos en la *FIAF Declaration on Fair Use and Access* (Declaración de la FIAF para un uso y acceso justo). Actualmente están centrados en las negociaciones de los archivos con estudios/distribuidores para el depósito voluntario de DCP descriptados y temas relacionados con la programación cinematográfica en general (incluyendo acceder y compartir subtítulos, publicaciones sobre proyección analógica y digital, acceso a copias, etc.). ([International Federation of Film Archives. FIAF Commissions](#)).

Projection Manual]³ que está destinado a convertirse en una referencia esencial para quienes quieran exhibir colecciones de películas procedentes de archivos fílmicos en un contexto cultural adecuado. Lo que *no* podía imaginar entonces, en 1991, era que habría tanta discusión acerca del nombre de la comisión. Fui invitado a participar en un grupo de trabajo dentro de la FIAF con el objetivo de elaborar un borrador con las atribuciones y responsabilidades de dicha comisión, su plan de trabajo, su línea estratégica y su nombre oficial. Necesitamos una buena porción de esfuerzo diplomático para llegar a un acuerdo sobre el actual nombre de la comisión: Comisión de Programación y Acceso.

Entonces no tenía ni remota idea de qué iba todo ese alboroto. Tal vez aún hoy no tenga ni idea, pero lo que comprendí entonces es que la palabra «acceso» se utilizaba unida a todo un arsenal de significados que eran percibidos por los archivos fílmicos como una amenaza. Además, hay en ese término un sentido implícito relacionado con lo «comercial» y las instituciones culturales se olían el peligro en la introducción de esa terminología en el vocabulario de los archivos fílmicos. Retrospectivamente pienso que estaban totalmente en lo cierto, *había* peligro. Aunque lo que no pudieron predecir fue el hecho de que la palabra «acceso» se convertiría en una palabra clave en la política de los archivos audiovisuales, la palabra que determinaría mucho de lo que iba a pasar en nuestras instituciones durante los últimos quince años. Hoy, nadie cuestiona el nombre de la Comisión de Programación y Acceso y, aunque lo cuestionara, la palabra «acceso» está ahí y lo está para quedarse en el futuro inmediato. Hemos llegado al punto en el que la identidad y la independencia de los archivos dedicados al sonido grabado y a la imagen en movimiento se están confrontando con los imperativos del mundo comercial. Como principio, todo el mundo está de acuerdo en que las instituciones responsables de colecciones

nacionales deben mantenerse independientes de los imperativos comerciales. En la práctica, el mundo comercial *sobrepasó* nuestras murallas y lleva dentro de ellas ya bastante tiempo. Ahora no se trata de si queremos o no lidiar con este asunto, sino de *cómo* podemos lidiar con él sin traicionar nuestra misión cultural.

En el mundo en el que vivimos, pronunciar la palabra «acceso» significa evocar otra palabra, «digital». De hecho, «acceso» y «digital» implican una misma cosa en la comunidad que tiene que ver con el sonido grabado, donde lo analógico ya no es considerado una herramienta apropiada para el acceso a las colecciones; lo analógico ya no es una opción para la preservación en el área del sonido grabado. En el dominio de la imagen en movimiento el debate continúa, pero es solo una cuestión de tiempo. El futuro tiene un nombre, todos sabemos que se llama «digital». Pero la palabra «digital» remite a toda una serie de cuestiones filosóficas, éticas y estratégicas. ¿Cómo lo «digital» va a cambiar la manera de ver una película en una filmoteca?⁴ y ¿cómo vamos a explicar la historia de la proyección cinematográfica en la Era Digital?

Me gustaría ofrecer cuatro escenarios, cuatro visiones diferentes del futuro. No sé si son los escenarios más precisos, pero creo que representan un buen espectro de las opciones más plausibles. Los presentaré de una forma simplificada y dando por asumidas dos cosas. Primera, imaginemos que ya vivimos en un mundo donde las nuevas películas se distribuyen y proyectan digitalmente, ya no hay 35mm proyectándose en salas de cine. Segundo, trabajamos en un archivo fílmico/filmoteca con una colección formada por películas en 35mm o 16mm que representan los 100 primeros años del cine y otra colección constituida por trabajos nacidos digitales. Así que la cuestión es: ¿qué hacer en esta situación?

³ Torkell S.ETERVADET. *The Advanced Projection Manual*. FIAF/Norsk Filminstitut, 2005. Y, más recientemente, Torkell S.ETERVADET. *FIAF Digital Projection Guide*. FIAF, 2012.

⁴ El autor utiliza a veces la denominación de museo para referirse a cierto tipo de archivos fílmicos, hemos preferido en este caso traducir por «filmoteca», que es el tipo de archivo fílmico que existe en nuestro entorno. Los museos de cine, al menos en España (por ejemplo, el ejemplar Museo del Cine - Colección Tomás Mallol de Girona), tienen una concepción diferente y no cuentan con colecciones de películas.

Aquí está el **Escenario Número 1**. Continúas proyectando películas de la colección en 35mm o 16 mm en tu sala. Si las películas fueron concebidas para ser estrenadas en 35mm, tú las proyectas así; si fueron concebidas para ser distribuidas digitalmente, son proyectadas con un proyector digital. ¿Puedes permitirte este tipo de acciones? Sí, pero además debes tomar algunas precauciones y debes hacerlo ya. Debes adquirir y preservar todas las buenas copias en 35mm a tu alcance, mientras puedas trabajar con un laboratorio en 35mm debes tratar tus copias con el mayor de los cuidados posibles, porque sabes que no las podrás reemplazar cuando la película fotoquímica ya no se fabrique y todos los laboratorios hayan cerrado.⁵ Pronto deberás tratar las películas como objetos de museo. (Por cierto, he oído a colegas diciendo que los archivos fílmicos deben unir esfuerzos y poner en marcha una planta de fabricación especializada en película fotoquímica con la ayuda de una gran empresa. No creo que esto llegue a pasar. Los archivos fílmicos ni siquiera han podido ponerse de acuerdo en la definición del término «preservación» y no han podido poner en común una base de datos global con los materiales archivados. ¡Cómo imaginar poner en marcha toda una fábrica!).

De cualquier forma, volvamos sobre nuestro escenario de una filmoteca como el último lugar en la tierra en el que las películas son proyectadas en formato cinematográfico, fotoquímico. La gran ventaja de este modelo es que tu archivo se convertirá en el lugar donde la experiencia cinematográfica es promovida como un fenómeno cultural y no como una mercancía de mero consumo. Nunca, jamás, usas la palabra «contenido». Eso es propio del atún en lata; en un archivo fílmico, en una filmoteca o en un museo, se utiliza la palabra «obra de arte» o «pieza». Ahora bien, esa ventaja viene unida a una gran desventaja ya que el resto del mundo se ha vuelto digital y tú sigues proyectando fotoquímico,

tu filmoteca se puede quedar convertida en un museo de cera del cine, un mausoleo cinéfilo con muy poca o ninguna conexión con el mundo real. Y lo que haces dejará de ser reseñado como propio de una filmoteca; te has convertido en puro folclore.

Observemos ahora el **Escenario Número 2**. Ya que el mundo se ha convertido en digital, tú te conviertes también a lo digital y ya no proyectas películas en 35mm. Pero, además, como trabajas en una filmoteca, te impones una misión: quieres estar seguro de que tus proyecciones digitales recrean de la manera más precisa posible la experiencia cinematográfica original y quieres dejar claro y explicar en qué consiste la diferencia entre una y otra. Tratas de convencer a tu público de que la proyección digital no es ni «mejor» ni «peor» que el 35mm; es simplemente un modo completamente diferente de percibir las imágenes en movimiento. Por supuesto, no te deshaces de tu colección de películas fotoquímicas, pero las usas exclusivamente con el propósito de crear versiones digitalizadas. Haciendo esto, también encuentras un modo convincente de explicar que lo que estás haciendo no se contradice con una buena práctica filmotecaria. Y si no logras ser convincente, entonces puedes dejar de hablar sobre ética de la preservación fílmica o sobre teoría museográfica o filmotecaria, ya que ahora estás haciendo algo completamente diferente y tu centro ya no deberá apelar a ser algo relacionado con la actividad museística y/o filmotecaria.

Compensa considerar los pros y los contras de esta postura. Hay una gran ventaja, la funcionalidad. Puedes mostrar tus películas en una cantidad ingente de festivales, congresos y eventos especiales, siempre que tengan los equipos adecuados. La gran desventaja es que necesitas mucho más dinero y deberás explicar a tus patrocinadores y jefes que la conservación digital, sea lo que sea que esto signifique, le

⁵ En los primeros meses de 2015 cerraba el último laboratorio analógico (Deluxe Barcelona) que aún quedaba en España (El faro de Vigo, *El cine español pierde el celuloide al cerrar el último laboratorio de revelado del país*, 6 de febrero de 2015). El Arxiu de la Filmoteca de Catalunya desarrolló un importante esfuerzo para que tanto técnicos como infraestructura fueran de alguna manera incorporados a la Filmoteca, donde el trabajo con soportes analógicos es esencial.

va a costar a tu centro diez veces más que la conservación de las piezas fotoquímicas originales. La otra gran desventaja es que tu filmoteca ya no será única. Ver una película en una filmoteca, en un cine comercial o en casa será más o menos la misma cosa, la experiencia que estás ofreciendo es fácilmente reproducible fuera de una filmoteca. Es verdad que podrás seguir contextualizando tu colección mejor que un cine comercial porque tú sí eres un programador o comisario, pero eres simplemente otra sala y eso no es ser único. Además, más tarde o más temprano todas las salas cinematográficas serán percibidas también como puro folclore. Así que ahí estás de nuevo.

Ahora viene el **Escenario Número 3**. Dejas completamente las proyecciones. En vez de hacer programaciones en 35mm o digitalmente decides apostar por un plan de negocio completamente diferente basado en la noción de «acceso bajo demanda» y abrazas la distribución a través de Internet o de cualquier otro dispositivo masivo destinado a una difusión más amplia basada en la demanda del cliente de tu colección. Es una opción radical, pero es algo que encuentras atractivo al menos por dos razones. Primero, tu público ya no son 100 o 200 personas cada vez, sino todo el planeta; segundo, nunca más te tendrás que preocupar de la taquilla, ya no tendrás que programar siempre los mismos clásicos del cine o las retrospectivas habituales sino que muestras cualquier cosa que esté en tu colección y cualquier cosa que sea demandada. Tu público está presumiblemente feliz porque ahora puede ver lo que quiera, donde quiera y a un precio mucho más bajo (a un precio más bajo para ellos, pero no para ti, no para el archivo). Ahora que puedes ver cine en tu iPod o en tu teléfono móvil, disfrutarás de Bergman,

Kiarostami y Bresson mientras vas en autobús.

Todo esto suena atractivo, en efecto, pero hay algunos problemas que tienes que gestionar. Pongamos que los derechohabientes te han dado el permiso para digitalizar completamente tu colección de películas (encuentro esto muy poco probable), pongamos que tienes todo el dinero necesario para hacer esta digitalización (esto también lo encuentro poco probable), finalmente pongamos que hay una manera eficaz de asegurarte de que nadie puede copiar ilegalmente tu colección digitalizada (tampoco creo que esto sea posible). Aun así, ¿cuál es tu interés como filmoteca en tratar tus colecciones como si fueras un supermercado, donde no hay diferencia entre una carísima restauración y una copia mediocre hecha hace 50 años, o entre una obra maestra del cine y, pongamos por caso, un documental sobre cómo se fabrica la tela de franela? Puedes decir: está bien convertirse en un supermercado pero, si ese es el caso, ¿cómo vas a sobrevivir cuando tus estanterías estén vacías y tus películas ya no tengan demanda? Debe haber algunas instituciones como la *Library of Congress*⁶ (Biblioteca del Congreso de Washington) que puedan gestionar esto; son enormes y, de hecho, están pensadas para funcionar como bibliotecas (no como filmotecas). Pero ¿qué pasa con el resto de nosotros? Si tus películas, además de en tu página web, pueden estar accesibles en cualquier otro sitio ¿sigue siendo necesaria tu institución? Y si, tarde o temprano, vas a tratar todas las películas como iguales, ¿cuál es el interés en exhibir una de tus mejores restauraciones en un festival?

Finalmente, **Escenario Número 4**. Hay algo que te gusta de cada una de las tres opciones anteriores y has decidido adoptarlas todas. Tu

⁶ La división de películas, televisión y grabaciones sonoras de la Biblioteca del Congreso (*The Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division*) conserva una de las mayores colecciones de películas del mundo. Compuesta esencialmente por los depósitos provenientes del *copyright*, intercambio, donaciones o compra, la colección cubre toda la historia del cine. La Biblioteca ha estado recopilando películas activamente desde 1942. Gracias a la ingenuidad de Thomas Edison y otros productores de los inicios, a partir de 1894 cientos de películas fueron depositadas en la Biblioteca como fotografías. Las películas no se contemplaron en la ley de *copyright* hasta 1912, así que los cineastas imprimieron sus películas en rollos o cintas de papel y las mandaron a la Biblioteca del Congreso, algunos lo hicieron así hasta 1915. Estos depósitos se conocen como la *Paper Print Collection*. En 1912, la ley de *copyright* contempló las películas como obras registrables, pero la Biblioteca decidió no almacenar películas inflamables en nitrato, que era la emulsión que se usaba en la época, y devolvió las obras depositadas a los derechohabientes. Esta práctica cambió en 1942 cuando, reconociendo la importancia de las películas y la necesidad de preservarlas, la Biblioteca comenzó a reclamar de vuelta una selección de obras que cubriera el vacío de la colección entre 1912 y 1942, y sigue admitiendo cesiones y donaciones hasta hoy en día. (*The Library of Congress. Motion Pictures in the Library of Congress*).

archivo va a hacer algunas proyecciones al modo tradicional, algunas proyecciones digitales y alguna difusión abierta de la colección vía Internet. Esto parece la solución ideal, ¿verdad? Ahora puedes explicar el significado de la diferencia entre modos alternativos de percepción visual y mostrar que una película no tiene que ver solo con la trama (el denominado «contenido») sino que es también un fenómeno cultural y tecnológico con un contexto específico en la historia del cine. Esta parece realmente la situación en la que todos ganan. Ahora bien, ¿dónde vas a encontrar dinero para hacer todo esto? Incluso si tienes todo el dinero del mundo, tienes otro problema. Para lograr esta programación multitarea debes conectar con tu público de tres maneras diferentes, o incluso más. Debes lograr la excelencia en todo: proyección tradicional, proyección digital y acceso bajo demanda; si no lo haces, antes o después alguien comenzará a hacer comparaciones y a decirte qué es «mejor» o «peor» y, por ejemplo, llegar a la conclusión de que la experiencia digital es «mejor» que la experiencia cinematográfica fotoquímica original.

Tengo una pequeña anécdota sobre este punto. A comienzos de este año, [2008] en el Congreso anual de la FIAF, uno de los congresistas mostró una secuencia de *La passion de Jeanne d'Arc* (*La Pasión de Juana de Arco*, 1928), de Dreyer, en digital 2K, y después proyectó el mismo extracto en 35mm. La proyección digital había sido probada varios días, estaba perfectamente calibrada; el 35mm era horrible, el formato de proyección no era el adecuado, la copia estaba oscura y borrosa. Poco después de la presentación, un colega con muchos años de experiencia vino y me dijo: «Paolo, me he convertido al digital. Me siento como si hubiera visto *Juana de Arco* por primera vez en mi vida. Me pregunto cómo la gente ha podido apreciar la película antes». Aquí lo tenemos: el daño está hecho. La próxima vez que tu organización tenga que recortar presupuesto, te dirán que dejes de ser tan purista y que simplemente apuestes por lo que mejor se ve.

Como he dicho, he súper simplificado una situación mucho más compleja. Y ni siquiera he mencionado la posibilidad de un **Escenario Número 5**, algo tan dramático que ni siquiera los programadores y filmotecarios tienen el coraje de discutir en público; un escenario que puede acabar con todos los archivos fílmicos y filmotecas tal y como hoy los conocemos. Para describir esta situación *Dr. Strangelove*, volvamos a la primera premisa de mi historia. Todas las nuevas películas son distribuidas digitalmente, ¿cierto? No importa si esto sucede en 5, 10, 20 o 50 años, sabemos que ocurrirá. Ahora bien, si yo fuera un productor o distribuidor con control absoluto sobre el acceso digital a mi película y tú vinieras a mí con la petición de incluirla en tu colección, ¿por qué debería decir que sí? No te necesito para nada. En la época de las copias en 35mm podías tratar de convencerme con la excusa de la preservación en nombre de la posteridad, y yo probablemente te habría escuchado ya que me hubiera ahorrado los costes de almacenaje al depositarte mis películas. Por supuesto, tú habrías tenido toda la responsabilidad del mantenimiento del almacenado de mis materiales y habrías pagado su preservación, tú serías el responsable si algo falla y yo podría tener acceso a mis películas siempre que quisiera. Pero ahora, en la Era Digital, yo soy el propietario del servidor. Soy el propietario del disco duro, tengo el control de la distribución vía satélite de mi película — en definitiva, yo tengo el control y no necesito los archivos cinematográficos para nada—. Y tú no tendrás nada que preservar. Como mucho, cientos de antiguas copias fotoquímicas que nadie quiere ver porque, de un modo u otro, están disponibles las copias digitalizadas. Además, tú no tienes los derechos y yo puedo demandar en cualquier momento el acceso a las copias para continuar haciendo remasterizaciones. En una situación como esta, tu filmoteca se convertiría en algo parecido a un simple almacén. Es cierto que podrías decirme que hay museos llenos de, por ejemplo, antiguas estatuas griegas; a estos almacenes les llamamos museos, y

nosotros podríamos renombrar nuestra institución como: «Museo de la Experiencia Cinematográfica Analógica». Sin embargo, así como hay mucha gente que realmente quiere ver el arte de la antigua Grecia y las estatuas originales, tengo algunas dudas sobre nuestra habilidad para conseguir público interesado de la misma manera en el cine fotoquímico, cuando puedan ver lo que quieran sin acudir a una filmoteca. A no ser, por supuesto, que aceptemos el coste de convertirnos en comisarios y programadores de un museo de cera —una vez más, un fenómeno puramente folclórico—.

PROYECCIONES

Hasta aquí el planteamiento. Para finalizar, en el último apartado queremos acercarnos a cómo perciben este tema sus protagonistas —cineastas en un sentido amplio— desde un punto de vista más práctico. Aunque el patrimonio planteado en un sentido abstracto y teórico da lugar a excelentes y necesarias reflexiones por parte de las personas responsables de los archivos, este siempre se presenta como algo lejano y ajeno a la realidad de la realización, producción y exhibición del cine.

Dichas reflexiones suelen estar agrupadas en dos bloques que responden a la relación de autores/as, productores/as, exhibidores/as y público cinematográfico con el patrimonio. Por tanto, el primero es un acercamiento desde creadores/as y productores/as como representantes de los diferentes derechos concurrentes sobre las obras que conforman dicho patrimonio. Planteamiento diverso al de los/las responsables de los archivos, que implica una forma diferente de enfrentarse a la intervención sobre las obras cinematográficas ya realizadas; es decir, al tratamiento de obra concebida en su día en materiales fotoquímicos. El segundo se refiere a la difusión por antonomasia de los materiales de archivo que se realiza desde la programación de los archivos fílmicos —desde las filmotecas—, ya no desde la reflexión sino desde el planteamiento de la relación con el público en el día a día.

Por último, abordamos el trabajo a medio camino entre la preservación y la difusión que supone la reinterpretación y la creación de obras nuevas a partir de los materiales conservados en los archivos. En ese lugar se encuentra el interés y el punto de conexión absolutamente real entre el mundo de la creación y el del archivo. También es posible que sea esa la manera más fácil de poder comprender cuán vivo está el archivo, cómo ambos extremos se unen o, mejor dicho, son inseparables. Hablamos con autoras y autores que basan sus creaciones en el tratamiento y la incorporación de materiales de archivo filmados/grabados previamente, es decir, materiales de archivo reinterpretados. Materiales aparentemente muertos que vuelven a una nueva vida; pero para ello deben permanecer, y el lugar para que ello ocurra es el archivo y la preservación. El patrimonio no es algo marchito e intocable sino un corpus en permanente reinterpretación susceptible de resucitar y de dar vida a nuevas obras.

CINEASTAS QUE SE OCUPAN DEL PATRIMONIO

• • • •

Begoña Soto

El proceso de preservación de los elementos cinematográficos es complejo, costoso, muy especializado y tremendamente delicado. Del conjunto de intervenciones que conllevan esa preservación quizás el que más llama la atención es el que denominamos *restauración*. Aquí el símil con la pintura, que no siempre funciona, resulta útil. No todo necesita ser restaurado, la restauración supone restituir la obra a las condiciones a las que fue concebida en su día para su difusión (no actualizarla o mejorarla). Modificar las condiciones tecnológicas de su acceso no supone ni debe suponer una restauración; el protocolo debe ser siempre reversible y se necesita una investigación previa y fijada que permita documentar los procesos para que esa reversibilidad sea posible.

La mayoría de las veces que hablamos de restauraciones, probablemente deberíamos hablar de conversión de formatos o de distintas versiones. La tecnología digital ha transformado la preservación fílmica, una transformación que ni es la primera ni será la última (algo parecido pasó con la desaparición de los soportes inflamables en los años 50, por ejemplo). La conservación del patrimonio audiovisual ha ido siempre a remonte de la industria cinematográfica que hace posible las obras que componen ese patrimonio. La preocupación

por hacer accesible, incluso visible, aquello que por muchas razones no lo era, o resultaba difícil, encuentra en las autoras y autores que llevan a cabo obras contemporáneamente sus mejores (aunque son escasos los casos) aliados. Transmitir aquello que nos ha hecho amar, por tanto, dedicarnos al cine, hay quienes se lo toman como una responsabilidad inexcusable. Es el caso paradigmático de una generación de cineastas norteamericanos liderados por Martin Scorsese y agrupados bajo *The Film Foundation*, espoleados por no poder conseguir copias, primero de las películas clásicas de los estudios que amaban y después por no poder conseguir copias en condiciones aceptables de sus propias películas, lideraron un cambio fundamental en la fabricación de emulsiones y una conciencia alrededor de la preservación que sigue sirviendo de ejemplo. Reproducimos, traducimos y anotamos una entrevista a Scorsese precisamente sobre el nacimiento de esta iniciativa. Lo que pretendíamos que fuera un ejemplo de conciencia sobre el patrimonio que, por su significancia y referencia cinéfila, pudiera llamar la atención, se nos convirtió por el camino en otra cosa. Además, intentamos anotar todas las referencias de la entrevista para ponerla en contexto aunque eso haya supuesto que las notas acaben siendo más extensas que el propio texto. Hemos optado por mantenerlo

así, no porque pretendamos ser un glosario de restauraciones y terminología sobre el proceso *Technicolor* sino porque quien desee adentrarse en esta apasionante historia, quizás con esta anotación pueda hacerse una idea tanto de la complejidad del asunto como de la fragilidad y la urgencia del tema. Si se hace una sencilla trasposición fácilmente podemos imaginar, si eso era y es así para una industria como la de Hollywood, cómo será para la europea y, concretamente, para la española. Si eso es así para *Taxi driver* (Scorsese, M., 1977), que será de *Cría Cuervos* (Saura, C., 1977).

La necesidad de seguir haciendo accesible en sala —y por otros medios— obras concebidas en bobinas de emulsión fotoquímica, ha hecho que los procesos de digitalización sean frecuentes. La vuelta a trabajar con los materiales fotoquímicos: negativos, copias de referencia, internegativos e interpositivos, permite que muchos cineastas se encuentren de nuevo con aquello que durante años estuvo en las estanterías de los laboratorios. Pero, además, se han encontrado con lo que caracteriza a la obra cinematográfica, es decir, la agrupación de autorías confluyentes pero diferentes, el desconocimiento de procesos industriales y oficios técnicos que han desaparecido, la difícil confluencia entre propiedad de derechos y posesión física de los soportes que sustentan la obra, etc. Cuestiones todas ellas de difícil gestión. Sin embargo, bienvenidos sean todos los problemas si ayudan a concienciar sobre lo que a nadie preocupaba.

Desde aquí solo pretendemos dejar en el aire la complejidad del tema. A la hora de hacerlo, nos planteamos que la vía era hablar con realizadores que han considerado esta intervención —que llamaremos, para no enfadar a nadie, digitalización cuidada— sobre su obra. Aquí surgió el primer gran aprendizaje: autores y autoras, y especialmente los realizadores y las realizadoras, no son las personas más indicadas para visitar su obra desde el punto de vista de la restauración, nada conjugable

con un concepto vivo de obra (y tan vivo que la distancia necesaria es casi imposible de conseguir). La mayoría de ellas se plantean versionar, no sencillamente digitalizar —y difícilmente restaurar— sin intervenir su obra tal y como fue concebida hace años. Esto es algo que atañe a quienes poseen los derechos y, por tanto, los posibles beneficios de la vuelta a la vida de una película restaurada o digitalizada, como responsables de respetar, mantener y explotar la obra tal y como fue concebida.

Existen algunos casos que aúnan lo que aquí plateamos. El proceso de digitalización de la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar, cuyos derechos en su mayoría —que no en su totalidad— están en manos de *El Deseo*. Así como el caso de *Érase una vez...* (Cirici-Pellicer, A. y Escobar, J., 1951) y, por extensión, la preocupación por el catálogo de *Estela Films*. A ellos nos dirigimos para que nos ayudaran a entender cómo y por qué se han implicado en un proceso tan extraño en el contexto cinematográfico español.

SCORSESE ET AL., THE FILM FOUNDATION

Entrevista de Kent Jones a Martin Scorsese para *Film Comment*

La 53^a edición (2015) del *New York Film Festival* (NYFF) comenzó sus sesiones de películas restauradas con la magnífica comedia en *Technicolor*¹ de Ernst Lubitsch, *Heaven can wait* (*El diablo dijo no*, 1943), en una espléndida restauración² de la 20th Century Fox en colaboración con el *Academy Film Archive*³ y *The Film Foundation* (TFF).⁴ Después, Martin Scorsese, fundador y presidente de *The Film Foundation* estuvo disponible para hablarnos de cómo se le plantearon los primeros obstáculos al intentar persuadir a los Estudios de la necesidad de preservar sus películas. Su interlocutor en el Auditorio Alice Tully fue el director del *New York Film Festival*, Kent Jones.

KENT JONES: Es tu primera vez en el nuevo Auditorio Alice Tully (*Lincoln Center for the Performing Arts*, Nueva York).

MARTIN SCORSESE: Es mi primera vez porque los otros actos (de *The Film Foundation*) en los últimos años fueron en el Walter Reade (*Walter Reade Theater*, sala de *The Film Society* del *Lincoln Center*).

KJ: Acabamos de hablar entre bastidores y me he dado cuenta de que *Heaven can wait* (Lubitsch, E., 1943) y *Brooklyn* (Crowley, J., 2015), una película distribuida por

FOX Searchlight,⁵ son las dos en 35mm. Quiero empezar por el principio, ¿cuándo te diste cuenta de que era absolutamente necesaria la restauración y la preservación fílmica? Fue en una proyección en Los Ángeles, ¿verdad?

MS: Fue en el LACMA (*Los Ángeles County Museum of Art*). Siempre pensé que era una sala como esta de grande, pero en realidad era mucho más pequeña. Tenían magníficas programaciones en los primeros años 70 y uno de los más exhaustivos ciclos

fue el dedicado a 20th Century Fox.⁶ Se han restaurado algunas películas: *Sunrise: A song of two humans* (*Amanecer*. Murnau, F.W., 1927),⁷ *Blood money* (Brown, R., 1933), *Seventh Heaven* (*El séptimo cielo*. Borzage, F., 1927).⁸ De entre todas las películas de Rowland Brown, unas cuatro o cinco.⁹ En ese ciclo se proyectaban todas las copias sacadas directamente de los voltios¹⁰ de la Fox.

KJ: Así que todo comienza con la Fox.

MS: Sí. Vi *Heaven can wait*

en una copia original nitrato¹¹ procedente del estudio. Si ves proyectado un nitrato en una gran pantalla hay una gran diferencia con una «copia de seguridad».¹² Esto se va un poco del tema pero, hablando de proyectar, si proyectas ciertos títulos clásicos desde un *Blu-ray* en una gran pantalla a gente joven de entre 13 y 14 años, el impacto, si es que causa algún impacto, puede ser el mismo, pero de ninguna manera será una experiencia cinematográfica. Es una experiencia de otro género, creo que es algo muy parecido a la diferencia entre ver una película proyectada en soporte nitrato¹³ y verla en soporte de seguridad tal y como nosotros las hemos conocido durante los últimos 50 años.

Íbamos los fines de semana al LACMA —Jay Cox, Steven Spielberg, Brian de Palma, unos cuantos—, y proyectaban todo tipo de películas, desde las del periodo mudo hasta los *Scopes* de los 50.¹⁴ Las copias en nitrato en blanco y negro eran increíbles. Esto fue justo antes de que yo filmara *Mean streets* (*Malas calles*) en 1973. En esa época vivía en Los Ángeles, intentaba ver películas clásicas y no podía encontrar buenas copias. Estábamos en los Estudios, Steven (Spielberg) estaba en la *Universal*, yo estuve durante un tiempo como montador en la *Warner Bros*, y pedíamos que nos proyectaran películas, copias del propio estudio o similares. Éramos conscientes de lo difícil que

era ver una película en buenas condiciones: completa, sin roturas o en la que el color no se hubiera degradado.¹⁵

Habíamos visto *Wilson* (King, H., 1944) en 35mm nitrato *Technicolor*, *The black swan* (*El cisne negro*. King, H., 1942), *Blood and sand*, (*Sangre y arena*. Mamoulian, R., 1941), todos esos extraordinarios ejemplos del *Technicolor* de finales de los 30 en las proyecciones del ciclo del LACMA. *Wings of the morning* (*Eso que llaman amor*. Schuster H.D., 1937), la primera versión británica... No imaginábamos el calado del problema hasta que una noche en el LACMA proyectaban *Niagara* (*Niágara*. Hathaway, H., 1953) y *The seven year itch* (*La tentación vive arriba*. Wilder, B., 1955). Así que nos sentamos a ver *Niagara*, que es una bonita película *noir* en *Technicolor*. Hubo un descanso y, antes de que comenzara la segunda película, Ron Haver¹⁶ —que era increíble y había organizado todo el ciclo— salió y comunicó que la copia de *The seven year itch* procedente del estudio (de la *20th Century Fox*) tenía el color degradado. Esto era en 1972 o 1971, *The seven year itch* se rodó en 1955. Lo que hacía el asunto realmente dramático era que *Niagara* era de un par años antes, de 1953. Cuando la *Fox* obtuvo sus primeras lentes anamórficas, todas las películas, no importaba si eran en blanco y negro o color, todas se tenían que

hacer en *Scope*. Y el sistema de color se cambió del de tres matrices¹⁷ al *Monopack*.¹⁸ Así que Ron Haver salió y explicó al público que la película estaba un poco degradada. Todo el mundo protestó. Nosotros nos habíamos perdido algunas de las otras películas *Scope* proyectadas esa semana, películas que no habían sobrevivido en todo su esplendor original; así que, por decirlo de alguna manera, el público parecía que era consciente del deterioro que les explicaban. Entonces Ron dijo: «Lo que vamos a hacer es colocar un filtro (en el proyector)»¹⁹ y la gente comenzó a gritar: «¡No, no! ¡No vuelvan a poner el filtro! ¡Se desenfoca todo! ¡Por favor!». Intentaban arreglar el color degradado de la copia poniendo un filtro de gelatina delante de la lente del proyector, la gelatina se derretía y todo se desenfocaba. Así que me dije: «¿Qué mierda pasa aquí?». La película comenzó y era toda rosa y azul. ¡Toda! Eso sí, con un bonito sonido estereofónico.²⁰ Pienses lo que pienses de la película de Wilder, de la obra de teatro adaptada de George Axelrod, del color, del cine de finales de los 50, estamos hablando de una película puramente icónica... Nos caímos con todo el equipo, acabábamos de ver aquel extraordinario *Technicolor* de *Niagara*, y las películas que le habían precedido, y esto era como caerse por un precipicio.

Fue un shock. Nos dimos

cuenta de que todo lo filmado desde la adopción del sistema *Monopack*²¹ estaría igual. Era una copia sacada directamente del almacén de la *Fox*. ¿Qué había pasado para que estuviera así? ¡Solo eran unos cuantos años! Nunca más podríamos disfrutar de las interpretaciones de los actores. Podías verlas, pero no era nada parecido a ver sus caras con el estilo de iluminación del Hollywood clásico, daba igual que fuera en color o blanco y negro. No podías ver aquello que se suponía que debías ver. Para colmo, estábamos hablando de uno de los grandes iconos del cine: una película de Marilyn Monroe.

KJ: Y Tom Ewell.

MS: Bueno Tom Ewell no era un icono, pero era teatro americano adaptado a la pantalla. Se había perdido toda la narrativa, toda la interpretación de los actores. La imagen estaba mal. Así que pusieron un filtro de gelatina y empezó a derretirse, la gente comenzó a patear y a enfadarse y entonces fue cuando dije: ¡Vámonos de aquí! Salimos, éramos más o menos cinco y nos preguntábamos: ¿Qué es esto? ¿Cómo ha podido pasar esto? Habíamos visto malas copias de películas en la televisión, pero en proyección en un museo era impensable. Vi *House of bamboo* (*La casa del sol naciente*. Fuller, S., 1955)²² en el estudio (en *20th Century Fox*): un magnífico sonido estereofónico pero

la imagen estaba de alguna manera ajada y avejentada. Una larga historia, que continuó porque seguimos intentando encontrar copias de películas en 1975, 1976... ¡Incluso *Il Gattopardo!* (*El Gatopardo*. Visconti, L., 1963) Fue difícil encontrar una copia de proyección que estuviera en buenas condiciones. La versión americana de dos horas y media, incluso esa, había desaparecido, así que solo nos quedaba una copia en 16mm, pero estaba totalmente magenta.²³

Me acuerdo de que cuando indagamos más —Steven Spielberg y Brian de Palma también—, decidimos que debíamos hacer algo, no podíamos dejar las cosas así. Entonces caímos realmente en el problema del futuro de lo que se había filmado durante los 50 y los 60, cosas de las que nadie se había ocupado hasta ese momento, y comenzamos a ir a los almacenes a abrir latas. Fue un trabajo duro, porque los encargados de almacén estaban allí para encontrar aquello que les mandaban buscar y eso era todo. Cuando abrían las latas y las miraban no había procedimiento a seguir para saber qué hacer. Además, en esa época, en 1970, el estudio de la *Metro Goldwin Mayer* se vendió y las películas se tuvieron que trasladar.²⁴ *Paramount* vendió todas sus películas anteriores a 1948 a la *Universal*²⁵ antes de que llegara el vídeo, pensando que ya no servían para nada, que

ya no había más beneficio que sacar de ellas. Era una idea asumida: el stock de películas era algo de lo que había que deshacerse. Hay historias de negativos quemados o tirados directamente al contenedor de la basura.

KJ: Y negativos maltratados, reusados una y otra vez.

MS: Particularmente los de las películas de éxito. Empezaban a tirar copias del negativo original directamente, una y otra vez, porque había demanda de ellas y eso desintegraba literalmente el negativo. Con *Rope* (*La soga*. Hitchcock, A., 1948) pasó eso, pero fue restaurada por la *Fox*.²⁶ Muchas copias fueron tiradas a partir de negativos originales.²⁷ Con todo esto nos dimos cuenta de que los Estudios estaban en plena metamorfosis. No había tiempo para pararse a reflexionar sobre qué eran las películas, qué habían sido, qué podrían llegar a ser y qué serían para las nuevas generaciones. Nosotros pagamos el pato de alguna manera porque éramos jóvenes veinteañeros y pensaban que debíamos pasar por una escuela para aprender lo que era el cine. Los viejos profesionales en activo decían: «Nosotros no tuvimos que ir a una escuela a aprender qué es una película». Por mi parte les decía: «No, no es que tengas que ir a una escuela para aprender cine, sino que nosotros tuvimos la suerte de implicarnos con ciertos

profesores». Pudimos manejar directamente los equipos, pero eso era en Nueva York. Había muy poca producción independiente en Nueva York, al menos no la suficiente. Esto tuvo sus consecuencias: Cassavetes, Shirley Clark, todo el cine de vanguardia. No tenías que entrar en la industria si querías permanecer en esa línea. Yo, por mi parte, supe que lo mío era el cine narrativo.

KJ: Eras unos empollones presuntuosos.

MS: Lo éramos. Nos decían: «Bueno, pero ¿para qué queréis ver esas películas? Y nosotros seguíamos presionando para que hicieran nuevas copias. Y entonces Ted Turner llegó e hizo la mayor adquisición de películas hasta el momento, haciéndose con todas las películas de *Warner Bros.*»²⁸

KJ: Todo el mundo creyó al principio que era lo peor, por todo el tema del coloreado de películas.²⁹

MS: Hubo toda una guerra con eso del coloreado, estaba esa frase de: «Es mía y voy a hacer lo que voy a hacer».³⁰ Se cuestionó el valor del cine como obra de arte. ¿Cómo puede tratarse como una obra de arte si al mismo tiempo es un producto comercial? Pensemos sobre esto. No, una película no es solo un producto comercial. ¡Una película significa mucho para mucha gente, inspira a artistas, novelistas, poetas y pintores, no solo a los que nos divertimos haciendo películas

narrativas! Realmente la actitud tenía que cambiar.

Hacia 1979 se produjo un verdadero punto de inflexión, no pude encontrar ningún título en buenas condiciones y entonces decidí filmar *Raging Bull* (*Toro salvaje*. Scorsese, M., 1980) en blanco y negro. Ese año se iban a estrenar otras cuatro películas sobre boxeo: *The main event* (*Combate de fondo*. Zieff, H.), *Rocky II* (*Stallone, S.*) y una sobre *Matilda*, el canguro boxeador (*Super Rocky*. Mann, D.). [*El público estalla en una carcajada*]. En realidad, ¿qué diferenciaba a unas de otras? Una bonita comedia romántica, un *Rocky*/*Stallone* y un canguro. Hagamos pues la nuestra en blanco y negro. El estudio (*United Artist*) no estaba originalmente por la labor, pero lo hicimos.

Estaba tan enfadado con el degradado de las emulsiones color, que lo único que pude hacer fue redactar una carta rabiosa: todas las películas que se filmaban en los estudios debían hacerse en color, el color se abarató y las emulsiones eran cada vez peores. Los realizadores pasamos mucho tiempo diseñando el color. Incluso si este es únicamente en matices de marrones y grises, tienes que seguir diseñándolo y eso es tiempo. Todo para lograr transmitir algo. Para reproducir el modo en que ves las cosas. Y todo eso acabas haciéndolo con un color que no se va a conservar.

Justo cuando te obligan a hacer absolutamente todo en color, es cuando peor se conservará. En la época en que el color se conservaba, la del antiguo *Technicolor*, el color era considerado básicamente para cosas específicas como los musicales, comedias y wésterns. Me dije, no puedes trabajar cuando una de tus principales herramientas está siendo sistemáticamente destruida, tenemos que hacer algo para tener mejores emulsiones color. Así que atacé frontalmente a la *Eastman Kodak* y mandé cartas a lo largo del mundo a diferentes realizadores pidiendo que firmaran una petición para conseguir emulsiones mejores y más estables. Hubo muchas firmas, todos, desde Ingmar Bergman hasta Kenneth Anger. Todo el mundo firmó excepto Bob Altman. Bob Altman decía que no era responsabilidad de los fabricantes de película, que era culpa de los distribuidores. Ahora pienso que tenía razón. Después se incorporó a *The Film Foundation*. Estuvo bien, teníamos que centrarnos en algo y fue en el degradado del color.

Comencé a reflexionar: si esa es la idea que tenemos sobre la cultura cinematográfica, entonces no tenemos nada. Es una cultura de usar y tirar. No importa nada. Todos pensamos que la película que nos cambió la vida, que el libro que nos cambió la vida, estarán ahí para siempre, salvaguardando

la continuidad de esas cosas que nos emocionaron para las siguientes generaciones... Si piensas que el arte tiene importancia, no importa si tiene un valor comercial o no, es arte igualmente. Quizás unas películas son mejores que otras. Si es buena o mala es indiferente. Sigue siendo arte, todos sabemos que es muy, muy difícil, hacer una película, incluso una mala.

KJ: Exacto...

[*El público ríe.*]

MS: Muy difícil. Si sale tan mal es porque es difícil. Con todo el esfuerzo y todo el amor que se pone en ello —en la gran mayoría de los casos—, y ese esfuerzo significa algo para la gente; si la idea es simplemente enseñarla durante un rato y luego, en el mejor de los casos, emitirla cercenada [el formato] en televisión³¹ y eso es todo, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de cultura (cinematográfica)? Así que organicé un programa que circuló por el mundo entero, mientras estrenábamos *Ranging Bull (Toro Salvaje*. Scorsese, M., 1980), y estuve de gira con él. Empezábamos con tráileres en color, uno de ellos era de *Invaders from Mars (Los invasores de Marte*, 1953), una película de William Cameron Menzies de muy bajo presupuesto en *Super Cinecolor*.³² El público se reía y entonces les decía: ¿de qué os reís? Esto es el equivalente a *Close encounters*

(*Encuentros en la tercera fase*. Spielberg, S., 1978). Aquellos que conocéis la película de la que estoy hablando sabéis qué es lo que significa la gran película de William Cameron Menzies. Va a salir un libro sobre él.³³ Debéis encontrarlo y leerlo. Menzies es básico para entender el diseño de producción.

Esta es una de esas películas que la gente ve a cierta edad y pasa a ser *su cine*... de ahí es de donde yo vengo. Así que *Invaders from Mars*, ¿quién quiere conservarla? ¿Dejamos que se pudra? ¡No cambiara nada en la industria! Divertido, ¿no creen? Luego pasé a películas de Franz Boas,³⁴ danzas rituales de tribus de nativos norteamericanos, que se realizaron en 1915, 1920. Además, enseñaba un clip de un cohete siendo lanzado hacia la luna, una cinta de la NASA, creo. Veías cómo la imagen del cohete se degradaba a un glorioso magenta.³⁵ Se logró llevar una nave hasta la luna, pero la película que lo muestra ha desaparecido. Es interesante, pero ¿qué clase de conciencia es esa? Ese era realmente el nivel de concienciación que intentábamos cambiar.

Fue difícil porque *Eastman Kodak* accedió a tratar el asunto y nos dijo que no era responsabilidad suya. Ellos tenían emulsiones estables, pero costaban un centavo más por metro. Los Estudios en aquella época no querían

pagarlo. No es como ahora. Si quieres tirar 10.000 copias, o 4.000, un centavo por metro es mucho dinero. Nadie pensaba en pagar un centavo extra por metro en una emulsión más estable. Todo esto realmente ha cambiado mucho. Cambió, creo, entre 1983 y 1984. Hicieron un stock de emulsión estable y accesible sin precio extra y el stock se llamó LPP³⁶ en aquel tiempo, y luego lo hicieron mejor, y luego mucho mejor, y así continúan.

El asunto es que ahora, la película en sí misma, la emulsión, va a desaparecer pronto, no va a durar mucho más. A pesar de que todos sabemos que el soporte fotoquímico es el único material estable para la preservación del cine, incluso cuando todo es digital y lo haces todo en 4K, 6K, o lo que quiera que sea. La única cosa estable en última instancia —haces másteres separados y todo en blanco y negro—³⁷ es el celuloide, que supuestamente tenemos comprobado que dura 100 años, entre 70 y 100 años.

KJ: Un aplauso para el celuloide.

MS: El otro día estaba con George Lucas y hablábamos sobre esto. Me dijo: «Sí, quedarán unos diez años». «Venga ya, George, te estoy diciendo que el celuloide...» Él dijo: «Si estás haciendo un DI,³⁸ estás haciendo una película digital». Le dije: «Lo sé, pero...» Así que estamos utilizando digital y película al

mismo tiempo.

KJ: *The Film Foundation* se creó en 1990 y se han restaurado alrededor de 600 películas.

MS: La idea de *The Film Foundation* surgió a finales de 1980... Intenté encontrar películas y restaurar negativos desde los que hacer nuevas copias, entonces pediría permiso a los estudios para tirar nuevas copias. El caso más complicado fue el de *Pursued* (*Perseguido*. Walsh, R., 1947),³⁹ el western freudiano de Raoul Walsh. Cuando lo encontramos no se pudo llegar a una copia desde el negativo original. Así que Bob Rosen,⁴⁰ del archivo de UCLA,⁴¹ en aquel tiempo nos sugirió: «Por qué no cogéis el color con el que está en este momento, lo documentáis y lo lleváis a los Estudios, les explicáis el asunto y veis si podéis crear un pequeño grupo de trabajo». Así que con Mike Ovitz⁴² en el CAA⁴³ nos juntamos en lo que sería *The Film Foundation*. Sydney Pollack se nos unió, y Steven (Spielberg), por supuesto, y (George) Lucas y (Francis F.) Coppola.

KJ: y (Robert) Altman.

MS: y después se unió Altman, Robert Reford...

KJ: Clint Eastwood...

MS: Lo que hice mientras montaba *Goodfellas* (*Uno de los nuestros*. Scorsese, M., 1990) es que encontré esos libros que se llaman: *The MGM story*,

The Warner Bros. story... que detallan cada una de las películas que cada Estudio produjo. Y traté de clasificar las películas, no en orden de importancia sino por un orden que respondía a un tipo de necesidad muy personal, si era una película que me gustaba, si pensaba que había sido ignorada y/o si la película era del primer *Technicolor* de dos bandas⁴⁴ de la Warner. Traté de ponerlas por categorías A, B o C y luego tendría reuniones con los jefes de los Estudios⁴⁵. Me harían caso, había hecho *Goodfellas*⁴⁶. Ya sabes: «Acaba de hacer *Goodfellas*, a la gente le gusta... viene a por otra cosa. Dejémosle hacer sus cositas, dejémosle entrar. No hagamos ningún tipo de movimiento en falso demasiado rápido». ¿Sabes lo que te digo? Este tipo de cosas funcionan. Recuerdo que estaba Mickey Schulhof⁴⁷ en la Sony, porque George Lucas fue a ver al presidente de la Sony⁴⁸ en aquel momento, Mr. Morita⁴⁹, y Mr. Morita dijo: «Michael Schulhof es vuestro hombre, id a verle».

Tuvimos una reunión con él y le dimos el libro sobre la Warner todo anotado, lo miró y dijo: «¿Vosotros habéis hecho esto?» Y pensé que lo que era encantador es que había comprendido: «Sí, a estos les encanta hacer esto, les apasiona». Y dijo: «¿Realmente vais a ir a por cada uno de los títulos?» Sí, a por cada uno de ellos. Estaban Bob Daly y Terry Semel⁵⁰ y Bob volvió a la

Warner diciendo: «El problema realmente son los 20 años que siguen, ¿qué pasará cuando empecemos a ocuparnos de las cosas actuales? Ese es el punto. ¿Qué va a pasar con todo eso? Cuando te planteas restauraciones fotoquímicas –las digitales no estaban claras en aquellos momentos– empiezas a preguntarte: ¿Cómo va a cambiar todo? ¿Cómo vamos a tratarlo y preservarlo?

El objetivo de *The Film Foundation* era unir en una misma causa a los archivos filmicos y a los Estudios porque, como suelo decir, el Estudio no es solo la producción y la distribución de una película, es la producción, la distribución y la preservación. Este arte nos pertenece a todos. Les digo: ustedes son simplemente los depositarios. Esa es la idea. Ustedes tienen la gran responsabilidad de preservar este trabajo. Antes de todo esto, los archivos filmicos, por lo que yo he experimentado, por lo que he visto, eran siempre sospechosos porque encontraban copias en los basureros o en los sitios más insospechados. Pero esas películas legalmente pertenecían a los Estudios, no a los archivos que las habían encontrado tiradas. En el peor de los casos, los archivos eran técnicamente unos ladrones. Y así resultó –recuerdo que fue el director ejecutivo de la *Universal* unos años atrás–, cuando la UCLA restauró *For*

whom the bell tolls (*Por quién doblan las campanas*. Wood, S., 1943)⁵¹ de la *Universal* y en *Technicolor*. La UCLA quería proyectarla en uno de los auditorios y fueron detenidos por los jefes de la *Universal*: «Es nuestra película ¿qué estáis haciendo? Es de nuestra propiedad». Pero luego logramos que se involucraran. Spielberg fue a ver a Lew Wasserman⁵², habló con él del tema y logró que cambiara de idea.

Era una manera muy diferente de pensar. Al mismo tiempo, el vídeo comenzó a proliferar y eso fue tremendo. Se dieron cuenta de que no había nada como «una de las viejas películas en película» pero, como Peter Bogdanovich dijo: «Hay películas que ya nunca podrás ver así». Eso es. Incluso los niños notan la diferencia, en cierta manera, con el blanco y negro, si se les proyecta en ciertas circunstancias, pero después de unos minutos nada importa. De cualquier forma, esa es la idea general. Margaret Bodde and Jennifer Ahn⁵³...

KJ: Un aplauso para ellas.

MS: Ellas están recaudando gran cantidad de fondos, una suma extraordinaria. Esa fue una de las cosas esenciales en la época de la que estamos hablando: «No vayáis a recaudar fondos para restauraciones, eso empeorará los presupuestos destinados para los archivos filmicos». Pero creímos que eso era algo

que podríamos solucionar si es que había algún tipo de recorte sobre el presupuesto de los archivos. En aquel tiempo había cinco archivos y ahora hay siete.⁵⁴ «Si hay alguna dificultad la sobrepasaremos. Todos estamos hablando de cine. Todos estamos hablando de películas».

KJ: Sí. Creo que eso se ha superado. También la concienciación sobre la preservación filmica ha cambiado. Para acabar, algo que mencionaste antes...

MS: Disculpen. Es una historia larga. Son 25 años.

KJ: Me gustaría acabar diciendo que estamos celebrando dos aniversarios.⁵⁵ Uno de ellos el aniversario de la *Fox*, y solo decir que, como has mencionado, los estudios son los grandes custodios. Vamos a mostrar la historia real de la *Fox*.

MS: Emocionante. Cada una de las películas, todas las que había en las estanterías de los almacenes. Todo ese discurso de la degradación del color de las copias, olvídenlo. Esto es lo mejor. Es fascinante. Nunca pensé que vería esto, sinceramente.

KJ: Lo sé, volvemos a dónde todo comenzó, a la *Fox*. Gracias, Marty.

MS: Gracias a todos.

NOTAS ENTREVISTA SCORSESE

1 «En *Technicolor*, la introducción del color se realiza mediante la transferencia de las imágenes, color a color, por imbibición sobre un único soporte de copia. Al inicio de los años 20, *Technicolor* era un sistema de dos negativos y coloreado de las copias mediante virados. En este *Technicolor* se realizaron algunas películas a partir de 1922. En 1928 *Technicolor* inició el desarrollo de su sistema de impresión por imbibición, primero en bicromías y, desde 1932, en tricromía. A partir de 1935, y hasta la definitiva implantación de las películas negativo-positivo para color (durante los años 50), *Technicolor* llegaría a ser el sistema fundamental para cinematografía en color. Durante muchos años, el *Technicolor* resultó muy competitivo para la obtención de las copias de distribución y su uso se extendió hasta los años 70. En una filmación para el proceso *Technicolor*, se utilizaban cámaras con un solo objetivo con dos cuerpos de chasis/motor que arrastraban sincronizadamente tres películas. Al acabar la etapa de producción y una vez montados los negativos, se reproducían en positivo las matrices de impresión con las que se estamparían las copias de proyección. La conservación de negativos y copias representa problemas distintos: en los negativos, si fueron correctamente procesados y la degradación química del soporte no es determinante, la contracción irregular de los tres soportes hará muy difícil superponer exactamente sus imágenes para reproducirlos. En las copias, los problemas se derivarán de la degradación de los colorantes». (Alfonso del AMO. *Clasificar para preservar*. Filmoteca Española / Cineteca Nacional de México, 2006, p. 33).

«Adentrarse en el *Technicolor* es como entrar en una jungla tecnológica en la que cada película es un mundo en sí misma. Quizás sea solo con las copias originales *Technicolor* que podemos entender cuán entrelazadas están la historia del cine con su desarrollo e investigación tecnológica. Todo cambiaba de año a año, de una productora a otra, de un proceso a otro. Con variables adicionales como la de realizadores o directores de fotografía con una visión personal de las posibilidades que la tecnología les brindaba. Hay solo dos años de diferencia entre *Great day in the morning* (*Una pistola al amanecer*. Tourneur, J., 1956) y *Vertigo* (*Vertigo. De entre los muertos*. Hitchcock, A., 1959) y hay un abismo entre la producción, la tecnología y la estética que hace que dos películas *Technicolor* no compartan parentesco alguno. Aquellos que experimenten estas proyecciones (de copias *Technicolor* de época) se emocionarán con lo inabarcable de la paleta de colores del *Technicolor* y con lo difícil que es para la tecnología digital llegar siquiera a emularla [...]. Ya no es una cuestión de establecer la superioridad de lo fotográfico frente a lo digital sino de entender lo que estamos viendo. [...] Actualmente es imposible tirar copias *Technicolor*, pero la reflexión y el trabajo alrededor de este sistema de color están más presentes que nunca». (Gian Luca FARINELLI. *Catálogo de Il Cinema Ritrovato*, 2015, p. 159).

«...El Festival Internacional de Cine de Berlín celebrará el centenario del sistema de procesado de color que se ha convertido en una leyenda más allá de Hollywood: *Color by Technicolor*. [...] En 1915, los inventores Herbert T. Kalmus, Daniel Comstock y W. Burton Wescott desarrollaron el proceso *Technicolor N° I* de dos colores en la compañía que fundaron con ese propósito: *Technicolor Motion Picture Corporation*. Este sistema usaba un divisor del haz de luz y filtros rojo y verde para filmar y proyectar la película. Sin embargo, el espectro de colores que se podía reproducir sobre la pantalla era limitado. Espectadores y críticos reaccionaron con alguna reserva hacia estas primeras películas y el parpadeo de las franjas de los colores sobre la pantalla. Fue el escepticismo de los operadores, con par de ellos con grandes exigencias, quienes repetidamente motivaron a Kalmus y su equipo a hacer nuevas mejoras en los años y décadas siguientes. Con el *Technicolor N° IV* se usaban los tres colores: verde, rojo y azul, y hacia 1932 el nivel de calidad conseguido le dio al *Technicolor* su prestancia. Por primera vez todo el espectro de color pudo ser reproducido. El *Technicolor N° V*, introducido en 1952, fue ya un proceso solamente para copias, no para filmación. *Technicolor* no se relaciona con un único estilo, comparándolo con la transparencia propia de otros procesados de color tiene un aspecto muy saturado. En cambio, posibilitaba un uso mucho más consciente y deliberado del color. [...] (*Berlinale Retrospective 2015*: «Glorious Technicolor. From George Eastman House and Beyond». 65 Berlin International Film Festival, 2015). «En la década comprendida entre 1945 y 1955 se realizan en España 34 películas en color. De ellas, más de la mitad se ruedan y procesan mediante un procedimiento autóctono de color denominado *Cinefotocolor*, ideado por el ingeniero e industrial catalán Daniel Aragonés. Es uno más de los procedimientos más o menos artesanales que pretendían abrirse camino en la Europa posbélica –*Dufaycolor*, *Gevacolor*, *Ferraniacolor*...–, aprovechando la derrota de Alemania y la preminencia del *Aqfacolor* como alternativa al prohibitivo *Technicolor* tricapa estadounidense». [Santiago AGUILAR. *Cinefotocolor: el color de la autarquía* (Extractos de investigación), 2012].

2 *Heaven can wait* es uno de los últimos trabajos de Lubitch y su primera película *Technicolor*. La restauración se finalizó en 2015, «se hizo un duplicado negativo 35mm color reversible CRI (*Color Reversal Intermediate*) a partir de los tres soportes nitratos negativos originales, que eran los mejores elementos preservados de la película. Este duplicado se escaneó a resolución de 4K y se procesó la imagen depurando las marcas severas de suciedad, rayas, deslaminamiento del color y fallos en el registro. *Heaven can wait* ahora se puede proyectar en salas bien en DCP 4K o en nuevas copias 35mm». (*The Film Foundation Annual Report*, 2015, p.4).

3 La *Academy of Motion Picture Arts & Sciences* se fundó en 1927 y comenzó a adquirir materiales cinematográficos en 1929. El *Academy Film Archive* se estableció como tal en 1991, almacena 190.000 ítems incluyendo todos los títulos ganadores del *Academy Award* (Oscar) en la categoría de mejor película, los ganadores en la categoría de documental y muchos otros títulos nominados en otras categorías a lo largo de la historia de estos premios.

4 *The Film Foundation* es una organización sin ánimo de lucro creada en 1990 que se dedica a proteger y preservar la historia del cine. Trabajando en colaboración con archivos filínicos, productores y estudios cinematográficos, la Fundación ha ayudado a restaurar más de 800 películas que se han hecho accesibles al público a través de su programación en festivales, museos, filmotecas e instituciones educativas a lo largo de todo el mundo. El origen de su creación es lo que se cuenta en esta entrevista. Actualmente, los realizadores que componen la Fundación son: Martin Scorsese, Alexander Payne, Ang Lee, Clint Eastwood, Christopher Nolan, Francis Ford Coppola, George Lucas, Paul Thomas Anderson, Peter Jackson, Robert Redford, Steven Spielberg, Woody Allen y Wes Anderson.

5 *Brooklyn*, la película de John Crowley de 2015, se presentó en la misma edición del *New York Film Festival* y se había filmado originalmente –y proyectado en dicho festival– en soporte fotoquímico 35mm.

6 «Fundada en 1915 por William Fox, como *Fox Film Corporation* [...]. En el periodo de transición del mudo al sonoro formaban parte de la plantilla estable de directores de la *Fox*: Frank Borzage, Allan Dwan, John Ford, Howard Hawks, William K. Howard, Henry King, William Cameron Menzies, F. W. Murnau, Alfred Santell, Raoul Walsh... Todo este legado casi se perdió en 1937, en un incendio del voltio de la *Fox* en New Jersey que destruyó los negativos y la mayoría de las copias. Si alguno de los títulos del inventario *Fox* ha sobrevivido hasta hoy es gracias a Eileen Bowser (conservadora cinematográfica del *Museum of Modern Art* (MoMA), Nueva York) y miembro fundador de la FIAF, que trabajó junto al productor Alex Gordon en rescatar copias nitrato almacenadas en el estudio en Los Ángeles. Entre mayo y junio de 2018 el MoMA presenta un programa en dos partes con recientes restauraciones de la colección *Fox* del MoMA y del *UCLA Film and Television Archive*, incluyendo títulos extremadamente raros de Ford, King y Walsh; un par de primeras películas de gánsteres de Spencer Tracy nunca vistas; y una nueva digitalización de *Seventh heaven* (El séptimo cielo, 1927) de Frank Borzage". (MoMA. *William Fox Presents: Restorations and Rediscoveries from the Fox Film Corporation*, 2018).

7 «La última restauración en 2003 (estrenada en febrero de 2004) de *Sunrise* (*Amanecer*, 1927) es el resultado de la colaboración entre

el *BFI National Film and Television Archive* (NFTVA, Reino Unido), el *Academy Film Archive* y *20th Century Fox. Sunrise* fue estrenada en Estados Unidos como uno de los primeros ejemplos del sistema de sonido en película *Movietone* –sonido óptico incorporado a la copia. En este caso música y efectos, no diálogos– de la *Fox*. La restauración se ha basado en los mejores elementos conservados y las nuevas copias incorporan la primera restauración de la banda sonora original [...]. Está disponible en DCP y en 35mm». (*British Film Institute, Distribution*, 2004).

8 De las 105 películas realizadas por Frank Bozage solo nos han llegado la mitad. [[UCLA Film & Television Archive, Archive Research and Study Center \(ARSC\), Frank Borzage](#)].

9 No hemos podido encontrar referencias a estas restauraciones de la obra de Rowland Brown. De hecho, Carmen Guiralt escribe en 2016: «La desatención historiográfica [hacia Rowland Brown] se relaciona con la inaccesibilidad de sus films. *Quick Millions, Hell's Highway* y *Blood Money* han sido muy difíciles de ver durante décadas, jamás comercializadas en VHS y con contados pases en televisión en los Estados Unidos. De las tres, en el momento de la escritura de este texto solo *Hell's Highway* se ha editado en DVD y su lanzamiento es reciente. Se distribuyó por primera vez curiosamente en España, por Vértice, en marzo de 2014, y en octubre de 2015 se editó en Norteamérica, dentro del pack *TCM Archives. Forbidden Hollywood Collection*, Vol. 9, de *Warner Archive Collection*. *Quick Millions* y *Blood Money* continúan sin estar disponibles de modo comercial. (Carmen GUIRALT, «El discurso transgresor del cine de Rowland Brown (1931-1933): una breve carrera en el Hollywood Pre-Code». En *Revista de Comunicación de la SEECI*. Julio, 2016. Año XX, n° 40, pp. 136-156).

10 En España se viene usando de manera coloquial pero generalizada la palabra «voltio», desde una traslación del término inglés *vault* (almacén/sótano), para denominar a los almacenes expresamente preparados para preservar –en condiciones de seguridad, temperatura y humedad idóneas– los materiales cinematográficos en nitrato de celulosa (inflamables). En España, FilMOTECA Española y FilMOTECA de Catalunya tienen almacenes (voltios) de este tipo.

11 «Celuloide [coloquialmente celuloide se utiliza como sinónimo de cualquier película fotoquímica] o nitrato de celulosa plastificado [denominado habitualmente como simplemente nitrato]. El celuloide fue el primer material utilizado como soporte cinematográfico. [...] En 1889, George Eastman utilizaría celuloide en forma de cinta, como soporte para sus películas fotográficas y luego, con la colaboración de K.L. Dickson, como soporte para las películas del Kinetoscopio de Edison. Eastman Kodak suspendió la fabricación de celuloide en 1951 y a lo largo de esa década, poco a poco, este plástico sería abandonado como soporte cinematográfico en todo el mundo. [...] Los efectos más perceptibles de la inestabilidad química del celuloide son la inflamabilidad y la degradación estructural (descomposición), estando ambas manifestaciones estrictamente relacionadas. La descomposición química del celuloide produce calor por lo que la combustión sin llama del celuloide se inicia a temperaturas inferiores a la de inflamación. Si el calor producido se acumula sin disiparse, la temperatura del material irá aumentando hasta alcanzar los 160°C, momento en que el celuloide se autoinflamará. Las nitrocelulosas contienen grandes cantidades de oxígeno en su estructura y no precisan del oxígeno exterior ni para alimentar su combustión sin llama ni para su inflamación. Cuando está ardiendo, una tira de celuloide aislada podrá ser apagada refrigerándola violentamente con gases, agua o espuma, pero no hay sistemas capaces para apagar un rollo de película ardiendo [...]. Los gases emitidos por la descomposición y la combustión del celuloide son tóxicos y algunos muy peligrosos (sobre todo al combinarse en ambientes sin ventilación, condición en la que pueden llegar a ser explosivos), por ello, los almacenamientos de celuloide deben estar adecuadamente aislados y ventilados.» (Alfonso del AMO. [Clasificar para preservar](#). FilMOTECA Española / CineteCA Nacional de México, 2006. p. 6).

«Kodak cerró sus líneas de producción de este plástico en 1951; *Agfa* ofrecía sus productos en triacetato en 1952; hacia 1954 *Gevaert* dejó de fabricar soportes de nitrato y *Fuji* cambió todos sus soportes en 1958. En cada país, es necesario distinguir entre las fechas del fin de la fabricación y de la utilización. En España la fabricación de películas en celuloide cesó en 1952, pero se siguió utilizando en rodajes y reproducciones hasta 1954, y en proyección hasta muchos años después.» (Alfonso del AMO. [Clasificar para preservar](#). FilMOTECA Española / CineteCA Nacional de México, 2006. p. 6. nota 15).

12 «Los acetatos de celulosa, bajo la denominación genérica de “películas de seguridad”, fueron los materiales que sustituyeron al celuloide (nitrato de celulosa) en la cinematografía. Lamentablemente, la denominación “película de seguridad”, solo se justifica en que estos plásticos arden con dificultad y no son, en absoluto, autoinflamables; pero desde el punto de vista de las condiciones necesarias para su conservación los acetatos han resultado tan exigentes como el celuloide. [...] A diferencia del celuloide, los acetatos sí pueden ser materiales de preservación. El nitrato de celulosa inicia su degradación estructural por su propia inestabilidad química y en el mismo momento de su fabricación, controlar las temperaturas y humedades del almacenamiento permitirá que los celuloideos se degraden muy lentamente pero no detendrá ese proceso. En contrario, son las temperaturas, humedades y ventilaciones inadecuadas las que darán lugar al inicio de la degradación de los acetatos y las que pueden convertir esta degradación en un proceso rapidísimo, capaz de destruir en poco tiempo colecciones enteras; pero conservados a las temperaturas y humedades adecuadas la degradación de los acetatos (o por lo menos de sus variedades más estables) no se iniciará.» (Alfonso del AMO. [Clasificar para preservar](#). FilMOTECA Española / CineteCA Nacional de México, 2006. p. 10).

13 En ninguna sala española, por razones de seguridad, se proyectan materiales nitrato. Proyectar nitratos en la actualidad es algo sumamente inusual justificado normalmente por seguridad y por razones de preservación. Paolo Cherchi Usai, conservador de la *George Eastman House*, estima que hay menos de una docena de cabinas de proyección preparadas en Europa y Estados Unidos para proyectar nitratos con seguridad (David BORDWELL. «[Nitrate days and nights](#)». En *David Bordwell's website on cinema*, mayo 13, 2015). Del 4 al 6 de mayo de 2018 se celebró en Rochester, Nueva York, la cuarta edición del *Nitrate Picture Show* iniciativa de la *George Eastman House* donde solo se proyectan copias nitrato de época.

14 «La primera propuesta [de sistema de imagen panorámica] que consiguió un éxito comercial e impulsó la aparición de otros sistemas similares fue el *CinemaScope*, en 1952. El sistema *CinemaScope* se basaba en la filmación y proyección de la imagen a través de lentes cilíndricas. La imagen real se fotografiaba “anamorizada” con la dimensión horizontal comprimida por la transformación óptica introducida por las lentes. En la proyección, estas imágenes estilizadas eran “desanamorizadas” por otra lente cilíndrica montada fuera del grupo óptico del proyector. En el primer *CinemaScope*, que funcionaba con cuatro pistas de sonido magnético en las copias, las dimensiones del área de imagen eran casi idénticas a las del formato mudo (18'67 / 23'80) y, como aquella, se situaba perfectamente centrada sobre el eje longitudinal de la película. El *catch* de proyector era de 18'16 / 23'16, lo que daba una razón de proporción de 1:1'27. La lente cilíndrica multiplicaba por dos el ancho de la imagen, obteniendo una relación de aspecto en pantalla (formato de proyección) de 1:2'54. La perforación AC (*Foxhole*, mucho más pequeña, casi cuadrada y con las esquinas redondeadas) se creó para poder situar las cuatro pistas magnéticas de ese primer *CinemaScope*. Tres de dichas pistas servían la señal a tres altavoces situados en el centro y a ambos lados de la pantalla, y la cuarta contenía efectos de ambiente para los altavoces situados en torno de la sala. Las copias del primer *CinemaScope* tropezaron con la necesidad de dotar a las salas de proyectores y, sobre todo, de equipos de lectura y amplificación aptos para el manejo de las cuatro pistas magnéticas. Para resolver este grave problema comercial, *CinemaScope* presentó dos variantes de su sistema: en la primera conservaba las cuatro pistas magnéticas y la perforación AC, pero también introducía una pista óptica convencional; en la segunda prescindió del sonido magnético y volvió a adoptar la perforación estándar. La reintroducción del sonido óptico obligó a reducir el área de imagen hasta 18'67 / 22'10 y el *catch* del proyector (18'16 / 21'31). Las proporciones de imagen proyectada quedan en 1:2'35. El éxito del *CinemaScope* llevó a que los demás sistemas que han utilizado compresión anamórfica hayan adoptado la multiplicación por dos como factor de descompresión de la imagen.» (Alfonso

del AMO. *Clasificar para preservar*. Filmoteca Española / Cineteca Nacional de México, 2006. pp. 66-67).

«Los orígenes del *CinemaScope* están en Francia, con el profesor Henri Chrétien y su *Hypergonar*. Consistía en un sistema de lentes anamórficas en el que la imagen real se filmaba con la dimensión horizontal comprimida. Con la ayuda de un sistema complementario en la proyección las imágenes se proyectaban en su formato normal. Como resultado se obtenía una imagen filmada y proyectada en pantalla que era el doble de ancha, sin perder luminosidad o definición y manteniendo el formato cuadrado de imagen. [...] La primera patente la obtuvo Chrétien en 1926 para aplicarlo a la fotografía en color. La aplicación del *Hypergonar* al cine no tuvo el éxito esperado, seguramente no ayudó que la primera película que se estrenó con el sistema lo hiciera al mismo tiempo que se imponían las primeras películas sonoras. Pasaron 28 años y Darryl Zanuck, el jefe de la *Fox*, llegó a Francia y compró el *Hypergonar*.» (Federico MAGNI. *Catálogo de Il Cinema Ritrovato*, 2003. p. 13).

«En diciembre de 1952, el presidente de la 20th Century Fox, Spyros Skouras, adquirió el sistema de lentes anamórficas de Henri Chrétien. La primera prueba convenció a Darryl F. Zanuck, director de producción de la *Fox*, y adoptó el sistema inmediatamente. Las mejores lentes Chrétien se asignaron a *The Robe* (La túnica sagrada. Koster, H., 1953), que ya estaba en proceso de producción, el segundo juego de lentes fue para *How to marry a millionaire* (Cómo casarse con un millonario. Negulesco, J., 1953). *Bausch & Lomb* rápidamente revisó el diseño de Chrétien y, en la primavera de 1953, disponían de más lentes para otras tres producciones *Metro Goldwing Mayer: Beneath the 12-mile reef* (Duelo en el fondo del mar. Webb, R.D., 1953); *King of the khyber rifles* (El capitán King. King, H., 1953); y *Knights of the Round Table* (Los caballeros del rey Arturo. Thorpe, R., 1953). Increíblemente, todos estos títulos estuvieron listos para su estreno en el último cuatrimestre de 1953.» (David BORDWELL. «CinemaScope. The modern miracle you see without glasses». En *Poetics of Cinema*. Routledge, 2007).

«En 1954, a raíz del estreno en España de las primeras películas en *CinemaScope*, Ángel Pérez Palacios y Aurelio Lerroux patentan una serie de objetivos anamórficos que pretenden cubrir las aspiraciones a la pantalla ancha de la modesta industria española. Entre 1956 y 1959 se ruedan dos cortos y cinco largometrajes por este procedimiento autóctono y regresan a la pantalla en versión anamórfica media docena de títulos rodados en origen con objetivos esféricos. La competencia de otras marcas europeas acabó con el sueño del *Hispanoscope*». (Santiago AGUILAR. «Hispanoscope: pantalla ancha con patente española». En *Secuencias* n° 40, segundo semestre, 2014. p. 31).

15 «La estabilidad de los propios tintes es, sin duda, un factor importante [para la degradación del color] [...]. Los tintes utilizados en la fabricación de las emulsiones negativas y de duplicación, son substancialmente iguales a los utilizados para las copias, y como todos los archivos pueden comprobar, los negativos con el color degradado solo son muy abundantes entre los filmados con anterioridad a la mitad de los años 50; en negativos posteriores, incluso en los filmados en los años 60, la degradación grave del color es una situación poco frecuente; mientras que es un hecho absolutamente frecuente –universal, casi– en copias con muy pocos años de antigüedad [...].

La influencia de la degradación química de los soportes en el deterioro del color es otro factor que considerar. La descomposición del celuloide, incluso en etapas tempranas, antes de que la degradación química se manifieste visiblemente en el material, produce dióxido de nitrógeno, un gas que deteriora rápidamente los tintes [...].

Las condiciones en que se realiza el procesado de las películas constituyen el tercer factor importante para el deterioro del color. La experiencia de los archivos indica que este puede ser el factor fundamental, pero, por desgracia y simultáneamente, es el menos controlable. Los sistemas estándar de *Kodak* para los procesados de color tardaron muchos años en alcanzar una aceptación generalizada y, aún así, en una realidad tan dispersa como la de los laboratorios cinematográficos, el concepto de procesado estándar es muy relativo. Cada laboratorio modifica, según su experiencia y sus necesidades, los productos y procedimientos que utiliza en el revelado. Por otra parte, es evidente que los muy diferentes resultados obtenidos en la conservación del color en los negativos y materiales de duplicación y en las copias de proyección, pueden estar relacionados con las diferencias existentes entre los productos que se utilizan en el procesado de ambos tipos de material y (quizás y fundamentalmente) con las velocidades y temperaturas de procesado [...].

La preservación de las películas en color presenta características totalmente distintas si, para realizarla, se cuenta con los negativos y con copias procedentes de la reproducción de estreno (u obtenidas en el mismo laboratorio, con el mismo estándar y sobre los mismos materiales de copia) y perfectamente conservadas, o si solo se cuenta con los negativos. La información del color no está totalmente contenida en el negativo. Las luces de reproducción, las características de los baños y las del propio material virgen utilizado para la obtención de copias, pueden modificar el color finalmente reproducido. Conservar las informaciones del laboratorio sobre etalonaje y procesado y los datos de los materiales seleccionados para la obtención de las copias de presentación, puede ser fundamental para la preservación de la película». (Alfonso del AMO. *Clasificar para preservar*. Filmoteca Española / Cineteca Nacional de México, 2006. pp. 39-41).

16 Fallecido en 1993. Desde 1972 estableció la programación cinematográfica de forma permanente en el LACMA. En 1982 financiado por la *Academy of Motion Picture Arts & Sciences* y *Warner Bros.*, Haver realiza la restauración de *A star is born* (Ha nacido una estrella. Cukor, G., 1954). (*Variety*. 20 de mayo 1993).

17 «Al acabar la etapa de producción y una vez montados los negativos [en el *Technicolor* de los años 40], se reproducían en positivo las matrices de impresión con las que se estamparían las copias de proyección. El material positivo de la matriz se impresionaba a través del soporte, consiguiendo así invertir su geometría (para que tuviera la correspondiente a un negativo) e impresionar las partes de la emulsión más cercanas al soporte... Para transferir el color, las matrices se cargaban de tinta: la procedente del negativo 1 (seleccionado para el verde) con tinta magenta; la del negativo n° 2 (azul) con amarilla y la procedente del n° 3 (rojo) con tinta cian. La estampación se realizaba sucesiva y consecutivamente con las tres matrices, posicionando exactamente, en registro, cada fotograma y poniendo en contacto cada una de las matrices con la gelatina de la película de copia». (Alfonso del AMO. *Clasificar para preservar*. Filmoteca Española / Cineteca Nacional de México, 2006. p. 33).

18 «En los sistemas de este grupo [producción de color en las copias como el *Technicolor* de los años 40], tanto los negativos como las copias se realizaban sobre emulsiones de blanco y negro y el color se introducía directamente en las copias, relacionando la cantidad de color que recibía cada punto del fotograma con las densidades de imagen que se habían obtenido en blanco y negro. El *Technicolor* que es, con mucho, el más importante de estos sistemas y el único que ha tenido un éxito industrial duradero [...].

Atendiendo a las necesidades de la industria, el manejo de los equipos y sistemas necesarios para reproducir el color en cualquiera de los procedimientos anteriores [de producción de color en las copias] suponía una constante fuente de problemas. Y no solo porque, por ejemplo, las cámaras de *Technicolor* fueran el doble de voluminosas que las estándar... sino porque la obtención de los colores deseados era, copia a copia, una aventura demasiado compleja. Lo que la industria quería eran sistemas consistentes que pudieran manejarse por procedimientos parecidos a los de blanco y negro y con los que pudiera obtener resultados y calidades de color razonablemente iguales en cada reproducción. El desarrollo de las películas tricapa para color terminaría por hacer realidad la deseada simplificación.

En determinados momentos, las películas tricapa para color han sido definidas como películas *tripack* integral o películas *monopack* para color.» (Alfonso del AMO. *Clasificar para preservar*. Filmoteca Española / Cineteca Nacional de México, 2006. p. 34).

19 En 2008 el jefe de proyeccionistas de la *George Eastman House* se interesaba en un foro profesional por testar filtros cian para el proyector y así corregir copias viradas totalmente al rosa (Charles M. ALLEN. «Using Gels to Correct Faded Film». En *Film-tech Forums*. 9 de noviembre de 2008).

20 La película de Wilder fue filmada usando sistema de sonido magnético estereofónico de cuatro bandas, en *CinemaScope* y en color by

DeLuxe.

«En 1953, y especialmente con la introducción de las lentes anamórficas del *CinemaScope*, la emulsión *Eastmancolor* [monopack] fue un imperativo ya que el sistema *Technicolor* de tres matrices era incompatible con las cámaras y lentes del *CinemaScope*. Y este sistema era mucho más barato y fácil de manejar. *Eastmancolor* fue rápidamente adoptado por prácticamente toda la industria del cine norteamericana. Los diferentes estudios incluso le dieron diferentes nombres: *Metrocolor*, *Warnercolor*, *color by DeLuxe* (la Fox), etc. pero la emulsión, independientemente de los nombres que recibió, seguía siendo *Eastmancolor*.» (Anthony SLIDE. *Nitrate won't wait. A History of Film Preservation in the United States*. Macfarland, 1992).

«Con la llegada del *CinemaScope* en los 50, el público recibió un doble premio, uno de ellos no tuvo mucho reconocimiento: la introducción del glorioso sonido estereofónico (en película/in film) de 4-pistas, igualando (si no sobrepasando) las imágenes que se mostraban en las grandes pantallas. Desde elegantes musicales como *Porgy & Bess* (*Porgy y Bess*. Preminger, O., 1959), *The king and I* (*El rey y yo*. Lang, W., 1956) y *Carousel* (*Carrusel*. King, H., 1956) hasta títulos de aventuras fantásticas como *Journey to the center of the Earth* (*Viaje al centro de la Tierra*. Levin, H., 1959), o dramas intensos como *East of Eden* (*Al Este del Edén*. Kazan, E., 1955) y *Rebel without a cause* (*Rebelde sin causa*. Ray, N., 1955), los compositores y arreglistas de los estudios saltaron a los increíbles horizontes que les abría un sonido realmente estéreo (un proceso que incluía cuatro capas de distintas cintas magnéticas incorporadas a la copia 35mm para recrear en la sala los canales de derecha, izquierda, centro y ambiente). El *4-track mag* (como fue conocido) no fue el primer sistema estereofónico en película –*Warner Bros.* y *Disney* flirtearon brevemente con el *3-track* estéreo en los primeros años 40 y *Cinerama* ofreció sonido estéreo multicanal un año antes de la llegada del *CinemaScope*–. Pero estos sistemas nunca llegaron a alcanzar la popularidad del *4-track mag* (o su hermano mayor el *6-track* estéreo en 70 mm). El *4-track* les dio a compositores como Bernard Herrmann, Elmer Bernstein, Leonard Rosenman, Lerner & Lowe, y otros, una fabulosamente rica y multicolor paleta de dimensión sonora con la que trabajar. Desde los primeros años 50 hasta finales de los 70 cientos de títulos de Hollywood se estrenaron en *4-track* estéreo. La inherente fragilidad del proceso (las delicadas cintas magnéticas se despegaban o dañaban fácilmente) y la introducción del sistema óptico estéreo *Dolby* con *Star Wars* (*La guerra de las galaxias*. Lucas, G.) en 1977 propiciaron el final del *4-track mag* a principios de los 80, *Scarface* de Brian de Palma fue uno de los últimos títulos de Hollywood estrenados con este sistema. Son raras las oportunidades de poder ver proyectadas copias originales con *4-track mag*.» (*Dimensions in Sound: A Celebration of 4-Track Magnetic Stereo in Film!*. American Cinematheque, 2002).

21 «Desafortunadamente *Eastmancolor* (monopack) no es un material apto para preservación. Copias y negativos pueden perder y perderán el color, las copias se volverán de un solo color: rosa. *Eastmancolor* puede perder el color en cinco años, aunque en condiciones adecuadas de procesado y almacenaje (baja temperatura y humedad) puede sobrevivir diez años o más [...]. La mayoría de los archiveros está de acuerdo en que los peores procesos de degradación se encuentran en copias y negativos procesados en los años 50 en Hollywood en los laboratorios *DeLuxe*, vinculados a la *20th Century Fox* (Anthony SLIDE. *Nitrate won't wait. A History of Film Preservation in the United States*. Macfarland, 1992).

22 Fue filmada en *CinemaScope* con sistema *4-track mag* y en color by *DeLuxe*.

23 Schawn Belston del departamento de *Film Preservation* de la *20th Century Fox* comenta sobre esta restauración realizada en 2010: «la tecnología cinematográfica ha cambiado radicalmente a través del tiempo y el reto primordial de la restauración es el intentar recrear la imposible experiencia de ver la película tal como fue presentada en su día. Hoy las potentes herramientas digitales nos posibilitan, mucho más que las técnicas fotoquímicas anteriores, una libertad casi ilimitada sobre la manipulación de la imagen y la corrección de color; además de poder eliminar casi totalmente los estragos del tiempo y representar más exactamente los logros artísticos y técnicos de *Il Gattopardo*. *Il Gattopardo* fue filmada en un proceso llamado *Technirama*, en el que la imagen era fotografiada en película de 35mm horizontalmente y no verticalmente. El resultado es una imagen anamórfica dos veces más grande del tamaño del estándar del fotograma en 35mm, es notable en la definición y el detalle de la imagen. Desde 1963, el negativo de cámara se había degradado (el color) y mostraba como todos los materiales de la época, aunque de una manera muy interesante por el proceso técnico de filmación, rayas y suciedad que se mueven horizontalmente a lo largo del fotograma y no verticalmente. Para esta nueva restauración, los negativos de cámara originales del *Technirama* se escanearon a 8K (8000 líneas de resolución horizontal), el resultado fueron 21 teras de datos. Un duplicado positivo de preservación en 35mm también se escaneó ya que fue necesario para reemplazar imágenes que no estaban en el negativo original de cámara. Después del escaneo todos los archivos fueron transferidos a 4K, y la restauración se llevó a cabo totalmente en sistema digital en esta resolución. Más de 12.000 horas de restauración manual fueron necesarias para quitar siete años de suciedad, rayas y otras anomalías físicas. El sonido original monoaural también se ha restaurado con cuidado, usando la fuente de la cinta magnética en 35mm que fue traspasada y tratada digitalmente para quitar distorsionantes, golpes, chasqueo y ruidos, pero respetando fielmente las características propias del sonido original. La restauración de *Il Gattopardo* se presenta en 4K digital y en copia 35mm. Los elementos fotoquímicos de archivo y los archivos de datos se han conservado de las dos: de los elementos de la versión restaurada y de los de la no restaurada con la idea de preservar *Il Gattopardo* para futuras generaciones.» (Schawn BELSTON. Catálogo de *Il Cinema Ritrovato*, 2010. p. 107).

24 Los plató y locales originales de la *Metro Goldwyn Mayer* en *Culver City* fueron vendidos por Kirk Kerkorian en 1969 y mucho de lo que contenían fue vendido durante los primeros años de la década de los 70. Fue famosa la subasta en la que se pujó por parte del patrimonio mítico (*atrezzo*) y vestuario de grandes producciones de la *Metro*. Los diferentes plátos fueron desmantelados y gran parte de sus terrenos vendidos para ser edificados. Lo que resta del complejo original pertenece a Sony desde 1990.

25 En 1957, MCA (*Music Corporation of America*) adquiere el fondo de películas anteriores a 1948 de la *Paramount*, Barney Balaban, al frente de *Paramount*, no supo ver el futuro valor del fondo histórico de las películas filmadas por la *Paramount*. (*Newyorker*, 21 de abril 2003).

A finales de los 50 también adquiere la localización de los plátos (estudio) de la *Universal* en San Fernando Valley. En 1962, MCA y *Universal* oficialmente se fusionan. (*Universal Studios. About us*).

26 *Rope* (*La saga*. Hitchcock, A., 1948) fue una producción de *Trasatlantic* absorbida por la *Warner Bros.* Los derechos de la *Warner Bros.* sobre las películas de Hitchcock fueron adquiridos por *Universal*. *Rope* se ha publicado varias veces en vídeo y *Blue-Ray* pero, que sepamos, ninguna de las digitalizaciones parece responder a lo que puede denominarse una restauración. La referencia al éxito, al estado del negativo y a la *Fox* hace pensar que Scorsese se está refiriendo a *The robe* (*La túnica sagrada*. Koster, H., 1953).

«*The robe* fue restaurada en 2008 por el *Academy Film Archive* y *20th Century Fox*. El equipo de restauración se enfrentó a varios retos: la película fue filmada en emulsión *Eastmancolor* y los elementos fueron manipulados muchas veces durante años, como resultado los materiales originales tenían innumerables rayas, abrasiones y roturas. Además, el negativo se rompió durante su procesado utilizándose en las partes dañadas un duplicado negativo de menor calidad montado en el negativo original de cámara. El sonido de la película estaba seriamente deteriorado, había sido también duplicado causando un audible efecto “wow” en algunas partes de la película. *20th Century Fox* y el *Academy Film Archive* escanearon a resolución de 4K el negativo original de cámara junto con algunas partes de las tres matrices de separación hechos en 1953. Las matrices de separación se utilizaron allí donde el negativo original de cámara se había perdido (reemplazando los trozos de duplicado negativo) o donde el color se había degradado. La imagen fue procesada, restaurada y corregido el color a una resolución de 2K. El *CinemaScope* de formato 1:2,55 se preservó en un máster de vídeo de alta definición, también se generaron digitalmente dos duplicados negativos producidos por *20th Century Fox* y el *Academy Film Archive*. Los mejores elementos de las mezclas estéreas que sobrevivieron se restauraron utilizando algoritmos hechos expresos para eliminar el efecto “wow”, además del resto de artefactos que se habían ido introduciendo durante años en la banda de sonido». (*The Film Foundation Annual Report*, 2008. p. 5).

27 Jose Luis Borau en 2006, con ocasión de la restauración llevada a cabo por Filmoteca Española y Filmoteca de Zaragoza de su película *Furtivos* (Borau, J. L., 1975), indicó en el primer pase en sala de dicha restauración que todo el proceso se hacía necesario ya que «el laboratorio cometió en aquella época una pifia imperdonable». Por desconocimiento o ignorancia, tiraron las copias del negativo original por lo que el negativo quedó destrozado. Dos años y medio llevaron los trabajos de restauración, dirigidos por Juan José Mendy (Iskra), que dieron como resultado duplicados de preservación y copias de proyección. (Euroa Press, 19 de diciembre de 2006).

28 En 1986, Ted Turner compró la *MGM/UA* (*Metro Goldwyn Mayer/United Artists*) para proveer de contenidos su imperio de televisión por cable. Incapaz de solucionar los problemas financieros de la *MGM*, poco después vende el catálogo de películas *UA* (en 1981 la *MGM* se había hecho con *UA*) y el nombre y el logo de la *MGM*, reteniendo los estudios, el hasta entonces existente catálogo de películas *MGM*, el catálogo de películas anteriores a 1948 de la *Warner Bros.* y las películas *RKO* que eran parte del catálogo *UA*. En aquel momento se pensó que Turner había hecho un mal negocio. Desde entonces, la revalorización del catálogo de la *MGM* ha demostrado que la inversión mereció la pena con creces. (Varias fuentes).

29 Llegó a colorear 100 títulos producidos originalmente en blanco y negro. El conflicto más mediático fue el planteado por los herederos de John Huston tras su fallecimiento; primero por su oposición al coloreado de *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, Huston, J., para *Warner Bros.*, 1941) en 1986, que tuvo como consecuencia que se unieran varias organizaciones (*The Screen Actors Guild*, *The Directors Guild of America*, *The Writers Guild of America*, *The National Arts Council*, *The American Society of Cinematographers*, *The American Film Institute*...) en contra del coloreado de películas originalmente concebidas en blanco y negro. Después, los herederos de Huston siguieron con esta oposición y pleitearon por el coloreado de *The Asphalt Jungle* (*La jungla del asfalto*, Huston, J., para *MGM*, 1950), apoyados por la *Société des Réalistes de Films de Francia*; amparándose en la legislación francesa, lograron hacer prevalecer en 1988 los derechos morales del realizador sobre su obra concebida en blanco y negro. Ese mismo año, en Estados Unidos se empezaron a implementar un conjunto de normativas que se conocen como *National Film Preservation Act*, donde explícitamente se prohíbe a cualquier persona distribuir y exhibir públicamente películas que han sido materialmente alteradas o películas originales en blanco y negro que hayan sido coloreadas. (Varias fuentes).

30 Turner, ante la reacción contraria al coloreado, hizo unas declaraciones acerca de su capacidad de manipular el fondo que había adquirido: «*The last time I checked, I owned the films that we're in the process of coloring, I can do whatever I want with them, and if they're going to be shown on television, they're going to be in color*». [La última vez que lo comprobé, yo era el dueño de las películas que vamos a colorear, puedo hacer lo que quiera con ellas, se van a emitir en televisión y se van a emitir en color]. (*Los Angeles Times*, 23 de octubre de 1986).

31 «Cuando las películas filmadas para formatos panorámicos se ven en un aparato televisivo tradicional de formato 4:3, se manipulan de dos maneras. La mayoría, o todos los formatos panorámicos de imagen, pueden ajustar su anchura a la pantalla televisiva, lo que da lugar a que haya un espacio sin imagen en la parte superior e inferior de la pantalla. Esos espacios, generalmente negros, daban la impresión de ver la película a través de un buzón —en inglés a esa técnica se le ha denominado *letterboxing*—. El fotograma de la película se ve completo, pero ocupando únicamente la franja central de la pantalla televisiva —realmente estrecha si la película original es en *CinemaScope* de proporción de imagen proyectada de 1:2'35—. [...] La otra manera es que la película ocupe la altura total de la pantalla de televisión, lo que conlleva que se corte aquella parte de imagen que queda fuera de dicha pantalla. Esto se puede hacer, bien dinámicamente, cuando la “ventana” que se pone sobre el fotograma de la película presentada en televisión se acerca o se aleja para cubrir el área del fotograma en la que se desarrolla la acción esencial de la imagen —esta técnica es conocida en inglés como *pan and scan*—; o bien estáticamente, simplemente enseñando el centro del fotograma de la película que encaja en la pantalla televisiva —llamado corte central, en inglés *centre cut-out*—. En ambos casos, se pierde una parte significativa del fotograma de la película y, en el caso de corte central, se puede perder también parte de la acción». (Richard G. ELEN. *Widescreen TV 2. Widescreen Movies on Conventional TV*. BFI. British Film Institute. Screenonline, 2003).

32 El *Super Cinecolor* es un sistema sustractivo de color cinematográfico de tres capas al igual que el último *Technicolor* (nº IV). En estos sistemas, tanto los negativos como las copias se realizaban sobre emulsiones de blanco y negro y el color se introducía directamente en las copias. El *Super Cinecolor* se deriva del proceso *Cinecolor*. El *Cinecolor* surge como competencia directa del *Technicolor* entre 1930 y 1940. Para filmar en *Technicolor* se necesitaba una cámara especial y trabajar bajo la supervisión de un asesor especialista que establecía los estándares del plató, del vestuario, de la iluminación y otros aspectos de la producción y preproducción. Los realizadores se veían forzados a visionar las tomas diarias en blanco y negro ya que el procesado y envío de las tomas en color llevaba varios días. Además, rodar en *Technicolor* suponía un sobre coste aproximado del 40% en cuanto a rodar en blanco y negro. Las películas *Technicolor* solo podían ser procesadas y positivadas en laboratorios *Technicolor*, normalmente sobrepasados por el trabajo. En cambio, el *Cinecolor* permitía a los realizadores filmar en color usando cámaras estándares de blanco y negro; la laboriosa *Cinecolor* remitía las tomas procesadas en color en 24 horas y filmar en *Cinecolor* costaba el 20-25% más que filmar en blanco y negro. La única pega era que el *Cinecolor* era un sistema *bipack*, un proceso de doble capa, mientras que *Technicolor* lo era de tres capas, con las consiguientes ventajas de calidad. Esto hizo que el *Cinecolor* se viera asociado habitualmente a producciones de películas de serie B. Entre 1949 y 1950 se crea el proceso *Super Cinecolor*, de tres capas al igual que el *Technicolor*, que aparece al mismo tiempo que la película *Eastmancolor* (*monopack*). Por fin podía competir de igual a igual con el *Technicolor*, pero llega cuando este proceso está llamado a desaparecer. El *Super Cinecolor* utilizaba en la filmación tres negativos en la nueva emulsión *Eastmancolor*, de estos negativos se positivaban tres másters de separación correspondientes al azul, verde y rojo. *Super Cinecolor* fue uno de los primeros procesos en utilizar el nuevo negativo *Eastmancolor*. El *Super Cinecolor* siguió estando asociado con títulos de serie B. (John BELTON. «Cinecolor». En *Film History*, 2000. pp. 344-357).

33 Debe referirse al libro: James CURTIS. *William Cameron Menzies. The shape of films to come*. Pantheon Books, 2015.

34 En 1896 Franz Boas, antropólogo alemán, se traslada a Nueva York para incorporarse como asistente del Departamento de Etnología y Somatología en el *American Museum of Natural History* y como profesor de *Columbia University*. En el *American Museum of Natural History* creó la exposición sobre indígenas de la costa noroeste norteamericana que aún existe hoy en día. En 1930 [Scorsese parece errar en la fecha de las filmaciones], con una cámara de 16mm y un fonógrafo para grabar cilindros, filma en la costa oeste de Estados Unidos. Tenía 70 años. Fue el último viaje de Boas para estudiar a los Kwakiutl, a los que se había dedicado a lo largo de más de 40 años. Durante el trabajo de campo filmó danzas, juegos y modos de trabajo; grabó canciones y música y, en general, pensó que de este modo conseguía retener toda la información que se iba a perder con la desaparición de la cultura Kwakiutl. (Jay RUB. *Franz Boas and Early Camera Study of Behavior*. Kinesics Report, 1980).

35 En 2009, en el 40 aniversario del alunizaje del *Apollo 11*, la NASA restauró las imágenes vídeo de dicha misión, tanto las que se emitieron en directo por televisión como las que se realizaron por una pequeña cámara en la propia nave en 1969. Este proyecto de la NASA estuvo coordinado por John Lowry, pionero en restauración cinematográfica digital aplicada a títulos clásicos como *All about Eve* (*Eva al desnudo*, Mankiewicz, J.L., 1952), *Snow white and the seven dwarfs* (*Blancanieves y los siete enanitos*, Hand, D., 1937), *Pinocchio* (*Pinocho*, Sharpsteen, B y Luske, H., 1940). (Varias fuentes).

36 Bajo presión, *Kodak* mejoró la estabilidad de sus emulsiones color e hizo públicos los datos de estabilidad de todas sus películas color.

Scorsese, con la ayuda de su equipo y con su montadora habitual, Thelma Schoonmaker, lideraron esta presión de la industria cinematográfica sobre Kodak. En octubre de 1981 Kodak anunció que abandonaba todas las emulsiones que fabricaba hasta entonces para copias color y que las sustituía por la *Eastman Color Print Film 5384* para 35mm. y la *7384* para 16mm. Estas nuevas emulsiones, sin coste añadido a las anteriores, eran aproximadamente diez veces más estables que aquellas a las que habían sustituido. *Eastman Color Print Film 5384* tiene excelentes propiedades con bajo índice de degradación de color (*low fade properties*, conocidas como LPP). Fujii rápidamente siguió esta iniciativa mejorando sus emulsiones de copia color. («*The Permanent Preservation of Color Motion Pictures*») En *The Permanence and Care of Color Photographs*. Wilhelm Imaging Research, 2003. pp.299-344).

37 «Desde la introducción de los soportes de poliéster (en la última década del siglo XX), la obtención de duplicados de separación, reproduciendo la imagen de cada color sobre un soporte distinto, es una solución técnicamente segura; pero, además de ser muy cara, es una solución incompleta: los colores exactos que los realizadores seleccionaron para su película solo se encuentran en las copias de color y, restringiendo más todavía este criterio, con exactitud solo se estuvo en las copias obtenidas para el estreno de la película o en las obtenidas en los años inmediatamente posteriores al estreno, en el mismo laboratorio y utilizando las mismas emulsiones y las mismas instrucciones de reproducción. En la situación actual, la conservación de las películas de color tendría que realizarse sobre sus negativos originales o sobre un duplicado negativo o positivo de la mejor calidad o sobre duplicados de separación y, además, sobre una copia de proyección, preferentemente de las obtenidas para el estreno. La elevada estabilidad dimensional de los soportes de poliéster evita el principal inconveniente que presentaban los duplicados separados de color como método de preservación. La contracción irregular de los soportes de nitrato o de triacetato, puede hacer extremadamente difícil (o imposible), después de unos cuantos años, volver a utilizar las tres separaciones para reproducir el color. Este ha sido un grave problema para la reutilización de algunos negativos o duplicados de separación del proceso *Technicolor*» (Alfonso del AMO. *Clasificar para preservar*. Filmoteca Española / Cineteca Nacional de México, 2006. p. 107).

38 «DI (*Digital Intermediate*): Cualquier vídeo digital o archivo de datos hecho desde el escaneado de una película o mediante captura digital, con el objetivo de ser utilizado en postproducción. Seguramente será transferido de nuevo a película o usado para crear elementos de proyección digital u otro formato de exhibición.» (FIAF Federación Internacional de Archivos Fílmicos. *Glossary of Filmographic Terms*).

39 En 1993 se presenta la preservación de este western en el *Fifth Annual Festival of Preservation del UCLA Film & Television Archive*, archivo donde se conservan los materiales nitrato de los negativos 35mm de imagen y sonido. El proceso de preservación se realizó en cooperación con *Republic Pictures*; la restauración del sistema de sonido original *RCA Sound System* se llevó a cabo por Scott Levitin, *Fantasy Studios*. El presupuesto para la preservación fue aportado por AFI (*American Film Institute*) / NEA (*National Endowment for the Arts*) *Preservation Grants Program* y Martin Scorsese. (*UCLA Film & Television Archive. Catalog*).

En 1991 *The Film Foundation* financia su primer proyecto de restauración, que se ocupa de cinco películas producidas por *Republic Pictures*: *Force of evil* (*El poder del mal*. Polonsky, A., 1948), *The private affairs of Bel Ami* (*Los asuntos privados de Bel Ami*. Lewin, A., 1947), *Pursued* (*Perseguido*. Walsh, R., 1947), *Ramrod*, (*La mujer de fuego*. Toth, A., 1948) y *The red pony* (*El potrillo alazán*. Milestone, L., 1949), restauradas por *UCLA Film & Television Archive*. (*The Film Foundation. Preservation*, 1991).

40 Robert Rosen, actual profesor emérito y decano hasta 2009 de *UCLA School of Theater, Film and Television*. Ha publicado numerosos textos sobre preservación audiovisual, acompañó la puesta en marcha del *UCLA Film & Television Archive* desde que era una pequeña colección para la investigación hasta ser el archivo de cine y televisión con base en una Universidad más grande del mundo. Como conservador e historiador ha sido *Founding Director of the National Center for Film and Video Preservation* en el *American Film Institute*, ha pertenecido al Comité Ejecutivo de la FIAF, ha sido miembro del *National Film Preservation Board* de la *Library of Congress*. Con Martin Scorsese ayudó a organizar *The Film Foundation*, en la que actualmente ejerce como miembro del *Archivists Council*. (Varias fuentes).

41 *UCLA Film & Television Archive* es el segundo archivo audiovisual más extenso de Estados Unidos, solo adelantado por la *Library of Congress* (Biblioteca del Congreso). Custodia más de 350.000 películas y 160.000 programas de televisión, además de unos ocho millones de metros en metraje de noticiarios. Los materiales conservados se remontan a 1890, incluyendo películas de los grandes estudios: *Columbia*, *Paramount*, *Warner Bros.*, *20th Century Fox*... El actual director, desde 2009, es Jan-Christopher Horak, previamente Director de los *Archives & Collections de Universal Studios*, Director del *Munich Filmmuseum* y *Senior Curator* de la *George Eastman House*. (*UCLA Film & Television Archive. About the Archive*).

42 Antiguo alumno de la *UCLA School of Theater, Film & Television* cofundada en 1975 la *Creative Artists Agency* (CAA) y fue su presidente hasta 1995, año en que dejó la CAA para ser presidente de *Walt Disney Company* entre 1995 y 1997. Como agente negociaba en equipos de actores, realizadores y guionistas conjuntamente, dando así más poder a la negociación y cambiando en cierto modo la forma de funcionar de la industria cinematográfica en este aspecto. Desde la CAA no solo ejerció de agente/representante, sino que amplió los servicios convencionales de un agente al ayudar a negociar la adquisición por *Matsushita de MCA/Universal* y la adquisición por *Sony de Columbia Pictures*. (Varias fuentes).

43 Ver nota anterior: *CAA Creative Artists Agency*. Tradicionalmente los agentes o agencias de Hollywood negocian y consiguen contratos para sus clientes a cambio de un tanto por ciento de comisión. CAA representó a actores como Cruise, Hanks, Beatty, Redford, Hoffman o Costner y a directores como Scorsese, Spielberg o Pollack. (Varias fuentes).

44 «El negocio de *Technicolor* creció en los años 20 a medida que los estudios de Hollywood comenzaron a explorar gradualmente el uso del color con pequeños insertos dentro de películas en blanco y negro. Algunos títulos como *The black pirate* (*El pirata negro*. Parker, A., 1926) se llegaron a hacer completamente en color *Technicolor*, pero el color era caro y su uso fue muy limitado. No fue hasta la llegada del sonido cinematográfico, a finales de los años 20, que el negocio de *Technicolor* realmente se disparó. El público encontró irresistible la combinación de sonido, color y música y, en 1929, *Technicolor* firmó con la *Warner Bros.* para realizar veinte películas en color (musicales). Aunque después de un año de musicales de diversa calidad, el público comenzó a cansarse del género. La *Warner Bros.* y los demás estudios cancelaron sus contratos y *Technicolor* tuvo problemas para mantenerse en el negocio en los años siguientes». (George Eastman Museum. *Technicolor 100. Two color process*, 2018).

«El tercer proceso ideado por *Technicolor* denominado *Technicolor n° III* usaba la misma cámara que el *Technicolor n° II* para combinar dos fotogramas, el correspondiente al registro rojo y al verde respectivamente, sobre el negativo blanco y negro. Sin embargo, al contrario que *Technicolor n° II*, las dos imágenes se coplaban en el mismo lado de la copia positiva mediante el proceso de imbibición [...]. Aunque este proceso era muy sofisticado en términos de precisión mecánica, seguía siendo un proceso de dos colores, con lo que no podía desplegar una gama completa de colorido como sí hará el *Technicolor n° IV*, que será de tres capas o tres colores.» (Barbara FLUECKIGER, *Timeline of Historical Film Colors. Technicolor N° III*).

Entre 1929 y 1933 la *Warner Bros.* filmó y estrenó en *Technicolor* 20 títulos cuya totalidad del metraje era en color (el *Technicolor n° III*, dos bandas, estuvo en uso entre 1928 y 1932). El primero de esos títulos es, *On with the Show!* (Crosland, A., 1929), primera película completamente sonora y en color de la *Warner Bros.*, y el último estrenado en 1933, *Mystery of the Wax Museum* (*Los crímenes del museo*. Curtiz, M., 1932). De la totalidad de esos títulos, siete se consideran absoluta o parcialmente (solo se conservan fragmentos) perdidos y otros siete solo se conservan en blanco y negro. (Varias fuentes).

- 45 *Goodfellas* (*Uno de los nuestros*. Scorsese, M., 1990) es una producción Warner Bros.
- 46 *Goodfellas* se estrenó en el 47º Festival de Venecia, Scorsese recibió el León de Plata al mejor director. Estuvo nominada a seis Oscar, entre ellos mejor película y mejor director. El estreno en Estados Unidos tuvo una amplia cobertura, estrenándose el 21 de septiembre de 1990 en 1.070 salas; en el primer fin de semana recaudó 6,3 millones de dólares. Solo en el mercado de Estados Unidos llegó a recaudar 46,8 millones de dólares. (Varias fuentes).
- 47 Michael Peter Schulhof, hasta 1996, tuvo varios cargos en *Sony Corporation of America*, fue presidente y director ejecutivo de *Sony America* y *Sony Media and Entertainment*. Se incorporó a *Sony* en 1968 y llegó a ejecutivo en 1979. En 1989 entra a formar parte de la Consejo de Administración de *Sony* siendo uno de los dos primeros ejecutivos no japoneses que llegan a formar parte de dicho Consejo. Entre 1990 y 1995, Schulhof fue presidente y CEO de *Sony Music Corporation* y entre 1993 y 1995 fue presidente y CEO de *Sony Corporation of America*. Durante sus 25 años en *Sony* fue responsable, entre otras cuestiones, de *Sony Electronics*, *Sony Software Corporation* incluyendo *Columbia* y *Tristar Pictures*, *CBS Records*... (*Bloomberg*, M. P. Schulhof).
- 48 El repertorio de la *Sony Pictures*, incluyendo lo procedente de *Columbia*, está estimado en alrededor de 3.500 títulos entre clásicos desde 1924 y contemporáneos. (*Park Circus. Libraries represented*).
- 49 Akio Morita falleció en 1999, fue cofundador en 1946 de la *Tokio Telecommunications Engineering*, rebautizada como *Sony* en 1960.
- 50 Robert Daly y Terry Semel ayudaron a hacer de *Warner Bros.* uno de los estudios cinematográficos con más beneficios de Hollywood. En 1999 renunciaron conjuntamente a la presidencia del estudio que habían compartido durante dos décadas creando un vacío dentro del grupo *Time Warner*. [...] En 1993, la revista *Premiere* los votó como los ejecutivos más poderosos de Hollywood, aunque también fueron criticados por abarcar demasiadas cosas al mismo tiempo: televisión, cine y música. (*CNN. Time Warner*).
- 51 *For whom the bell tolls* (*Por quién doblan las campanas*. Wood, S., 1943) es una producción *Paramount*, por tanto, cuando *UCLA Film & Television Archive* aborda una restauración en 1985 (ver nota 24), sus derechos pertenecen a *Universal*. «Cuando *For whom the bell tolls* se estrenó en Nueva York en el *Rivoli Theatre*, el metraje era de cerca de tres horas con una obertura y un intervalo (ambos con música original de Victor Young). Inmediatamente, ante las críticas adversas y la reacción del público, *Paramount* cortó a media hora del metraje y eliminó el intervalo. La película fue nuevamente cortada cuando se reestrenó en 1947; y esta versión abreviada, de un metraje de unas dos horas, es la única versión que se conoció durante muchos años. La versión que presentó la restauración de la *UCLA Film & Television Archive* en 1985 tiene un metraje de 157 minutos, además de la obertura y el intervalo (un total de unos 166 minutos). Fue preservada en el *UCLA Film and Television Archive* en cooperación con *Universal Pictures* y *Library of Congress*; restauración financiada por la *David and Lucile Packard Foundation*.» (*UCLA Film & Television Archive. Catalog*).
- 52 *New York Times* escribía en 2002, con motivo de su fallecimiento: «Lew R. Wasserman fue presidente y director ejecutivo de MCA, probablemente el más poderoso e influyente magnate de Hollywood en las cuatro décadas posteriores de la Segunda Guerra Mundial». (*New York Times. Lew Wasserman, 89, Is Dead; Last of Hollywood's Moguls*, 4 de junio de 2002). Aprovechando el auge televisivo y la bancarrota de muchos estudios clásicos, Wasserman se hizo con *Universal* y *Decca Records* en 1962 y las fusionó con MCA dirigiendo la compañía durante 30 años. Pasa por ser reconocido como el mentor de Steven Spielberg, que le permitió dirigir *Jaws* (Tiburón, 1975). El realizador, tras su fallecimiento, mencionaba: «Él me dio mi primer trabajo y a él le debo toda mi carrera». (El País. Necrológicas. *Lew Wasserman, magnate de Hollywood*. 5 de junio de 2002).
- 53 Bodde es la directora ejecutiva y Ahn directora general de *The Film Foundation*.
- 54 Cuando *The Film Foundation* se creó en 1990 formaban parte de su Consejo Asesor de Archivos cinco archivos filmicos: *George Eastman House*, *Library of Congress*, *Museum of Modern Art*, *National Center for Film and Video Preservation* del *American Film Institute* y el *UCLA Film and Television Archive*. Actualmente, además están: *Anthology Film Archives* y *Academy Film Archive*. De fuera de Estados Unidos también forman parte de este Consejo el *British Film Institute* y la *Cinemateca di Bologna*. (*The Film Foundation. Preservation. TFF Archivists Advisory Council*).
- 55 Se refiere al de la creación de *The Film Foundation* (25 años) y al de la *Fox* (100 años).

ALMODÓVAR, EL CATÁLOGO DE *EL DESEO*

• • • •
Begoña Soto

El proceso y los resultados

En marzo de 2017 tomó relevancia mediática la retrospectiva integral que se hizo en Filmoteca Española sobre la obra de Pedro Almodóvar. Es una de las pocas veces que, aunque muy brevemente, también saltó a los medios el proceso de restauración digital hecha sobre 14 largometrajes⁷ de su filmografía. Iniciativa puesta en marcha por *El Deseo*, productora que desde 1986 se encarga de todos sus proyectos, y llevada a cabo en *Deluxe*.

Este proyecto nos parece interesante e inusual a partes iguales por varias cuestiones: se realiza sobre la obra de un realizador vivo y en activo,⁸ por tanto, con una relación con su obra viva y activa; el número de largometrajes es considerable y abarca un periodo de más de tres décadas; y la iniciativa surge de los poseedores de los derechos (*El Deseo*) y sin auspicio o ayuda económica de ninguna institución vinculada a los archivos cinematográficos.

La persona encargada de coordinar y supervisar este proyecto ha sido Agustín Almodóvar, con

quien pudimos conversar para conocerlo más de cerca y preguntarle sobre todo el proceso.

Después de elaborar este primer número de *Papeles de Cineastas*, sabemos que no es nada fácil encontrar información acerca de las diversas intervenciones llevadas a cabo sobre películas restauradas, digitalizadas, preservadas... Se trata de una información que casi nadie hace accesible, ni especialistas, ni técnicos, ni archiveros. La mayoría de las veces por falta de tiempo o porque parece no interesarle a nadie. Esto, sin duda, hace aún más valorable y generoso lo que aquí presentamos.

Partimos de un principio también atípico en el panorama español. *El Deseo* siempre tuvo un especial interés patrimonial sobre las obras que componen su catálogo, por lo que todos los títulos a partir de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) contaban con los elementos (duplicados negativos y positivos)⁹ necesarios para su preservación fotoquímica.

No es nuestra intención entrar en cuestiones demasiado técnicas, ya que profundizar en esto

7 Los títulos de su filmografía como realizador son veinte. De tres de ellos, *El Deseo* no tiene los derechos: *Pepi, Lucy y Boom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982) y *Matador* (1986). Otros tres fueron enteramente producidos en soporte digital: *La piel que habito* (2011), *Los amantes pasajeros* (2013) y *Julietta* (2016).

8 Que sepamos, solo dos casos más son equiparables, con salvedades. Pere Portabella, que lo ha hecho con su filmografía, y Víctor Erice, que ha iniciado el proceso con *El sol del membrillo* y, al parecer, desea continuar con el resto de sus títulos.

9 A partir de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, todos los títulos contaban con estos materiales de preservación.

nos llevaría a una conversación pendiente con los responsables de los procesos técnicos en *Deluxe*. Aun así, para hacernos una idea del trabajo que se ha llevado a cabo, conviene saber que los materiales generados conllevan copia digital 2K de los títulos tratados y que se ha partido de los negativos originales primero, telecinados a baja resolución, para comprobar su estado físico y generar una relación de todas las emulsiones utilizadas en su día. Antes del escaneado de esos negativos, se pasan por un equipo de limpieza y, una vez escaneados, se procede a la eliminación digital manual únicamente de rayas, manchas o motas. La corrección de color estuvo supervisada directamente por Agustín Almodóvar, teniendo especial cuidado en no introducir «correcciones digitales» para mantener inalterables los resultados de la época original de la producción. Se ha intentado respetar al máximo lo que, tanto los técnicos en entrevistas como Agustín Almodóvar, denominan «textura del fotoquímico». Con el sonido se ha mantenido el mismo criterio.

En nuestra conversación, Agustín reconocía que su atención y supervisión de las cuestiones que tienen que ver con la imagen fueron mayores que las relacionadas con el sonido. Es la prolongación lógica de su trabajo como productor, donde también se ocupa directamente de asuntos que tienen que ver con el procesamiento de la imagen (por ejemplo, del etalonaje). En el caso del sonido, aun siendo directo su trato con los técnicos, su intervención es menor, del mismo modo que lo fue durante el proceso de tratamiento digital. Se han generado, además de los DCP de exhibición digital, máster en vídeo y máster de archivo de todos los títulos (unos 500 teras en total). El proceso se ha prolongado durante tres años y, una vez finalizado, todos los elementos fotoquímicos se han depositado en Filmoteca Española.

El tiempo y el dinero dedicados se consideran como lo que son, una inversión en el mayor

activo de *El Deseo*: los títulos que produce. Así, el proceso no se reduce a lo que aquí tratamos –las películas de Pedro Almodóvar–, sino al catálogo completo de las películas que han producido.

Algo esencial: el equipo

A lo largo de estos tres años ha sido fundamental la coordinación y la sintonía con todas las personas implicadas en este trabajo. De hecho, durante la entrevista, Agustín repite varias veces la palabra «sensibilidad» para calificar la actitud de todas las personas y el equipo técnico de *Deluxe*: «no solo se trata de conocimientos o competencias técnicas, sino de sensibilidades sobre el trabajo realizado».¹⁰

Destaca la labor que se ha llevado a cabo en todos los procesos, con una dedicación, precisión y cuidado encomiables en cada uno de los fotogramas, con cada una de las rayas o motas detectadas. Juanjo Carretero señala en una entrevista que solo en picos y rayas salía una media de un millón de correcciones por película.¹¹

Debido a su complejidad, en *El Deseo* llegaron a pensar que en España no era posible realizar este trabajo, pero Agustín ha aprendido juntamente con todo el equipo técnico. Ha sido un proceso compartido y conjunto de colaboración, lo cual muchas veces no es posible en los proyectos de producción propiamente dichos ya que los departamentos tienden a ser muy herméticos. En este caso, la integración de todo el equipo implicado ha sido fundamental.

Cosas que hay que hacer

La motivación esencial era devolver a la proyección en sala la obra de Pedro Almodóvar. A lo largo de los años, para su comercialización en soportes digitales o analógicos en formato de visionado doméstico, desde la primera explotación en vídeo hasta el *Blu-Ray*, se han

¹⁰ El proyecto ha contado con la colaboración de un equipo de veinte profesionales encabezado por Juanjo Carretero (director técnico de *Deluxe*), Chema Alba (colorista) y Pelayo Gutiérrez (diseño y postproducción de sonido).

¹¹ Ver Audiovisual 451. 18 de abril de 2017. Entrevista con Juanjo Carretero y Chema Alba.

ido generando diferentes soportes desde los materiales fotoquímicos; pero la proyección en sala en los estándares digitales hacía necesario otro tratamiento.

En un primer momento se pensó que poder disponer de las películas en DCP para proyección era un proceso relativamente rápido, mediante el telecinado desde copias positivas, pero las primeras pruebas no fueron nada satisfactorias. Se decidió entonces el escaneado desde duplicados (interpositivos o internegativos). Las pruebas realizadas con una bobina del negativo de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, les llevaron a tomar la decisión de que el escaneado debía ser desde los negativos. Decisión que se traduce en ventajas evidentes de calidad pero que multiplica los posibles riesgos.

Agustín cuenta que tomó medidas excepcionales de seguridad para trasladar por carretera todos los negativos y cómo eso le quitó el sueño. Por otro lado, y sobre todo, trajo consigo un aumento considerable de la inversión económica a realizar en el proyecto.

Opina que ojalá hubiera algún tipo de ayuda para este tipo de digitalizaciones. *El Deseo* siempre ha optado a las ayudas a la preservación fotoquímica (realización de duplicados que el ICAA financia al 50%). «La existencia o no de ayudas no va a determinar lo que como productores tenemos que hacer, pero echamos de menos la sensibilidad de alguna ayuda y guía por parte de las administraciones públicas responsables del patrimonio», señala.

A pesar de su coste, el mismo proceso se llevará a cabo con todo el catálogo de *El Deseo*, más allá de la obra de Pedro Almodóvar. Es una decisión empresarial que conlleva una inversión considerable pero que también tiene un retorno económico, aunque no inmediato. De hecho, ya lo están capitalizando. Por ejemplo, no se hubiera podido vender todo el catálogo a *Netflix*

si estos procesos no se llegan a hacer con esta garantía de calidad y para todos los títulos.

Por otra parte, les ha sorprendido el valor de volver a exhibir las películas en sala. Los ciclos en DCP ahora «nos florecen». Nuevos públicos tienen acceso en sala, por ejemplo en Pekín, donde existen multitud de fans que conocen estas películas por copias piratas y, ahora, pueden disfrutar por primera vez de estos títulos en la gran pantalla. «El origen de plantearnos el proyecto de digitalización y restauración era posibilitar la proyección en sala. Las generaciones nuevas ven ahora las películas de los 80 y 90 dándole el valor en sala de una experiencia cultural de primer orden».

Partimos de una preservación y una preocupación previas

Los negativos y duplicados estaban en perfectas condiciones, ninguna sorpresa en su calidad de preservación. Los principios y finales de rollo de los negativos son los que más problemas han dado. Solo descubrieron daños mecánicos en el caso de los negativos pero estaban perfectamente conservados. Ahora bien, las copias positivas sí están absolutamente degradadas, por ejemplo, las copias de *Kika* (1993) están prácticamente irreconocibles.

Cada título es un mundo, sobre todo cuando se trata de producciones a lo largo de tantos años. Fueron especialmente conflictivas las películas de los primeros tiempos cuando el presupuesto era ajustado y los medios no eran todos los que se querían. Por ejemplo, *La ley del deseo* (1987), donde las copias se tiraron directamente del negativo original porque no había recursos.¹² O el caso de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), en la que se encontró que hay un plano que fue sustituido desde el internegativo en el negativo. De esto ni siquiera se dieron cuenta en su momento. Ni saben a qué se debe, nunca se les comunicó ningún problema de este tipo.

¹² Ya hemos señalado el caso de *Furtivos* (Borau, J.L., 1975), en el que ocurrió lo mismo. Es lo que Alfonso del Amo denomina «paradoja del éxito», poniendo el ejemplo paradigmático de *El último cuplé* (de Orduña, J., 1957), donde se aprecia claramente cómo el éxito y, por tanto, el número de copias tiradas directamente del negativo, hace que las películas más exitosas sean las peor conservadas.

¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984), que no fue una producción de *El Deseo*,¹³ ha tenido problemas con los títulos de crédito, así como con una secuencia con pantalla partida que ha necesitado tratamiento especial. El sonido de estas primeras producciones se ha limpiado respetando la textura de ese *mono* original. «Al sonido nunca se le presta atención, nunca se habla de él en estos procesos. Pero el trabajo hecho con el sonido tiene la misma filosofía que el seguido con la imagen: respeto absoluto a las obras tal y como fueron en su día».

Nos señala Agustín que las herramientas digitales han multiplicado exponencialmente las capacidades de intervenir en la imagen, por lo que los criterios deben estar muy claros desde el principio. Estas herramientas digitales se han multiplicado casi más con el sonido que con la imagen.

Un proceso de decisiones encadenadas

Hay que destacar que la referencia de imagen se ha basado enteramente en la memoria de Agustín Almodóvar, con la ayuda de las ediciones en DVD. Aquellas decisiones que han tenido que ver sobre todo con el color, se han basado en su «memoria emocional», en la que Pedro: «no ha delegado, sino que ha confiado». De ahí que la postura de Pedro Almodóvar en todo este proyecto haya sido la de confiar todo el proceso en la mirada de Agustín. Esta confianza, sin duda, está fundamentada en las competencias adquiridas en todos y cada uno de los proyectos en los que Agustín ha participado. Desde los inicios más artesanales se ha implicado y aprendido con cada uno de los procesos técnicos, lo que ha sido esencial para tomar decisiones durante la restauración.

Es evidente que les hubiera encantado contar en la toma de decisiones con el colorista, por ejemplo, o con los operadores de cámara, pero durante los tres años y con el número de títulos tratados era algo del todo inviable. Las películas

deberían ser consideradas lo suficientemente valiosas como para que estos trabajos fuesen realizados por especialistas («como se hace la restauración, con equipos especializados, de un cuadro en el Prado»), pero no es así”.

«Hemos partido de cero, hemos hecho “de la necesidad virtud”, algo de lo que sabemos mucho los productores en este país». «Con un poco de miedo, me he arrogado quizás decisiones en oficios que no son los míos». Ese riesgo se ha asumido «justificado, de alguna manera, en la forma que tiene *El Deseo* de concebir sus proyectos, de forma multidisciplinar y de comunicación entre departamentos, donde todos participamos en todo». Cuando no existe nadie implicado en el proceso original, «cuando se rompe el cordón umbilical con la obra», se debe recurrir a equipos investigadores a todos los niveles.

Sobre la participación de Pedro en todo el proyecto, Agustín explica cómo tuvo la «inteligencia» de distanciarse. El proceso de revisitar la obra y de toma de decisiones, nos confiesa, seguramente es más adecuado desde una instancia diferente al realizador. El vínculo del director con su obra resulta muy duro en este proceso. Nos cuenta, medio en broma, cómo su hermano ha tenido la tentación de volver a versionar su propia obra (una nueva versión del director), por ejemplo, *La ley del deseo* (1986), en la que tuvieron los problemas de una producción muy limitada. «Ahora se nos abría la posibilidad de volver a plantearla, pero evidentemente eso es otro trabajo, no pasó de la tentación, una tentación “enteramente humana”. Como equipo tenemos muy claro que la película empieza y termina, cada título tiene su posición y su coherencia en el cuerpo de la obra, esa es la ventaja de haber controlado desde muy pronto el proceso creativo y de autoproducción de todas las películas de Pedro».

13

Tesaurus 70%, Kaktus P.C. 30%.

El futuro de los datos. ¿Y ahora qué?

Tras una larga charla, Agustín nos confiesa su preocupación por la preservación y el futuro de todos los datos y archivos generados, así como por la inexistencia de protocolos sobre qué y cómo se conserva. Preocupación en la que dice encontrarse un poco solo y con muchos miedos, con la sensación de que a sus colegas no les interesa demasiado. Nos cuenta que quiere volver a generar materiales 35mm, únicamente con la idea de la preservación a largo plazo, a partir de los datos de los archivos digitalizados, aunque esto por ahora es imposible.

Existe la idea generalizada de que produces, explotas, una vez acabado es, la responsabilidad es de «otros». Idea y sensación que no es solo con respecto a quienes producen, sino también a quienes realizan. Como espectador sensible, ya no como profesional, le parece terrible ver las emisiones en televisión del cine español histórico sin diferencia de texturas, tonalidades o matices, siendo el mismo tratamiento el de las películas de los 50, los 60 o los 90.

La idea del cine como un patrimonio cultural de primer orden debería surgir desde las autoridades. Que, por encima de las decisiones personales y privadas, hubiera una acción más consistente y más generalizada, unos protocolos, unas ayudas que no necesariamente deben ser ayudas económicas sino de gestión, que faciliten las cosas, que existiera la conciencia decidida de la importancia de crear equipos para hacer este tipo de trabajo y dejar fijado lo que se ha hecho, las decisiones que se han tomado.

Nuestro entrevistado dice sentir una incompreensión generalizada, donde nadie quiere abrir este debate sobre la restauración, ni prestan atención a los recursos que hacen falta en ese sentido. «Creo que he tirado un poco la toalla de convencer a autoridades. Hago lo que

creo que debo hacer, con los recursos que tengo, sobre los títulos que son mi responsabilidad... pero en soledad».

«He tenido la tentación de llevarme los negativos a Francia, pero estamos ligados a la cultura española, formamos parte de ella, hemos recibido ayudas para levantar nuestros proyectos en este país... Sería injusto ahora irnos, pero si aquí no se valora, debería irme a un país donde sí se valore. Me alegro de haberlo hecho aquí, a pesar de los riesgos que he asumido. Sacarlo fuera hubiera sido traicionar el espíritu de la obra de Pedro. Pero quisiera denunciar la nada sobre la que se ha hecho este trabajo; habría que dejar fijado lo que se ha hecho y cómo se ha hecho.»

A pesar de todo, termina señalando que no hay emoción comparable a ver un negativo como el de *La ley del deseo* (1986), que vuelve a la vida en el DCP. Una vez acabados todos los problemas, «fue como volver a los años 80, ya que no se trata de actualizar ni rejuvenecer». Asimismo, admite que cuando ha acabado todo el proceso sienten un vacío, porque todo es muy emocionante. Se confiesa apegado al valor del fotoquímico y sus procesos, con los que aprendió a producir. «En el 25 aniversario de *La Ley del deseo* (1986), nuestra primera obra, se proyectó en 35mm en el Teatro Chino de Los Ángeles,¹⁴ con una proyección magnífica, cuidada como lo hacen allí. Estaba llena de gente joven, fue una experiencia emocional inigualable».

En conclusión, «a las obras hay que acompañarlas, se está ligado de por vida a ellas. Que la gente joven vuelva a ellas nos muestra que no es nostalgia sino vigencia. Esa vigencia nos lleva a querer que brillen y no olvidarlas en un almacén».

¹⁴ En noviembre de 2011, Pedro Almodóvar fue el director invitado del Festival del *American Film Institute (AFI Fest 2011)*. El 7 de noviembre se proyectó *La ley del deseo* en el *Grauman's Chinese Theater* de Hollywood.
<https://www.indiewire.com/2011/11/pedro-almodovar-presents-law-of-desire-talks-life-love-art-at-afi-fest-2011-255168/>

ESTELA FILMS Y SU CATÁLOGO HISTÓRICO



Begoña Soto y Santiago Aguilar

Diversidad e historia

Estela Films, empresa de producción fundada en 1948, se define como la productora en activo más antigua de España. Como bien dice en su sitio web, su trayectoria «es muy representativa del camino que siguió el cine español a lo largo de su historia». Actualmente cuenta con un catálogo histórico de unas cuarenta producciones, entre las que se encuentran obras de José Antonio Nieves Conde, Fernando Fernán-Gómez, José María Forqué, Luis García Berlanga y José Luis Cuerda, pero también de Juan Bosch o León Klimovsky.

El proyecto de *Estela Films* sobre su catálogo nos parece interesante, al concernir a un número considerable de títulos que abarcan un periodo de años muy amplio y, sobre todo, por la variedad absoluta de producciones que lo componen: de las obras pioneras en la animación a las adaptaciones literarias promovidas por la Ley Miró; del cine de ambición de la década de los 50 a las producciones estrictamente contemporáneas. Al contrario que en el «caso Almodóvar», donde lo compacto de la obra dota al proyecto de cualidades propias, aquí la situación es bien distinta. Aunque algo los

une: el interés por poner en valor el catálogo recuperado surge de los propios titulares de los derechos.

Félix Tusell Sánchez (nieto del fundador de *Estela Films*) está al frente de la productora y lidera el proyecto de revalorizar el catálogo histórico, esta vez con el apoyo técnico de *Telson*. En su caso marca la diferencia, por ejemplo, el hecho de aceptar un legado familiar a pesar de que él no ha participado, dada su juventud, en ninguna de las producciones que componen el catálogo histórico. Esto quiere decir que la primera tarea ha sido inventariar y llegar a tener claro cuáles son y dónde están los materiales de conservación de cada uno de los títulos. Una cosa es poseer los derechos de explotación y otra diferente tener el acceso o la propiedad de negativos, duplicados y copias. Se da además la circunstancia, nos cuenta, de que cuando consultó la posibilidad de acogerse a las Ayudas a la Preservación del ICAA —que hace tres años que no se convocan—, le dijeron que el tipo de trabajos a realizar para preservar el catálogo no encajaba en las bases de la convocatoria, pensadas para producciones contemporáneas.

No se ha planteado, por ahora, consultar con los autores de los títulos sobre las remasterizaciones. De hecho, las características de los títulos y sus años de producción hacen inviable esta posibilidad para la mayoría de ellos.

Vinculación emocional

La puesta en valor y la idea de intentar recuperar los títulos históricos de *Estela Films* es un empeño personal. Félix Tusell Sánchez pretende conservar los derechos y el catálogo, también por razones emocionales. Se trata de mantener y recuperar las producciones de su abuelo —Jordi Tusell Coll—, de su padre —Félix Tusell Gómez—, y la continuidad que su madre —la diseñadora de vestuario Mercedes Sánchez Rau— quiso dar al legado familiar cuando su marido murió en un accidente en Kenia. El propietario actual de *Estela Films* tenía entonces apenas unos meses y preservar la producción de *Estela Films* supone también recuperar la memoria de su familia.

Por tanto, su vinculación con las películas y su conocimiento sobre sus procesos de producción, es algo que va adquiriendo sobre la marcha, delegando su confianza para realizar este tipo de trabajos en el equipo técnico de *Telson* y, según los casos, en el personal de los archivos. Una vez que los laboratorios liquidaron sus almacenes, los materiales de *Estela Films* pasaron tanto a Filmoteca de Catalunya como a Filmoteca Española.

Los trabajos de *Estela Films* sobre los títulos de su catálogo histórico han sido telecinados con calidad HD¹⁵ para los casos de *El diablo toca la flauta* (Forqué, J. M., 1954), *Amanecer en Puerta Oscura* (Forqué, J. M., 1957), *Topical Spanish* (Masats, R., 1970), *Furia española* (Betriu, F., 1975), *Pares y nones* (Cuerda, J. L., 1982) o *La vieja música* (Camus, M., 1985). Caso aparte merece el tratamiento excepcional de *Érase una*

vez... (Cirici-Pellicer, A. y Escobar, J., 1951).¹⁶

En este proceso se intenta elegir el material de origen mejor conservado. En el caso de que exista un interpositivo combinado, es el que se suele seleccionar. Si no existe, o no tiene las condiciones de calidad necesarias, se intentará recurrir a los negativos originales de imagen y sonido con un *Betacam Digital* de referencia. Dado el tiempo y el dinero que hay que invertir en cada título —«cada caso es diferente»— es imposible llevar a cabo este proceso con todos los títulos de una vez. Se afronta poco a poco, reinvertiendo lo que la explotación de cada película genera en la preservación del resto del catálogo. Para el catálogo de *Estela Films*, son de suma importancia las emisiones de cine histórico en televisión, cuyos pases se paguen según unas tarifas que permitan afrontar este trabajo con la calidad necesaria. A partir del telecinado, se estudia su comercialización en plataformas de visionado y vídeo doméstico. En casos excepcionales, en un futuro, se plantea la creación de DCP con los que proyectar estos trabajos en filmotecas, festivales y otros ámbitos de difusión culturales.

Tusell muestra cierta inquietud sobre la preservación de los másteres generados por estos procesos, al igual que por los generados por las películas que actualmente produce —*Los del túnel* (Montero, P., 2017), *Tiempo después* (Cuerda, J. L., 2018)—. Considera que Filmoteca Española, que garantiza el correcto almacenamiento de los materiales fotoquímicos, no tiene la misma experiencia y protocolos en cuanto a los discos duros en los que actualmente se realizan las «entregas obligatorias» para el cobro de las subvenciones a la producción. No obstante, estos soportes se duplican siempre, quedando uno en el archivo (Filmoteca) y otro en el laboratorio.

¹⁵ Silvia Torralba, de *Telson*, arroja un poco más de luz sobre el trabajo que realizan con los materiales de archivo. *Telson* revisa el material fotoquímico mejor conservado para dejarlo listo para el telecine. A partir de ahí, el proceso es el siguiente: telecine técnico de imagen en HD, ajustando luces con criterio para su posterior etalonaje; captura de imagen y etalonaje; limpieza automática y manual de la misma; telecine de sonido y sincronización partiendo del negativo de sonido, siempre y cuando esté en condiciones; masterización en HDCAM en formato 16/9 para emisión respetando el *aspect ratio* original de la película; generación de sendos archivos digitales *QuickTime ProRes* de conservación para la productora y para Filmoteca Española; control de calidad en sala Clipster; y, por último, volcado del ProRes a disco interno de archivo.

¹⁶ *Érase una vez...* es un caso que nada tiene que ver con estos seis títulos. Conlleva un proceso completamente diferente y los trabajos técnicos se están llevando a cabo por Filmoteca de Catalunya.

Un catálogo tan variopinto conlleva que cada título tenga una vida y unas singularidades de explotación. Hay películas prestigiosas que obtuvieron recaudaciones bastante magras en sus ediciones en DVD y, en cambio, el poder de convocatoria de Antonio Molina y Rafael Farina en *Café de Chinitas* (Delgrás, G., 1960), la han convertido en un auténtico éxito de ventas. Tampoco este terreno está exento de picaresca. *Amanecer en Puerta Oscura* (Forqué, J. M., 1957) ha sido comercializada clandestinamente en gasolineras en soporte DVD. La retirada de estas copias piratas se ha realizado gracias a Egeda.

Un caso emblemático: *Érase una vez...*

Un caso emblemático de restauración en el que se ve inmerso *Estela Films* es el de *Érase una vez...* (Cirici-Pellicer, A. y Escobar, J., 1951), uno de los primeros largos de animación de producción española y ganador de un premio en el Festival de Venecia. El único material conservado es una reducción en 16mm y blanco y negro de un original en *Cinefotocolor*, procedimiento cromático de patente española ideado por el ingeniero Daniel Aragonés como alternativa al prohibitivo *Technicolor* tricapa estadounidense.

El restaurador Luciano Berriatúa lleva seis años trabajando en su restauración, a partir de los escasísimos fotogramas y acetatos en color conservados, y utilizando como referencia el álbum de cromos que se comercializó para el lanzamiento de la película. Este trabajo se está llevando a cabo en y por Filmoteca de Catalunya.

Félix Tusell destaca que, para él o para cualquier otro productor, es imposible sufragar un trabajo que conlleva una investigación y una dedicación de tal magnitud. Que sería ideal contar con un equipo técnico y de investigadores para todos los títulos, tal y como se está llevando a cabo para *Érase una vez...* pero que eso, hoy por hoy, no resulta posible. La importancia del proyecto no radica únicamente en el resultado, sino en todo el proceso de restauración, en cómo se está

llevando a cabo y en documentar cada paso dado. En este sentido, él no puede hacer otra cosa que dar las facilidades necesarias a las y los técnicos de Filmoteca de Catalunya y a Berriatúa.

Además, contrasta este caso con el generalizado desamparo que detecta en la investigación previa antes de fijar la intervención de un título. Busca siempre la asesoría de especialistas cuando se encuentra ante el dilema de materiales de origen con diferentes metrajes, estados de conservación, vicisitudes de producción o, en el caso de su catálogo, la intervención de la censura. También se encuentra con problemas a la hora de tomar decisiones sobre desde qué materiales conservados digitalizar, lo cual es especialmente delicado para el caso del sonido, detalla. Los conocimientos necesarios para poder tomar este tipo de decisiones —desde historia del cine hasta competencias técnicas— hacen precisa la elaboración y existencia de una guía y protocolo hasta ahora inexistentes. Una vez más, la iniciativa estaría en manos de los archivos audiovisuales y los laboratorios.

LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO O CÓMO CREAR CINEASTAS

• • • •

Marina Díaz

A partir de cuestionarios a la Cinemateca Uruguay y a la Filmoteca de la UNAM (México)

Los archivos fílmicos: exhibición y alfabetización audiovisual

Las filmotecas han sido el resguardo de los materiales fílmicos desde bien iniciado el siglo XX, y su preocupación no ha sido únicamente conservar las películas y todos los materiales que conforman la cultura cinematográfica, sino formar a espectadores presentando una variedad de formas artísticas y creativas del cine que sirvieran de contrapeso al cine comercial o más convencional. El afán de formar espectadores y de crear audiencias sensibles a la pluralidad creativa del cine es parte sustancial desde la fundación de estos archivos, que siempre se han construido acompañados de salas de cine donde convocar a su público.

Con el fin de proporcionar un estado de la cuestión en el funcionamiento de las filmotecas en su vertiente de programación/difusión, como espacios donde exhibir patrimonio histórico y también obras desconocidas en las salas convencionales, se envió un cuestionario¹ a los responsables de programación de la Cinemateca de Uruguay y de la Filmoteca de la UNAM que nos permitiera conocer su organización respecto a este tema.

Punto de partida: organización de la programación

La programación de las salas de las filmotecas suele organizarse en torno a géneros y recorridos temáticos que se centran en ciclos y retrospectivas, homenajes o muestras de

1 (1) ¿Cómo se organiza la programación de las salas de la filmoteca/cinemateca: ciclos en torno a profesionales (autores/as, actores/actrices, otros/as cineastas), géneros, cines nacionales, otras posibilidades? (2) ¿Se colabora regularmente con otras filmotecas/cinematecas en materia de programación? No solo para admitir ciclos sino para elaborarlos para otros lugares (3) ¿Hay ciclos estables? (4) ¿Se elaboran materiales explicativos en la web, hojas de sala, blogs? (5) ¿Se hacen presentaciones de las películas o de los ciclos en la sala? ¿Por quién y con qué criterio? (6) ¿Qué tanto por ciento de la programación procede del acervo de la filmoteca/cinemateca? (7) ¿Se colabora con otros programadores? ¿Se alojan programaciones externas? ¿Se programa fuera de las salas propias de la filmoteca/cinemateca? (8) ¿En general, qué tipo de público asiste a las salas (cinéfilo, personas del barrio, especializado según el tema/género/etc., niños, tercera edad, etc.)? (9) ¿Se colabora con asociaciones o con iniciativas de alfabetización audiovisual? ¿Hay programas específicos para niños/as y jóvenes? (10) ¿Qué tanto por ciento de programación se dedica al cine nacional?

cine nacionales, así como la realización y colaboración con festivales. La programación sigue basándose en gran medida en el concepto de autoría, que se emplea como reclamo y también como objeto sobre el que reunir la filmografía completa que permita conocer mejor las peculiaridades de cada cineasta o ahondar en su concepto del cine. También se focaliza en temas que pueden servir de organización de la selección de títulos, ya por su vinculación con el cine (a través de géneros o las monografías a otro tipo de profesionales del cine), ya con su énfasis en temas culturales, políticos o sociales, donde el cine ha hecho una aportación que puede animar al debate. A la pregunta sobre la existencia de ciclos estables, la respuesta es diferente. La Filmoteca de la UNAM tiene dos ciclos permanentes que le dan continuidad a sus contenidos y, posiblemente, una respuesta a su vinculación con el cine nacional y con la facilitación de estrenos imposibles en el ámbito comercial. Se trata de los ciclos *Cineastas mexicanos contemporáneos* y *Estreno en la UNAM*. Desde la Cinemateca Uruguaya, que no organiza así su programación, se explica lo siguiente: «mantenemos una estructura de programación pero los ciclos van variando y tratando de acompañar el devenir social del país o del mundo, organizando muchas veces ciclos temáticos en torno a temas políticos, sociales o ambientales, así como la conmemoración de hechos históricos de importancia». De todos modos, el festival organizado por la Cinemateca bajo el encabezamiento de *Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay* hace las veces de cita estable en su programación, así como de lugar para la promoción de las novedades nacionales e internacionales más reseñables.

Además, las programaciones de las filmotecas, sobre todo las que forman parte de las instituciones cinematográficas estatales, tienen un compromiso con la difusión de la producción

nacional, tanto con la promoción del patrimonio para que siga vigente y conocido, como con la promoción de los nuevos cineastas. Dada la enorme diferencia entre la producción en la cinematografía de ambos países, la filmoteca mexicana compone la mitad de su programación de cine nacional. Por su lado, la uruguaya asume prácticamente toda la programación de lo producido en el país, por lo que es un escaparate único y completo para el espectador local.

Finalmente, los archivos fílmicos pueden mostrar sus contenidos a través de la programación, de manera que se mantiene vivo el acervo dando a conocer las extensas colecciones que contienen las filmotecas, cuyo trabajo de conservación y recolección se ha ido haciendo a lo largo de los años. Por ejemplo, en la Cinemateca Uruguaya se utiliza un 60% de sus fondos para la programación, mientras que, en la mexicana, se exhibe un 20%.

Las salas de las filmotecas tienen un papel esencial en dar a conocer la verdadera naturaleza de los archivos fílmicos, para ello hay que reparar en la presentación de aquellas obras que han sido recuperadas o restauradas recientemente. Sin duda, esta es una de las facetas propias de estas instituciones en su labor de preservar el pasado patrimonial. Darlo a conocer es, como se viene diciendo en este número de *Papeles de cineastas*, su responsabilidad. Por mencionar solo unos ejemplos, desde la Cinemateca Uruguaya se nos apunta: «En 2014, se realizó una función especial con el film *Almas de la costa*, primera película uruguaya que se conserva fragmentariamente, que fue recuperada gracias a un convenio con la Cineteca de México.² En 2017 se comenzó a trabajar en la digitalización de parte del acervo gracias a la creación de una Mesa Interinstitucional de Patrimonio, que agrupa diversos archivos, y se planea realizar funciones para los trabajos recuperados a partir de 2019». En el caso mexicano, en 2017, se «[celebró] el Día Mundial

2 Se da la circunstancia de que, tanto México como Uruguay, tienen cada uno dos archivos miembros de pleno derecho de la FIAF. En el caso de México: Cineteca Nacional y Filmoteca de la UNAM, ambas en Ciudad de México. En el de Uruguay: Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra/Sodre y Cinemateca Uruguaya, los dos en Montevideo.

del Patrimonio Audiovisual, con la proyección de *El tren fantasma*, de Gabriel García Moreno, México, 1927». Esta práctica es habitual en la programación anual.

Cuestión de método. La red de la cultura cinematográfica

La participación de las filmotecas en la cultura cinematográfica de cada país es ineludible. Sus salas tienen tradicionalmente las mejores condiciones y posibilidades para ofrecer a los espectadores una experiencia de visionado tradicional y completa. En ese sentido, normalizar y mantener el hábito de ir al cine sigue siendo una de sus primeras preocupaciones y una forma de poder ofrecer contenidos diferentes a otras fuentes de consumo cinematográfico y audiovisual que ahora no solo son las salas comerciales, sino las plataformas televisivas y en línea de contenidos.

Sin embargo, hay que mirar hacia el pasado para comprender cómo las filmotecas han tenido una función crucial con su colaboración en la organización de retrospectivas (que animaban también las restauraciones). Se organizaban, además, ciclos que itineraban por distintos centros filmicos, dada la importancia de las películas en formato fotoquímico. La organización y colaboración de las filmotecas, bajo el paraguas de la FIAF, ha sido y es una red bien organizada para compartir políticas culturales. Sin embargo, la irrupción del digital ha cambiado esta dinámica. Como se anota desde Uruguay: «[e]l uso de formatos digitales de más sencillez tuvo como consecuencia la casi desaparición de muestras compartidas entre cinematecas y la independencia casi total entre las programaciones de las mismas». Aun así, sigue habiendo colaboraciones con las instituciones de los cines nacionales, que facilitan los monográficos por países, donde también es habitual la colaboración con la red de difusión internacional de las culturas a través de las embajadas y en los institutos culturales europeos y latinoamericanos.

De alguna manera, la topografía y la temática concreta de los festivales ha suplido esta red de colaboraciones, proporcionando otra forma de acercar los títulos al público. Esto, probablemente, ha hecho más especializada la oferta, aunque han seguido manteniendo su compromiso con la pluralidad. Los festivales nacionales encuentran en las salas de las filmotecas un lugar de profesionalidad y legitimación. Y la estabilidad y capacidad de las filmotecas permiten que puedan hacer muestras de festivales internacionales, a través de los lazos entre sus programadores.

Una tercera vía de participación en las redes de promoción cultural del cine es la colaboración con instituciones académicas o estatales, que hacen de la filmoteca un lugar donde el cine se relaciona o comunica con otros ámbitos sirviendo de mediador en los temas que les competen.

Y en eso también es importante la capacidad de las filmotecas para proyectar más allá de las salas asociadas a sus espacios. La Cinemateca Uruguay programa en el Ministerio de Transporte y Obras Públicas, con entrada gratuita, en una función diaria, además de sus cuatro salas propias: «Sala Cinemateca y Sala 2 [que] están dedicadas a la programación de ciclos y retrospectivas, homenajes o muestras de cine nacionales con films provenientes del acervo de la propia Cinemateca, de las Embajadas e Institutos de Cine de otros países o muestras de festivales de cine, etc. Las Salas Cinemateca 18 y Cinemateca Pocitos están casi exclusivamente dedicadas a estrenos de cine provenientes del mundo entero en un porcentaje importante de países europeos y latinoamericanos». Por su parte, la Filmoteca de la UNAM tiene más salas, debido a la mayor extensión de su ciudad: «las salas cinematográficas que programa la DGAC (Dirección General de Actividades Cinematográficas), Julio Bracho, José Revueltas, Carlos Monsiváis, ubicadas en el Centro Cultural Universitario, y en el cinematógrafo del [Museo Universitario del] Chopo».

Generación de conocimiento. Materiales para la cinefilia

Desde los primeros tiempos de las filmotecas, la formación de espectadores ha llevado aparejada la documentación de los ciclos y el apoyo para que los especialistas pudieran desarrollar aquellos puntos de interés desarrollados dentro de la cultura cinematográfica. Las catalogaciones, las monografías, los estudios de géneros o de temas de interés cinematográfico han tenido en las filmotecas sus aliadas iniciales. Desde la publicación de libros hasta la presentación de los resultados de estudios e investigaciones, las salas también convocan a los espectadores para animarles a conocer más.

El punto de partida de esta labor de mediación con el espectador comienza muchas veces en las filmotecas. Los programas de mano y las presentaciones y encuentros con el público son la espina dorsal de la forma de propiciar el diálogo. Un objeto primordial para: «[el] boletín mensual con reseñas de los films, textos introductorios contextualizando, calendario y fotogramas de los films. El boletín tiene distribución entre los socios de cinemateca pero también se envía mes a mes a institutos culturales y educativos, academias, embajadas, centros de estudiantes, etc. Toda esa información está además disponible en el sitio web de la cinemateca y en redes sociales», se nos indica desde Uruguay. Efectivamente, la presencia en Internet y en las redes es ineludible para llegar a un público mayor.

En segundo lugar, las presentaciones en sala suelen ser puntuales y asociadas a eventos especiales, en las que se convoca a las y los cineastas de las producciones. Los encuentros con el público han quedado, probablemente, asociados a la función y labor de los festivales.

Resulta interesante indicar que ninguna de las dos filmotecas encuestadas proporciona información sobre copias o soportes. Probablemente, el público contemporáneo,

habitado a mirar desde la industria digital, ya no da importancia a este tema.

Recorrido en espiral. Públicos y alfabetización audiovisual

La afluencia de público a las salas es el sentido de ser de la programación de las mismas. Entre sus funciones toma protagonismo posibilitar que los espectadores se acerquen a los contenidos custodiados por las filmotecas y, al mismo tiempo, deben hacer entender el sentido de su trabajo como archivos y contribuir a ampliar el conocimiento general sobre el cine. Sin duda, es el punto de partida y de llegada para toda cultura cinematográfica, como se viene indicando.

Se puede decir que, después de más de un siglo de cine, las filmotecas han logrado tener un público variado, o al menos estar en conocimiento de la ciudadanía. Nuestros archivos preguntados asumen ese logro: «Todos los [públicos] mencionados en la pregunta [cinéfilo, personas del barrio, especializado según el tema/género/etc., niños, tercera edad, etc.], con especial interés en la comunidad de la UNAM, estudiantes, académicos, investigadores y público en general».

Sin embargo, desde la Cinemateca Uruguay se hace referencia a los más jóvenes, con los que hay que pensar en la capacidad de la alfabetización para hacerles partícipes de la programación de las filmotecas: «Gracias a la gran inserción social de la Cinemateca, el público es muy amplio, desde cinéfilos a simples espectadores ocasionales y de todas las franjas etarias, salvo los niños al no tener una programación específica dirigida a ellos». Con este propósito, la Cinemateca realiza el programa «El aula en el cine», que pertenece a la educación pública, para que los estudiantes de secundaria acudan a las salas.

Por su parte, la Filmoteca de la UNAM no «colabora con asociaciones o con iniciativas de alfabetización audiovisual, sin embargo anualmente se programa el Festival

Internacional de Cine para Niños (... y no tan Niños), también se cuenta con los programas “Leer cine”, para alumnos y maestros del bachillerato, y se programan ciclos en formato de cine-debate para los alumnos de bachillerato del Gobierno de la Ciudad de México, Prepa sí».

En resumen, el compromiso de estas dos filmotecas no deja de lado la necesaria atención a los espectadores del futuro.

CINEASTAS QUE CREAN A PARTIR DEL PATRIMONIO

• • • •

Marina Díaz

A partir de cuestionarios a Carolina Astudillo, María Cañas, Juan Millares, Pilar Monsell y Ana Pfaff

Los archivos fílmicos como foros para la creación

El recurso a las imágenes que conforman el patrimonio fílmico y audiovisual para la creación de nueva obra audiovisual tiene una tradición dentro del periodismo y el documental informativo, pero también de otras prácticas artísticas cuyo ejemplo mayor y más conocido es el cine de metraje encontrado o *found footage*. Con el fin de profundizar en la situación de este momento, hemos elaborado un cuestionario¹ dirigido a cinco cineastas,² que trabajan o han trabajado con material cinematográfico y audiovisual histórico y/o patrimonial en sus obras, con la intención de poder hacer un recuento sobre el tema desde este punto de vista.

Una cuestión de acceso: información, uso y derecho(s)

Desde la perspectiva de cineastas que necesitan este tipo de materiales para su foro creativo y productivo, la labor de los archivos fílmicos puede ser crucial para el desarrollo de sus trabajos. Los archivos audiovisuales son los lugares donde se puede proveer de la necesaria asesoría de los documentalistas o profesionales de la información para guiar en la búsqueda de los materiales. La impresión de las personas encuestadas es que el personal de las principales filmotecas y archivos utilizados tienen un sistema bien catalogado de sus acervos, si bien es un sistema de catalogación dirigido a otro

1 (1) ¿Cómo te provees de imágenes para tu trabajo creativo con imágenes de archivo? ¿Cuáles son las mayores dificultades que has encontrado al trabajar con este tipo de material? (2) ¿Has colaborado con filmotecas y archivos fílmicos? Si sí, ¿cómo ha sido el trabajo con ellos? (3) ¿Con qué tipo de imágenes, obtenidas en archivos fílmicos, has trabajado? ¿Cine de ficción, documental, cine comercial, películas familiares, otras? (4) ¿Trabajas con material analógico o digital? ¿Con los dos? ¿Crees que es diferente? (5) ¿Te han resultado útiles los catálogos y la forma de catalogación y etiquetado de las filmotecas para encontrar imágenes que te sirvieran para tu obra creativa? (6) ¿Conoces algún proyecto creativo, colectivo o individual, que haya surgido de un archivo fílmico para la reelaboración de sus materiales o para un uso creativo que vaya más allá del uso documental convencional o de documental informativo? (7) ¿Crees que el contenido de los acervos fílmicos es suficientemente conocido por parte de los creadores que utilizan las imágenes de archivo? (8) ¿Crees que el *found footage* –u otras tendencias artísticas que utilizan el archivo como fondo de provisión de imágenes y creativo– es suficientemente conocido? ¿Cómo relacionas tu trabajo con esta tendencia creativa? (9) ¿Crees que los archivos se sienten parte de esta tradición artística? ¿Has visto algún programa o ciclo de películas que trabajen con archivo fílmico en filmotecas o en centros de la imagen? ¿Cuáles? (10) ¿Qué opinión te merecen el acceso a películas de dominio público en Internet? ¿Crees que son accesibles, que son conocidas? (11) En cuanto a tu propia obra, ¿cómo te preocupas de su preservación?

2 Ordenados alfabéticamente: Carolina Astudillo, María Cañas, Juan Millares, Pilar Monsell y Ana Pfaff. Sus menciones en el texto se harán citando a cada persona por su apellido.

tipo de usuarios, como son los historiadores e investigadores de cine. Además, en la mayor parte de estos archivos han tenido contacto con un personal profesional en la asesoría de sus contenidos. Sin embargo, es unánime la impresión de que hay reticencias o dificultades de acceso a los materiales para fines creativos o artísticos y, sobre todo, por un precio razonable, como se verá más adelante. Por otro lado, algunas de las respuestas apuntaron a la falta de recursos de los archivos, especialmente en el servicio de proveer el material seleccionado.

Los principales archivos consultados, en el ámbito nacional, son: Filmoteca Española, Filmoteca de Catalunya, Institut Valencià de Cultura-La Filmoteca, Filmoteca de Andalucía, Archivo Xcèntric y el archivo de RTVE. Mención aparte merece la disponibilidad del archivo No-Do³ en Internet, si bien apunta Monsell: «Me preocupa enormemente que los archivos del No-Do sean tan inaccesibles por su precio. Es verdaderamente la memoria en imágenes de toda una época que aún no ha podido ser releída, trabajada, analizada, precisamente por el precio al que hay que someterse. Me gustaría mucho poder apoyar iniciativas contundentes para liberar las imágenes del No-Do, para que pudieran ser de uso gratuito».

También se han mencionado la *Cinématèque Française* y la Biblioteca del Congreso de EEUU, de la que se ha resaltado la facilidad para acceder y tramitar el uso de sus fondos; «realizan una formidable tarea de divulgación de sus fondos; cosa no muy frecuente en los archivos fílmicos en general», según Millares.

Sin embargo, frente a estas instituciones se erige el entorno de Internet, y uno de sus repertorios más populares, *Youtube*, como un espacio donde se puede acceder a un sinnúmero de documentos de distinta naturaleza. Dice Cañas: «[Mis imágenes proceden] [s]obre todo de ese

ojete popular, agujero negro, pozo sin fondo que es *Youtube*». Pfaff añade más sitios: archive.org /Rick Prelinger, Pond5, Public Domain Movies, etc. Lógicamente, los materiales encontrados en Internet se descubren antes y resultan más accesibles para las personas que hemos consultado. Una cuestión a plantear es si el sistema de búsqueda y etiquetado que utilizan estas páginas de la red es un sistema profesional para dar buenos resultados; algo que excede las posibilidades de conocimiento fuera de los especialistas en documentación e información.

Esta dicotomía ya establece un punto de partida en el que, en primer lugar, se destaca la desinhibición de quienes realizan piezas audiovisuales para considerar material cinematográfico y audiovisual cualquier documento, que rompe con las categorías clásicas de los productos y obras realizados con fines artísticos y comerciales. Apunta Pfaff: «[E]stamos totalmente acostumbrados a la reutilización de las imágenes, pero sobre todo como uso en los *media* y en Internet. La democratización de la imagen, el acceso a Internet, *Youtube*, la facilidad al tener programas de edición... ha hecho que la reutilización de imágenes sea una práctica cada vez más común, más necesaria y más directa (desde un uso más *lento* y reflexivo o creativo, pero también casi como un artículo de opinión o comentario a cualquier suceso inmediato)». Las filmotecas y los archivos fílmicos llevan mucho tiempo realizando una enorme labor de recopilación de materiales familiares e industriales realizados en formato fotoquímico, pero la irrupción del entorno digital ha hecho saltar en mil pedazos las categorías genéricas o culturales que hacen que unas obras y no otras sean el patrimonio a rescatar, conservar y catalogar. En ese sentido, el concepto de archivo ya es mayor que el que tradicionalmente se ha tenido desde el ámbito de la conservación y el patrimonio. Como apunta Monsell: «considero archivo a todas esas

3 En 1981, los materiales del No-Do se transfirieron a TVE y en 1982 se pasaron a Filmoteca Española, TVE conservaba y realizaba las gestiones comerciales de esas imágenes y la Filmoteca se reservaba su propiedad. Esto se mantuvo durante 30 años. En 2014, la gestión y el almacenaje físico de los materiales es totalmente de Filmoteca Española. Desde 2013 TVE solo aloja en su web los archivos digitalizados, ante el escaso tamaño del servidor del Ministerio de Cultura para poder albergar tanto material. TVE creó la web Filmoteca Española con todos esos filmes dentro del portal RTVE.

imágenes con las que trabajo, incluso aquellas imágenes que yo misma he producido en otros momentos anteriores de mi vida sin saber muy bien para qué podrían servirme después». Esta idea es compartida en todos los cuestionarios.

En segundo lugar, aparece el tema legal (enormemente sometido a debate) de la gestión de los derechos de propiedad intelectual de transformación que implica el uso de estos materiales. Actualmente la gestión de los derechos de la mayoría de los materiales está fuera de las competencias de las instituciones que los custodian. De esta manera, muchas veces la relación con las filmotecas o los archivos no es fluida ni apoya el trabajo de este tipo de usos. Sin lugar a dudas, los derechos de cesión y sus costes suponen una barrera sobre la que no hay una normativa clara respecto a las tarifas para las obras, donde no se tiene en cuenta el presupuesto o el alcance comercial o cultural de las obras derivadas. «La mayor dificultad que he encontrado al trabajar con este tipo de material, ha sido el valor de los archivos, ya que, si bien me hicieron un descuento [en las películas en las que he trabajado con filmotecas], son muy costosos, casi inaccesibles para proyectos que no han sido subvencionados», argumenta Astudillo. Por supuesto, también hay voces que reclaman un acceso mayor y libre a los recursos que tienen los archivos públicos, como la de Cañas: «Las filmotecas en general no ceden material audiovisual, ni nos dejan libertad para crear y resignificarlo por miedo a la cuestión de los derechos de autor. Somos incómodos para las filmotecas. Para ser legal, habría que pedir permiso a todos los autores vivos o a sus familiares en caso de defunción y negociar con ellos. Para mí, que trabajo sola en esto y que remezclo miles de fuentes audiovisuales, sería una tarea inabarcable, impagable y agotadora. Paradójicamente, a las filmotecas les dono mis videoguerrillas, para disfrute y uso popular y para los investigadores».

Esta dificultad obliga a realizar operaciones de transformación o un uso limitado para poder

incorporar estos materiales a las nuevas obras. Y también abre el tema de la posibilidad de que los materiales audiovisuales puedan estar a disposición de los creadores. Se trataría de flexibilizar el tipo de derechos de muchos de estos contenidos con otras licencias como el *copyleft* y similares. Según Cañas: «En nuestro tiempo hemos de repensar y reformular el tema de los derechos de autor, ya que la ley actual es tan rígida y severa al respecto que las obras que trabajan con *found footage* no tienen cabida en ella. ¿Cuándo tendremos aquí una ley *fair use* (uso legítimo y razonable) más justa, como la que tienen en EEUU?».

Esta posibilidad de flexibilizar el acceso también atendería a los usuarios de este tipo de materiales por otros motivos (estudio, entretenimiento, curiosidad), que debe obligar a los archivos filmicos a hacer un esfuerzo mayor para dar a conocer sus fondos y permitir su consumo de manera más directa. Si el archivo filmico debe reivindicar su estatus como foro donde conservar el patrimonio cinematográfico y audiovisual, resulta necesario que la ciudadanía conozca sus contenidos o tenga noticia de sus posibilidades. En esa medida, deberían ser más abiertos y, sobre todo, como anota Millares: «No sé muy bien el grado de información que tienen quienes trabajan con imágenes de archivo. En mi caso, ese conocimiento no es el que me gustaría. Creo que en ese sentido influye mucho la visibilidad, la claridad y la accesibilidad de los distintos archivos». Por otro lado, además de la mayor visibilidad de sus contenidos, «deberían desarrollarse programas (educativos, investigación, creación) para fomentar el cuidado del patrimonio filmico así como el conocimiento sobre los archivos y sus posibilidades de recomposición», en palabras de Monsell.

En este sentido, la existencia reconocida en el ámbito artístico y cinéfilo del *found footage* ha permitido que diversas instituciones apuesten por su difusión y, de este modo, faciliten su conocimiento público. Ya está habilitado como

conocimiento académico, como reconoce Astudillo, que es llamada para impartir formación en este sentido, o por las diversas iniciativas académicas y en festivales que han surgido para documentar las aportaciones en el caso español. Cañas resume su influencia en la presencia audiovisual contemporánea, que excede los ámbitos artísticos, aunque es posible que su uso como archivo no sea interiorizado por un gran número de sus espectadores: «la publicidad, videoclips hechos con archivo, *mashup*, remezcla de *trailers*, *Youtube Poop*, *animutations*, *supercuts*, *memes*, *gifts* animados... los *late shows* como *El Intermedio*, *Alguna pregunta més?* (APM), *Late Motiv...* RTVE Filmoteca (*50 años de*, *Cachitos de hierro y cromo*, *Cómo hemos cambiado...*), las redes sociales e Internet y la cultura del compartir los han difundido, normalizado y popularizado». Y ayuda a enfatizar Millares: «Sería interesante recuperar el sentido original de estas prácticas artísticas, del *objeto encontrado*, porque normalmente el uso de material de archivo tiene más de metraje buscado (para ilustrar, para acompañar o para contraponer) que encontrado al azar, con lo que esto lleva consigo de sorpresa, de sacudida, de revulsivo».

De las iniciativas más reconocidas en el ámbito de festivales y centros de arte, las/los cinco cineastas destacan *Xcèntric* (Barcelona), Tabakalera (San Sebastián) y el festival (*S8*) *Mostra de Cinema Perifèric* (La Coruña). A estos eventos hay que añadir diversas iniciativas llamadas a contener este tipo de trabajos como son: *Hamaca*, *Blogs&Docs*, *Youtube*, *Videoblogs*, *Márgenes*, UNIA, *Vimeo*. Las filmotecas también han programado ciclos o monográficos para presentar este tipo de creación cinematográfica.

El problema será saber si esta clase de contenidos es conocida más allá del ámbito especializado, pues como anota Pfaff: «en cuanto al *found footage* creo que es muy conocido dentro del ámbito del cine experimental pero, mucho más allá de ese ámbito o los ámbitos más artísticos

(arte contemporáneo, etc.), no tengo muy claro que se conozca demasiado».

Analógico versus digital: un problema material, una evidencia formal

Si pensamos que el trabajo creativo de remontaje o de utilización del audiovisual histórico o patrimonial se ha visto beneficiado por la aparición de la cultura digital, quizás la dicotomía entre el trabajo con el digital y con el analógico esté ocultando un problema de trabajo físico con los materiales, pues es evidente que hay una diferencia entre ambos formatos. Según Millares: «las diferencias al final son importantes, pero yo no tengo ninguna nostalgia de los procesos analógicos. Es más, gracias a lo digital el trabajo con el material de archivo se ha vuelto mucho más accesible, personal, más subjetivo, más *artesanal*».

El trabajo indistinto es poco habitual – probablemente por la dificultad para llegar a los materiales fotoquímicos–, pero toda vez que se puede recurrir a los formatos de origen, en el caso del cine analógico, las diferencias son notables. Monsell resume la situación: «A nivel de visionado y catalogación, considero que el material digital favorece el acceso a los archivos y la relación analítica con el material sin necesidad de que se deteriore. A nivel de conservación, tal como se está discutiendo en los últimos años, creo que es mejor el analógico. Por otro lado, creo en la necesidad de olvidarnos de ningún soporte, en tratar de hacer pervivir todos los soportes originales en los que las obras han sido producidas puesto que la forma, la materia, es parte de la obra».

La posibilidad de poner a disposición de quienes crean las fuentes originales tendría que ser una misión más de los archivos, porque el trabajo visual y sonoro que tienen ambas fuentes es muy diferente y apunta a una entidad estética distinta. Pfaff lo expresa con mayor claridad: «la propia naturaleza de la imagen es muy diferente, por lo que requiere un tratamiento

estético diferente, plásticamente cambia mucho e incluso los contenidos muchas veces son de naturalezas muy diferentes. A nivel de procesos, evidentemente trabajar desde celuloide implica unos tiempos generalmente más dilatados y un presupuesto porcentualmente más elevado, aunque también implica que suele haber menos material y por lo tanto menos opciones o menos dispersión. Por lo general, con el analógico es mucho más fácil que las cosas tengan ya un valor estético de partida que en el digital muchas veces es difícil de tener o cuesta más encontrar». Por otro lado, el desuso y el desmantelamiento de las empresas que trabajan con materiales fotoquímicos también puede haber marcado la dificultad para utilizar material analógico, aunque el valor estético sea predominante para algunos casos, como declara Astudillo: «En *Ainhua: yo no soy esa* (2018), filmé por primera vez en *Super 8*. Es totalmente diferente, no sabes cómo ha quedado la imagen que filmaste hasta que ha sido revelada. Por otro lado, la película es cara, los procesos de revelados y telecinados demoran y también son costosos. A pesar de los costes y el tiempo que conlleva todo el proceso, estoy muy contenta con el resultado. Las imágenes son bellísimas, tienen otro color, otra textura. Quiero volver a filmar en *Super 8*».

Una propuesta de futuro: horizontes de divulgación y acicates de creación

La utilización de los recursos y materiales de los archivos filmicos y de los fondos a disposición de usuarios y usuarias desde Internet han hecho posible que el uso creativo del archivo tenga una visibilidad pública y sea una fuente de creación para una gran cantidad de cineastas. Aunque, institucionalmente, los archivos están más próximos a los usos historiográficos o informativos: «los archivos en general están al margen de esas prácticas artísticas porque básicamente se relacionan más con el mundo del periodismo y la información que con el de la creación artística», recalca Millares. La necesaria sensibilización de la ciudadanía y

la mejora de los recursos públicos para darlos a conocer y mejorar su acceso parece una necesidad que se ha de acometer desde las instituciones públicas. Probablemente, ello pasará por dar mayor énfasis al conocimiento del patrimonio y ayudar a conocer mejor el sentido de los materiales audiovisuales que consumimos comúnmente. De nuevo Monsell resume: «tengo la impresión de que los archivos están completamente infrutilizados, mal conservados y menospreciados a nivel de recursos económicos. Creo que más que programas de proyección de películas que utilicen archivos, sería necesario generar espacios de trabajo (talleres, encuentros, etc.) que favorecieran modos de entender los archivos que pudieran ayudar a liberar de derechos las imágenes».

¿Por qué las filmotecas no lanzan proyectos que animen a trabajar sus fondos, más allá de sus campañas de recuperación y conservación de estos materiales? Cañas menciona dos proyectos surgidos con este empeño: el desaparecido «*Your lost memories*», proyecto transmedia de la productora Boogaloo Films, que trata de localizar archivos familiares en *Super 8* y que está alojado en *Vimeo*; y el blog «Proyecto Mi vida», que reconstruye la memoria colectiva de Andalucía a través del cine familiar de la Filmoteca de Andalucía. También menciona el caso paradigmático de «la *BBC New Media*, que ofrecía sus archivos a artistas para que los reutilizaran en colaboración con el *Arts Council* de Inglaterra y el *Creative Archive Licence Group*».

Pero, además de cineastas que han trabajado con el archivo legitimando su uso artístico, hay algunas asociaciones que están tratando de hacer público el valor de los trabajos de recuperación y reelaboración filmica y audiovisual como un elemento inexcusable para la memoria y la ciudadanía. Iniciativas como «Laboratorio reversible» (Barcelona), «dedicada a la creación, experimentación y programación de cine analógico. Uno de los proyectos actualmente

en desarrollo es “Memorias Reversibles”, un proyecto de archivo de cine analógico *Super 8* familiar que contempla no solo la recopilación de materiales sino también su digitalización, proyección pública y creación de obras derivadas junto a otros artistas y realizadores», explica Monsell, que forma parte de él.

Y, aunque buena parte de las filmotecas, los museos y los festivales han realizado muestras que dan a conocer el cine que utiliza el archivo de forma creativa y han legitimado su presencia dentro de la creación artística contemporánea, quizás se les podría pedir una mayor iniciativa para facilitar el acceso a las obras con una gestión que fuera más allá de la mera proyección. Además de las plataformas que contienen estos materiales (como *Vimeo*, *Plat.tv*, etc.), se podría pensar en un compromiso mayor con la visibilidad de las mismas a través del tiempo y con una catalogación razonada y bien etiquetada. Propone Astudillo: «Creo que una vez que las películas pasan la fase de festivales, proyección en cine y TV, deberían ser de dominio público, o bien, exhibirse en plataformas a bajo costo. Esto les da mayor visibilidad, porque existen muchas películas que solo se han exhibido en festivales o en algunos casos han estado poco tiempo en salas, por lo que mucha gente se ha quedado sin verlas. Entonces, es una gran oportunidad».

reivindicar para el patrimonio cinematográfico y audiovisual: «ya me gustaría que una institución guardara copia de todas nuestras películas y se dedicara a conservarlas y a restaurarlas (cuando fuera el caso)».

Preservar para perdurar

Como último capítulo del cuestionario se preguntó por la responsabilidad respecto a la preservación, un tema que recorre todo este número de *Papeles de cineastas*. Aquí se renueva la dicotomía entre la posibilidad de tener archivos cinematográficos y audiovisuales potentes que puedan asumir la tarea de conservar y catalogar todo, como hacen la Biblioteca Nacional o la del Congreso de Estados Unidos, o la creencia en que las plataformas, a pesar de su dispersión y perdurabilidad sujeta a la solvencia de sus organizadores, puede suplir esta tarea más centralista. Las palabras de Astudillo pueden ser un buen final, como un deseo que engloba la importancia que se debe

COLABORACIONES: QUIÉN ES QUIÉN

Agustín Almodóvar

Dejó su trabajo como profesor para montar, en 1986, la productora *El Deseo*. El motivo: darle a Pedro Almodóvar libertad creativa absoluta para sacar adelante sus proyectos. Desde aquel primer proyecto en el que trabajaron juntos, han pasado 15 películas y decenas de prestigiosos galardones internacionales. También ha producido trabajos de cineastas como Guillermo del Toro, Álex de la Iglesia, Isabel Coixet, Lucrecia Martel, Damián Szifron y Julia Solomonoff.

A *El Deseo* siempre se le ha reconocido una preocupación y un interés ejemplar por la preservación de los materiales de su catálogo. En marzo de 2017 concluía un proceso delicado y minucioso de digitalización, y en muchos casos restauración, de 17 de los 20 títulos de Pedro Almodóvar, supervisado directamente por Agustín. Este proceso continúa en la actualidad con el resto de películas de otros/as cineastas producidas en fotoquímico por *El Deseo*.

Carolina Astudillo

Ha desarrollado su trabajo en la investigación, la creación documental y la escritura, teniendo como eje articulador las mujeres y la memoria histórica.

Su primer largometraje *El gran vuelo* (2014) se ha proyectado en diversos festivales, muestras y universidades y obtuvo numerosos premios. En 2017 estrena *Ainhoa: Yo no soy esa*. Ambos se basan en la reflexión y el trabajo sobre materiales de archivo.

Compagina su trabajo de realización y docencia con la creación de vídeos para el *European Observatory on Memories* (EUROM) y para la *Associació per la Cultura i la Memòria de Catalunya* (ACME). En el ámbito docente imparte cursos, seminarios y clases en la Universidad de Santiago (Chile), Universidad Pontificia Bolivariana (Colombia), Universidad Chileno-Británica de Cultura (Chile) y en las escuelas de Cine ECIB, La Casa del Cine y LENS (España), entre otras instituciones.

María Cañas

La Archivera de Sevilla, La Virgen Terrorista del Archivo, iconoclasta audiovisual, salvaje mediática, practica una videoguerrilla que se introduce en los tópicos y géneros para dinamitarlos. Dirige Animalario TV Producciones, un espacio de creación dedicado a la cultura del reciclaje, al apropiacionismo y a la experimentación artística.

Su arte ha sido exhibido en multitud de festivales, ferias, eventos, centros de arte, museos y galerías nacionales e internacionales. Ha recibido numerosos premios, entre los que destacan: premio-beca Universo vídeo en LABoral, Hamaca, Festival de Cine de Gijón, premio Ciudad de Alcalá de ALCINE Festival de Alcalá de Henares, premio Julio Diamante Asecan Alcances, premio Márgenes Festival, el prix Ibn Batuta. FIAV, premio Román Gubern de Cine de Ensayo y el Proyecto X Films del Festival Punto de Vista, entre otros.

Paolo Cherchi

En 1982 fue socio fundador de la *Giornate del Cinema Muto* (Pordenone, Italia). En 1996 pone en marcha la *L. J. Selznick School of Film Preservation*, que actualmente dirige desde el *George Eastman House Museum*. Ha sido director del *National Film and Sound Archive of Australia* entre 2004 y 2008 y de la *Haghefilm Foundation* de Amsterdam entre 2008 y 2011. Actualmente está al frente de la conservación de películas como *Senior Curator* del Departamento de Cine del *Eastman Museum* (Rochester, Nueva York).

Es director de la revista *Segnocinema* y responsable de *The Griffith Project* (London, BFI, 1999-2008), un exhaustivo estudio de todas las películas de D. W. Griffith en 12 volúmenes a cargo de 35 especialistas. Además, ha publicado numerosos libros, como los dedicados a Griffith, Georges Méliès y Giovanni Pastrone (Milán, Il Castoro), *Burning passions: an introduction to the study of silent cinema* (Londres, BFI, 1994), *The Death of Cinema* (Londres, BFI, 2008),

traducido al castellano como *La muerte del cine: historia y memoria cultural en el medio digital* (Barcelona, Laertes, 2005) y ha dirigido dos largometrajes experimentales: *Passio* (2007) y *Picture* (2015).

Marina Díaz

Es doctora en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Fue la editora, junto a Alberto Elena, de dos libros sobre cine latinoamericano: *Tierra en trance* (1999) y *The Cinema of Latin America* (2004). Ha publicado artículos sobre cine español y latinoamericano en diversos libros de edición y revistas monográficas.

Fue parte del Comité de Coordinación de Unión de Cineastas entre 2013 y 2016 y también forma parte de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Trabaja como técnica de cine y audiovisual en el Departamento de Cultura del Instituto Cervantes, donde coordina y asesora la programación de cine.

Alexander Horwath

Es crítico cinematográfico y programador. Fue director de 2002 a 2017 del Museo del Cine austriaco (*Österreichische Filmmuseum*) de Viena. Fue director de la *Viennale –Vienna International Film Festival–* entre 1992 y 1997 y comisario de *Filmplanning* durante la XII Edición de *Documenta* (Kassel, Alemania, 2007).

Es autor de publicaciones dedicadas al cine de vanguardia austriaco (*Avantgardefilm. Österreich 1950 bis heute*, Wespennest, Wien, 1995), al denominado «nuevo cine» de Hollywood de los 60 y los 70 (*The Last Great American Picture Show. New Hollywood 1967-76*, Wespennest, Wien, 1995) o al cine de Michael Haneke (*Michael Haneke und seine Filme*, Europa-Verlag, Wien/Zürich, 1991). Junto a Paolo Cherchi Usai, David Francis y Michael Loebenstein es autor de *Film Curatorship-Archives, Museums, and the Digital Marketplace* (Synema / Columbia University Press, Vienna, 2008).

Fue elegido en 2013 miembro de la Academia de Artes de Berlín en la sección de Cine y Medios Audiovisuales. En 2018 pasó a formar parte del Consejo Universitario de la Academia de Bellas Artes de Viena.

Nicola Mazzanti

Se dedica al campo de los archivos cinematográficos y a la restauración fílmica desde hace más de 30 años. Es responsable de cientos de restauraciones analógicas y digitales de películas mudas y sonoras.

Escribe y es docente de Historia del Cine y de Teoría y práctica de la restauración y el archivo de obras cinematográficas. Ha sido miembro de la Comisión Técnica de la FIAF. Es miembro activo en varios comités de AMIA (*Association of Moving Image Archivists*) después de haber sido miembro directivo tanto de AMIA como de SMPTE (*Society of Motion Picture and Television Engineers*).

Es cofundador del festival *Il Cinema Ritrovato* (Bolonía, Italia), dedicado a la historia del cine y su preservación. En 2012 editó el informe titulado *Digital Agenda for the European Film Heritage*, elaborado por un grupo de expertos coordinado por el propio Mazzanti. Actualmente es *conservateur* de la *Cinémathèque Royale* de Bélgica. Ha sido presidente de ACE (*Association des Cinémathèques Européennes*).

Juan Millares

Arquitecto y cineasta, ha sido profesor de Medios Audiovisuales en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Ha escrito artículos en diversas publicaciones del sector audiovisual; participado en congresos internacionales, encuentros, jornadas y mesas redondas desde 1985; y ha sido jurado en varios festivales de cine nacionales e internacionales.

Realiza, desde 1980, varios cortometrajes de ficción y de carácter experimental, entre otros: *El armario de luna* (1986) y *La calle móvil* (1993). En 1990 escribe en colaboración y dirige la serie para TVE *Mucho cuento*. Después dirige varios documentales como *Cartas no escritas*

(1995), *Campamento* (2002) y *Cuadernos de contabilidad de Manolo Millares* (2005), largometraje con el que obtiene el Primer Premio (*ex aequo*) de la Sección Tiempo de Historia de la Seminci de Valladolid. En 2009 escribe y dirige el cortometraje *El Pabellón Alemán*, que fue nominado a los Premios Goya 2011 como Mejor Cortometraje Documental. En *Memorandum* (2014) vuelve a explorar el tratamiento de materiales de archivo como base del trabajo de reinterpretación.

Pilar Monsell

Es cofundadora del «Laboratorio Reversible» (Barcelona), colectivo que desde 2014 se dedica a la creación y experimentación en cine analógico. Combina su labor profesional como cineasta con la realización de talleres de creación. Desde 2016, trabaja como tutora de proyectos de cine documental para la ECAM.

Como cineasta realiza *Distancias* (2008); *Pan, Trabajo y Libertad* (2012); *Vulcão* (2013), y *Dos sueños después* (2017). En 2009 se incorpora al Laboratorio de Creación de Play Doc para participar en la dirección de un retrato filmado realizado entre 2009 y 2013. Su primer largometraje, *África 815* (2014), se estrena en Doc Lisboa y SEFF-Sevilla. Durante 2016 desarrolla el programa expositivo *Cuidadoras de patios: lo íntimo-público*, que continuará con la instalación cinematográfica *Córdoba 1652* (2017) y *Cassandra y las mujeres olvidadas* (2018). La exposición individual *Pilar Monsell: ÁFRICA 815, paraíso perdido*, tiene lugar en La Virreina (Barcelona, 2017). Actualmente se encuentra desarrollando su próximo largometraje, *Nisaiyat*.

Ana Pfaff

Montadora, realizadora y cineasta experimental. Se graduó en montaje cinematográfico por la ESCAC, después cursó el Master en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo en la UPF y desde entonces trabaja como montadora de cine (tanto documental como de ficción), videoarte, así como docente y realizadora,

haciendo especial hincapié en las posibilidades de realización desde el montaje.

Es cofundadora del proyecto «Dostopos» junto a Ariadna Ribas, colectivo enfocado a la producción de contenidos que relacionan imagen y música en formatos como el videoclip o la videoproyección, haciendo uso de la práctica del *found footage* o el *collage* animado. Como montadora ha trabajado en documentales como *Trinta Lumes*, dirigido por Diana Toucedo; *Remine. El último movimiento obrero*, dirigido por Marcos M. Merino; y *Diámbulo*, dirigido por Javier Garmar y producido por Gonzalo de Pedro y Pantalla Partida. En ficción ha trabajado en proyectos como *La Inquilina*, dirigido por Mar Coll; *Els tres porquets*, dirigido por Albert Serra; y en publicidad ha dirigido anuncios para marcas como *Wallapop*, *ING Direct*, *Stradivarius* o *Pans&Company*.

Martin Scorsese

Estudió Literatura Inglesa y Dirección Cinematográfica en la Universidad de Nueva York, etapa en la que realizó numerosos cortos y su primer largometraje, *¿Quién llama a mi puerta?* (1967). Ha dirigido 24 largometrajes de ficción, 14 documentales y capítulos de series de televisión. Es autor de películas como *Malas calles* (1973), *Taxi driver* (1976), *Toro salvaje* (1980), *Uno de los nuestros* (1990), *Casino* (1995), *El lobo de Wall Street* (2013) o *Infiltrados* (2006), con la que ganó su único Oscar al mejor director, categoría en la que estuvo nominado nueve veces. *The Irishmen* está previsto que se estrene en 2019 en la plataforma *Netflix*.

En 1990 creó *The Film Foundation*, que ya ha restaurado más de 800 películas, además de organizar charlas y proyecciones para estudiantes. Amplió esta labor sobre la preservación cinematográfica al cine internacional al crear *The World Cinema Foundation*, conocida como *World Cinema Project*, que ya ha restaurado 31 títulos procedentes de 21 países. Su iniciativa más reciente en este sentido fue la puesta en marcha en 2017 del *African Film Heritage Project*.

En 2018 fue distinguido con la *Carrosse d'Or de la Société des Réalisateurs de Films* durante el homenaje que tuvo lugar en la Quincena de Realizadores de Cannes. Se le ha concedido el Premio Princesa de Asturias de las Artes 2018.

Cristina Silvestre

Licenciada en Humanidades y Máster en Gestión Cultural por la Universidad Carlos III de Madrid.

En 2009 se traslada a la Ciudad de México gracias a una beca MAEC-AECID de Gestión Cultural para trabajar como Coordinadora de Cine y Música en la Oficina Cultural de la Embajada de España en México, donde se encarga de la difusión y promoción de cine y música españoles hasta 2011. Al terminar su estancia en la Embajada continúa en México, centrándose principalmente en la coordinación y producción de eventos relacionados con el cine como la Cátedra Ingmar Bergman en Cine y Teatro UNAM, el Festival Internacional de Cine de Morelia o el Festival de Cine y Derechos Humanos de la Fundación Cinépolis, por destacar algunos.

En 2014 regresa a Madrid y colabora con la Fundación Basilio Martín Patino, el Festival Visual Cine Novísimo y el Festival Márgenes, entre otros. En la actualidad, y desde sus inicios, se encarga de la secretaría técnica y coordinación de proyectos de Unión de Cineastas.

Begoña Soto

Profesora de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Ha sido directora del Máster Universitario y Programa de Doctorado en Estudios sobre Cine Español de dicha Universidad.

Puso en marcha el proyecto de la Filmoteca de Andalucía, dirigiéndola durante seis años. Participó en su primera edición en la *FIAF Restoration School*. Para Filmoteca Española realiza proyectos concretos de investigación, entre los que cabe destacar la investigación, reconstrucción y catalogación de los materiales cinematográficos sobre las Exposiciones

Iberoamericana de Sevilla e Internacional de Barcelona 1929, proyecto conjunto con Filmoteca de Catalunya. Actualmente, junto a Luis Alonso y Daniel Sánchez, se encuentra inmersa en la investigación sobre las películas médico/psiquiátricas realizadas por el Dr. Tomás Maestre en 1914. Miembro del Comité de Coordinación de Unión de Cineastas desde 2016, también forma parte de la Asociación Española de Historiadores del Cine y de *Domitor, the international society for the study of early cinema*. Es coordinadora para España del *Women Film Pioneers Project (Columbia University)*.

Félix Tusell

Compatibiliza la carrera de Comunicación Audiovisual con el aprendizaje de la producción en *Estela Films*, fundada en 1948 por su abuelo. A continuación cursa un Máster en Gestión de la Industria Cinematográfica que le permite asumir la dirección de la productora, que había dirigido su padre Félix Tusell Gómez hasta su muerte en 1991 y de la que se había ocupado desde entonces su madre, la diseñadora de vestuario Mercedes Sánchez Rau. Constituye la tercera generación de la familia consagrada a la producción cinematográfica.

Trabaja como productor ejecutivo de todos los proyectos de la empresa, desde su misma concepción hasta el ulterior estreno. Su pretensión es hacer cine de muy diverso tipo, desde pequeños documentales experimentales como *Tiempo de vida* (Tusell, E., 2016) hasta grandes producciones comerciales como *Los del túnel* (Montero, P., 2016). Acaba de producir *Tiempo después*, de José Luis Cuerda, al que su padre, desde *Estela Films*, le produjo su primer largo. Mientras, intenta poner en valor el catálogo histórico heredado.

NOTA DE LAS EDITORAS:

El artículo de Alexander Horwath (*The Market vs. The museum*), así como la contestación de Nicola Mazzanti, fueron publicados en el nº 70 de 2005 del *Journal of Film Preservation*. FIAF.

Theatrical projection in the transitional period: five scenarios se publicó en: Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath, Michael Loebenstein, ed., *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace*; 2008, FilmmuseumSynemaPublikationen Vol. 9 (ISBN/ISSN.: 978-3-901644-24-5)

La entrevista de Kent Jones a Martin Scorsese apareció publicada en *Film Comment* el 27 de octubre de 2015 y está accesible en la página web de *Film Comment* y en la de *The Film Foundation*. Reprinted with permission from *The Film Society of Lincoln Center and Film Comment Magazine*. © *Film Comment* 2015.

