# LA CINEMATOGRAFÍA EN LOS ARCHIVOS. APUNTES SOBRE HISTORIA Y POSIBILIDADES DE ACTUACIÓN EN LA CONSERVACIÓN CINEMATOGRÁFICA

*Alfonso del Amo García*

El que la mayor parte de mi discurso se dedique a la cinematografía que, hoy, llamamos clásica, basada en la proyección pública de soportes fotoquímicos, debe atribuirse a circunstancias personales; al hablar de cinematografía me refiero al conjunto de todos los sistemas de reproducción mecánica de imagen/sonido en movimiento, y no, en manera alguna, a la existencia de una consideración diferenciada, respecto de la cinematografía que, provisionalmente, llamamos electrónica.

Cuando conservadores, archiveros o investigadores hablamos de la cinematografía, conviene empezar resaltando el carácter tumultuoso de su existencia, la constante lucha entre éxito, crecimiento y destrucción que ha marcado su historia y nuestro trabajo con ella.

En su, todavía no cumplido, primer siglo ya ha pasado tres crisis de conservación, en cada una de las cuales han desaparecido la mayor parte de los documentos producidos. Las dos primeras crisis cursaron sobre procesos de transformación técnica y lingüística y la tercera fue el fruto inesperado de la introducción de un nuevo material. En la actualidad, la cinematografía está sumergida en un nuevo proceso de transformación, cuyas consecuencias finales no alcanzamos a entrever, pero que, desde el punto de vista de la conservación, presenta la singular característica de no estar destruyendo la producción de épocas anteriores sino su propia producción.

Desde los archivos, al trabajar con la cinematografía, hemos de proclamar nuestra dificultad para analizarla y clasificarla. Al trabajar con las películas, lo hacemos sobre materiales y sistemas técnicos e industriales insuficientemente conocidos, cuyo desarrollo no depende de la actividad de los archivos y, sobre todo, con un lenguaje que por su juventud, sus constantes transformaciones, el ímpetu de su crecimiento y por la influencia que ejerce en nosotros mismos, sólo parcial e incipientemente estamos capacitados para analizar, valorar o seleccionar.

## Introducción

## UNO

Como medio de expresión, la cinematografía ha llegado infinitamente más allá del propósito inicial de sus creadores: *reproducir imágenes reales en su secuencia natural de movimientos.*

La incorporación de la reproducción del sonido y del color y los avances técnicos alcanzados constituyen logros importantes, pero todos estos desarrollos, por lo menos en idea, ya estaban incluidos en los propósitos de los fundadores.

La creación del lenguaje cinematográfico, desde los sencillos "trucos" realizados a "vuelta de manivela" hasta las "imágenes mutantes" de los medios electrónicos y desde el cuadro fijo y el montaje plano-contraplano hasta el montaje expresionista o los sistemas de transmisión directa y simultánea, representa el desarrollo "natural" de un lenguaje que nace y, desde la reproducción de imágenes animadas, captadas de la "realidad", aspira a crear imágenes y movimientos propios que tengan su sentido en el interior del propio lenguaje.

La superación del propósito fundacional se funda sobre la misma idea primaria que impulsó a los inventores de la cinematografía: la aspiración, común en los seres humanos, de ver reproducida —o fijada— su propia imagen.

Partiendo de este poderosísimo motivo, la reproducción cinematográfica, con todos sus desarrollos técnicos y lingüísticos, ha creado una singular codificación, donde las palabras

cinematográficas alcanzan un valor convencional que nos permite ver imágenes del otro lado de las puertas cerradas y admitirlas como reales. Actuando desde nuestra fascinación por la propia imagen se ha desarrollado una poderosa herramienta de transformación como nunca pudo ser soñada por sus inventores. Desarrollada dentro de la industria del espectáculo, la cinematografía llegó a modelar esta industria haciéndola servir a sus necesidades, a impulsar el desarrollo de nuevos medios industriales —como la reproducción mecánica del sonido— y, en última instancia, a integrar las industrias del espectáculo y de la comunicación en un medio único.

## DOS

Las direcciones que había de seguir la cinematografía clásica quedaron suficientemente definidas en sus primeros 25 años.

La creación de un sistema capaz de reproducir la imagen en movimiento, se movía entre dos impulsos: el primero, científico, perseguía crear un sistema de registro documental, algo que, quizá abusivamente, podríamos describir como un nuevo medio de comunicación; el segundo perseguía, directamente, la obtención de beneficios dentro de la industria del espectáculo. Los dos funcionaban conjuntamente.

### Una base industrial

En la última década del siglo XIX parecía más accesible la creación de un sistema con las características de un medio de comunicación: acceso especializado, individual y minoritario. Los sistemas estroboscópicos de reproducción de imagen, en los que se basó Edison y casi todos los demás precursores, posibilitaban este tipo de solución, pero eran escasamente compatibles con la industria del espectáculo y, por otra parte, la linotipia y el teléfono se habían desarrollado en la década anterior y no se sentía la necesidad de nuevos sistemas de comunicación.

La adaptación, popularizada por el trabajo de los Lumière, de un determinado sistema mecánico para el arrastre de la película, sacó la reproducción de imágenes en movimiento del universo estroboscópico y, al posibilitar la exhibición pública y colectiva, permitió su desarrollo dentro de la industria del espectáculo; con el impulso de esta industria, la reproducción mecánica de imágenes animadas se convirtió en la cinematografía y, en los siguientes treinta años, llegaría a dominarla.

Los dos sectores de la industria del espectáculo, producción y exhibición, funcionan complementariamente, coordinándose sobre un principio económico extremadamente rígido: *Las inversiones económicas y los esfuerzos técnicos dedicados a cada proyecto concreto deben atender a la necesidad, y a la posibilidad, de producir beneficios a corto y muy corto plazo.*

Cualquier desviación sobre este criterio —en la definición de una nueva inversión, en la creación de infraestructuras, en la elección o desarrollo de sistemas técnicos o de producción— es, severa e inmediatamente, corregida por la realidad.

La relación con la necesidad y la posibilidad de producir beneficios a corto plazo, en una industria donde las innovaciones técnicas y lingüísticas aparecen, siempre, desde el sector de producción, pero sólo triunfan en la medida que son aceptadas por el sector de exhibición, ha generado una gran resistencia a aceptar cualquier modificación en los métodos de trabajo o en los materiales, resistencia que, pese a todas las apariencias, es mucho más fuerte en la actualidad cuando toda la industria del espectáculo se tambalea ante la continua aparición de novedades cuyo triunfo o fracaso no puede controlar.

## Un conjunto de técnicas

La conjunción de unos determinados materiales, mecanismos y sistemas técnicos con las características estructurales de la industria del espectáculo determinó el futuro desarrollo de la cinematografía y sus posibilidades de conservación.

El celuloide, el primer material plástico creado por el hombre, es sumamente inestable, pierde rápidamente parte de sus características mecánicas y, sobre todo, es explosivamente inflamable.

La película perforada de 35 mm se diseñó para el Kinetoscopio de Edison. En este aparato la película circula montada en un "sin fin", arrastrada en movimiento continuo, sostenida a tensión constante e iniciando el movimiento y parándose una vez para cada proyección completa. En el sistema Lumière, la misma película circula arrastrada en dos tipos distintos de movimiento; sostenida mediante tres tipos de esfuerzo e inicia el movimiento y se para totalmente en cada fotograma. La introducción del sonido complicó, más aún, esta situación.

Para cuando los Lumière diseñaban su sistema ya se conocían, por supuesto con menor amplitud que hoy, los problemas que para la conservación presentaba el celuloide, pero ni Edison, ni los Lumière, ni la mayor parte de los padres de la cinematografía se planteaban su conservación; como es sabido, los Lumière la veían como una atracción de feria, de la que, moviéndose con rapidez, se extraerían beneficios económicos durante un breve período de tiempo. En este ámbito la inflamabilidad del celuloide era un problema (los incendios se iniciaron poco después que las proyecciones), pero adoptando un mínimo de precauciones era un problema manejable; el deterioro producido por el sistema de arrastre, más grave en las copias, no importaba, puesto que la comercialización se realizaba mediante venta y, al no esperarse un largo período de explotación para los negativos, el posible envejecimiento de los soportes carecía de interés.

## Un lenguaje propio

Inicialmente, la relación entre producción y exhibición funcionaba bajo el sistema de venta de copias. El afianzamiento de la cinematografía llevaría a la creación de salas estables y circuitos permanentes de exhibición y, con ello, al aumento de longitud y complejidad estructural en las películas con el consiguiente aumento en su valor y en la calidad de los mecanismos de proyección; como fruto, apareció un nuevo sistema de distribución mediante venta de los derechos de exhibición y alquiler de las copias. Por lo que a las películas de ficción se refiere, este sistema ha permanecido inalterable.

La imagen documental resultó ser fundamental para la supervivencia de la cinematografía durante los primeros años. Las "instantáneas" (películas rodadas en una ciudad para presentar la cinematografía en esa misma ciudad, rodadas a la salida de una función religiosa por la mañana y proyectadas esa misma tarde) y los reportajes de actualidad, junto con breves motivos cómicos, constituyeron la base del éxito de las primitivas proyecciones.

La ficción fue, lentamente, desarrollando su lenguaje, llegando a desarrollar una sintaxis propia, articulada en géneros. La longitud de las películas aumentó, alcanzando a conformarse en "series" e, incluso, en largometrajes.

## Un producto cultural

Apenas habían transcurrido 20 años desde su invención cuando el cine ya estaba situado dentro de ese aglomerado de actividades que conocemos como industria cultural; los sectores que se incluyen en ese aglomerado tienen como denominador común su relación con el poder político, relación que condiciona su existencia.

La relación del poder político con la cinematografía se ha producido, en todos los casos, a través de normas y vías para el ejercicio de la actividad industrial: apertura de accesos al crédito, regulación de barreras protectoras fiscales o lingüísticas, etc. La aceptación de las normas de protección supone, simultánea y necesariamente, la aceptación de límites en la actuación y en la libertad de expresión.

La confluencia sobre la cinematografía de esta doble caracterización —industria del espectáculo e industria cultural— ha producido, desde el punto de vista de la conservación, un efecto que sólo en la actualidad empieza a ser comprendido.

Como productos de la industria cultural, las películas gozan del privilegio de la conservación, pero como productos de la industria del espectáculo, sólo valen mientras rinden beneficios.

Los criterios para la conservación del patrimonio cinematográfico, elaborados desde puntos de vista ajenos a la propia industria (la cual, por su parte, se reserva la totalidad de las decisiones técnicas), no han influido en la plena vigencia de la ley económica del beneficio inmediato. Los criterios oficiales de conservación, en los países donde tales criterios han llegado a existir, han sido prácticamente inoperantes.

## TRES

Aunque sea brevemente, conviene repasar las crisis de conservación que he mencionado al principio de esta charla e intentar enfocar lo más llamativo de la crisis actual.

### Crisis de crecimiento

Entre 1917 y 1920, la producción cinematográfica, en constante crecimiento desde 1905, sufre un brusco descenso, detectable mundialmente tanto en la disminución del número de producciones realizadas como en el de las conservadas. Los orígenes de esta crisis deben buscarse en dos cambios: el primero, en el interior de la propia industria cinematográfica, el segundo, sólo tangencialmente relacionado con el cine.

La comercialización de cualquier producto industrial se produce en base a lo que se denomina "unidades de cuenta", término que define la cantidad mínima sobre la que se realiza el comercio. En la industria del espectáculo la "unidad de cuenta" es "la sesión".

Mientras la cinematografía permaneció en el escalón ínfimo del mundo del espectáculo, carente de locales propios, no estuvo obligada a integrarse plenamente en la "unidad de cuenta" que regía para su industria. La aparición de locales y circuitos estables incrementó la longitud y la complejidad técnica y estructural de las películas. Los productores que no supieron adaptarse a los nuevos tiempos desaparecieron y con ellos sus viejas películas.

La Primera Guerra Mundial y el ascenso de los movimientos revolucionarios supusieron un inmenso cambio en las costumbres sociales. En el terreno de la forma, la transformación, con una velocidad sin precedentes históricos, llegó a la propia imagen de las personas. Hablando de una manera frívola pero definitoria: la moda cambió totalmente y en muy poco tiempo. Todos los "aspectos personales" que no respondían a "lo nuevo" quedaron antiguos, por ejemplo: las películas anteriores se volvieron inutilizables.

### El sonido

Resuelta la crisis de crecimiento, la nueva industria tenía ante sí grandes perspectivas de beneficio y, en efecto, el comercio mundial cinematográfico conoció una década de éxito.

Desde el principio el cine había querido ser sonoro, pero el sistema Lumière hizo difícil conseguir, y sobre todo mantener, la sincronización imagen/sonido y, por otro lado, los sistemas de reproducción sonora no tenían capacidad para cubrir las necesidades acústicas de los grandes locales de proyección. La industria esperó tres décadas completas para poder dotarse de un auténtico sistema de sonido cinematográfico.

Mientras tanto, el cine no renunció al sonido. Las películas eran mudas, pero las sesiones de cine eran sonoras. Presentadores, músicos, cantantes, actores intervinieron en la sonorización. No se puede comprender el universo del cine mudo sin el acompañamiento sonoro que, sin embargo, chocaba violentamente con la realidad cinematográfica.

En teoría todos los días y en cualquier sala se podía ver la misma película, pero el acompañamiento sonoro dependía de la sala, de los intérpretes y variaba cada día. El cine y el acompañamiento sonoro eran dos universos distintos e irreconciliables y, esto no es una apreciación exagerada. Para la conservación de la cinematografía muda, las consecuencias del acompañamiento sonoro en las proyecciones fueron catastróficas.

Hacia 1927, la presencia de sonido en las salas era imprescindible. En el mismo momento en el que se oyó hablar de la existencia de auténticas películas sonoras... nadie quiso saber nada de las mudas.

La exhibición tuvo que adaptar sus salas, pero pudo compensarlo eliminando a los encargados de la sonorización y aumentando el precio de las entradas.

El sector de producción, el introductor de este cambio, se tambaleó. Mientras tenía que transformar estudios y laboratorios, aparecía un nuevo lenguaje. Mientras los costos se disparaban, los productores se encontraron sin técnicos y artistas capacitados para las nuevas exigencias del lenguaje. En el momento de la mayor dificultad económica, el más importante activo financiero de la industria, sus propias películas, perdió su valor.

Las grandes productoras crujieron, las medias y las pequeñas desaparecieron. Las que consiguieron continuar o volver al mercado tuvieron que hacerlo bajo un diseño diferente. Naturalmente, la conservación se hundió.

Pese al éxito fulminante del cine sonoro, en los países donde la industria no había desarrollado infraestructuras sólidas, la recuperación tardaría casi cinco años en llegar. En España la producción descendió desde, aproximadamente, cincuenta largometrajes de ficción en 1927 hasta *uno* en 1931, y no se recuperó hasta 1933.

## Una crisis que no lo fue... pero casi acabó con todas las películas

Como se sabe, el celuloide es un material extremadamente inestable. Desde principios de siglo la industria química empezó a desarrollar el *acetato de celulosa*, plástico no inflamable y de características parecidas al celuloide aunque con menor estabilidad higrométrica.

Desde 1909 se experimentaría en fotografía y, en 1923, Kodak y Pathe presentaron los nuevos soportes de 16 y 9,5 mm elaborados en acetato y destinados a uso familiar.

Al principio de los años 40 la industria química consigue el *triacetato de celulosa*, plenamente equiparable al celuloide. Por diversas causas, no todas razonables, hasta 1950 no se inicia el cierre de las cadenas de fabricación de películas inflamables y, hasta 1954, el celuloide se usará todavía en negativos y copias.

La introducción de los soportes de seguridad supuso la última —y en algunos países, casi definitiva— catástrofe para la conservación de la cinematografía anterior.

El sistema para preservar los negativos inflamables, reproduciéndolos sobre soportes de seguridad, estaba plenamente desarrollado; exigía, esto sí, una moderada inversión económica y este aspecto resultó decisivo. Las películas que podían volver a dar dinero en el futuro y, mucho más importante, eran propiedad de empresas que mantenían su solvencia económi-

ca, fueron conservadas y, eventualmente, transferidas a los nuevos soportes de seguridad; las demás fueron abandonadas a su suerte y, poco a poco, víctimas de una política industrial que, por razonables motivos de seguridad, arrinconó y destruyó los soportes inflamables.

En países como España, la cantidad de negativos originales que se salvó de la destrucción se sitúa en números marginales. Casi todo lo conservado, lo ha sido gracias al trabajo de los archivos y, en la mayor parte de los casos, desde copias.

### La reina destronada

Hasta bien entrada la década de los 60 la cinematografía clásica conoció un continuo período de esplendor, desde ese momento el desarrollo explosivo de la televisión y, posteriormente, de los soportes magnéticos de imagen, impuso a la nueva cinematografía electrónica el papel protagonista; este desplazamiento, aunque aún no haya expulsado totalmente a la cinematografía clásica, es, sin duda, definitivo.

Los primeros en caer fueron los noticiarios cinematográficos. La cinematografía electrónica, consolidada cuando las tecnologías de los medios de comunicación existentes mostraban agotamiento, se desarrolló rápidamente en el territorio de la comunicación, donde la cinematografía clásica no había podido actuar satisfactoriamente.

La integración entre ambas industrias, comunicación y espectáculo, se realizó bajo el principio económico fundamental de la industria del espectáculo: *la necesidad, y la posibilidad, de obtener beneficios a corto y muy corto plazo.*

La natural carencia de un lenguaje propio en la cinematografía electrónica (cuya situación, en los años sesenta/setenta, era comparable a la cinematografía clásica en las segunda/tercera décadas de su existencia), la colocó bajo la protección lingüística de su "hermana mayor". Este protectorado, unido a la inicial inexistencia de soportes para la imagen electrónica, retrasó en más de veinte años el desarrollo de un lenguaje propio para el medio electrónico.

Sumergida en la lucha por el beneficio inmediato; mientras que la nueva cinematografía destruía el mercado de la clásica y ésta, a su vez, impedía el desarrollo efectivo de un lenguaje propio de aquélla; la cinematografía en su conjunto dejó el control de su propio destino en manos de otra industria: la electrónica.

La "reina destronada" en esta lucha no fue la cinematografía clásica, sino la propia cinematografía en su conjunto.

## CUATRO

Las filmotecas iniciaron su aparición en los años treinta bajo el impulso de aficionados que pretendían contener la masiva destrucción del cine mudo.

En los países donde lograron constituirse (en España, la Filmoteca no surgiría, y sólo nominalmente, hasta 1953), lo hicieron entre la incomprensión, e incluso la hostilidad, de la industria y la casi total indiferencia de la sociedad y los poderes públicos.

Constituidas por personas que, en general, no pertenecían al ámbito técnico de la cinematografía y carentes de la posibilidad de crear instalaciones técnicas propias, las filmotecas se forjaron aisladas del desarrollo industrial y limitadas a una actividad que calificaríamos de "resistente" y casi clandestina.

Que actuando en dichas condiciones, las filmotecas no pudieran conservar la mayor parte del cine mudo, no puede sorprendernos; en realidad, su forzado aislamiento respecto del desarrollo cinematográfico tuvo consecuencias mucho más amplias. Obligadas a comportarse a la defensiva, como círculos de aficionados puristas, no consiguieron ni transmitir las características del cine mudo que pretendían conservar.

Creo que una anécdota personal podrá justificar la rotundidad de esta afirmación.

Hacia 1978, aún hacía poco tiempo de mi incorporación a la Filmoteca, tuve que inventariar provisionalmente un importante lote de películas mudas (por desgracia, de fragmentos de películas mudas) que acababa de recuperar nuestro archivo. Había materiales de casi todas las épocas del cine mudo y había películas españolas, francesas, británicas, italianas, alemanas, nórdicas. Era un lote bastante representativo de lo que fue el cine mudo.

Desde 1960, yo pertenecía al muy reducido círculo de los asiduos a la Filmoteca y, razonablemente, creía poder atribuirme un cierto conocimiento sobre las características generales del cine mudo.

Según avanzaba en la inspección del material, un elemento, omnipresente e inesperado, me llenaba de confusión: todos los materiales tenían color. Salvo que aquel lote hubiera sido preparado para confundir a un filmotequero inexperto, lo que parecía extremadamente improbable, la imagen en blanco y negro que yo tenía del cine mudo era absolutamente falsa.

Naturalmente, había oído, y leído, sobre un color "ala de mosca" en las películas viejas —en el celuloide rancio— atribuido a la degradación de los soportes, y tenía referencias, aunque nunca lo había visto, del coloreado a mano creado por Chomón para la Pathe; pero no era esto lo que estaba ante mis ojos.

Había, en efecto, películas coloreadas a mano (con colores absolutamente maravillosos), pero todas muy primitivas y, según comprobaría más tarde al proyectar fotogramas montados como diapositivas, estaba el color "ala de mosca" —un amarillo pálido muy utilizado en escenas exteriores. Había amarillos y rojos, verdes, azules, y no sólo un amarillo, un azul o un rojo, sino varios tonos distintos, y había virados asombrosos en dos colores. Había mucho más: incluso en aquella colección de fragmentos se advertía que la utilización del color seguía un cierto código, contenía un elemento de lenguaje.

En toda mi experiencia posterior, los escasísimos materiales mudos en blanco y negro que he alcanzado a ver son, en su totalidad, o materiales de trabajo o películas de ínfima categoría industrial.

¿Cómo pudo suceder que filmotecas formadas por amantes del cine mudo, conocedores de sus características, dejasen desaparecer el color, dejasen, incluso, perder su memoria? Y lo dicho para el color podría decirse para las características del rodaje y del montaje y para el uso de los acompañamientos sonoros.

Las filmotecas nacieron porque la cinematografía había cambiado, y el cambio dejaba fuera todo el cine mudo.

Las consecuencias técnicas del cambio, afectando a todos los aspectos de la cinematografía, no sólo sacaron al cine mudo de los circuitos comerciales, sino que lo expulsaron de la realidad cinematográfica.

El elemento que arruinó la posibilidad de conservar el color no estuvo nunca a la vista del público. Para adaptarse a las exigencias de continuidad y sincronización de la banda sonora, el sistema de montaje del negativo cambió hasta llegar a ser el que hoy conocemos; el sistema anterior, desarrollado para posibilitar la introducción del color en las copias, desapareció. Se hizo imposible colorear industrialmente por virados o teñidos; los fabricantes de película virgen teñida para copias (que presentaron tintes compatibles con el sistema sonido) las dejaron de producir. Las filmotecas no pudieron conservar el color en las copias mudas porque, sencillamente, era imposible conservarlo.

Después, obligadas a encastillarse en purezas conservacionistas, aisladas de la industria, dejaron que se perdiera la memoria de cómo había sido realmente el cine mudo.

Las artes, como todos los productos de la industria humana, sólo pueden vivir en la medida que los apoya la sociedad. En lo que respecta a su conservación, puede decirse que las artes que alcancen a desarrollarse con esplendor durante varias generaciones tienen asegurada una larga conservación.

En todas las artes hay aspectos que pueden ser conservados sin necesidad de medios extraordinarios aun cuando la sociedad que los produjo, cambie o desaparezca; otros aspectos sólo se conservan mientras se mantiene la continuidad cultural y técnica en la que fueron creados.

La cinematografía, hija de lo que llamamos sociedad industrial, vivirá mientras que esta sociedad industrial la mantenga viva y, sin duda, ha alcanzado un desarrollo suficiente como para pensar que tiene una larga vida por delante.

Por lo que respecta a la conservación, cada película o, incluso, el conjunto de las películas de cada época, sólo podrán conservarse en la medida que se sostenga la continuidad cultural y se mantengan los sistemas técnicos adecuados.

Una película no está conservada porque una copia, o su mismo negativo, esté ordenadamente colocado en el almacén de una filmoteca. Dentro de las latas no están las películas, que sólo existen en los ojos de los espectadores, cuando cada imagen se funde en la siguiente y recrea el movimiento.

Si los rollos de una película no pueden ser reproducidos o exhibidos (por haberse roto la continuidad cultural, por el estado del material o por no existir los medios técnicos o los materiales para hacerlo), no conservamos esa película.

## CINCO

Cuando escribo estas notas (10 de septiembre), leo en el periódico un artículo de un productor español que describe, acertadamente, el riesgo de colapso total que corre la industria cinematográfica europea. Según yo pienso, aunque hablase un miembro de la todopoderosa industria americana utilizaría los mismos tonos; sin embargo, todos, los profesionales incluidos, estamos de acuerdo en que nunca la cinematografía ha gozado de mayor difusión y/o popularidad.

Quizá, en el futuro, esta aparente contradicción pueda ser presentada como la crisis de la adolescencia en la cinematografía.

La crisis actual ha alcanzado las bases mismas del sistema.

La "unidad de cuenta" de la industria del espectáculo, "la sesión", ha perdido su plena vigencia y la propia industria del espectáculo se está disolviendo en un aglomerado de más amplio alcance.

Arrastrado por la caída de la "unidad de cuenta", el ámbito de exhibición que fundamentó el lenguaje cinematográfico, *el espectáculo público y colectivo*, se ha evaporado. Podemos afirmar que la generación de realizadores que ahora está alcanzando su madurez será la última que habrá aprendido su arte en dicho ámbito. Podemos afirmar también, sin riesgo a equivocarnos, que la crisis ha alcanzado la máxima profundidad imaginable.

En el terreno de la conservación la situación se manifiesta inequívoca: las producciones realizadas sobre soportes electrónicos —los soportes que han nacido del cambio y sobre cuyo desarrollo descansa el de la cinematografía— tienen garantizada su *no conservación* a medio plazo.

Sólo en un ambiente de crisis total puede existir una industria cultural que se desinterese por las posibilidades de conservación de lo que está produciendo y, sin embargo, la situación es menos negativa de lo que parece; en mi opinión, los fundadores de las filmotecas tuvieron menos posibilidades de conservar el cine mudo que nosotros para recuperar la cinematografía anterior y conservar la que se siga produciendo hasta llegar al otro lado de la crisis.

El auge de la cinematografía electrónica, el increíble volumen económico que representa, la cantidad de materiales que la industria necesita para cubrir su continuidad y, sobre todo, la importancia social alcanzada por la reproducción de imagen/sonido en movimiento ha hecho

subir de valor el conservacionismo cinematográfico, modificando la actitud de la propia industria y de una parte de la sociedad respecto a la posibilidad de permitir la desaparición de las imágenes registradas.

Existe una poderosa corriente de opinión que, incluso, abarca a sectores sociales que nunca han oído hablar de las filmotecas o que las confunden con un programa de televisión que, sin entender, ni interesarles las dificultades que esto comporta, no admiten la posible desaparición de estos registros documentales.

La industria, por lo menos mayoritariamente, ha tenido que cambiar su actitud respecto a las filmotecas. Por un lado ha comprendido que no es "popular" oponerse, desde sus intereses económicos, a nuestra actuación y, además, ha visto que le interesa apoyarnos: saca mucho dinero de las películas que nosotros conservamos.

Los fabricantes de película han tenido que reconocer nuestra existencia. Campañas, como la encabezada por Scorsese sobre la conservación del color, les han obligado a rectificar posturas anteriores y, ahora, quizá sin demasidado entusiasmo, colaboran con las filmotecas.

La industria electrónica es otro problema, evidentemente las constantes denuncias sobre la fragilidad de sus productos no les vuelven locos de alegría, pero se ven obligados a ceder y empiezan a garantizar la conservación, aunque todavía insuficientemente, y ya se vislumbran ideas que pudieran ser más satisfactorias. Merece la pena insistir en este punto; aunque aún sea insuficiente, la industria electrónica está ofreciendo garantías de conservación. ¡Jamás, en el pasado, lo hizo la industria fotográfica!

Por último, las filmotecas han emprendido el camino de la investigación, están construyendo sus propias instalaciones técnicas y aprendiendo a utilizar la nueva tecnología, introduciendo nuevos sistemas de reproducción y conservación e influyendo sobre el desarrollo de los productos.

## Posibilidades de actuación

La labor de un archivo es siempre la misma y, desde luego, la especificidad de las filmotecas no admite ser explicada en una conferencia.

Recuperar, conservar y poner en condiciones de utilización. Ningún archivo puede realizar aislado estas tareas y los archivos no especializados en cinematografía tienen limitadas posibilidades de actuación en este terreno.

La larguísima introducción anterior, creo, y éste era su objetivo, puede servirnos para dar algunas notas sobre nuestras posibilidades de actuación.

## SEIS

## Sobre la recuperación

La recuperación cinematográfica tiene dos tareas: recuperar información y recuperar las propias películas.

Recuperar información es una actividad de la mayor importancia.

El trabajo hemerográfico y bibliográfico; la investigación documental sobre las instalaciones cinematográficas en cada zona geográfica; las informaciones procedentes de los profesionales, etc. son imprescindibles para la recuperación y conservación de materiales.

Sin ellos, la historia de la cinematografía, su continuidad cultural y técnica, desaparece. La cantidad y calidad de la información disponible es el fundamento de la reconstrucción de las

películas, del correcto inventariado de la producción realizada, de la clasificación y valoración de los materiales recuperados e, incluso, de la catalogación de las películas conservadas.

Un buen estudio sobre el desarrollo de la cinematografía en cada zona es, actualmente, cuando las fuentes que podríamos llamar básicas están agotadas, la única base posible para una política sistemática de recuperación de materiales. Depósitos en manos de particulares que en algún momento han tenido relación con la cinematografía y almacenamientos irregulares en viejas salas de proyección o instituciones, sólo pueden ser localizados o por la casualidad o por el conocimiento de la historia de la cinematografía en esa zona.

Es fundamental impedir el bloqueo de las informaciones. La costumbre de reservar la información obtenida para mayor crédito del investigador o del archivo es, cuando llega más allá de lo estrictamente necesario, un vicio nefasto que impide la recuperación de muchos materiales. Sólo mediante la creación de medios, incluso modestos, para las publicaciones de archivo puede asegurarse la continuidad y la publicidad de los trabajos y enriquecer las investigaciones que se desarrollan simultáneamente.

Las filmotecas, obligadas por la hostilidad de la industria, han tenido que desarrollar una política de secretismo en sus informaciones; en la actualidad, prácticamente superada la situación de aislamiento, la política debe ser la contraria.

Filmoteca Española está confeccionando una base documental, en combinación con los Puntos de Información Cultural del Ministerio de Cultura, que contendrá datos de todos los materiales que conserva. Previsiblemente a fines del próximo año esta base podrá ser consultada por el público en general y, en cuanto sea técnicamente posible, entrará en la red de bases de datos informatizadas con acceso telefónico.

Por recuperación de materiales no debemos entender, exclusivamente, llevar las películas al archivo. En la recuperación de un material, tan importante puede ser saber donde está localizado como tenerlo en el propio archivo.

Por lo que respecta a la producción profesional, en España, y en otros países, los negativos se conservan en almacenes de laboratorios cinematográficos. Para las películas que están en su período normal de explotación, el laboratorio cinematográfico es, sin duda, el mejor almacén posible. Mientras que no se disponga de almacenes de condiciones técnicas muy superiores a las de los laboratorios es muy discutible que el trasladar los negativos, cuando ya están fuera de su explotación normal, a la filmoteca reporte ventajas y, por otro lado, la experiencia demuestra que negativos de producciones institucionales, que por razones de inventario económico, criterios erróneos de archiveros, etc. han sido retirados de los laboratorios y almacenados en la propia institución, han sufrido deterioros e incluso desaparecido en proporción muy superior a los de producciones similares que permanecieron olvidados en los laboratorios.

Numerosos productores/realizadores profesionales, sobre todo de cortometrajes, conservan sus negativos en los propios domicilios u oficinas. Desde el punto de vista de la conservación, ésta es una de las situaciones más peligrosas posibles: cambios de domicilio o de propiedad, constantes cambios en las condiciones de almacenamiento, manipulaciones inadecuadas, etc. han hecho desaparecer o inutilizado para la reproducción muchas e importantes películas producidas y conservadas en estas condiciones.

La recuperación y conservación de materiales cinematográficos es un trabajo arqueológico, incluso cuando se recuperan o conservan materiales recientemente producidos. Los que, por vocación personal, confunden el trabajo de recuperación y conservación con el propio de la cinematografía cometen un grave y peligroso error.

Para la recuperación arqueológica es fundamental recoger todos los indicios —posición de los materiales en el almacenamiento original, documentos, objetos e inscripciones que los rodeen o se encuentren en los envases, etc.— Una actuación irresponsable que permita la

pérdida de alguno de estos datos puede dificultar, e incluso impedir, la identificación o reconstrucción del material. Inscripciones incompletas o sin sentido aparente pueden convertirse en datos fundamentales a la luz de posteriores descubrimientos.

Conocer los materiales es otro fundamento del trabajo de recuperación. Naturalmente es imposible, en una conferencia, explicar la casi infinita variedad de tipos y posibilidades de clasificación existentes para los materiales que se utilizan en la cinematografía clásica y en la electrónica. Esquemáticamente podemos trazar dos criterios: características técnicas de los materiales y uso al que se destina cada material concreto.

Naturalmente, desde el punto de vista de las filmotecas, es necesario un tercer criterio: importancia de cada material para la conservación.

El primer criterio atiende a características materiales que, por lo menos en principio, condicionan el uso del material. En la cinematografía clásica, nos referimos a características como el material del soporte (nitrato, acetato o poliester), paso (35, 16, 70, 9,5, etc), perforaciones (negativo, positivo, scope, etc), emulsión (negativo, duplicación, positivo, magnética, blanco y negro, color).

El segundo criterio atiende al casi infinito abanico de materiales que resultan de la producción de una película. En la clasificación que se está utilizando para la base de datos de Filmoteca, que es una clasificación muy restrictiva, se contemplan 41 descriptores, el último, por supuesto, es: "otros materiales". Básicamente, los materiales se clasifican como: negativos y materiales originales, positivos y negativos de duplicación, materiales de producción del sonido, descartes, copiones y copias de trabajo, copias standard, materiales para preparación de otras versiones. Es necesario tener en cuenta la existencia de trailers, pruebas de actores, cortes de censura o distribución, etc.

Por lo que respecta a la cinematografía electrónica, con el primer criterio se atiende a datos del tipo: sistema de emisión (CBS, NTSC, PAL, SECAN) y formato (1",1", 3/4"LB . HB, D", Betacam, VHS, Betamax, vídeo-discos, etc,etc). Son datos objetivos y, aun en el confuso mundo de esta cinematografía donde cada poco tiempo aparece un nuevo elemento, fáciles de establecer.

El segundo criterio es mucho más complejo de utilizar. En producciones profesionales hay algunos puntos valiosos que, en cuanto responden a problemas ya existentes en la clásica, previsiblemente van a convertirse en permanentes. Las relaciones entre material rodado y material utilizado (material en bruto y material editado); entre los soportes que estuvieron en la cámara (incluso en la de un telecine) y los de segundas generaciones; entre los que reúnen condiciones para reproducción o emisión profesional y los obtenidos a través de estas reproducciones o captados por antena, etc. son puntos fuertes para clasificar los materiales aunque, en la actualidad, hay casi tantas propuestas de clasificación como archivos y, quizá, todavía no sea posible elaborar una propuesta válida.

Quiero, todavía, señalar otro aspecto de la recuperación: la valoración de los materiales.

En el territorio profesional, en la cinematografía clásica, las cosas están más o menos claras pero, en la no-profesional y en la electrónica no lo están en absoluto.

Los materiales de ámbito familiar, rodados en 16, 9,5 y 8 mm, en su casi totalidad sobre emulsiones reversibles, pueden contener informaciones históricas, antropológicas e incluso aportaciones lingüísticas de primera magnitud. Deben ser estudiados, cuando se considere conveniente reproducidos, normalmente en vídeo, y el soporte original cuidadosamente conservado. Los soportes electrónicos del mismo origen, deben, en principio, recibir igual tratamiento.

En general, al valorar estos materiales, es mejor pecar por exceso. El lenguaje cinematográfico nos domina y no tenemos ninguna autoridad sobre lo que será considerado importante en el futuro.

Las producciones profesionales sobre soportes electrónicos pueden, desde puntos de vista de recuperación, ser clasificados en cuatro categorías.

– Programas con entidad propia (relatos de ficción o series documentales, ediciones especiales de informativos, etc.) que suelen ser conservados por sus productoras y por las emisoras que los compran.

– Programas de emisión periódica (concursos, magazines culturales, etc.) que pueden, o no, ser conservados por sus productores.

– Programas informativos de emisión directa (telediarios, informativos especiales) que sólo son conservados durante un período de tiempo.

– Materiales en bruto no emitidos (entrevistas, reportajes, transmisiones por satélite, etc), generalmente no son conservados.

Las posibilidades de actuación en la recuperación de estos materiales son tan amplias como limitadas por la realidad. En general, nuestra función es presionar para que, sobre todo los materiales del tercer y cuarto epígrafes, no se destruyan innecesariamente. La reutilización de los soportes, la falta de espacio en los almacenes o la irracionalidad administrativa, están en la base de la inmensa mayoría de estas destrucciones, sobre estos problemas los archivos sí tenemos posibilidades de actuación. Los problemas industriales, de propiedad o económico-financieros son mucho más complejos de tratar y, seguramente, superan totalmente a los archivos.

## SIETE

## Sobre la conservación

La cinematografía clásica sólo se puede conservar en las filmotecas. Los medios técnicos necesarios para su manejo nunca han sido demasiado bien conocidos y, en la actualidad, empiezan a desconocerse casi universalmente.

Desde la entrada de la cinematografía electrónica, no sólo las filmotecas pueden archivar películas, la accesibilidad de los nuevos soportes electrónicos ha introducido la cinematografía en los fondos de muchos archivos.

La conjunción de los dos enunciados anteriores hace imprescindible divulgar puntos de vista sobre la conservación cinematográfica de los que, en otro tiempo, sólo hubiera tenido sentido hablar dentro de las filmotecas.

Los archivos dedicados a conservación deben estar física o, cuando menos, administrativamente separados de las colecciones destinadas al uso.

Este principio es primordial para los soportes clásicos y para los electrónicos; lesiones producidas por profesionales de la cinematografía que, por ejemplo, están seleccionando imágenes para utilizarlas en nuevas producciones, o por simples usuarios que ignoran todo sobre el deterioro de los soportes electrónicos, han dañado muchas veces los materiales de mayor uso.

Los soportes de preservación deben ser mantenidos, en todos los casos, fuera del alcance de los usuarios. Los archivos de las televisiones, o en otros tiempos de los noticiarios, sólo pueden defenderse de la agresión de sus usuarios profesionales mediante la implantación de controles absolutamente rígidos. Un profesional, por ejemplo de la información, que está buscando material para una noticia urgente, intentará saltarse (de hecho, en mi opinión, tiene la obligación de hacerlo) cualquier restricción que le pueda suponer una demora. La historia del archivo de producción de NO-DO es, en este caso, ejemplar: sólo la actuación constante de un profesional, Jorge Palacio, ha impedido la disgregación de los materiales, primero por el propio NO-DO y después por TVE.

El área de actuación en conservación, de los archivos, debe definirse sobre criterios industriales, técnicos y culturales, nunca debe confundirse con el área que cada archivo, pueda tener para su difusión.

Los criterios geográficos se marcan desde la industria. Es la industria, y no las filmotecas, quien marca el territorio de una cinematografía. Varias filmotecas pueden coincidir sobre un mismo territorio industrial desarrollando su actuación complementariamente, pero sería catastrófico, además de irrealizable, intentar imponer la división de un área industrial en, por ejemplo, varias áreas culturales.

Los criterios técnicos se elaboran desde las propias necesidades de cada tipo de material y desde las posibilidades de la infraestructura industrial en cada área.

Las necesidades de los materiales atienden tanto a las propiamente físico-químicas, como a las derivadas del uso.

Los materiales cinematográficos no han sido diseñados para la conservación. Su inmensa variedad, incluso dentro de cada tipo, no ha permitido establecer cuáles son las condiciones idóneas para la conservación y posiblemente no sea posible establecerlas.

Cuando apareció el soporte de triacetato, las filmotecas, mal informadas, técnicamente indocumentadas, le atribuyeron características de conservación que han resultado falsas. En la actualidad, la degradación de los soportes de acetato está, en algunos países, destruyendo archivos enteros. Plantearse llevar todas las colecciones a soportes de poliester (soporte de cualidades, sin duda, muy superiores) es radicalmente imposible: ni las inversiones económicas ni el avance de los medios electrónicos lo permitirían.

La combinación del humilde sentido común (herramienta extremadamente útil para oponerse a la prepotencia de los especialistas), con los criterios técnicos y de utilización comprobados en la práctica, constituye la base para marcar condiciones de almacenamiento adecuados a cada caso.

Las propuestas extremas (como congelación y envasado al vacío) no han traspasado el nivel de los test de laboratorio, la aplicación de estas propuestas puede conducir a precipicios insondables.

Separar físicamente los materiales según sus propias características físico-químicas y fotográficas y sus posibilidades de uso, es una propuesta relativamente accesible que debe ser intentada por los archivos. Combinar esta separación con la acumulación de la mayor masa posible de películas en cada almacén es la medida más sencilla para facilitar el mantenimiento de las condiciones ambientales elegidas. Las condiciones ambientales de almacenamiento deben marcarse de acuerdo con las posibilidades que tenga cada archivo para mantenerlas constantes, reiteradamente se ha comprobado que produce mayores daños la variación en las condiciones de almacenamiento que las diferencias entre las condiciones fijadas para cada almacén concreto y las supuestamente ideales.

Negativos y positivos, soportes inflamables y de seguridad, color y blanco y negro, materiales fotoquímicos y magnéticos, materiales de duplicación y copias de uso, copias de uso intenso y de poco uso, estos son algunos de los conceptos sobre los que se puede ordenar el almacenamiento; cada uno de estos conceptos puede referirse a condiciones ambientales distintas y es necesario estudiar detenida y sensatamente las que se pueden establecer en cada archivo. Difícilmente se podrán satisfacer las exigencias de todos los tipos de materiales, ningún archivo lo ha conseguido.

Confundir las necesidades de conservación con las de difusión en cada archivo es caro y, cuando gracias al auge de la cinematografía electrónica las películas están proliferando en todo tipo de archivos, peligroso.

Filmotecas, por ejemplo, especializadas en la difusión de temas educativos, que conservan y usan continuamente los originales de estas producciones; archivos que actuando desde

posicionamientos extracinematográficos intentan romper la realidad geográfica de su área industrial o que introducen criterios de calidad en la selección de los materiales a conservar, han creado graves problemas para la conservación de la cinematografía clásica. El cambio cuantitativo, que la acumulación de producciones en soportes electrónicos ha introducido en la relación de los archivos con la cinematografía, ha agravado este problema convirtiéndolo en uno de los más peligrosos.

La falta de conocimientos técnicos, la mencionada facilidad para el manejo de los soportes electrónicos y la inadecuada percepción de las características de cada tipo de cinematografía (azuzada, por ejemplo, por esos críticos de los periódicos, que comentan las obras de la cinematografía clásica, emitidas por televisión, como si los telespectadores fueran a ver, realmente, esas películas), inducen a muchos archiveros a conservar los «master» originales de una película junto con las copias de uso, a permitir el acceso a dicho «master» por usuarios que quieren ver la película con mejor calidad y a creer que un soporte fotoquímico está reproducido cuando se ha obtenido una copia electrónica.

Mantener los materiales en condiciones de conservación y uso significa que los materiales deben estar disponibles para el uso y que, dicho uso, debe permitir acceder a las características originales y no debe hacer peligrar la conservación.

No siempre se pueden conservar las características originales. La conservación de muchas películas se basa en copias usadas y deterioradas. Pretender mantener disponible en todo momento una copia perfecta, según su material original, es económica y técnicamente imposible; en una filmoteca, el uso de las copias es extremadamente irregular y diferente al comercial para el que fueron diseñadas, pretender mantener copias buenas de todo el fondo exigiría una inversión constante en su renovación que sería económicamente insostenible y que obligaría a un uso excesivo de los originales.

El concepto de original cinematográfico no parece estar suficientemente claro. En principio el material original de una película es el que estuvo en la cámara durante el rodaje pero las técnicas de montaje y edición y el proceso general de producción introducen cambios en esta definición.

Como original de una película podemos designar al conjunto de materiales que contiene todas las características e informaciones necesarias para poder obtener una copia, completamente correcta, de la película. Esta definición todavía tiene que ser matizada, atendiendo a designar simultáneamente al material más original (p.e.: el negativo sobre un duplicado, un duplicado positivo sobre un duplicado negativo, una copia única sobre el duplicado obtenido desde ella, etc.) y a aquél que debe ser utilizado para obtener una reproducción.

En la técnica cinematográfica clásica estos criterios están suficientemente definidos y es relativamente sencillo establecerlos en cada caso; en la electrónica, aunque son profundamente similares, puede ser imposible establecerlos si no se ha seguido directamente toda la producción de una película.

Desde el punto de vista de la conservación, cuando se trata de copias o de soportes electrónicos, es preferible utilizar un criterio que, sin duda, puede ser excesivo: toda copia, fotoquímica o electrónica debe ser considerada única en cuanto que no se tenga noticia fiable de su original. Los duplicados fotoquímicos y los soportes profesionales electrónicos deben, en principio, recibir el tratamiento de materiales para la conservación, matizado, en el segundo grupo, por el conocimiento que se tenga sobre la conservación del original.

Las filmotecas han conseguido, presionando sobre los fabricantes y productores, mejorar las condiciones de conservación de los materiales, es necesario perseverar en este terreno.

Si aprendemos a movernos en el territorio real, donde hay que moverse con lo que hay, tendremos muchas posibilidades de actuación; si nos dejamos arrastrar por pretensiones infundadas o engañar por especialistas y vendedores, destruiremos nuestros materiales.

Si aceptamos la presencia en el mercado (comprándolos, que es como se acepta la presencia en el mercado) de productos electrónicos de baja calidad (por ejemplo: cintas baratas); si nos dotamos de instalaciones técnicas innecesarias; si ampliamos nuestras colecciones de uso mas allá de lo necesario; si traemos o retenemos en nuestros almacenes materiales que estarían mejor conservados en otros archivos, estaremos comprometiendo nuestra actividad y los propios materiales.

El drama que, para las filmotecas, ha supuesto descubrir lo que ignoraban sobre las características químicas del triacetato (y la industria química sí lo sabía) nos ha obligado a revisar otra vez todas las pretensiones de conservación.

Las películas son uno de los materiales más delicados que se pueden conservar en los archivos, exigen la intervención de especialistas de muchas disciplinas y no existen criterios totalmente fiables ni para dirigir la conservación ni para valorar los materiales, pero merecen todos los esfuerzos que podamos dedicarles porque, posiblemente, constituyan el legado cultural más característico de nuestro siglo.