

AGOSTO 1984 - 6 francos franceses (España : 150 pesetas)

El Correo de la unesco



Maravilloso y frágil
CINE

La hora de los pueblos



Foto Prem Sagar © Parimage, París

26 India

Los "acróbatas" del cine

El peligro es el modo de vida de esos héroes anónimos del cine que son los especialistas encargados de acrobacias, saltos mortales y demás actos de destreza. Saltando desde los tejados de las casas, cayendo del caballo a todo correr, chocando con sus coches a gran velocidad, estos hombres arriesgan su vida día a día, filme a filme para añadir unas gotas de excitación en el monótono océano que es la existencia cotidiana del espectador de cine. Arriba, una escena espectacular de acrobacia realizada por dos "especialistas" indios durante la filmación de la película sobre la Segunda Guerra Mundial *Lalkar*.

DOLOROSA paradoja la del cine: siendo el arte más popular del siglo XX es al mismo tiempo el que más amenazado está de desaparición. Ninguna otra forma de arte ha sufrido, a lo largo de su historia, una destrucción semejante, voluntaria o involuntaria. Y la magnitud de las pérdidas es abrumadora.

Las principales causas de tal desastre, cuyas consecuencias irreparables para la memoria de la humanidad sólo ahora comienzan a comprenderse plenamente, son de dos tipos: las que dependen de ciertas erróneas concepciones sobre el cine y las que resultan de algunas características químicas del soporte de la película.

Mucho tiempo menospreciados e incluso despreciados en su valor cultural en beneficio exclusivo de su valor comercial, los filmes han sido arrumbados y hasta destruidos en muchos países por oleadas de verdadero vandalismo, tan despiadadas como irresponsables, cada vez que así parecía exigirlo la evolución del arte cinematográfico por razones técnicas o por imposiciones de la moda.

Por otra parte, los filmes, dependientes de un soporte frágil y más o menos efímero como el celuloide, están condenados, si no se toman ciertas precauciones, a una "muerte química" que puede sobrevener rápidamente y causar daños irreparables, como en el caso de las obras rodadas antes de 1950 cuya destrucción constituye una verdadera catástrofe para la cultura.

Tropezando a menudo con una hostilidad generalizada, algunos apasionados visionarios del porvenir del cine comenzaron pronto a reivindicar el carácter cultural de éste y a preservar las obras que a su juicio eran inapreciables en colecciones que fueron las precursoras imperfectas pero útiles de los modernos archivos de películas. Ya antes de la segunda guerra mundial se creó la Federación Internacional de Archivos Cinematográficos (FIAC), primer paso hacia el establecimiento de una cinemateca mundial.

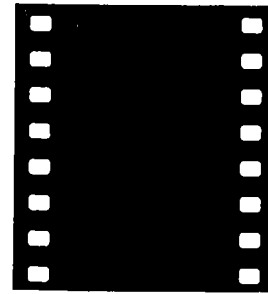
Con el transcurso de los años, se ha llegado a comprender que sólo una cooperación internacional puede asegurar la protección eficaz y completa de las obras cinematográficas. Hace unos diez años comenzó a cobrar fuerza un movimiento en tal sentido, que culminó en 1980 con la adopción de la Recomendación de la Unesco para la salvaguardia y la preservación de las imágenes en movimiento — documento que reconoce por fin su plena y total dignidad a un arte frecuentemente maltratado y que propone a la comunidad internacional medidas concretas para proteger el patrimonio y el porvenir de ese magnífico medio de comunicación entre los hombres.

En abril del año en curso, el Oesterreichisches Filmarchiv y el Oesterreichisches Filmmuseum de Viena fueron los anfitriones de una reunión consultiva organizada por la Unesco en colaboración con la Federación Internacional de Archivos Cinematográficos, la Federación Internacional de Archivos Televisivos, la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y el Consejo Internacional del Cine y de la Televisión. Unos veinte representantes de los archivos del mundo entero formularon con tal oportunidad un programa de acción para diez años en materia de archivos audiovisuales y elaboraron un cuestionario que permita evaluar en 1985 los resultados prácticos de la Recomendación de 1980 sobre la preservación de las imágenes en movimiento.

Fiel a su vocación de apertura al mundo, *El Correo de la Unesco* dedica el presente número a analizar los diversos aspectos de esa doble corriente de salvaguardia y de salvamento que se advierte ya tanto en la mente de los hombres como en el perfeccionamiento de la técnica, a fin de que el maravilloso pero frágil arte del cine perdure eternamente.

Nuestra portada: Fotografía antigua, antes y después de haber sido restaurada mediante la activación neutrónica. Este procedimiento, que permite hacer que reaparezcan en la foto detalles que se habían vuelto invisibles, puede aplicarse también a las imágenes en movimiento. La foto original fue tomada en el siglo XIX por William Henry Fox Talbot, unos de los precursores ingleses de la fotografía. Foto © The National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Jefe de redacción: Edouard Glissant



-
- 4 Avatares de un arte vulnerable**
por Raymond Borde
-
- 7 Africa: la historia en imágenes amenazada**
por Paulin Soumanou Vieyra
-
- 9 Los archivos cinematográficos en Egipto**
por Jaled Osman
-
- 10 Las devastaciones del nitrato**
por Ray Edmondson y Henning Schou
-
- 12 El cine rescatado por el vídeo**
por Kerns H. Powers
-
- 14 Napoleón visto por Abel Gance**
La épica reconstitución de una obra maestra
por Roy Malkin
-
- 17 "Paradero desconocido"**
por Sam Kula
-
- 20 Argentina: grandes películas recobradas por los cinéfilos**
por Italo Manzi
-
- 22 India: clásicos del cine "perdidos para siempre"**
por Paramesh Krishnan Nair
-
- 24 Tailandia: cuando el rey era un cineasta**
por Dome Sukvong
-
- 25 Cuba: conservación de la imagen de un país**
por Manuel Pereira
-
- 26 Cómo preservar el patrimonio fílmico del mundo**
por Franz Schmitt
-
- 27 Una nueva fuente de la historia**
por Boleslaw Matuszewski
-
- 29 Suiza: custodia y restauración**
por Freddy Buache
El secreto de las cinematecas
-
- 30 URSS: Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko... recuperados**
por Vladimir Yurevich Dmitriev
-
- 32 La Unesco y las imágenes en movimiento**
por Wolfgang Klaue
-
- 34 Hacia una cinemateca mundial**
por Robert Daudelin
-
- 2 La hora de los pueblos**
India: Los "acróbatas" del cine

Revista mensual publicada en 27 idiomas por la Unesco, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura 7, Place de Fontenoy, 75700 París.	Español Inglés Francés Ruso Alemán Arabe Japonés	Italiano Hindi Tamul Hebreo Persa Portugués Neerlandés	Turco Urdu Catalán Malayo Coreano Swahili Croata-servio	Esloveno Macedonio Servio-croata Chino Búlgaro Griego	Se publica también trimestralmente en braille, en español, inglés, francés y coreano. ISSN 0304-310 X N° 8 - 1984 - OPI - 84 - 3 - 413 S
---	--	--	---	--	--

Avatares de un arte vulnerable

por Raymond Borde

EL cine es un arte vulnerable. Graves estragos le causó en el pasado la destrucción de innumerables filmes, y hoy en día otra forma de destrucción amenaza tanto a los positivos como a los negativos, debido a la inestabilidad de su soporte químico.

El perjuicio que ha sufrido el patrimonio fílmico en el primer caso es impresionante. Según evaluaciones fidedignas, se ha perdido algo así como la mitad de las películas rodadas desde 1895 hasta 1950, o sea desde que el cine existe. Tales evaluaciones varían de un país o de un sistema de producción a otro, y es evidente su relación con la evolución del mercado, así como con los adelantos técnicos en la esfera de la conservación. Abarcan por otra parte la historia del cine en su totalidad, ya que cubren no sólo los periodos en los que no se reparaba en destruir filmes, sino también la época actual, en la que se hace todo por preservarlos. Sus resultados han de ser considerados pues como un promedio. Un promedio harto elocuente, sin embargo, y que justifica de por sí una política mundial de protección de las "imágenes en movimiento".

El filme es a la vez una mercancía y un bien cultural, y no se debe perder de vista esa especificidad suya al intentar desentrañar el mecanismo de tales destrucciones. El concepto de mercancía fue preponderante durante medio siglo, por lo que no es de extrañar que los productores se desembarazaran entonces sin reparo de los filmes que consideraban anticuados y cuya explotación les planteaba problemas, ya fuera por el desinterés del público, ya por razones téc-

nicas. El concepto de bien cultural, en cambio, tardará mucho tiempo en imponerse, y sólo lo hará gracias al trabajo que para ello se tomaron los historiadores y los pioneros de las cinematecas.

La primera racha de destrucciones intervino en 1920, afectando principalmente a aquel cine de ferias y fiestas populares que llamamos hoy "primitivo". En él predominaban las comedias de magia y las pantomimas, así como los melodramas en una o dos bobinas y las comedias de persecuciones a base de trucajes a las que tan particular afición tenía el público. Pero también entran en ese marco alguno que otro de los "filmes de Arte" propios de la postguerra, cuyos directores pretendían competir con el teatro.

Cierto es que el gusto de la gente cambió grandemente al finalizar la guerra del 14. Los filmes se vuelven más ambiciosos, más realistas. Las nuevas normas imponen que su duración de sea de hora y media. A los cómicos de la década precedente los sustituyen excelentes actores, y la dirección cinematográfica se convierte en un arte específico. En otras palabras, se produce una ruptura con el cine del pasado al que despectivamente se tacha de "anticuado". Ganosos de quitarse de encima montones de filmes que repentinamente parecen desprovistos de valor comercial, los distribuidores los venden como material de recuperación a empresas interesadas por las sales de plata que obtienen de la emulsión lavando la película.

El proceso es universal. El Instituto Norteamericano de Cine evalúa en un 85 % el porcentaje de obras desaparecidas del patrimonio nacional entre 1895 y 1918. El porcentaje es poco más o menos igual en Francia, en Italia y en los Países Escandinavos. Méliès y Zecca figuran entre las víctimas de esta liquidación. Pero de la misma manera fueron a perderse las primeras obras de Abel Gance, de Maurice Stiller y de Victor

Sjoestrom. Una liquidación que tanto parecido tiene con una erradicación.

La segunda racha coincide con el paso del cine mudo al sonoro, hacia 1930, y fue igualmente destructora. El arte cinematográfico cambia entonces radicalmente. El tamaño de la película sigue siendo el de antes, 35 mm de ancho, pero la imagen se vuelve más estrecha para dejar sitio a la banda sonora. Se reemplazan o se modifican los aparatos de proyección. Diálogos, canciones y operetas invaden la pantalla. Una nueva generación de actores, procedentes del teatro, suplanta a los cómicos de antaño que, adiestrados en mimar situaciones, no saben interpretar textos... Y en menos de dos años se amontonan en el mundo entero reservas de películas de las que la industria cinematográfica no sabe qué hacer, ya que han perdido todo valor comercial —terminarán pues, como objetos de desecho, en los talleres de recuperación.

No hay —no hay aún— una estadística global que permita estimar con precisión la amplitud de esas destrucciones. Sin embargo, se puede considerar, de acuerdo con ciertas evaluaciones fragmentarias, que la tasa de filmes mudos que se han perdido alcanza un 80 % en Italia, un 75 % en Estados Unidos y un 70 % en Francia. Vale subrayar que el porcentaje disminuye en los estados que organizaron a tiempo las instituciones destinadas a asegurar la conservación de las películas (aunque no fuera más que un negativo o una copia): 40 % en Alemania y 10 % en Unión Soviética.

Sin embargo, ese dramático desatino tuvo al menos un resultado positivo ya que dio pie a un movimiento de opinión y, a raíz de ello, empezó asimismo a tomar cuerpo el proyecto de crear cinematecas. Varios periodistas y escritores —poco sospechosos, por cierto, de poner en tela de juicio la economía de mercado— se lanzaron entonces a la batalla, abogando por el concepto de ▶

RAYMOND BORDE, historiador y crítico de cine francés, es fundador y conservador de la Cinemateca de Tolosa, en Francia, y Vicepresidente de la Federación Internacional de Archivos Cinematográficos (FIAC). En 1983 publicó en francés un libro sobre "Las cinematecas".





Foto © Hiroko Govaers, París

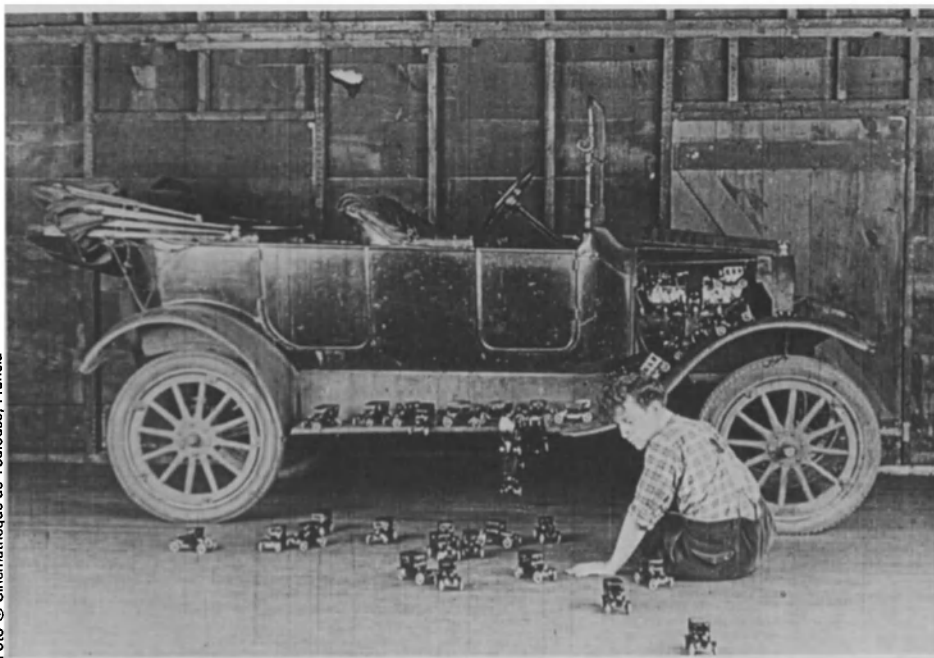
En un magnífico ejemplo de colaboración internacional entre archivos cinematográficos, la Cinemateca de Tolosa (Francia) ha podido presentar este año, gracias al Gosfilmofond de Moscú, un programa de 38 películas soviéticas poco conocidas de los años 20 y una exposición de 350 fotos de ellas extraídas. En estas páginas se reproducen, de izquierda a derecha, cuatro: "Katka, manzanas reinetas" (Katka, Bumajnyi ranet) de Friedrich Ermler y Edouard Iohanson, 1926, una comedia dramática sobre las costumbres de la vida soviética contemporánea. "Las aventuras extraordinarias de mister West en el país de los bolcheviques" (Neobylchaine prikliucheniiia mistera Vesta v

strane bolchevikov" de Lev Kulechov, 1924; el actor que aparece en la foto es el gran director de cine soviético Vsevolod Pudovkin (1893-1953). Aelita de Iakov Protazanov, 1924, que concilia un argumento de ficción científica con una concepción constructivista de los decorados y del vestuario. En la foto aparece Aelita, soberana del planeta Marte, personaje interpretado por Iulia Sointseva. "La muchacha y el truhán" (Barishnia i jhuligan) de Vladimir Maiakovski y de Evgeni Slavinski, 1918, es la segunda de las tres películas cuyos guiones escribió en 1918 para la compañía Neptuno el gran poeta Maiakovski (1893-1930), que aparece en la foto.

Arriba, Kurutta ippeiji ("Una página de locura"), película dramática filmada en 1926 por Kinugasa Teinosuke, uno de los fundadores del cine japonés. El guión es obra de Kawabata Yasunari, Premio Nobel de Literatura en 1968. En esta obra maestra, cuya acción se desarrolla casi enteramente en un manicomio, Kinugasa utiliza diversos procedimientos técnicos para obtener una mayor intensidad visual, por ejemplo la sobreimpresión de los barrotes en la imagen de fondo en el fotograma aquí reproducido. Durante mucho tiempo se creyó que todas las copias de la película se habían perdido hasta que en 1971 el propio Kinugasa descubrió una en un depósito de herramientas de su jardín.



Fotos © Cinémathèque de Toulouse, Francia



► bien cultural y por la necesidad de preservar el patrimonio nacional.

La tercera racha es mucho más reciente, puesto que data de la década del 50. Aparece entonces el soporte de acetato que sustituye a la película de nitrato. Hasta aquel momento los filmes de tipo comercial eran inflamables y, por lo tanto, de empleo peligroso. Numerosos gobiernos prohibieron pues la utilización de la nitrocelulosa y se fue generalizando la película virgen llamada "de seguridad", es decir incombustible.

Lo malo es que nadie podía presagiar, al iniciarse la segunda parte del siglo, lo que ésta había de ser, y los derechohabientes de cineastas, en particular, estaban muy lejos de sospechar el valor que iban a recobrar sus filmes antiguos gracias a la televisión o las retrospectivas de las salas de Arte y Ensayo. De modo que, si bien cuidaron estos últimos de las obras tenidas por maestras, no dudaron en deshacerse de las producciones corrientes o que, a su parecer, no daban para más. Pese a que muchos gobiernos hicieron lo posible para incitarlos a que depositaran los filmes en los archivos nacionales, muchos de éstos se perdieron pues para siempre. Tampoco existe en ese caso una estadística global que abarque la totalidad de la producción cinematográfica entre 1930 y 1950, o sea desde los inicios del cine sonoro hasta la eliminación de la película de nitrato, pero el promedio de las pérdidas es, según todas las probabilidades, de un 50 %.

Estas son pues las principales lagunas que podemos imputar a la dejadez de los hombres y a la indiferencia de los agentes económicos. Pero existen otros factores de destrucción, químicos éstos. Los filmes impresionados sobre soporte de nitrato son inestables y, con el tiempo, acaban descomponiéndose. Las películas en color pierden su brillo, su armonía y su equilibrio cromático, porque cada uno de los tres colorantes reacciona a su manera. A la indiferencia de los humanos se une pues una suerte de maldición técnica que condena al cine a ser una de las formas de arte más amenazadas. De ahí que los químicos desempeñen un papel decisivo en el salvamento del patrimonio fílmico, como explica más adelante Henning Shou, Presidente de la Comisión de Preservación de la Federación Internacional de Archivos Cinematográficos (pág. 10).

Egged on (La provocación) (1926), película del director y actor norteamericano Charley Bowers encontrada recientemente en un carro de feriante en Francia.

Este salvamento es la materia prima que forma la larga historia de las cinematecas. Ya en 1898, un operador de cine polaco, Boleslaw Matuszewski, publica en París un folleto titulado *Una nueva fuente de la historia*, donde propone crear un museo cinematográfico en el que se conservarían las filmaciones de interés histórico, pedagógico, industrial, médico y teatral. Su objetivo es transmitir a las generaciones futuras las verídicas imágenes del presente y, a la par, lanza la idea de organizar un archivo oficial que se nutriría con los depósitos legales, pero también con donativos voluntarios, legados e intercambios. Tal archivo daría prioridad a la conservación de los negativos y estaría abierto al público.

El proyecto no tuvo eco. Era demasiado avanzado para su tiempo. Sus concepciones sólo se impondrán 35 años después, y por ese carácter profético terminó hundiéndose en el olvido. No obstante, se fueron constituyendo colecciones en diversos países aun en la época del cine mudo, pero su función fue siempre de carácter utilitario. La finalidad no era conservar el cine como tal, sino reagrupar un determinado tipo de películas para fines precisos :

- fines militares (el Imperial War Museum de Londres, el B.U.F.A. de Berlín, la Section Cinématographique de l'Armée de París) ;
- fines religiosos (la colección del Abbé Joye de Basilea) ;
- fines jurídicos (las películas depositadas en la Library of Congress de Washington para garantizar los derechos de autor, los archivos Gaumont, Pathé, Metro Goldwyn Mayer, etc.) ;
- fines pedagógicos (el Archivo Soviético de Películas Documentales creado en 1926) e incluso filosóficos (la colección Albert Kahn de París).

Pasarán pues varios años antes de que nazca la primera cinemateca en el sentido moderno de la palabra, o sea una institución destinada a proteger el cine en calidad de bien cultural. Esa cinemateca fue creada en Estocolmo por un grupo de amantes del

cine, como reacción contra el choque emotivo que en ellos había producido la destrucción masiva de los filmes mudos. La Svenska Filmsamfundet —tal fue el nombre que se le dio— se presentó al principio como una empresa muy modesta. Pero no por ello dejará de tener inesperado eco.

En seguida se organizarán por doquier archivos del mismo tipo :

- en 1934, el Reichsfilmarchiv de Berlín y la Cinemateca de la Escuela de Cine o V.K.I.G. de Moscú ;
- en 1935, la Nacional Film Library de Londres, la Film Library del Museo de Arte Moderno de Nueva York, la Cinemateca Mario Ferrari de Milán (la cual se convertirá ulteriormente en Cineteca Italiana) ;
- en 1936, la Cinemateca Francesa de París ;
- en 1938, la Cinemateca Belga en Bruselas.

En este mismo año de 1938 tendrá lugar la creación de la Federación Internacional de Archivos Cinematográficos (la FIAC). Bien es verdad que de ésta sólo formaban parte en sus inicios las ciudades de Berlín, Londres, Nueva York y París. Pero, sea como fuere, ya se concretizan así, más allá de las fronteras, un ideal común y una toma de conciencia generalizada. Gracias a las primeras retrospectivas de películas antiguas, el público va descubriendo a la par que el cine posee un pasado cultural y que forma parte del patrimonio artístico de la humanidad.

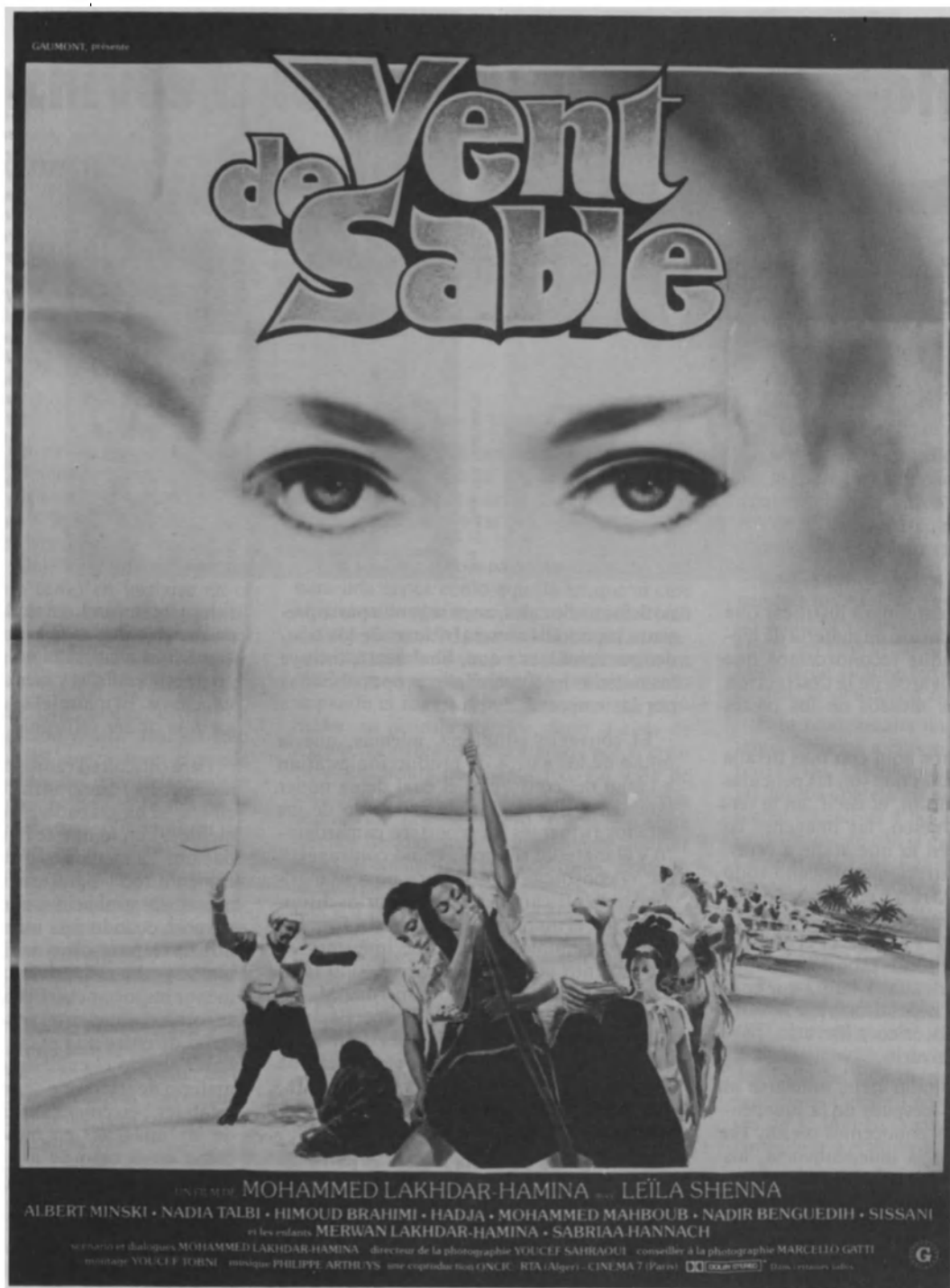
El proceso así iniciado irá acentuándose después de la guerra, organizando sus propias cinematecas la mayoría de los países de vieja tradición cinematográfica. La FIAC agrupa hoy en día 72 cinematecas de 50 estados, y esta evolución es irreversible. La Recomendación aprobada por la Unesco en 1980 respecto de la protección de las "imágenes en movimiento" va dando sus frutos. Los países en vías de desarrollo parecen cada vez más preocupados por proteger los filmes y por utilizarlos, así como los demás medios audiovisuales, con fines culturales.

También ha ido evolucionando el concepto mismo de cinemateca. Los pioneros de la década de 1930 tenían una fuerte personalidad. Propendían a seleccionar las películas conforme a sus aficiones y preferencias. Se portaban como coleccionistas, no como archivistas. Ni siquiera sospechaban que existiera una técnica para archivar películas. No es poco lo que les debe la historia del cine, puesto que fueron ellos quienes crearon los primeros archivos, salvando así de la destrucción innumerables películas. Pero, al multiplicarse y ampliarse, las cinematecas han tenido que someterse a ciertas normas internacionales relativas a la conservación y al archivado de los filmes.

Hoy en día, estas dos actividades dependen pues algo más de los ingenieros y juristas que de los amantes del cine. Ellos son los que dan credibilidad a los archivos cinematográficos, moviendo a los productores a mostrarse cada vez más cooperativos.

La larga aventura iniciada con el texto premonitorio de 1898 y en la que no han faltado las vicisitudes, pero tampoco los avatares felices, halla así su conclusión objetiva. ¿ De qué mejor garantía podríamos disponer contra el retorno de una de esas rachas de destrucciones masivas que han jalado la historia del cine ?

R. Borde



Cartel publicitario de la película franco-argelina en color *Vent de sable (Viento de arena)* (1982-1983) de Mohamed Lakdar-Hamina en el que se plantea el problema de la condición femenina en un país del Tercer Mundo.

Africa: la historia en imágenes amenazada

por Paulin Soumanou Vieyra

PAULIN SOUMANOU VIEYRA, crítico de cine y cineasta senegalés nacido en Benin, es director de la sección de cine del Ministerio de Información de su país y profesor de la Universidad de Dakar, Senegal. Ha realizado numerosos reportajes cinematográficos y gran cantidad de cortometrajes, generalmente sobre temas africanos. Entre sus trabajos literarios destaca *Le cinéma africain des origines à 1973 (El cine africano desde sus orígenes hasta 1973)*.

HOY día las piezas más hermosas del patrimonio cultural africano se hallan fuera de África. De ello se cobró conciencia en 1966, con motivo de la exposición de artes tradicionales organizada en el Festival Mundial de Artes Negras de Dakar. Tal fue la conmoción que surgió la idea de retener en África las obras de arte prestadas para la ocasión.

Gracias a las actividades de sensibilización emprendidas por los africanos con vocación cultural a través de *Présence Africaine* y de la Sociedad Africana de Cultura, la reivindicación de la recuperación de las obras de arte parece estar ya a la orden del

día. Ello demuestra que se ha tomado conciencia de la importancia del patrimonio cultural para la educación del pueblo.

Frente a la legitimidad de tal reivindicación, Occidente sólo consigue oponer un argumento técnico: los medios financieros y materiales necesarios para la adecuada conservación de esas obras son tan grandes que ningún estado africano está en condiciones de solventar la cuestión, si se tienen en cuenta los problemas de supervivencia que su propio subdesarrollo plantea actualmente a esos estados. Por lo demás, se agrega, nunca se ha pensado seriamente en África en una política cultural común. Estos argu-

Cartel publicitario del filme *Le vent ou Finyé* (El viento o Finyè) (1982) del realizador maliano Suleyman Cissé, obra de inspiración profundamente africana en la que se abordan las relaciones de las diversas generaciones con la cultura tradicional.



En 1971 el cineasta senegalés Ousmane Sembene, una de las figuras más sobresalientes del cine africano, realizó su tercer largometraje, *Emitai* (Dios del trueno), del que se reproduce aquí un cartel publicitario. El filme cuenta una historia que se desarrolla entre los diolas animistas y las autoridades coloniales francesas. El autor, que utilizó sólo a no profesionales como actores, mezcla hábilmente la realidad y la ficción.

mentos son insuficientes para justificar que se perpetúe la expoliación en materia de bienes culturales, aunque reconozcamos que muchas obras se salvaron de la destrucción por hallarse en los museos de los países euroamericanos.

Vamos a referirnos aquí con más detalle a esos bienes culturales que son las películas y las obras de televisión, es decir, en la terminología de la Unesco, las imágenes en movimiento. Así, en lo que atañe a éstas, contamos como patrimonio africano todo lo realizado sobre África y en África por los no africanos en la época en que este continente carecía de voz. Falta hacer el registro y la clasificación de todos esos documentos para su relectura africana. Y habrá que contar con los medios necesarios para llevar a cabo ese trabajo histórico y literario, para reproducirlo y archivarlo.

Procedimiento similar debe aplicarse al material producido después de la independencia, cuya génesis conocemos mejor. En efecto, al acceder a la independencia, los estados africanos deseaban legítimamente contar con sus propias imágenes en movimiento que hablaran de sus realidades nacionales. En el África de habla francesa fue Senegal el primer país que tomó la iniciativa, comenzando por incluir en el organigrama de su ministerio de información un servicio de cine, encargado de producir noticiarios filmados. Se comenzó con un noticiario mensual que se ponía gratuitamente a disposición de las salas de proyección de las dos empresas que existían en el país: la Comac y la Secma. Después de convertirse en quincenal, el noticiario cinematográfico se proyectaba con tanta irregularidad que el estado tuvo que imponerlo y, más aun, hacer que fuera pagado. Frente a la mala voluntad manifiesta de los distribuidores-exhibidores que volvieron a negarse a distribuir los noticiarios nacionales con el argumento de que distribuían ya noticiarios cinematográficos extranjeros, el estado, en un acto de soberanía, suprimió pura y simplemente la difusión de los noticiarios extranjeros, conservando sólo la distribución del noticiario senegalés.

Francia propuso entonces la cooperación entre los estados africanos interesados y las empresas de noticiarios francesas y extranjeras que formaban parte del Consortium Audiovisuel International. Se inició así la producción conjunta de un noticiario cinematográfico semanal que comienza con las

noticias nacionales, cuya segunda parte presenta las noticias interafricanas de los estados participantes y que, finalmente, incluye las noticias internacionales proporcionadas por las empresas extranjeras.

El convenio establecía, además, que la mitad de los gastos de producción estarían a cargo del consorcio, el cual debía poner también a disposición de cada uno de los estados firmantes un reportero camarógrafo y el material filmico; como contrapartida, el consorcio tendría derecho a usar filmaciones africanas en sus noticiarios difundidos por el mundo. Comenzó así a formarse el patrimonio africano de imágenes en movimiento no sólo en Senegal, sino también en Túnez, Argelia, Camerún, Madagascar, Costa de Marfil, Togo, Benin y Chad. El desarrollo de la televisión en el mundo, y más concretamente en África, iba a poner fin hacia 1980 a esta cooperación, con la disolución del Consortium Audiovisuel International.

En el África de habla inglesa el patrimonio de imágenes en movimiento se constituyó de manera diferente. En el momento de la independencia no existían en esa parte del África noticiarios cinematográficos organizados, sino sólo documentales informativos sueltos, producidos especialmente, sobre acontecimientos oficiales, como los viajes de los jefes de estado. El tratamiento técnico se realizaba naturalmente en Londres, del mismo modo que, para los países de habla portuguesa, tenía lugar en Lisboa. En la etapa final de la producción de películas africanas han participado otros países europeos como Suecia, Dinamarca, Yugoslavia, Italia y Unión Soviética; lo mismo cabe decir de Canadá y los Estados Unidos, en América.

Los noticiarios cinematográficos han dejado prácticamente de existir en África como resultado del desarrollo de la televisión, hacia la cual hemos de volvernos si queremos hacer el recuento del patrimonio africano de imágenes en movimiento. Las filmaciones son relativamente copiosas; desgraciadamente, con demasiada frecuencia lo accesorio pasa en África a ser lo fundamental y el documento propiamente dicho no tiene finalmente más que un valor relativo. No es ésa la mejor forma de constituir la memoria colectiva de un país.

No existe verdadera organización para conservar esos documentos. Los locales re-

sultan inadecuados debido a las deficiencias en materia de ventilación y de aire acondicionado. La custodia no siempre está a cargo de especialistas y escasean los recursos financieros. El material se deteriora y a la larga deja de ser utilizable.

Otra dificultad radica en que, por falta de medios, hay que utilizar de nuevo la banda en que se ha grabado el sonido de los documentos, con lo que se borra la primera grabación. La imagen que queda pierde prácticamente toda significación. Los videogramas de las grabaciones en cinta vídeo desaparecen cuando una misma casete vuelve a utilizarse para otras emisiones. Es verdad que se graba primero lo que se considera de menor importancia. Pero cuando la penuria se torna permanente, se saca a ciegas el material de entre una masa que no siempre se había tenido el cuidado de inventariar. En materia de televisión se trata de organismos estatales; en consecuencia, la conservación de las imágenes en movimiento compete, como en el caso de los archivos de documentos escritos, a los poderes públicos. Las películas de ficción producidas por particulares o por organismos estatales se han conservado debido a que, ante la ausencia de laboratorios, las matrices se guardaron fuera de África.

Hay que tener presente que existen en África dos cinematecas importantes: la de El Cairo y la de Argel. Egipto es el único país que, gracias al desarrollo de su industria cinematográfica, cuenta en su capital y en Alejandría con archivos dotados de medios para una conservación adecuada. Naturalmente, cada país debería tener un archivo organizado. Pero, en una primera etapa, puede pensarse también en crear otros dos centros regionales de archivado y conservación en Dakar y en Nairobi.

Muchos gobiernos africanos tienen indudablemente conciencia de la importancia de la conservación de todo documento que pueda contribuir a escribir la historia del país. Pero el hecho es que, por falta de medios, desaparecen para siempre girones enteros de la historia en imágenes de un país, a lo que también contribuye el descuido. Ha llegado el momento de que los países africanos se preocupen seriamente del problema de la conservación de las imágenes en movimiento, con vistas a dar con soluciones que permitan preservarlas.

P. S. Vieyra

Los archivos cinematográficos en Egipto

por Jaled Osman

AL contrario de la mayoría de los países en desarrollo, Egipto dispone de un patrimonio cinematográfico muy antiguo. Ya en 1896 organizaron los hermanos Lumière proyecciones en algunos cafés de El Cairo y Alejandría y la producción cinematográfica no tardó en iniciarse en el país, primero a cargo de extranjeros, principalmente franceses, italianos y alemanes, y después, a partir de 1927, de los propios egipcios.

Este patrimonio casi secular ofrece un campo de investigación excepcional no sólo para el historiador del cine, que en él puede encontrar las huellas de una determinada concepción cinematográfica, en buena parte heredada por el cine actual, sino también para el historiador en general que trata de reconstituir una época.

Durante largo tiempo las autoridades competentes ignoraron en Egipto el problema de la conservación de las películas, por no comprender el interés que podían entrañar para las generaciones futuras.

Si se han podido conservar o rescatar gran número de viejos filmes pese al vacío jurídico en materia de depósito legal que existía en la época, ello se debe a iniciativas particulares sin duda alguna estimables pero imperfectas y necesariamente incompletas.

En materia de conservación desempeñaron un papel destacado los estudios Misr, fundados en 1935 por el gran pionero de la economía y de la industria egipcias que fue Taleet Harb. En efecto, al mismo tiempo que funda-

JALED OSMAN, egipcio, es diplomado de la Escuela de Altos Estudios comerciales de París y licenciado en derecho por la misma universidad. Actualmente realiza investigaciones sobre el cine egipcio.

ba los estudios, la Compañía de los Estudios Misr decidió construir depósitos en los que conservar los noticiarios cinematográficos (creados en 1925) y las películas de ficción.

Ese tipo de preocupaciones era muy raro para una época como aquella en que al cine se le consideraba como un producto útil sólo a corto plazo. Hay una anécdota que nos revela claramente la situación. Mientras que en 1927 la gran actriz Fatma Rochdi estaba terminando el rodaje de *Catástrofe en las pirámides*, su película anterior, *Bajo el cielo de Egipto*, ya estrenada, era atacada por la crítica y abucheada por el público. En vista de ello, y para proteger su fama de gran estrella contra un posible nuevo fracaso, Fatma Rochdi decidió pura y simplemente destruir todas las copias de su segundo filme, parecido al anterior. Pérdidas como ésta son irreparables y si hoy disponemos de alguna información sobre tales películas, se lo debemos a las revistas artísticas de la época, tan numerosas como sugestivas.

La iniciativa de los estudios Misr era pues digna de todo encomio, y Egipto sufrió una grave pérdida cuando un incendio originado en julio de 1950 por el descuido de un guardián asoló una parte de los estudios y, en particular, el local destinado a la conservación de los archivos.

A partir de mediados de los años 50 se produjo una toma de conciencia pública que en 1956 dio lugar a la creación de la cinemateca. Ese mismo año Egipto participaba por primera vez, en calidad de observador, en las labores de la Federación Internacional de Archivos Cinematográficos (FIAC).

Pero la mala suerte iba a cebarse aun en los archivos egipcios. En efecto, en agosto de 1958 un nuevo incendio, debido esta vez a la

autoinflamación de películas de nitrato de celulosa, destruyó una parte de la colección pacientemente acumulada gracias a los donativos de películas extranjeras y egipcias y a las confiscaciones aduaneras.

Estos mismos medios siguen aun aprovisionando a los Archivos, pero a ellos se ha venido a añadir otra fuente más importante. En efecto, en 1968 la cinemateca persuadió al ministerio de cultura para que instituyera por decreto la obligación de depósito legal.

Esto representaba un cambio muy importante, pero iba a chocar con ciertas prácticas restrictivas. Efectivamente, el decreto de 1968 no llevaba aparejadas sanciones lo suficientemente disuasivas y las autoridades contaban principalmente con el ejemplo del Organismo General del Cine Egipcio para incitar a los productores privados a que siguieran el mismo camino. En vano. El Organismo iba a abandonar sus actividades de producción en 1971 a causa del enorme déficit crónico.

Ya no cabía recurrir a medidas parciales. Había que legislar. Nació así la ley n° 35 de 1975, que obliga conjuntamente al productor y al distribuidor a depositar a sus expensas, por cada película destinada a la proyección pública en Egipto o en el extranjero, una copia de 35 mm en la cinemateca, que en adelante llevaría el título de Archivos Nacionales.

Tras un difícil comienzo de aplicación, la ley imprimió a los Archivos un nuevo impulso, y hoy el depósito legal se realiza de modo satisfactorio, ya que va acompañado del control de la calidad de la copia depositada.

Evidentemente, la situación sigue aun siendo frágil. Sobre ella pende la amenaza de determinados productores y distribuidores que desearían sustituir la obligación de depósito por la entrega de una fianza, con el pretexto de que escasea la película virgen.

Pero lo esencial no es eso. El camino a seguir ha quedado trazado y hoy nadie discute la importancia de la conservación de las películas. Directa o indirectamente, el patrimonio cinematográfico de Egipto es un testimonio de la atormentada historia de este país durante el siglo XX, con sus penas y sus alegrías, sus derrotas y sus victorias, sus temores y sus esperanzas. Para dicha nuestra y de las generaciones venideras, la mayor parte de ese patrimonio se ha conservado. □

Campeños hambrientos en la película Lachine (1937) que, realizada por el alemán Fritz Kramp con diálogos de Ahmad Tami, representa una fecha importante para el cine egipcio. Por primera vez se mostraban en éste los sufrimientos y las luchas de las gentes del pueblo. Al principio fue prohibido, por razones políticas, pero terminó por obtener un enorme éxito de público. Por desgracia, no quedan de esta obra capital sino unas cuantas fotografías.



Las devastaciones del nitrato

Foto © National Film Archive, Canberra



Película de nitrato en diversos grados de descomposición. Este tipo de material produce un gas que hace desvanecerse la imagen cinematográfica. Luego se vuelve viscoso, forma burbujas, se solidifica y finalmente se desmenuza en un polvo de color marrón.

por Ray Edmondson y Henning Schou

Sl en tiempos de los Faraones hubiera habido cámaras de reportaje, hoy tendríamos una respuesta clara y tajante a uno de los más curiosos enigmas de la historia, a saber, cómo se construyeron las famosas pirámides. Los antiguos egipcios nos han dejado múltiples vestigios a partir de los cuales el hombre moderno ha logrado reconstruir su cultura: tabletas de piedra, rollos de papiro, las pirámides mismas y lo que en ellas se guardaba. Pero un documental cinematográfico hubiera prestado vida a todo ello, recogiendo inconscientemente todo cuanto los egipcios pudieron descartar en sus escritos.

Pero, aun en el supuesto de que los egipcios se hubieran beneficiado de los inventos

hechos hacia 1900, hoy no habríamos podido ver los resultados. En efecto, así como las pirámides y algunos papiros han sobrevivido durante miles de años, las obras cinematográficas habrían perecido en los cien primeros, dejando sólo cajas llenas de polvo marrón para intrigar a los arqueólogos.

El cine de nuestros días sólo tiene cien años. Y es un hijo de la tecnología: al contrario de otras formas más viejas de arte y de registro y documentación, sólo puede crearse y utilizarse con medios mecánicos o electrónicos. Hoy es el instrumento universal de la comunicación masiva y —sin que apenas nos demos cuenta de ello— uno de nuestros principales medios de registro y documentación históricos.

Hasta 1951 la mayor parte de las películas profesionales se hacían a base de una mezcla de nitrato de celulosa y alcanfor, a la que se llamaba a veces celuloide o nitrocelulosa. Resistente a la utilización sistemática, fácil de empalmar y de elaborar, este tipo de película satisfacía las exigencias más importantes e inmediatas de los realizado-

res y los operadores de cine. Pero presenta dos graves inconvenientes: es muy inflamable y tiene una duración limitada (de cuarenta a ochenta años en general).

Una vez que se le ha prendido fuego, no hay quien apague un rollo de película de nitrato, ni siquiera sumergiéndole en el agua, y además arde con una fuerza casi explosiva. En ciertas condiciones es incluso capaz de combustión espontánea.

El segundo inconveniente, la inestabilidad del material, no afectaba particularmente a la industria cinematográfica, al menos durante la época en que podían haberse tomado las medidas necesarias de preservación. Durante la mayor parte de la "era del nitrato", es decir el periodo que va desde la popularización del cine en los años de 1890 hasta que cesó de producirse la película de nitrato en 1951, el cine pasaba esencialmente por un medio de diversión popular y era muy escasa la atención que se prestaba a su valor permanente o a los problemas de su preservación. Como la industria misma ejercía un aplastante control sobre la

RAY EDMONDSON, australiano, es director del Archivo Cinematográfico Nacional de la Biblioteca Nacional de Australia, en Canberra.
HENNING SCHOU, australiano, es jefe de la sección de preservación del Archivo Cinematográfico Nacional de Australia y presidente de la Comisión de Preservación de la FIAC.

exhibición y la propiedad de las películas, tal problema no llegó a afectar a la conciencia popular. Y sólo en los últimos años de la era del nitrato habían alcanzado el final de su vida química un número importante de filmes, poniendo así de manifiesto la bomba de tiempo que representaba el empleo del nitrato.

¿Y qué es lo que le ocurre a la película de nitrato al envejecer? Que desde el momento mismo de su fabricación comienza lentamente a descomponerse. Algunos de los enlaces químicos entre el grupo de la celulosa y el del nitro se rompen, dando como resultado la emisión de calor y de óxidos de nitrógeno, esencialmente el bióxido, que acelera el proceso a medida que se acumulan los productos de la reacción. Esa descomposición puede tardar largos años, sin que aparezca signo externo de desintegración. Sin embargo, con el tiempo los gases

Una escena de Quo Vadis?, espectacular película histórica de Enrico Guazzoni (Italia, 1912-1913) que obtuvo un éxito extraordinario en numerosos países. Guazzoni fue uno de los primeros cineastas que utilizaron enormes estudios y decorados que él mismo diseñaba. Esta obra clásica de los comienzos del cine italiano ha sido reconstituida y trasladada a un soporte de película no inflamable gracias a la Cineteca Italiana.

desdibujan la imagen fotográfica (primera fase de la descomposición). La emulsión que porta la imagen se vuelve pegajosa y a continuación la bobina se ablanda, exuda ampollas de "miel de nitrato" y expide un olor acre. En la cuarta y última fases la película se coagula en una masa sólida y después se desintegra en un polvo marrón que desprende un olor agrio. Estas fases finales pueden producirse muy rápidamente, en el plazo de unos cuantos meses.

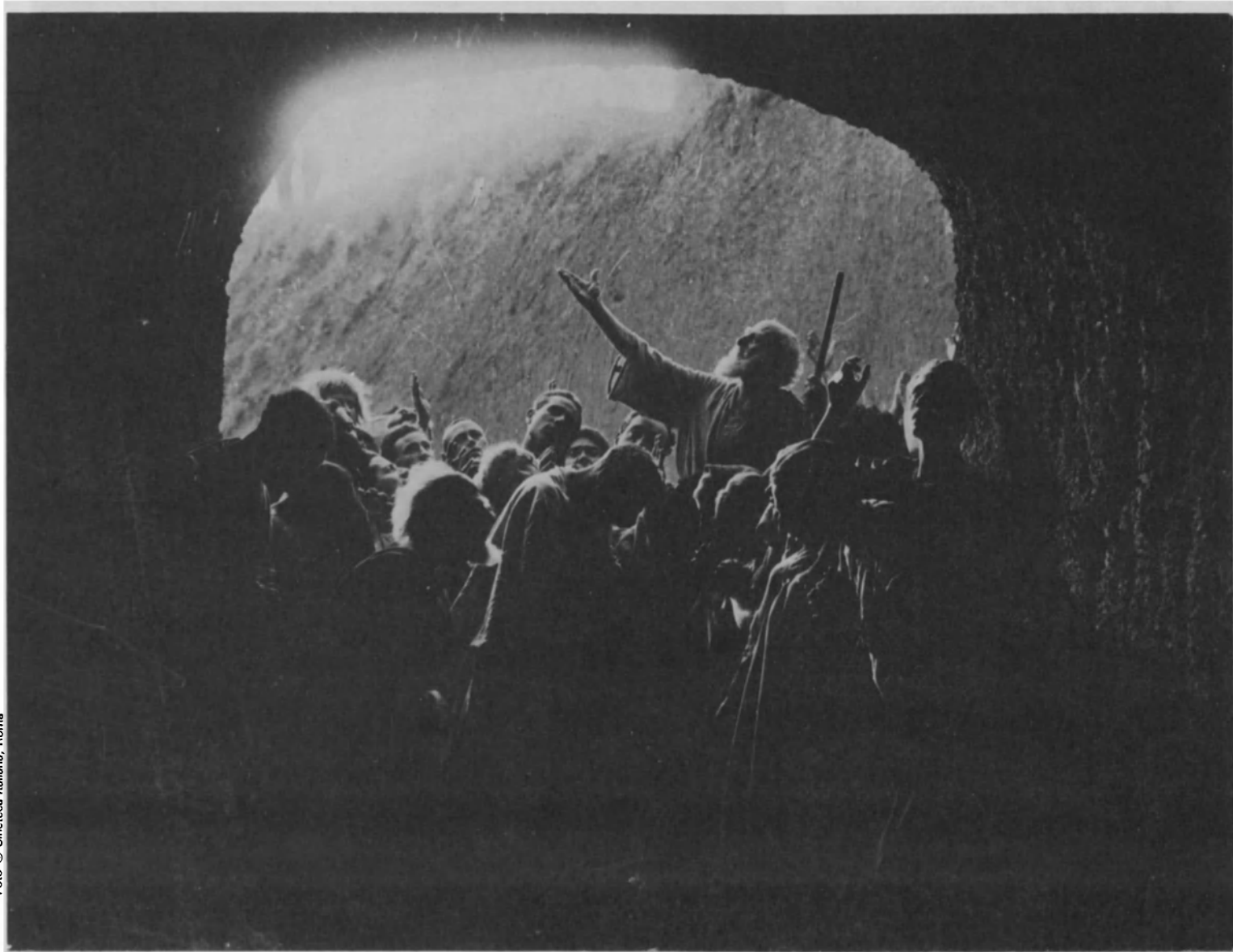
El ritmo de descomposición depende de la temperatura (puede decirse que se duplica con cada 5°C de aumento de ésta). Ello supone que el almacenamiento debe hacerse en condiciones de la máxima refrigeración, con un grado bajo de humedad que impida al bióxido de nitrógeno reaccionar con el agua de la atmósfera y a la emulsión fotográfica formar ácido nitroso y nítrico que a su vez ataca a la película. La Comisión de Preservación de la Federación Internacional de Archivos Cinematográficos (FIAC) recomienda almacenar la película de nitrato a 2°C de temperatura y con una humedad relativa del 50 al 60 %. Una refrigeración mayor, aunque resulte más eficaz para reducir el ritmo de descomposición, resulta económicamente inviable; en realidad, la mayoría de los archivos se ven obligados por razones económicas a almacenar las películas de nitrato a temperaturas de 5°C o superiores.

¿Cómo preservar las películas de nitrato? No existe ningún medio económicamente viable de poner término a la incesante des-

composición: tarde o temprano toda bobina de nitrato termina por convertirse en "miel" y después en polvo marrón. Para preservar el contenido visual y audiovisual de los filmes mudos y sonoros de nitrato, hay que hacer copias de los mismos con películas de seguridad más estables cuya vida potencial se calcula en cientos de años. El proceso de copiar los viejos filmes puede complicarse como consecuencia del estado en que se encuentre la bobina de nitrato. El encogimiento, las grietas, los rasguños, los desgarrones y el desvanecimiento de la imagen son algunos de los problemas que más frecuentemente se plantean.

Una vez realizada en condiciones satisfactorias, la nueva copia de seguridad debe quedar sometida a un sistema administrativo que la protegerá de la degradación futura. Tendrá que ser almacenada a la temperatura y con la humedad adecuadas, manejada por las personas técnicamente calificadas para ello y controlada en cuanto a su estado de conservación. Todo esto es esencial. Por perfecta que sea la copia de seguridad, los esfuerzos y el dinero empleados en obtenerla serán vanos si aquella sufre daños, se estropea o incluso se pierde. De esa copia de seguridad se obtendrán las futuras copias para la proyección. De ahí su importancia.

R. Edmondson y H. Schou



El cine rescatado por el vídeo

por Kerns H. Powers

DESDE fines de los años 40, cuando la televisión comenzó a funcionar en gran escala, las películas cinematográficas han constituido la base principal de sus emisiones. Aun hoy la mayoría de sus programas son originalmente películas aún cuando se hayan filmado exclusivamente para la televisión. Para ser transmitidos por primera vez, tales filmes deben ser transferidos al sistema vídeo mediante una máquina de telecine (combinación de cámara de televisión y proyector de películas), pero generalmente se las almacena grabadas en cintas magnéticas con miras a nuevas emisiones.

En los diez años últimos hemos asistido a una expansión extraordinaria de los nuevos medios de difusión de obras cinematográficas a los hogares particulares: sistemas de televisión por cable, videocasetes, videodiscos, etc. Pronto les seguirán los satélites de transmisión directa. Tanto estos nuevos medios de difusión por televisión como los que han venido utilizándose hasta ahora exigen la conversión de la película cinematográfica normal al sistema vídeo. De ahí que hayamos asistido también al florecimiento de una nueva industria, la de las empresas de "transferencia" de películas a cintas (sólo en los Estados Unidos existen unas cuantas decenas). Semejante operación supone, ante todo, una corrección del color y puede requerir también un reajuste de la sincronización e incluso un nuevo montaje. A consecuencia del desarrollo incontrolado de esta nueva industria, cuatro o cinco sistemas electrónicos pueden hacer y distribuir copias de una película cinematográfica corriente sin que dos de ellas sean idénticas entre sí.

En realidad, estos "duplicados" están técnicamente lejos de ser iguales a la película matriz o a sus copias de explotación inicial. El color varía y la *resolución* (fidelidad con la que se reproducen los detalles de una imagen en la televisión) coincide más con la de las películas de 16 mm que con las de 35. Por otra parte, se ha modificado la cadencia

de 24 imágenes por segundo de la filmación inicial por la de 60 imágenes por segundo del sistema vídeo (60 según las normas de la televisión de Estados Unidos y de Japón y 50 según las de Europa). Pero esta cadencia modificada no siempre es uniforme en la regulación del encuadre o las imágenes aparecen confusas debido al fundido de unas sobre otras. De ahí que en el sistema vídeo las escenas puedan parecer trepidantes o borrosas. Finalmente, durante las conversiones o transferencias de una técnica a otra suele cortarse una parte considerable de la escena original, ya que las dimensiones del fotograma se modifican en función de las de la pantalla: concebido inicialmente para la pantalla cinematográfica ancha, hay que adaptarlo a las proporciones menores (cuatro por tres) de la televi-

sión. Y es esta última mutilación del original la que mayor efecto tiene sobre la percepción del espectador.

Los adelantos recientes de la televisión de *alta definición* (HDTV) —equivalente a la alta fidelidad en el sonido— y la tecnología del vídeo digital prometen una solución futura de este problema. En los diez años últimos se han utilizado efectos videodigitales para crear una gran variedad de efectos electrónicos especiales y manipulaciones de imágenes durante la postproducción (montaje) de los programas de televisión. Estas técnicas están comenzando a utilizarse ahora en películas de "dibujos" animados realizados con computadoras y para obtener efectos ópticos electrónicos de laboratorio tales como el fundido, el agrandamiento progresivo de la imagen y la desapa-



KERNS H. POWERS, norteamericano, es vicepresidente encargado de investigaciones sobre comunicación de Radio Corporation of America Laboratories/David Sarnoff Research Center, Princeton, Nueva Jersey. Es también presidente de un grupo de trabajo sobre las tecnologías del futuro de la Society of Motion Picture and Television Engineers de Estados Unidos.

Una especialista muestra la pastilla que servirá de "ojo" electrónico en esta cámara de televisión portátil para reportajes y transmisiones deportivas.

rición gradual de ésta. En el vídeo digital las señales electrónicas que representan los colores primarios (rojo, verde y azul) componentes de cada uno de los elementos de la imagen están "traducidas" en *bits* (dígitos binarios) para su almacenamiento en la memoria de un ordenador y las imágenes se desarrollan bajo el control de una computadora dotada de una flexibilidad "humana". Una señal de televisión directa, originada en el propio estudio, con un patrón de longitud de 525 o de 625 rayas requiere una codificación digital aproximada de 200 millones de *bits* por segundo.

El desarrollo de la televisión de *alta definición* (o de alta nitidez de imagen) permite esperar que pronto dispondremos de un sistema de *resolución* igual al de las películas de 35 mm, de una pantalla de proporciones mayores y de una cadencia de filmación universal que permita reducir al mínimo el deterioro de la imagen cinematográfica cuando se la rehace a la cadencia que exige la televisión. Una señal digital de HDTV entrañaría una codificación y una grabación a un ritmo superior a mil millones de *bits* por segundo, cifra inalcanzable en el estado actual de la tecnología. Aunque las cámaras de HDTV (incluso con señales analógicas) serán todavía durante muchos años considerablemente más caras que una buena cámara cinematográfica, su utilización puede resultar más rentable que la filmación en película gracias al corto espacio de tiempo que

media entre el rodaje y la proyección. De todos modos, el uso de una tecnología videodigital de *resolución* mejorada en el montaje electrónico puede ser conveniente a corto plazo aún cuando la filmación inicial y las copias se hagan en película.

Una ventaja importante de esta tecnología es que durante el montaje puede producirse una sola copia matriz o estándar bajo la mirada vigilante del productor o del director, con la certeza de que todas las copias subsiguientes, ya se trate de una película cinematográfica o de una cinta vídeo, provendrán de la propia matriz digital o de otra idéntica a ella. Una característica del sistema videodigital es que permite hacer hasta centenares de copias sin error alguno en el color, el contraste máximo, la intensidad de brillo, etc. La matriz puede archivar en cintas videodigitales mucho menos sensibles a la acción de los campos magnéticos y menos expuestas a la "transparencia" de la sobreimpresión característica de los sistemas de cinta analógica. Se supone que los videodiscos digitales tendrán una mayor "duración de vida" y también una mayor densidad de almacenamiento (*bits* por metro cúbico) que las cintas vídeo. En efecto, los cálculos actuales a corto plazo permiten prever que se podrá almacenar digitalmente, en un ambiente adecuado, durante muchos decenios una película sonora de dos horas de duración, de una "calidad de estudio", o sea 220 millones de *bits* por segundo, y sin que las múltiples retransmisiones la alteren, en un volumen de 1.500 o de 1.200 centímetros cúbicos (según esté grabada en casete o en disco), mientras que actualmente se requerirían 4.000 para las bobinas de películas de 16 mm. Cada una de esas cifras deberán multiplicarse aproximadamente por cinco si se trata de la pantalla ancha de HDTV y de películas de 35 mm.

El mayor impedimento para alcanzar esta solución casi milagrosa del archivo electrón-

ico de películas no reside en la falta del desarrollo tecnológico requerido sino más bien en la ausencia de normas internacionales. No solamente existen tres diferentes cadencias de imágenes en la televisión sino que además las películas se distribuyen de acuerdo con no menos de cinco dimensiones distintas de pantallas cinematográficas cuyas proporciones varían entre $1 \times 1,33$ y $2 \times 2,35$ m. Una solución ideal para el problema de las normas internacionales sería que las industrias cinematográfica y televisiva llegaran a un acuerdo para utilizar en el futuro un solo tipo de pantalla y de cadencia de imagen en la producción mundial tanto electrónica como cinematográfica. La compatibilidad entre los sistemas cinematográficos y televisivos ya existentes podría lograrse mediante conversiones uniformes de las películas de cine y de las cintas de televisión.

Las conversaciones para concertar tales normas han comenzado, en lo que a la televisión de alta nitidez de imagen se refiere, en el seno del Comité Consultivo Internacional de Radiocomunicaciones (CCIR), grupo de estudio de la Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT) con sede en Ginebra. Auspician tales estudios las principales organizaciones de radio y televisión del mundo, como la Unión Europea de Radio y Televisión, y las sociedades profesionales internacionales de ingeniería, tales como la Society of Motion Picture and Television Engineers de Estados Unidos y la British Kinematograph, Sound and Television Society del Reino Unido. El CCIR se ha señalado como plazo el año 1986, en que celebrará sus reuniones plenarias, para aprobar las normas que deben regir en los estudios de televisión y en el intercambio internacional de programas. Cabe esperar que tales normas internacionales servirán también para resolver los problemas que plantean la producción y el archivado electrónico de películas cinematográficas.

K. H. Powers



Este aparato de proyección con un mecanismo de engranaje data de 1908.



Regine Linnanheimo y Otso Pera en una escena de *Nuroena Nukkunut* (1937), película finlandesa de Teuvo Tulio que se considera perdida. (Véase el artículo de la pág. 17).

Foto © Suomen Elokuva-Arkisto, Helsinki



Foto © Laurie Lewis, Londres

La épica reconstitución de una obra maestra

NAPOLEON *visto por Abel Gance*

por Roy Malkin

DURANTE tres noches del mes de julio de 1983 el gran auditorio para 3.700 personas del Palais des Congrès de París se vio abarrotado por un público ansioso de ver una película que, realizada más de medio siglo antes, había sido aclamada por los espectadores y la crítica para desaparecer después prácticamente sin dejar huellas. La película era *Napoleón*, la obra cumbre del legendario director francés Abel Gance (su título completo es en realidad *Napoleón visto por Abel Gance*).

El *Napoleón* de Gance era una obra vasta por su concepción y por sus proporciones.

ROY MALKIN es redactor adjunto inglés de El Correo de la Unesco.

La versión que vieron los espectadores de París en 1983 duraba 5 horas y cuarto. Una versión preparada por su autor y vista por los críticos en 1927 duraba 9 ; la acompañaba una orquesta de 48 músicos que ejecutaban una partitura especialmente compuesta (y dirigida) por el compositor británico Carl Davis ; y en sus últimos 20 minutos se utilizaba el revolucionario sistema de "tríptico" sobre pantalla ancha llamado Polivisión que Gance había inventado, 25 años antes del Cinerama, para presentar escenas épicas mediante tres imágenes proyectadas simultáneamente (en un determinado momento se ve a Napoleón en primer plano en la pantalla central mientras el espectador contempla al ejército en marcha en las dos pantallas laterales).

Al terminar la proyección algunos veteranos sobrevivientes de la película —actores, actrices, técnicos— subieron al escenario y fueron aclamados por el público. Compartían también esos aplausos otros dos hombres, uno ausente, el otro presente. El primero era el mismo Abel Gance, muerto hacía dos años a la edad de 92 antes de que pudiera ver la vuelta del hijo pródigo que había engendrado. El segundo era el director e historiador cinematográfico británico Kevin Brownlow, que tras largos años de duro trabajo había conseguido reconstituir el filme de Gance, con la colaboración de la Cinemateca Francesa, el Instituto Británico del Cine y los archivos cinematográficos de numerosos países.

◀ **Presentación del Napoleón de Abel Gance en un cine de Londres en 1980, con el acompañamiento de una orquesta dirigida por Carl Davis.**



rigió a los cientos de "extras" (huelguistas de la fábrica Renault de Billancourt, en los alrededores de París) que intervenían en el sitio de Tolón: "Es necesario que esta película nos permita entrar de una vez para siempre en el templo de las artes por el inmenso pórtico de la historia. Una indecible angustia me atenaza cuando pienso que mi voluntad e incluso la entrega de mi vida no son nada si no me prestáis vuestra lealtad y vuestra dedicación totales... La tarea no tiene precedentes... ¡Amigos míos, todas las pantallas del mundo os esperan !" Cuando en los años 60 y 70 Brownlow entrevistó a algunos veteranos del filme descubrió que solían cometer un lapsus diciendo "Napoleón" en vez de "Gance".

La filmación de *Napoleón* se inició en enero de 1925 y concluyó a fines del año siguiente. Una película del rodaje y las fotos tomadas entonces nos muestran algunas de las ambiciosas innovaciones técnicas que iban a hacer famosa la película : una cámara montada en un trineo que se desliza a toda velocidad por la nieve para prestar animación al rodaje de una batalla de bolas de nieve entre niños ; la lente de la cámara rodeada de una esponja para que los chicos puedan golpearla durante la batalla ; una cámara instalada a lomos de un caballo y movida por cilindros de aire comprimido para filmar una persecución en Córcega ; cámaras con control remoto ; encuadres de una batalla con almohadones que se dividen en nueve imágenes distintas dando la impresión de un tablero de ajedrez ; una cámara moviéndose como un péndulo para producir un movimiento de balanceo en una escena con más de mil extras en el vestíbulo de la Convención, el órgano deliberante que gobernó Francia de 1792 a 1795, es decir durante el periodo crítico de la Revolución ; el sitio de Tolón realizado con tal realismo que todas las noches había que hospitalizar a extras heridos ; una máquina concebida para simular una tormenta en el mar que soltaba sobre Albert Dieudonné, el actor que encarnaba a Napoleón, miles de litros de agua que caían con fuerza desde unas cubas suspendidas arriba.

Pero vino luego una crisis financiera, con lo que Gance comprendió que no podría

Los fantasmas en la Convención, secuencia considerada por Abel Gance como la mejor de la película. Antes de abandonar París para incorporarse al Ejército de Italia, Napoleón visita la sala vacía de la Convención Nacional, la asamblea que gobernó Francia de 1792 a 1795. La sala se llena gradualmente de fantasmas. En primer plano aparecen los fantasmas de los dirigentes revolucionarios guillotinado: (de izquierda a derecha) Saint-Just —interpretado por el propio Gance—, Robespierre, Danton, Marat —interpretado por Antonin Artaud— y Coutton, quienes explican a Napoleón que la Revolución morirá si no se la lleva más allá de las fronteras de Francia. Napoleón les promete liberar a los pueblos oprimidos.

realizar los otros cinco filmes previstos sobre Napoleón. Hubo después que emprender una carrera contra reloj para preparar una versión de 3 horas y media de la película, acompañada por la música que especialmente compuso y dirigió Arthur Honegger, para su triunfal estreno en la Opera. Vino más tarde la exhibición de la *version définitive* a los críticos. Después... silencio.

Surgieron a continuación las paralizantes disputas con los distribuidores que tanto en Francia como en otros países querían reducir la longitud del filme para poder explotarlo más fácilmente. Pero, sobre todo, el éxito de *The Jazz Singer* (El cantante de jazz), la primera película con sonido sincronizado, en ese mismo año de 1927, vino a inaugurar la época del cine sonoro. Ahora las salas de cine tenían que dotarse del nuevo equipo de sonido ; era pues poco probable que compraran los aparatos requeridos por el sistema de Polivisión de Abel Gance. El gran proyecto del cineasta francés se vino abajo.

El material de Gance fue adaptado en múltiples versiones diferentes, "ajustándolo" para los diversos públicos del mundo. Hubo secuencias que se modificaron o se cortaron. Las escenas dejadas de lado fueron tiradas a la basura o almacenadas y olvidadas. Las escenas filmadas con el sistema de tríptico fueron divididas en sus elementos independientes. Los coleccionistas adquirieron las copias y se las enseñaban a ▶

Brownlow ha escrito un libro, *Napoleon, Abel Gance's Classic Film* (Napoleón, el filme clásico de Abel Gance), que cuenta muy vívidamente cómo se realizó la obra del director francés y cómo fue reconstituida después. Explica Brownlow cómo nació en 1954 su obsesivo entusiasmo por la película cuando, siendo en Londres un escolar de 15 años loco por el cine, encontró en una cinemateca de los suburbios dos bobinas de un filme titulado *Napoleón Bonaparte y la Revolución Francesa* y lo adquirió para pasarlo por su proyector de manivela. "Las dos bobinas contenían secuencias tan soberbias que me dejaron pasmado", ha escrito Brownlow. "La introducción de *La Marsellesa*, la persecución de Napoleón a través de Córcega, la tormenta en el mar entremezclada con la tormenta en la Convención de París. Para alguien como yo acostumbrado a mostrar Félix el Gato a la aburrida familia, aquello representaba un suceso inolvidable".

La película de las bobinas era de 9,5 mm, tamaño inventado para los proyectores domésticos. Si éstas son tan buenas, pensó Brownlow, ¿cómo serán las demás? El adolescente cinéfilo se puso a fisgar por las tiendas de trastos viejos y de objetos fotográficos y por las viejas cinematecas de Londres. Y el milagro se produjo : encontró nuevas bobinas. Y cuantas más bobinas descubría, mejor era a sus ojos la película. Empezó a mostrarla a los amigos. "Pensé que era mi deber hacer cuanto estuviera en mis manos para mostrar mi modesta versión 'redescubierta' al mayor número posible de personas. Dispuse dos platinas giradiscos, elegí una serie de discos de 78 revoluciones por minuto y presenté la película con todo un acompañamiento orquestal que atronaba como un auténtico cañoneo napoleónico. Mi público terminaba aturdido".

Los críticos e historiadores de cine comenzaron a oír noticias de la versión de *Napoleón* hecha por Brownlow y algunos decidieron ir a verla por sí mismos. Brownlow se dedicó a veriguar cuanto pudo acerca de Abel Gance, descubrió que aun vivía, le escribió una carta entusiasta y recibió de él una calurosa respuesta. Supo así que Gance era una de las grandes figuras de los primeros tiempos del cine, uno de esos personajes autodidactas, diabólicos y épicos que tanto entusiasmo sentían por las epopayas cinematográficas. Había nacido en 1889 y cuando emprendió la realización del *Napoleón*, en 1925, era ya famoso como director de la película contra la guerra *J'accuse* (Yo acuso, 1919), con una extraordinaria secuencia final en que los muertos mutilados de la primera guerra mundial se levantan y caminan hacia el espectador para preguntarle si estuvo justificada su desaparición, y de *La Roue* (La Rueda, 1922), filme sobre los obreros ferroviarios en el que por primera vez se utilizaban técnicas de montaje rápido para dar ritmo a la obra.

Gance quizá sea un cineasta único en la medida en que creía que el cine tenía una especie de misión divina. Lo que era el hombre puede en cierto modo colegirse del curso que durante el rodaje de *Napoleón* di-



Marat, interpretado por el actor y poeta francés Antonin Artaud, es apuñalado en su bañera por Charlotte Corday en una escena de Napoleón inspirada en el cuadro de Louis David.

Al final de la segunda guerra mundial Abel Gance proyectó hacer en España una película sobre el famoso matador de toros Manolete. Gance llegó a escribir el guión y a rodar algunas escenas (como la de la foto, con la actriz española Isabel de Pomés), pero el filme no se terminó nunca. Parece ser que ha subsistido un fragmento de 300 metros que en 1983 descubrió la Filmoteca Española; eso es todo lo que queda del proyectado Manolete.



Foto © Filmoteca Española, Madrid

► sus familiares. De cuando en cuando se resucitaban las secuencias más espectaculares para avivar el apetito de los entusiastas. Pero durante largos años fragmentos grandes y pequeños del *Napoleón* de 1927 permanecieron olvidados en todo el mundo como otras tantas piezas de un rompecabezas esperando que alguien las ensamblara de nuevo para mostrar su grandioso diseño.

El interés por Abel Gance se reavivó a mediados de los años 50. Henri Langlois, el director de la Cinemateca Francesa, que había conservado varias versiones de la película, mostró los trípticos finales en el Festival de Cine de Venecia de 1955; el mismo año la versión abreviada y sonora que Gance hizo en 1935 fue proyectada con éxito en París. Por aquella época Brownlow trabajaba como montador de películas, había visitado varias veces a Gance y seguía a la caza y captura de material de *Napoleón*. Pero las dificultades no tenían fin. Una pista que comenzaba en el Mercado de las Pulgas de París llevó al descubrimiento de una rara copia de material nuevo que Brownlow intentó incorporar a su versión cada vez más larga, para descubrir que se trataba de las mismas escenas que ya tenía aunque filmadas con distintas cámaras. “Me preguntaba cuántas versiones de *Napoleón* pudieron quizá verse en 1927... y lo difícil que sería realizar una versión auténtica”. (Efectivamente, al final de su libro Brownlow enumera nada menos que 19 versiones del filme elaboradas entre 1927 y 1982). Un coleccionista le mostró una rara copia en 17,5 mm de la versión proyectada en la Opera. Pero lo que él deseaba era restaurar la obra en el tamaño profesional de 35 mm que fue el utilizado primitivamente.

La suerte se le presentó a fines de los años 60. El mismo lo cuenta: “Gracias a una curiosa serie de circunstancias pude —casi podría decir que fui forzado a ello— dar con una copia bastante completa y emprender la reconstitución. Poco más o menos un año más tarde, Abel Gance inició su propia versión que, con alguna filmación suplementaria, se convertiría en *Bonaparte y la Revolución*. El viejo cineasta me permitió tener acceso a todos sus negativos. Otras escenas me llegaron de todo el mundo gracias a Jac-

ques Ledoux, director del Real Archivo Cinematográfico Belga. Cuando se enteró de lo que estaba haciendo se puso en contacto con cuantos archivos tuvieran aunque sólo fuera una bobina del filme, pidiéndoles que me la enviaran. Una vez terminada mi tarea, la reconstitución fue presentada en el National Film Theatre de Londres y seguidamente en el American Film Institute de Washington y en el Pacific Film Archive de Berkeley, California”. El proyecto había quedado completo pero nadie parecía interesado en mostrar el filme.

Por fin, en 1979, un norteamericano llamado Bill Pence decidió presentarlo en su Festival Cinematográfico de Telluride, ciudad minera de las Montañas Rocosas de Colorado. A Abel Gance, que entonces contaba 89 años, le convencieron para que asistiera. Como cuenta Brownlow, “en la pintoresca ciudad minera no había local lo suficientemente grande para instalar el sistema Polivisión con sus tres pantallas, por lo que los organizadores decidieron realizar la proyección al aire libre, que tuvo lugar desde las 10,30 de la noche hasta las 3,30 de la mañana siguiente. El frío era intenso y todos nos sentíamos como supervivientes de la Retirada de Moscú. Cuando empezó la secuencia en Polivisión, me sentí abrumado como todos los demás espectadores. Porque, aunque había visto centenares de veces el resto de la película, era la primera vez que podía contemplarla completa con su final en tres pantallas. Fue un momento increíble. Difícilmente podía saber lo que pensaba el anciano Gance, medio siglo después del rodaje de la película. Había visto la proyección desde la ventana de su hotel que dominaba el parque y cuando llegué corriendo a su habitación lo encontré rodeado por admiradores entusiastas. El viejo cineasta declaró que era tan bueno como en el estreno... Pese a tener las manos heladas, los espectadores le dedicaron una soberbia ovación”.

Nada podría ir ya más allá, pensaba Brownlow. Pero se equivocaba, pues en 1980 Francis Ford Coppola siguió su idea y proyectó la película, con una orquesta dirigida por su padre Carmine, en el Radio City Music Hall de Nueva York, donde el público se agolpó para aclamarla. Gance estaba ya demasiado débil para poder asistir. “Utilizando el teléfono de bastidores le llamamos a París al final de la proyección para que pudiera oír las oleadas de aplausos y de bravos. Estaba anonadado y se echó a llorar (como nosotros, por lo demás)”. Hubo después una gira por Estados Unidos, una proyección en el Coliseo de Roma ante un público de 10.000 personas y con una pantalla de 50 metros de ancho y una orquesta de 90 ejecutantes, y otra proyección en el Festival de Edimburgo. Mientras el triunfo de su obra se extendía, Abel Gance murió. Por último, con los auspicios de la Cinemateca Francesa, el filme volvió triunfalmente a París. “Decidí —escribe Brownlow— que esta ocasión simbolizara el final de la reconstrucción del *Napoleón*. Pero he aquí que posteriormente Nelly Kaplan, que colaboró estrechamente con Abel Gance en los años 50 y 60, ha realizado un documental sobre el rodaje de la película titulado *Abel Gance et son Napoléon*. Y justamente en ese documental hay una secuencia del *Napoleón* que... ; yo no había visto nunca antes !”

R. Malkin

"PARADERO DESCONOCIDO"

por Sam Kula

LAS estadísticas de películas "perdidas para siempre" — parece ser que no han sobrevivido más de la mitad de las realizadas antes de 1930— revelan la magnitud de la pérdida pero no lo que le presta su importancia real: el empobrecimiento del patrimonio cultural de la humanidad como resultado de sesenta años de negligencia, accidentes y actos de vandalismo.

Las pérdidas han sido tan graves en lo que atañe a los documentales como a las obras de creación artística. Y aunque igualmente trágicas, cualesquiera que fueran los propósitos del autor, las más dolorosas y lamentables son tal vez las que se refieren a películas de largo metraje: películas vistas por millones de personas, que formaban parte de la cultura popular y cuya desaparición definitiva representa casi una pérdida personal para quienes pertenecen a esa cultura.

Hace algunos meses la Federación Internacional de Archivos Cinematográficos (FIAC) pidió a sus miembros que indicaran respecto de cada país el título de una película de la que "no se sabe que haya sobrevivido" y que fuera representativa de las películas "perdidas" de ese país o que tuviera particular importancia por el lugar histórico que ocupa en la producción nacional o por el prestigio de sus realizadores. Se pidió también a los miembros de la Federación que enviaran un fotograma de dicha película o, en caso de que no subsistiera ninguno, una fotografía del cartel que la anunciaba. La elección de las imágenes enviadas — algunas de las cuales se reproducen en las páginas 17 a 19— se debe quizá al hecho de que los archivos conservan más bien fotografías de buena calidad que documentos relativos a la importancia histórica o cultural de una película.

Las obras citadas en el presente artículo demuestran que ha habido pérdidas en todos los sectores de la "industria". Ni el volumen del presupuesto ni la magnitud de la producción ni la celebridad de las "estrellas" ni la reputación del director parecen representar una garantía suficiente para que una película sobreviva. Y entre las pérdidas se cuentan por igual grandes éxitos comerciales y éxitos "artísticos" que probablemente no encontraron acogida favorable en el público de su época.

Lo más doloroso es que pueden haberse "perdido" muchas películas, cada una de las cuales es "la primera" en algún sentido: porque constituyen el comienzo de una cinematografía seria en un país determinado o porque los historiadores del cine las consideran como hitos en la evolución del arte cinematográfico. El sentimiento de esa pérdida y la esperanza de que tales obras hayan sobrevivido a pesar de todo se manifiestan en todas partes.

SAM KULA, canadiense, es director de los Archivos nacionales cinematográficos, televisivos y de grabación sonora de su país.

Por ejemplo, la India sigue buscando *Alam Ara* (1931), primera película sonora producida en ese país; Argentina ha señalado, entre sus numerosas pérdidas importantes, *El apóstol* (1917), primer largometraje de dibujos animados del mundo entero; Canadá sigue creyendo que *Evangeline* (1913), la primera película de ese país, "vive" todavía en algún lugar de la tierra (después de todo, recientemente se han descubierto y restaurado varias películas que estuvieron enterradas durante cincuenta años en los suelos helados del territorio del Yukón y que forman la Dawson City Collection); Nueva Zelandia anhela recuperar *The Birth of New Zealand* (El nacimiento de Nueva Zelandia) (1921), no sólo por ser la primera película allí filmada, sino porque constituye además un documento histórico de extraordinaria importancia sobre el nacimiento de esa nación; Australia no ha perdido la esperanza de que *The Story of the Kelly Gang* (Historia de la banda de Kelly) (1906), seguramente el primer largometraje del mundo, haya sobrevivido pese a que la campaña de búsqueda lanzada el año pasado en todo el país (gracias a la cual se han recuperado más de 100.000 metros de película de nitrato) no ha permitido hasta ahora encontrar ni un solo fotograma de aquél; finalmente, Suecia está firmemente convencida de que *De Landsflytite* (Los exilados) (1921), del director de fama internacional Mauritz Stiller, vendida a 32 países, existe todavía, probablemente con un título arbitrariamente atribuido por algún distribuidor local (en Estados Unidos se llamó *In Self Defense* — "En defensa propia" — y en el Reino Unido *Guarded Lips* — "Boca cerrada" —).

La frase "no se sabe que haya sobrevivido" resulta más útil y justa que la dramática "perdida para siempre" dado que los archivos cinematográficos no disponen de un catálogo o inventario mundial exhaustivo y que miles de películas de todas las épocas se encuentran en los sótanos de las productoras, distribuidoras y laboratorios del mundo entero. Por otra parte, aun siguen recuperándose filmes que se hallaban en el desván o en el sótano de las casas de cineastas o de sus descendientes o descubriéndose en otros archivos donde permanecían ocultos bajo títulos falsos.

Si gracias a la publicación que aquí se hace de unos cuantos fotogramas alguien aparece con una copia de una película a la que se daba por "perdida", los miembros de la FIAC no podrán sino congratularse. La búsqueda continúa en todos los países que cuentan con un archivo cinematográfico. Se trata de una carrera contra el tiempo en lo que respecta a las producciones anteriores a 1950, o sea de la época en que se utilizaba película a base de nitrato. Y si el presente artículo contribuye al descubrimiento y restauración de una sola de esas obras "perdidas", el autor podrá considerarse justificado. □



Der Golem (El Golem) de Heinrich Galeen (Alemania, 1914).

Paul Wegener, que desempeñó el papel principal en esta primera versión cinematográfica de la obra de Gustav Meyrink, colaboró con el director Galeen en la elaboración del guión.

Foto © Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlín Occidental



Evangeline de E.P. Sullivan y W.H. Cavanaugh (Canadá, 1913).

Considerada como la primera película de largo metraje producida en América del Norte, *Evangeline* trata de la expulsión de los acadianos de Nueva Escocia por los británicos en 1755.

Foto © National Film, Television and Sound Archives/Public Archives of Canada, Ottawa



Barro humano de Adhemar Gonzaga (Brasil, 1929).

Gracia Morena es la intérprete de este drama social considerado como un importante documento histórico y cultural por su representación de la vida de la época así como por su aporte a la evolución del cine brasileño.

Foto © Fundação Cinemateca Brasileira, São Paulo



Alam Ara de Ardeshir M. Irani (India, 1931).

Se trata de la primera película sonora india: un drama romántico-musical en torno al Rey de Kumarpur y a sus dos reinas.

Foto © Archivo Cinematográfico Nacional de la India, Puna



The Greatest Thing in Life (*Lo mejor de la vida*) de D.W. Griffith (Estados Unidos, 1918).

Cada una de las películas de Griffith constituye un eslabón fundamental en la evolución de la técnica cinematográfica. Lillian Gish (en la foto), que junto a Robert Harron desempeñó el papel principal, sostiene que ésta es una de las mejores películas de toda la carrera de Griffith.

Foto © Department of Film, Museum of Modern Art, Nueva York



DEATH OF DAN KELLY & STEVE HART

The Story of the Kelly Gang (*La historia de la banda de Kelly*) de Charles Tait (Australia, 1906).

El primer largometraje australiano, basado en hechos de la vida real, trataba de aspectos de la mitología creada en torno a los salteadores de caminos como uno de los elementos importantes de la cultura popular australiana.

Foto © National Films Archives/National Library of Australia, Canberra

El Apóstol de Angel Ducaud (Argentina, 1917).

Producida por Federico Valle, se supone que *El Apóstol* es el primer largometraje de dibujos animados en la historia del cine.

Foto © Fundación Cinemateca Argentina, Buenos Aires



De Landsflyktige
(Los exilados) de
Mauritz Stiller
(Suecia, 1921).

Pese al
considerable éxito
internacional que
obtuvo — el filme
fue vendido a 32
países — parece ser
que no ha
sobrevivido una
sola copia de esta
película.

Foto ©
Cinematéket/Svenska
Filminstitutet, Estocolmo



Revolución Zapatista
(México, 1914).

De este importante
largometraje documental
sobre la carrera de Emiliano
Zapata y la Revolución
Mexicana de 1910 sólo se
sabe que ha sobrevivido el
programa que aquí se
reproduce.

Foto © Cineteca Nacional, México



Napasta de Ghita Popescu
(Rumania, 1928).
Ecaterina Nitulescu
Sahigian encarna al
personaje principal de esta
película basada en una obra
teatral de Ion Luca Caragiale.

Foto © Archiva Nationala de Filme,
Bucarest



Fager er lien (Qué bella es la montaña) de Harry Ivarson
(Noruega, 1925).

En esta historia de amor actuaban dos estrellas del Teatro
Nacional Noruego de la época, Aase Bye y Olaf Havrevold.
Oscar Larsen interpretaba el personaje del abuelo.

Foto © Norsk Filmintitut, Oslo

Sachta Pohrbnych Ideí (El pozo de las ideas sepultadas) de
Rudolf Myzet (Checoslovaquia, 1921).

Se trata de un drama en las minas de Ostrava cuya acción se
desarrolla en 1918. A.L. Havel, autor del guión, incorporó en los
intertítulos de la película versos de Petr Bezruc.

Foto © Filmovy Archiv/Ceskoslovensky Filmovy Istitav, Praga

The Birth of New
Zealand (El nacimiento
de Nueva Zelanda) de
Harrington Reynolds
(Nueva Zelanda, 1921).

Lo único que ha
sobrevivido de este
panorama histórico del
asentamiento de los
europeos en Nueva
Zelanda es esta hoja
suelta o volante que
anunciaba su exhibición.

Foto © The New Zealand
Archive, Wellington

The Vivid Pages of New Zealand's early History Revealed on
the Screen in a Series of Fascinating and Exquisite Scenes.

THE COLOSSAL HISTORICAL FILM CLASSIC

The Birth of New Zealand.

Direction. NEW ZEALAND CINEMA ENTERPRISES LTD.

Faithfully reproduced
from Authentic Historical
Records.

With minutest attention to
details, and Regardless of
Expense!

8000 FEET OF SHEER WONDER AND AMAZEMENT!
A Truly Marvellous Depiction of the Trials, Tribulations,
and loss of the Pioneers who made New Zealand
GOD'S OWN COUNTRY.



Grandes películas recobradas por los cinéfilos

por Italo Manzi

EN poco más de tres años, gracias al video, los cinéfilos del mundo viven una nueva pasión. Nadie influyó en nadie; como en muchos movimientos literarios o artísticos, la necesidad se sintió aisladamente y se convirtió en un fenómeno de alcance mundial, por lo menos de alcance mundial en la sociedad de consumo.

En el origen está el aparato inventado por los japoneses y llamado magnetoscopio o videocasete. El objetivo del aparato es ya obvio para todos: grabar programas en caso de ausencia, volver a ver un programa o una película en el momento que se considere más adecuado. Desde el preciso instante en que el magnetoscopio comenzó a comercializarse, se abrieron horizontes insospechados para los cinéfilos.

Sin menospreciar décadas anteriores y posteriores, la época que más interesa a los cinéfilos es la de los años 30 y 40; exceptuando los filmes de determinado director o los que pueden encasillarse dentro de "ci-

clos", las cinematecas suelen ser reacias a pasar la "producción corriente" de esa época, considerada sin razón como poco significativa. En algunos casos se trata de obras excepcionales de las que se dejó de hablar sin razón, pero todas son representativas de una época y tienen un sabor muy particular. Gracias a las televisiones nacionales, que no tienen los escrúpulos de las cinematecas, y a los intercambios entre coleccionistas de varios países, actualmente el cinéfilo no sólo puede ver sino poseer en su casa esos filmes que hasta hace tres años no creía poder ver, a menos que ocurriera un milagro. Y el milagro se ha producido.

En las casas de los apasionados del cine el espacio resulta cada vez más pequeño para dar cabida a colecciones en alarmante aumento. En una aparente violación de los derechos de autor, "aparente" porque el coleccionista no se lucra con las casetes sino que las ve en privado y las intercambia, a través de diversos países del mundo se ha inaugurado un tráfico cada vez más complicado y apasionante, por correo y utilizando los servicios de los amigos de buena voluntad que viajan.

Veamos un ejemplo verídico: el Sr. X que vive en París tiene, como es de rigor, dos magnetoscopios. Además de grabar lo que le interesa de la televisión francesa, tiene sendos amigos en Barcelona, Berlín,

Londres y Buenos Aires que le envían lo que ofrecen las televisiones respectivas. Pero, a su vez, el Sr. X es amigo del Sr. Y, quien tiene amigos que hacen lo mismo en Roma, Viena y Bélgica. El Sr. Z, en cambio, tiene amigos en Finlandia. Otro más, que vive en Brasil, conoce a alguien que le graba lo necesario en Roma, pero sus casetes, antes de emprender viaje a Río, se detienen en París en casa del Sr. X, quien copia lo que le interesa o interesa a sus amigos Y y Z, quienes a su vez tienen amigos que... Así *ad infinitum*.

Este "hobby" —la colección de películas en 16 milímetros se realiza desde siempre, pero nunca alcanzó proporciones masivas— ha permitido la circulación de innumerables filmes, "invisibles" desde hacía décadas, que de otro modo se habrían perdido. También llegan a salvarse cinematografías enteras, o se modifica la visión global que podía tenerse de determinado cine. Es lo que ha ocurrido con una cinematografía marginal como la argentina que no obstante fue durante más de una década, más o menos entre 1936 y 1946, el cine más popular entre los países de habla hispana. Fuera de ese ámbito, el cine argentino se conoce a través de ciertas películas posteriores a 1950, las de Leopoldo Torre Nilsson, por ejemplo, y de una que otra premiada en algún festival internacional. Se conocen también las películas de Carlos Gardel, pero ninguna de sus películas es argentina; se filmaron en París o en Nueva York.

Durante la década de oro del cine argentino, Buenos Aires era la metrópoli del mundo hispano. Sus calles, jardines y lugares de diversión habían trascendido las fronteras; se imitaba la moda, la forma de hablar, la sofisticación de Buenos Aires, transmitidas por las estrellas del cine. Era una visión no del todo falsa, pero privativa de ciertas clases sociales. Nedda Francy, cuyo tipo rubio recordaba a Marlene Dietrich, paseaba su sugestión en *Monte Criollo* o en *Palermo*; Mecha Ortiz, la Garbo argentina, que con

ITALO MANZI, crítico y estudioso del cine argentino, ha publicado diversos trabajos y críticas en periódicos y publicaciones de su país y del extranjero. Ha sido Director de los cursos de lenguas extranjeras en la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente trabaja en la Unesco, en París.



La actriz argentina Imperio Argentina, una de las grandes estrellas del cine de la primera mitad del siglo, junto al español Miguel Liger en la película española La hermana San Sulpicio (1934) de Florián Rey. El filme, casi completamente perdido, ha podido verse recientemente en la televisión gracias a la copia conservada por un cinéfilo.

El rostro aun juvenil de Eva Duarte en una escena de la película *La pródiga*, dirigida en 1945 por Mario Soffici. Esta película ha estado prácticamente perdida durante casi 40 años y sólo ahora va a estrenarse. La obra fue filmada poco tiempo antes de que Eva Duarte se convirtiera en Eva Perón al casarse con el presidente de la República Argentina, quien parece que no deseaba ver a su esposa exhibida en la película. Ni siquiera llegaron a publicarse fotos de la actriz.



su voz única marcó el mundo hispano con películas como *Los muchachos de antes no usaban gomina*, *Safo* o *El canto del cisne* y Mirtha Legrand, Amelia Bence, Paulina Singerman, etc., etc.; y las dos cómicas máximas: Nini Marshall y Olinda Bozán; y tal vez la que tuvo el éxito más grande y perdurable: Libertad Lamarque, que inmortalizó tantos tangos en *Besos brujos*, *Ayúdame a vivir* o *Madreselva*; Libertad Lamarque que, por un altercado con la segunda actriz de *La cabalgata del circo* (1943) —Eva Duarte, inminente Evita Perón— tuvo que expatriarse a México donde, primero dirigida por Buñuel (la excelente película *Gran Casino*, tan menospreciada por los historiadores “serios”) y luego en melodramas lacrimógenos y maternalistas, reverdeció sus laureles para siempre, pues ahora sigue actuando con éxito de regreso en su país. Y los actores: José Gola, Roberto Airaldi, Hugo del Carril o Juan Carlos Thorry entre los galanes; Enrique Muñio, Enrique Serrano, Elías Alippi entre los actores de carácter... Por cierto que la mayoría de esas películas pueden definirse con el neologismo francés “nanar”** con todo lo que esta apelación tiene de positivo y de negativo, pero también hay obras muy importantes, que fueron un hito en su momento y que no han perdido su valor con el tiempo: *Viento Norte* (Mario Soffici, 1937), *Así es la vida* (Francisco Mujica, 1939), *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), *Crimen a las tres* (Luis Saslavsky, 1935) *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), etc.

Gracias al vídeo, el estudioso o el entusiasta ha podido recuperar y conservar mucho de un cine que en ese entonces producía como promedio 50 películas anuales (50 en 1939, 52 en 1942, por ejemplo) y seguir las carreras de directores tan interesantes y creativos como Luis Saslavsky, Alberto de Zavalía, Francisco Mugica o Mario Soffici y de algunos directores extranjeros como Pierre Chenal, que realizó gran parte de su carrera en la Argentina y por lo menos dos de sus mejores películas: *El muerto falta a la cita*, comedia de suspenso modernísima para su época (1944), y *Todo un hombre*, según la novela de Miguel de Unamuno (1943). Asimismo pueden seguirse las carreras de numerosos actores no hispanófonos que filmaron mucho durante esos años de abundancia: entre otros, Emma Gramatica (2 películas), Florence Marly (3 películas), June Marlowe (5 películas) o Rachel Béréndt.

* De *navet*, película pesada y mala. N.D.L.R.

Para terminar, y sin salirnos del marco argentino, citemos dos ejemplos de recuperación de películas que han tenido connotaciones insólitas. El primer caso no se refiere a una película argentina sino española —la versión de *La hermana San Sulpicio* que dirigió Florián Rey en 1934—, pero el episodio comenzó en la Argentina y en este país nació la estrella del filme, uno de los más auténticos monstruos sagrados del cine internacional: Imperio Argentina. Hasta hace un año, poseer una película de esta actriz era uno de los grandes deseos de muchos cinéfilos. En París circulaba una casete con el filme mencionado, proveniente de Argentina, donde se había exhibido por televisión. Tiempo después, en junio de 1983, la televisión española decidió consagrar un ciclo a la estrella, en presencia de la misma, con todas las películas que pudieron conseguirse. Se reunieron nueve, incluidas dos filmadas en la Argentina, la alemana *Carmen*, la de Triana filmada en Berlín en 1938, y *La Tosca* (Italia, 1940) donde Imperio, secundada por Rossano Brazzi y Michel Simon, fue dirigida en parte por Jean Renoir con Luchino Visconti como asistente.

En el ciclo se había previsto también *La hermana San Sulpicio*, de la que sólo se conservaba una copia en 16 mm, en poder de un coleccionista de Buenos Aires, que la cedía a veces a la televisión argentina y que la

prometió a la española. En el último momento, sin embargo, no se atrevió a enviarla allende el océano. Pero, tiempo antes, el cinéfilo de París ya aludido había hecho una copia del filme que envió a un cinéfilo de Madrid a cambio de una casete con otro filme de la misma actriz. El español prestó la casete a la televisión y el público pudo conocer o volver a ver esta comedia encantadora, fina e insólitamente irreverente, basada en la graciosa novela del español Armando Palacio Valdés.

En el segundo caso la recuperación de la película no se debe aún al vídeo (se dice que ya se venden copias piratas en Londres pero no se ha podido comprobar) sino a causas más complejas y de carácter político. Se trata de *La Pródiga*, dirigida en 1945 por Mario Soffici con Eva Duarte, quien había desempeñado papeles secundarios en una serie de filmes y uno más importante en la mencionada *La cabalgata del circo*, pero que por primera vez era protagonista absoluta en una película de elevado presupuesto y basada en una obra famosa del español Pedro Antonio de Alarcón. La filmación se desarrolló en momentos de inquietud política (el casamiento de Eva con Perón, la designación de este último como Presidente). Era obvio que el filme no podía exhibirse; nunca se vieron fotos de la actriz en ese filme e incluso se llegó a dudar de que se hubiera concluido. Se dijo que todas las copias habían sido quemadas.

Ahora, a casi cuarenta años de su filmación, la película va a estrenarse. Aparentemente uno de los productores salvó una copia que dormitó en una caja fuerte en el Uruguay esperando el momento de despertar. Los cinéfilos a la caza de rarezas ya esperan ansiosos una casete con *La Pródiga* que, con el éxito de la ópera *Evita* y todo lo que se ha escrito sobre figura tan controvertida, permitirá ver ostensiblemente al personaje verdadero.

I. Manzi

Cartel publicitario de la película argentina *Viento Norte* (1937) de Mario Soffici, una de las obras claves del cine de aquel país.



Fotos © Cinemateca Argentina, Buenos Aires

INDIA

Clásicos del cine "perdidos para siempre"

por Paramesh Krishnan Nair



HACE unos años, un conocido pionero de la cinematografía india me aseguraba que de los 40 y tantos filmes que había hecho sólo dos o tres valían en su opinión la pena de ser preservados en el Archivo Cinematográfico Nacional de la India. Esto refleja, de algún modo, la actitud de la mayoría de los directores de cine en lo que a la conservación de sus películas se refiere.

El común de los directores cinematográficos indios no cree que lo que está haciendo tenga ninguna importancia histórica, por no hablar ya del interés cultural. Para ellos, como para la mayoría de sus colegas de otros países, la producción cinematográfica es ante todo una empresa comercial destinada al consumo masivo. Su objetivo fundamental es recuperar la inversión realizada, con un beneficio razonable, en el más corto tiempo posible. Apartar una copia de la cincuenta que hizo para el lanzamiento inicial de un filme no le costaría demasiado al realizador; sin embargo, su actitud suele ser: "¿Por qué dejar una copia recién hecha, improductiva, en las estanterías de un archivo, cuando podría estar produciendo sus buenos ingresos en las pantallas de los cines locales?"

La costumbre de lanzar simultáneamente un filme en gran número de salas significa que el productor-distribuidor tiene que hacer muchas copias de su negativo fílmico y sonoro original. No le preocupa para nada si, cada vez que realiza una copia, la vida útil de ese negativo se reduce. En la industria cinematográfica india no es habitual hacer internegativos e interpositivos. El proceso "internegativo de inversión del

color" es prácticamente desconocido y las copias destinadas a un lanzamiento son realizadas directamente a partir del original.

Como resultado de ello, un gran número de negativos originales de películas de gran éxito han sufrido daños irreparables debido a la duplicación indiscriminada de copias, tanto en 35 mm como en 16 mm.

En la India jamás se ha otorgado al cine importancia de primer orden. Para la "intelligentzia" y los educadores, el cine era algo desdeñable y que a menudo se clasificaba junto a lacras sociales tales como las apuestas, el juego, la bebida y la prostitución. Pero la pasión del cine captó a las masas que en él encontraron un medio expeditivo de evasión para olvidar la monotonía de la vida cotidiana; y lo acogieron y adoptaron tan ardientemente que el cine indio se ha convertido en la más prolífica de todas las industrias cinematográficas nacionales.

Con una estupenda producción anual de más de 750 largometrajes, en 14 idiomas diferentes, que se exhiben en algo así como 10.000 salas cinematográficas a través del país, la industria del cine se ha convertido en una parte importante de la realidad india. El público ha vivido, reído, llorado y prácticamente crecido con él. El cine ha modelado sus vidas, sus actitudes, sus valores y su conciencia.

Sin embargo, su importancia sólo se ha reconocido recientemente. De ahí que, aún cuando la India comenzó a producir películas a comienzos de siglo, al mismo tiempo que el resto del mundo, nadie pensara que debíamos tener un Archivo Cinematográfico para cuidar nuestro patrimonio fílmico. Y aun después de la independencia transcurrieron cerca de 17 años hasta que pudimos comenzar a reunir los filmes de una forma organizada. Por aquel entonces, entre el 60 y el 70% de nuestra producción anterior a la independencia había desaparecido. Las películas de ese período eran imposibles de encontrar aún pagando todo el oro del mundo. Los negativos se habían deshecho y convertido en polvo o, tras haber ex-

Sairandhri (1933), de Rajaram Vanakudre Shantaram, fue la primera película en color filmada en la India. Esta superproducción es una adaptación de la célebre epopeya del Mahabharata. Shantaram, uno de los fundadores de la compañía Prabhat, de Puna, es un especialista en películas sociales y de inspiración mitológica.

traído la plata de la base de nitrocelulosa, la convertían en pulseras o monederos de mujer.

Uno de esos filmes era *Alam Ara* (hindi, 1931), la primera película hablada de la India, con la que aun no se ha podido dar. Contactado dos años antes de su muerte, Ardesher M. Irani, el realizador de este filme y el hombre que dotó de sonido al cine indio, nos dijo que había guardado alguna bobina de la película en su oficina del Imperial Studio (actualmente, el Jyothy Studio). Pero su hijo Shapporji nos llevó aparte y nos aseguró: "El viejo sigue creyendo que las bobinas están en su oficina; pero yo sé, con seguridad, que han sido tiradas como material de desecho. Yo mismo lo hice porque podían provocar un incendio". ¡Qué pena! El hombre no tenía idea de que había permitido la destrucción de uno de los más grandes testimonios históricos del cine indio.

Entre los clásicos más importantes de la cinematografía india que han caído así en el olvido podemos citar:

• *Bilet Ferat* de Diren Ganguli, 1921. Una sátira social sobre un grupo de indios anglicanizados que importan ciegamente valores occidentales a la sociedad india tradicional.

• *Bhakta Vidur* de D.N. Sampat, 1921. Un relato popular en que el mismo director encarna al personaje principal de la película: un sensible líder nacionalista; él lleva ropa moderna mientras que el resto de los personajes visten apropiados disfraces mitológicos.

Saukari Pash de Baburao Painter, 1925. Una familia de campesinos de clase media

PARAMESH KRISHNAN NAIR es director de los Archivos Cinematográficos Nacionales de la India. Ha participado en múltiples actividades nacionales e internacionales sobre salvaguardia y protección de las imágenes en movimiento e intervino como experto en la preparación de la recomendación de la Unesco al respecto. Ha publicado varios trabajos y numerosos artículos sobre cuestiones de cine.

lucha contra la explotación de un despiadado prestamista.

- *Balidan*, 1927. Basada en la obra *Bisarjan* de Rabindranath Tagore.

- *Anarkali* de Imperial, 1928, dirigida por R.S. Choudhury. Los amores desgraciados del hijo del emperador Akbar, príncipe de Salam, y una bailarina, cuyo papel fue interpretado por la hermosa Sochana (Ruby Meyers), la estrella mejor pagada de las pantallas indias por aquellos días.

- *Kooda Ki Shaan*, 1931, del mismo director. El personaje central del filme recordaba la personalidad de Gandhi.

- *Shyam Sunder* de Bahl G. Pendharkar, 1932. La primera película en lengua marathi que tuvo gran éxito de público.

- *Sairandhari* de Prabhat y V. Shantaram, 1933. La primera película en color realizada en el país (elaborada en Alemania utilizando uno de los nuevos sistemas de color inventados por Agfa).

- *Mill Mazdoor* de Mohan Bhavnani, 1934. Basada en el vigoroso relato de Munshi Premchand sobre los derechos de la clase trabajadora.

- *Seeta* de Devaki Bose, 1934. En este filme los dioses y diosas son presentados por primera vez como simples seres humanos sin halo ni carisma extraterrenal.

- *Hunterwali* de Wadia Bros, 1935. En este filme Nadia, la valerosa, ofrecía al público indio una nueva imagen de la mujer liberada, en relación con el despertar contemporáneo de la conciencia nacional.

- *Khoon Ka Khoon* de Sohrab Modi, 1935. Una adaptación del *Hamlet* de Shakespeare.

- *Balayogini*, 1936. Sobre los sufrimientos de una viuda y de su hija en una sociedad hindú ortodoxa.

- *Chaaya* de Vinayak, 1936. Sobre la actitud inhumana de un hombre para con sus congéneres, basada en una historia de V.S. Khandekar.

Y muchas otras películas más.

Ningún estudio sobre el cine indio quedaría completo si no pudiera hablar con cono-



Saukari Pash (El Shylock indio, 1925) de Baburao, quien en 1919 fundó la compañía Marhastra Film en Kolhapur, India. El director de cine R.V. Shantaram desempeña en esa película uno de los papeles principales.

Gopalkrishna (1937) de Damle y Fatehlal, con Shanta Apte en el papel de Radha, la vaquera amada del dios Krishna.

cimiento de causa de estas y muchas otras películas que al parecer se han perdido para siempre. Sin embargo, filmes "perdidos" se han encontrado en los lugares más inesperados, y el archivero cinematográfico sigue aguardando que la película que él afanosamente busca reaparezca algún día. Espera milagros y los milagros a veces se producen.

La idea de establecer un archivo nacional cinematográfico vio la luz en 1964, cuando el gobierno de la India instituyó los Premios Cinematográficos Nacionales; pero aquél debía limitarse únicamente a los filmes que hubieran sido premiados. La idea de un archivo como depositario de todas las películas con valor histórico permanente no cristalizó hasta unos diez años después.

¿Por qué —suele preguntarse— debe gastarse el dinero público en preservar todo ese material inservible que directores faltos de escrúpulos realizan con el único objeto de ofrecer entretenimiento barato a las masas? La pregunta es hoy día aún más pertinente en vista de la marea de filmes producidos en la India en los últimos años. El mismo archivero se encuentra en una difícil posición al tener que decidir qué guardar y qué descartar. Es inevitable aplicar un criterio selectivo. Pero tales dudas persistirán mientras el papel cultural del cine —incluso del cine escapista— no sea plenamente aceptado. La tarea del archivero cinematográfico resulta menos ardua una vez que existe una comprensión general de tan importante cuestión. A partir de ahí, sólo se requiere la buena voluntad y la cooperación de los directores de cine y de las gentes de buena voluntad.

El cine y la televisión son las fuerzas culturales más importantes inventadas por el hombre del siglo XX. La preservación de la cultura cinematográfica es una responsabilidad moral, una obligación que tenemos para con las generaciones futuras. Estaríamos faltando a nuestro deber si dejáramos de cuidar nuestra herencia fílmica y televisiva.

P. K. Nair



Fotos © Archivo Cinematográfico Nacional de la India, Puna



TAILANDIA

Cuando el rey era un cineasta

por Dome Sukvong

LA historia del cine en Tailandia comenzó hace unos 85 años cuando S.G. Marchovsky compró unas cuantas bobinas de películas de los hermanos Lumière y las exhibió en Bangkok el 10 de junio de 1897. La primera película tailandesa fue filmada en 1900 por el hermano menor del rey Rama V y en 1927 comenzó la industria cinematográfica propiamente dicha del país. Desde entonces se han rodado en Tailandia más de 100.000 kilómetros de película y se han producido unos 3.000 filmes.

Pero podemos estar casi seguros de que más de la mitad de esos kilómetros de películas realizadas o introducidas en Tailandia se han perdido para siempre y de que la otra mitad está dispersa en colecciones privadas o en olvidados rincones de desvanes, garajes, sótanos y viejas salas de cine, al "cuidado" exclusivo de ratas y termitas.

En 1980 comencé a reunir todos los datos disponibles sobre el cine tailandés y en un año obtuve información suficiente sobre la mayoría de las películas filmadas en Tailandia o producidas por tailandeses entre 1897

DOMÉ SUKVONG, tailandés, es fundador del Proyecto de Preservación de Viejos Filmes, creado en el marco del Instituto de Tecnología y de Enseñanza Profesional de su país.

y 1945 como para comenzar a ver los filmes propiamente dichos.

En 1981, poco después de iniciar tales búsquedas, encontré 15.200 metros de una película en un viejo depósito ferroviario. Había sido filmada por los Ferrocarriles del Estado entre 1922 y 1945. El original era un negativo en blanco y negro en película de nitrato, pero la mitad por lo menos había quedado destruida para siempre.

Con la esperanza de salvar en parte la otra mitad pedí a los funcionarios del Archivo Nacional que obtuvieran de los Ferrocarriles del Estado lo que quedaba de la película a fin de restaurarla y conservarla. Actualmente todas las películas realizadas por la empresa de ferrocarriles se conservan en el Archivo Nacional de Tailandia.

Desde entonces se han podido localizar por lo menos otros diez "depósitos" de películas viejas. Algunas de ellas habían permanecido en el olvido durante por lo menos medio siglo. Un descubrimiento curioso e importante tuvo lugar gracias a una señora que al enterarse por el titular de un diario de mi descubrimiento de las películas de los Ferrocarriles del Estado, encontró en un sótano de su casa cuarenta bobinas de películas. Tomó contacto conmigo e inmediatamente recuperamos los filmes pero com-

probamos que las copias en blanco y negro de 35 mm en película de nitrato estaban en malas condiciones.

Se trataba en realidad de una parte de los efectos personales del difunto rey Rama VII (1926-1935), célebre por su amor al cine y él mismo cineasta aficionado. Los filmes habían pasado a pertenecer al padre de la señora que los poseía, quien en una época fue miembro del personal del Palacio Real.

Fue así como encontramos 40 bobinas de 100 a 450 metros cada una. Entre ellas había películas sobre las actividades personales y oficiales del rey, tales como algunas ceremonias reales y los viajes de Rama VII a la península de Asia sudoriental, a Europa y a los Estados Unidos. Las películas de este tipo habían sido filmadas por compañías cinematográficas de los países que visitaba, como la Paramount Pictures de Estados Unidos. Había también algunas filmadas personalmente por el rey durante su visita al Japón y unos cuantos largometrajes del cine mudo de Hollywood, con Douglas Fairbanks, "estrella" favorita del rey.

El descubrimiento más importante fue el de dos bobinas de una película con banda sonora filmada en 1932, año en el cual se conmemoraba el 150° aniversario de la fundación de Bangkok, por la Srikung Sound Film Company, célebre empresa productora de películas y la primera que realizó filmes sonoros en Tailandia. Le correspondió desempeñar también el papel de precursora de la industria cinematográfica tailandesa, pero durante los años de entreguerra, tras llegar a su apogeo, la empresa declinó y fue liquidada después de la segunda guerra mundial. Esas dos bobinas son quizás todo lo que queda en Tailandia de la producción de la Srikung.

Otra fuente importante en nuestra búsqueda fue la Sociedad Siam que nos pro-

Un puñado de arroz (1939), una de las primeras películas rodadas en Tailandia, fue realizada por un equipo sueco y por un director húngaro a quien un príncipe tai invitó a filmar una película en su país. Se trata de la historia de una pareja de jóvenes campesinos filmada en las selvas montañosas del norte, cerca de Chiangmai. Los papeles fueron interpretados por habitantes de la región. Obra de ficción y al mismo tiempo documento antropológico de inmenso valor sobre el modo de vida tradicional. Un puñado de arroz, conservada en el Archivo Nacional de Suecia, ha sido restituida recientemente por las autoridades de Suecia a las de Tailandia



Foto © Instituto Cinematográfico de Suecia, Estocolmo

◀ **Tres fotogramas de Suvarna of Siam (1923), primera película filmada en Tailandia. El Grupo Cinematográfico Tai, fundado en 1982, la busca afanosamente.**

Fotos © Archivos Nacionales de Tailandia, Bangkok

porcionó 270 bobinas de películas de biacetato en 16 mm, de 120 metros cada una. Eran también propiedad personal del rey Rama VII —algunas filmadas por él— y habían sido producidas entre 1926 y 1945.

El Thai Film Group, fundado en 1982 para conmemorar el 85° aniversario de la cinematografía tailandesa y para promover la preservación de las películas viejas, dispone ahora de una oficina de 40 metros cuadrados en el Departamento de Fotografía y de Cinematografía del Instituto Técnico de Bangkok. Allí se conservan todas las películas que hemos descubierto y abrigamos la esperanza de que en un futuro próximo,

cuando se disponga del dinero necesario, podamos construir un local adecuado.

Por el momento carecemos de expertos que puedan restaurar los filmes que se hallan en nuestro poder. Sin embargo, las cintas de nitrato de 35 mm se encuentran en buenas condiciones, salvo un ligero encogimiento de la película.

En cuanto a las bobinas de biacetato de 16 mm, un 40 por ciento se encuentran en diversos estados de deterioro: algunas se han secado y vuelto quebradizas, otras están retorcidas o la imagen se ha desvanecido. Por desgracia no conocemos técnica alguna capaz de salvarlas.

Con el propósito de ampliar nuestra colección mediante intercambios con otros países, hemos establecido en los dos años últimos contactos con archivos cinematográficos del extranjero para que nos ayuden

a recuperar algunas películas "perdidas". Hay dos que quisiéramos encontrar en particular: la primera, titulada *Swarna de Siam*, o "El reino de los cielos", por ser la primera película filmada en Tailandia; la produjo en 1923 una compañía de Hollywood bajo la supervisión de Henry McRae; la otra es *Berna: la llegada del Rey de Siam*, primera película en que se hace un retrato del pueblo tai.

Si algún día llegamos a encontrar estos dos filmes, tal descubrimiento constituiría un paso importante hacia la creación de un Archivo Cinematográfico Nacional de Tailandia. En mi opinión, nuestro objetivo inmediato debe ser el lanzamiento de una campaña para recuperar aproximadamente 3.000 largometrajes que se han producido en Tailandia desde 1923.

Dome Sukvong

CUBA

Conservación de la imagen de un país

por Manuel Pereira

LA Cinemateca de Cuba fue creada en 1960 con el propósito de seleccionar, localizar, adquirir, clasificar y *conservar* todos los materiales necesarios para el conocimiento y estudio del cine desde sus orígenes hasta nuestros días. Antes de la creación de la Cinemateca no existía en Cuba ninguna organización que se ocupase, de manera consecuente, de coleccionar y proteger los materiales cinematográficos, salvo el Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana que, pese a sus exiguos recursos económicos y técnicos, logró salvar no pocos títulos de interés.

La indiferencia demostrada en los círculos oficiales por la conservación de filmes ha dejado un saldo lamentable. Entre otros, se sabe de la desaparición irremediable de la casi totalidad de los filmes producidos en Cuba durante el período del cine mudo (aproximadamente 70 filmes entre cortos y largos), de los cuales sólo cinco han llegado hasta nuestros días; de éstos, tres están incompletos. También se perdió más de la tercera parte de la producción de los años 30, 40 y 50.

La Cinemateca de Cuba conserva en sus bóvedas una importante colección de filmes que ya sobrepasa los seis mil títulos. Allí se hallan obras de los más destacados directores de la historia del cine,

MANUEL PEREIRA es un novelista y periodista cubano. Sus novelas *El Comandante Veneno* y *El Ruso han sido traducidas a diversos idiomas. También es crítico y guionista de cine y ha sido Jefe de Redacción y Subdirector de la revista Cine Cubano.*



Foto © ICAIC, La Habana

además de todos los filmes realizados en el país a partir del año 1959 que fue cuando surgió, por primera vez, la industria cinematográfica cubana (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC).

Una de las labores más importantes y menos conocidas de la Cinemateca es la conservación de películas. Con objeto de proteger los filmes de archivo y de tenerlos disponibles para su exhibición, la Cinemateca debe hacer nuevas copias de contratipo de aquellos filmes de los que sólo cuenta con una copia positiva. Este es el caso de la mayoría de los filmes "viejos". Como resultado de su programa de restauración y salvamento de películas, se habían contratipado (hasta 1972) más de doscientos filmes de acetato. También se han traspasado a material de seguridad, es decir acetato, filmes que estaban originalmente en nitrato, de los cuales más de la tercera parte está constituida por filmes realizados en Cuba antes de 1959.

La labor del Departamento de Conservación de la Cinemateca, la revisión permanente de sus colecciones, es una tarea compleja que va desde la restauración hasta la reconstrucción, pasando por el traspaso de las imágenes (y del sonido) a nuevos soportes. Sólo así puede garantizarse la preservación de estos valiosos materiales que constituyen un patrimonio cultural nacional e internacional. Además de esta labor, como nos ha explicado su director, Héctor García Mesa, "es necesario también ponerles intertítulos castellanos a los filmes mudos que todavía están con intertítulos originales en diversos idiomas".

Actualmente la Cinemateca se esfuerza por terminar de traspasar a material de seguridad (acetato) los relativamente pocos filmes que aún le quedan en material inflamable (nitrato). Traspasar a nueva película de color aquellos filmes considerados como de rápida descomposición cromática es otra de las tareas inmediatas.

Por otra parte, la Cinemateca garantiza la debida climatización de los depósitos de películas en blanco y negro, color y nitrato, a través de controles que están de acuerdo con las últimas normas técnicas internacionales en esta materia. La revisión, aireación y chequeo físico periódico y sistemático de los filmes que se conservan en diversos depósitos permite detectar a tiempo eventuales señales de descomposición, de tal manera que puedan ser contratipados con urgencia en caso de tratarse de copias únicas o sin resguardo de un negativo o dup-negativo. Así es como se logra conservar nuestra imagen. □

Fotograma de la película cubana Lucía (1967) de Humberto Solás, una de las obras más destacadas del cine cubano nacido con gran fuerza después de la Revolución.

Cómo preservar el patrimonio fílmico del mundo

por Frantz Schmitt

NUESTRA civilización se encuentra hoy día confrontada con un florecimiento sin precedente de las imágenes en movimiento. Tal patrimonio plantea graves problemas a quienes tienen la responsabilidad de transmitirlo, aun cuando sea parcialmente, a las generaciones futuras. ¿Cómo podrán ellos asegurar la supervivencia, el reconocimiento general y la circulación de esas imágenes?

En el marco de este artículo no nos es posible referirnos a una teoría fundamental sobre la cuestión; nos limitaremos a enumerar las prioridades metodológicas, recurriendo para ello al lenguaje del sentido común con preferencia a una terminología doctrinal (aunque con riesgo de incurrir en verdades trilladas).

Todos los que a nivel nacional asumen responsabilidades en la preservación del patrimonio cinematográfico deben de tener presente que se trata de un trabajo a largo plazo. Conservar y coleccionar son dos cosas distintas: el plazo corto o el mediano no tiene sentido en el primer caso.

La intervención activa del estado es imprescindible tanto para el acopio como para

la preservación de los filmes, y eso no sólo porque ambas actividades suponen importantes inversiones, sino también porque implican operaciones jurídicas, administrativas e incluso científicas o metodológicas que forzosamente incumben a los poderes públicos (el volumen de la producción nacional no modifica pues los términos de tal ecuación).

El problema del acopio de filmes es uno de los que se prefiere ocultar, y así han hecho numerosos gobiernos durante largo tiempo, ya por indiferencia, ya por razones de seguridad: no hay que olvidar, en efecto, que la película inflamable se mantuvo hasta 1950 y que en ciertos países se le prohibía la entrada en los archivos (los cuales, por

otra parte, ya tenían oficialmente a su cargo el depósito legal o el copyright, de modo que tampoco disponían de tanto sitio). Queda claro, sin embargo, que hoy en día la iniciativa privada no puede por sí sola encargarse de esa tarea. Es preciso pues establecer un sistema completo de reglas administrativas con vistas a convertir el depósito legal en una obligación de hecho y conseguir así que no haya película procedente de la producción nacional de la que no figure un ejemplar en los archivos. Y si fuera necesario un argumento más perentorio aún que la obligación legal, existe actualmente en la mayoría de los países tan amplia gama de ayudas para financiar la producción que bien podrían valerse los gobiernos de la libertad de maniobra de la que así disponen.

Han pasado décadas antes de que se reconociera esta evidencia, y por haber tardado tanto tiempo antes de poner en obra los medios requeridos han ido esfumándose partes esenciales del patrimonio fílmico en gran número de países.

No hay problema de "selección": nada puede justificar las jerarquías de principio que uno podría intentar introducir entre las categorías de obras o documentos a conservar. Un filme publicitario o "militante", un documento de empresa, el cortometraje de un aficionado o el reportaje realizado en un municipio son, al igual que la última obra de un cineasta famoso, producciones que dan testimonio de la vigencia de un cine "no industrial", y merecen el mismo cuidado.

Demasiadas veces han practicado las cinematecas en el pasado una forma de selección desafortunada, favoreciendo en particular las películas de ficción, sin sospechar

Albert Kahn (1860-1940), banquero y filántropo francés, fue uno de los primeros en concebir la idea de crear y preservar para la posteridad un archivo fotográfico de la vida cotidiana en diferentes países. Para constituir sus "Archivos del planeta", Kahn envió camarógrafos a toda Francia y a otros muchos países, entre ellos China, India y Japón, con la misión de "grabar de una vez para siempre aspectos, prácticas y modos de la actividad humana cuya desaparición inevitable es sólo cuestión de tiempo". Entre 1910 y 1930 su equipo filmó 170.000 metros de películas documentales y tomó 72.000 fotos autocromas. El proyecto hubo de darse por concluido al quebrar Kahn en 1929, pero su extraordinaria colección se conserva en la Fundación Albert Kahn, en Boulogne, suburbio de París. Abajo, una escena callejera de Pekín, fotograma tomado de una película perteneciente a los "Archivos del planeta".

FRANTZ SCHMITT, cineasta francés, ha participado en numerosos cortometrajes como realizador, operador o montador. Es miembro, entre otras entidades, de la Comisión de Conservación de la FIAC e intervino en la preparación de la Recomendación de la Unesco sobre las imágenes en movimiento. Conservador jefe del Servicio de Archivos Cinematográficos del Centro Nacional de Cinematografía de Francia, es asimismo profesor de su especialidad en la Universidad de París.



Foto © Centre National de Cinématographie, Bois-d'Arcy, Francia

que un documento dedicado a la implantación en una fábrica de una cadena robotizada puede interesar mucho más a la gente dentro de 50 años que la décima versión de *Los miserables*. Este modo de concebir la preservación de los filmes, concediendo a unos sí y a otros no la etiqueta de bien cultural, carece de toda justificación y no puede sino estimular la natural parsimonia de los poderes públicos en cuanto a la atribución de ayudas financieras.

Sea como sea, no hay otros límites en lo tocante a la selección aparte de los que pueden imponer ciertos problemas de intensidad y ciertos apremios materiales.

Suponiendo que coexistan en un mismo país varios organismos de archivos, y que

cada uno de ellos tenga a su cargo la conservación de una categoría particular de filmes, hay que definir con toda claridad, es decir conforme a reglas estrictas, las tareas respectivas. Todos deberán asimismo someterse a los mismos criterios técnicos. Actualmente vemos multiplicarse por doquier las cinematecas "regionales, locales, especializadas, descentralizadas", etc.

No debemos ilusionarnos demasiado: a largo plazo eso no significa gran cosa; no por ello se salvarán más películas. Tales organismos desempeñan sobre todo funciones de difusión y animación y rara vez disponen de los medios que les permitirían asumir responsabilidades de preservación. Valdría más que depositaran en el archivo

central los ejemplares únicos que poseen o las matrices de impresión. Una cinemateca obtiene mucho prestigio de la posesión de tales documentos, pero ¡cuántos de ellos han terminado inutilizables a fuerza de ser presentados al público en condiciones que no podían soportar!

La restauración de los documentos realizados antes de la desaparición del soporte de nitrato corre evidentemente a cargo de los archivos oficiales. Sin embargo, y dado el escaso presupuesto del que disponen y de lo difícil que les resultaría realizar de inmediato las transferencias de fondos necesarias, deben por fuerza ajustarse a ciertas prioridades que, por mi parte, basaría en cinco criterios principales: ▶

Una nueva fuente de la historia

por Boleslaw Matuszewski

Texto tomado de *Une nouvelle source de l'histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, folleto publicado en París en marzo de 1898, en el que Matuszewski sugirió por primera vez la creación de archivos cinematográficos.

LA película cinematográfica, cada una de cuyas escenas se compone de mil clisés y que proyectada desde un foco luminoso sobre una sábana blanca hace levantarse y andar a los muertos y a los ausentes, esa simple cinta de celuloide impresionado constituye no sólo un documento histórico sino además una porción de historia, de una historia que no ha desaparecido y que no necesita de un genio que la haga resucitar. Ella está allí, dormida apenas, y, como esos organismos elementales que tienen una vida latente y tras algunos años se reaniman gracias a un poco de calor y de humedad, no requiere, para despertarse y vivir nuevamente las horas del pasado, sino un poco de luz que atraviesa una lente en medio de la oscuridad (...).

Se trata de dar a esta fuente, quizás privilegiada, de la Historia la misma autoridad, la misma existencia oficial, el mismo acceso que a los otros archivos existentes (...) Bastará para ello con reservar a las películas cinematográficas que tengan un carácter histórico una sección de museo, un estante de biblioteca o un armario de archivo. El depósito legal se hará en la Biblioteca Nacional o en la del Instituto, bajo la custodia de una de las academias que se ocupan de historia, o en los Archivos o incluso en el Museo de Versa-

lles. Vamos a escoger y decidir. Una vez creado ese fondo no tardarán en llegar donaciones gratuitas o incluso lucrativas. El precio del aparato de recepción cinematográfica [cámara] así como el de las cintas de película, sobremanera elevado en los primeros días, disminuye rápidamente y tiende a bajar hasta ponerse al alcance de los simples aficionados a la fotografía. Muchos de ellos, sin contar los profesionales, comienzan a interesarse por la aplicación cinematográfica de tal arte y no desean otra cosa que contribuir a constituir la Historia. Quienes no donen sus colecciones las legarán de buen grado. Una comisión competente aceptará o rechazará los documentos que le ofrezcan tras haber apreciado su valor histórico. Las bobinas de *negativos* que ella acepte serán conservadas en cajas adecuadas, con su membrete respectivo, y catalogadas: ellas constituirán los *tipos* [originales] que no se tocarán jamás. La misma comisión decidirá con qué condiciones se facilitarán las copias *positivas* y pondrá al abrigo aquellas que, por razones de conveniencia particular, sólo podrán entregarse al público después de que hayan transcurrido algunos años. Lo mismo suele hacerse con ciertos archivos. Un conservador del establecimiento que se escoja tendrá a su cargo el cuidado de esta colección nueva, poco voluminosa al comienzo, y luego se fundará una institución de porvenir. París tendrá así su *Depósito de cinematografía histórica*. □

Fotograma de un documental holandés titulado Serguei Eisenstein visita Holanda realizado en 1929 con motivo del viaje del cineasta soviético. Descubierta por Jan de Vaal, director del Museo Cinematográfico de los Países Bajos, de él se hicieron inmediatamente copias de seguridad antes de que la vieja copia de nitrato se deteriorara completamente, lo que ocurrió al poco tiempo.

Curiosa foto de un viejo "incunable" del cine, la película Cataracte du Niagara realizada en 1896 por el francés Edwin Rousby.



► — Teniendo en cuenta el estado de deterioro y, en particular, de alteración química de las películas, considerar como prioritarias las más amenazadas, que por supuesto, y debido a varias razones técnicas, no son forzosamente las más antiguas. En Francia, por ejemplo, las bandas sonoras de los filmes realizados durante la segunda guerra mundial se hallan a menudo en muy mal estado, mientras que las películas mudas de 1910 no han sufrido en absoluto del paso del tiempo. Vale pues objetivar las verdaderas prioridades partiendo de consideraciones técnicas, y para ello pueden servirnos ciertos métodos de control, en particular las pruebas de estabilidad que preconiza actualmente la FIAC (Federación Internacional de Archivos Cinematográficos).

— La restauración de un documento presuntamente "único" requiere un largo trabajo; así pues, antes de poner manos a la obra, lo lógico sería cerciorarse —y no sólo a nivel nacional sino también internacional— de que no existe efectivamente en otros archivos una copia del mismo con mejor soporte. Claro está que para ello habría que multiplicar los intercambios entre esos organismos, cosa que depende de muchos factores pero en parte también del desarrollo de los medios y sistemas informáticos —gracias a cierta uniformización de los métodos informáticos, especialmente en lo tocante al archivado, se podrían evitar, por ejemplo, algunas de esas operaciones "en duplicado" que son tan corrientes hoy en día, aunque no sirven para nada y cuestan lo suyo. Por otra parte, no sería menos conveniente, valiéndose de la posición dominante que han adquirido los organismos destinados a preservar los filmes gracias al

Los hermanos Lumière —Auguste (1862-1954) y Louis (1864-1948)—, científicos franceses, inventaron una cámara y un proyector de películas a los que llamaron cinematógrafo. Desde 1896 hasta 1903, año en que abandonaron su producción cinematográfica, enviaron al mundo entero un equipo de camarógrafos-operadores para que exhibieran sus películas y filmaran "documentales" de la vida cotidiana. En la foto, la calle Tvershaya de Moscú, fotograma tomado de la Gazette des Frères Lumière.



Foto © Centre National de Cinématographie, Bois-d'Arcy, Francia

insustituible papel que desempeñan, conseguir una revisión de las reglamentaciones relativas a los derechos de los autores y de los herederos, entre otras razones porque su rigidez es lo que a menudo obstaculiza los intercambios.

— El salvamento de los filmes nacionales tiene que ser, excepto en casos excepcionales, otro objetivo prioritario. Principio meramente egoísta, por cierto, pero que no dejaría de compensar, al sistematizarse los intercambios, el equilibrio que pronto se establecería entre todos los participantes.

— Suponiendo que varios documentos se presenten en el mismo estado de deterioración y que haya que seleccionarlos por fuerza, conviene preocuparse antes que nada de los más antiguos, o sea de los que constituyen la capa más remota y, por tanto, la más desconocida del patrimonio nacional, pues son esos filmes los que el público necesita descubrir con mayor urgencia. Sabido es que la proyección de los "incunables" de antes de 1915 (Lumière, Méliès, E. Cohl, entre otros, pero igualmente ciertas obras anónimas) suscita inevitablemente el entusiasmo de los espectadores de cualquier edad. Y, por si fuera poco —yo mismo lo he experimentado varias veces— parece ser que el éxito de tales proyecciones influye indirectamente en los organismos oficiales, moviéndolos a participar con inhabitual generosidad en ciertas operaciones de salvamento de la máxima urgencia.

— Por último, los grandes archivos que tienen aun centenares e incluso millares de filmes de nitrato que trasladar a un soporte de seguridad dan prioridad a la rapidez de intervención y al número de obras tratadas más bien que a la búsqueda de la perfección en la restauración; recientemente se han encontrado aun secuencias inéditas del *Napoleón* de Abel Gance, película que Kewin Brownlow ha tardado años en reconstituir, pero la manera de proceder no puede ser tan ejemplar cuando se trata de archivos que tienen millones de metros de película que trasladar a otro soporte y que han de intervenir con urgencia para reproducir centenares de filmes mudos... aunque provisionalmente falten algunos intertítulos.

Un archivo cinematográfico sólo merece tal nombre si ha adoptado una serie de disposiciones técnicas esenciales para garantizar la persistencia a largo plazo de los documentos que posee. En particular, debe preocuparse de la conservación de las matrices: negativos, interpositivos, contratipos negativos; si sólo dispone de copias, que utiliza con fines de consulta o de proyección, no es aun un auténtico archivo. Un archivo cinematográfico no puede compararse con una biblioteca de lectura pública. Como ya preveía Matuszewski, debe establecer normas estrictas que limiten el uso de sus materiales. En caso de que restaure un documento, debe establecer simultáneamente en la medida de lo posible varios elementos de seguridad: contratipo, interpositivo, copia, sin lo cual no haría más que aplazar el problema unos cuantos decenios.

Naturalmente, el archivo que conciba su función a largo plazo sabrá adoptar todas las principales recomendaciones de carácter científico y técnico relativas a la conservación de los soportes, tal como las formula en particular la FIAC: climatización rigurosa, calidad de los envases, separación absoluta del nitrato y del acetato, almacenamiento separado de las matrices de tiraje y de las copias, control permanente de las medidas de seguridad y controles de calidad, medición del tiosulfato residual para las copias efectuadas por el archivo —disposiciones todas ellas de carácter obligatorio.

El acopio, el inventario, el salvamento y, en caso necesario, la restauración de todos los documentos y materiales que constituyen el entorno histórico, documental o técnico de las películas forman también parte de la tarea cotidiana de los archivistas; los guiones, las fotografías, los carteles, las revistas de la época, los diversos materiales publicitarios, los aparatos, las patentes, etc., son elementos que hay que relacionar con los mismos filmes y que a menudo contribuyen a restituirles plenamente su identidad. El estudiante o el profesional que va a consultar una película en un archivo necesita también a menudo esos documentos no fílmicos, que le permiten completar su investigación.

El incesante flujo de imágenes animadas que caracteriza a nuestra civilización implica que a los nuevos laboratorios de la memoria-imagen en que deben convertirse los centros nacionales de archivos audiovisuales se les dote de estructuras y de medios humanos mejor adaptados a la tarea de garantizar la perpetuación de esas imágenes para las generaciones futuras. Ello supone, en primer lugar, que las autoridades nacionales reconozcan al filme como bien cultural y que los nuevos conservadores de imágenes, cuya misión es desmentir la afirmación de que "impresionar película sigue equivaliendo a escribir en la arena" (Jaques Catelain), consientan en situar su acción en una perspectiva más metódica y científica, a plazo más largo, que la de los primeros cinefilos, coleccionistas, aficionados e historiadores que a partir de los años 30 empezaron a reunir los primeros testimonios de ese medio privilegiado del conocimiento y de la comunicación que es el cine, sin sopesar siempre debidamente las dificultades a la larga de sus iniciativas.

F. Schmitt

Custodia y restauración

por Freddy Buache

ES evidente que el depósito de copias de películas en las cinematecas debe someterse a las normas establecidas por los derechohabientes, lo que significa, ante todo, que no se pueden sacar las bobinas de película fuera de los locales de la institución. Pero no es menos evidente tampoco que la conservación de tales archivos en el más profundo secreto conduciría a una situación sobremanera absurda, ya que en fin de cuentas nadie podría aspirar a consultarlas con fines de investigación histórica y los conservadores se verían así condenados a vigilar cementerios, lo que no es precisamente su tarea.

En efecto, las colecciones de obras del pasado no tienen sentido sino en la medida en que el arte del presente puede confrontarse con aquellas con miras a preparar el porvenir. Una cinemateca viva es pues un lugar de encuentro donde los seres humanos de hoy —historiadores, teóricos, estudiantes...— pueden consultar los documentos cinematográficos. En consecuencia, es indispensable ofrecerles acceso fácil al fichero que, en tales condiciones, debe ser preciso, completo y detallado. En cambio, el acceso a los documentos propiamente dichos debe estar siempre bajo la vigilancia del personal responsable del archivo.

Así, la Cinemateca Suiza ha tratado de conciliar siempre, con un generoso espíritu de colaboración, las exigencias de los estudiosos y el respeto de la voluntad de los derechohabientes. En consecuencia, vela por que no se lleve a cabo la más mínima tentativa de piratería y esa es una garantía absoluta que ofrece, ante todo, a quienes le confían sus bobinas. De ahí que pueda felicitar-

FREDDY BUACHE, suizo, es director de la Cinemateca Suiza y dirige la colección de *Historia y Teoría del Cine en las Editions l'Age d'Homme*, de su país. En esta colección ha publicado sendas obras sobre el cine norteamericano, sobre el cine suizo y sobre Buñuel.



Foto © Cinemathèque Suisse, Lausana

se de haber funcionado regularmente durante 35 años mejorando siempre sus relaciones con los círculos profesionales sin dejar jamás de desempeñar sus funciones de servicio público.

Por lo demás, nuestro principal trabajo consiste en velar por la constitución (o reconstitución) del patrimonio cinematográfico nacional, sector privilegiado que exige una proporción importante de nuestro presupuesto, en particular para la impresión de copias de los negativos de seguridad, la elaboración de un catálogo completo y la restauración de películas deterioradas. □

El actor suizo Michel Simon en el primer filme de su larga carrera: La vocation d'André Carrel. La obra se daba por desaparecida, pero la Cinemateca Suiza descubrió una copia en muy mal estado que pudo ser restaurada. La película es un ejemplo de obra filmica de propiedad privada de cuya gestión se ocupa una cinemateca.

EL SECRETO DE LAS CINEMATECAS

CONVIENE recordar que durante largos años la industria cinematográfica se mostró hostil a las colecciones de películas. Las primeras cinematecas se crearon al margen de los productores y a menudo contra ellos, en un intento de poner dique a la destrucción de negativos y de copias. Las listas de los filmes salvados y conservados tenían carácter confidencial para que los derechohabientes no pudieran reclamar la restitución de las copias. Hasta 1960 la regla era el secreto y los intercambios de información se limitaban a algunos títulos concretos. E incluso en el seno de la FIAC (Federación Internacional de Archivos Cinematográficos) el único catálogo establecido en común fue el de los filmes mudos, por considerarlos ya suficientemente antiguos. Un proyecto de recuento de las películas sonoras realizadas entre 1929 y 1934 no llegó a cuajar. En pocas palabras, los ficheros de las cinematecas estaban rodeados de misterio.

Sin embargo, a comienzos de los años 60 hubo una cinemateca europea, la de Suiza, que se arriesgó a levantar el secreto y a publicar la lista completa de los largometrajes que poseía, cualquiera que fuese su origen. Pese a ello, no se produjo ninguna reclamación ni solicitud de restitución.

Sucede que entre tanto había surgido una nueva generación de productores, más abierta a la historia del cine, en lugar de los viejos jefes de empresa, con lo que las relaciones mejoraron.

— Son hoy numerosos los archivistas que han aceptado el contrato de depósito fiduciario de los filmes propuesto por la FIAPF (Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Filmes).

— Esos archivistas procuran no proyectar las copias fuera de sus propias salas sin pedir la correspondiente autorización.

— Además, ayudan a los derechohabientes a recobrar el material de tiraje.

— Por su parte, los productores, que se enfrentan hoy con graves problemas de piratería, han comprendido que toda película conservada en una cinemateca está al abrigo de la explotación clandestina.

Lo que antes les parecía un peligro se ha convertido hoy en una garantía.

En consecuencia, los archivistas no tienen hoy por qué temer las consecuencias de la difusión de sus ficheros y de sus inventarios. El viejo reflejo del secreto ya no tiene sentido. Con ello, ha desaparecido un obstáculo importante. □

Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko... recuperados

por Vladimir Yurevich Dmitriev

EL Fondo Cinematográfico del Estado Federal (Gosfilmofond) de la URSS es hoy una de las cinematecas más ricas del mundo. Financiado por el Estado, forma parte integrante del sistema del cine soviético.

Enclavado exactamente en la aldea de Bielie Stolby, a unos 60 km de Moscú, el Gosfilmofond fue creado el 4 de octubre de 1948. Pero la idea de coleccionar las películas había aparecido ya en la URSS mucho tiempo antes. En particular, la Escuela de Cine poseía desde 1933 un fondo cinematográfico.

La segunda guerra mundial, que destruyó en Europa un gran número de monumentos culturales muy valiosos, entrañó también un golpe terrible para la cinematografía soviética. De ahí que, inmediatamente después de la guerra, se creara un centro único, encargado de buscar, restaurar, multiplicar y conservar, mediante el trabajo

VLADIMIR YUREVICH DMITRIEV, *archivista, crítico e historiador de cine soviético, trabaja desde 1962 en el Gosfilmofond de la URSS, al mismo tiempo que participa en las actividades de la FIAC. Es autor de más de veinte trabajos dedicados al cine.*

científico y técnico necesario, las películas de años anteriores, que se encontraban dispersas en diferentes ciudades de la URSS.

El Instituto recogía incluso celuloideos casi destruidos cuando se trataba de salvar películas originales. Es así como comenzó a constituirse el fondo con negativos y contratipos de filmes de Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alexandre Dovzhenko, Lev Kulechov, los hermanos Vasiliev, Marc Donskoi, Mijail Romm y otros muchos directores que han contribuido a la gloria del cine soviético y mundial.

Al mismo tiempo, la colección se enriquecía con películas de maestros del cine de otros países. El Gosfilmofond de la URSS se amplió sobre todo a partir de 1957, cuando se hizo miembro de la Federación Internacional de Archivos Cinematográficos (FIAC) y comenzó a intercambiar películas en gran escala con los otros miembros de la Federación.

Por cierto, la tarea principal de toda cinemateca nacional es la de reunir y conservar la producción cinematográfica nacional. Pero a toda cinemateca se le plantean las mismas interrogantes: ¿hay que guardar todo? ¿hay que gastar mucho para salvar en

beneficio de generaciones futuras obras que incluso en la época de su creación fueron incomprendidas o rechazadas? ¿conviene emprender trabajos complejos de restauración de filmes que quizás no tengan ninguna utilidad para nadie?

El Gosfilmofond, que siguió con mucha atención las discusiones internacionales relativas al problema de la conservación de archivos, está naturalmente al corriente de los argumentos sostenidos por los partidarios de una selección. Pero el Gosfilmofond parte de otro principio, a saber: el de conservar la producción nacional en su conjunto, independientemente de cualquier consideración sobre su valor artístico u otros valores. Sólo así podrán evitarse errores fatales debidos a simpatías personales o a decisiones inconsideradas. Nunca durante la existencia del Gosfilmofond ha habido un solo caso de destrucción. Ni un solo metro de película ha sido eliminado sin que se conservara una copia en buen estado.

Según el reglamento vigente, cada estudio de cine debe enviar gratuitamente a los archivos cinematográficos el original de la película terminada, como también el negativo, la copia intermedia, la cinta magnética

Escena de la película de Vsevolod Pudovkin (1893-1953) El mecanismo del cerebro (1926), obra de divulgación científica dedicada a los trabajos del fisiólogo y médico ruso Ivan Pavlov quien a partir del estudio de los reflejos condicionados estableció las leyes de la actividad nerviosa superior.



Foto © Gosfilmofond, Moscú

Escena de Que viva México que Serguei Mijailovich Eisenstein rodó en México en 1930-1932 con la colaboración del escritor norteamericano Upton Sinclair. Por diversas razones el gran director ruso no llegó a terminar la película. Tras varias peripecias fue reconstituida por el director soviético Grigori Alexandrov, que había trabajado a las órdenes de Eisenstein, y hoy, pese a su inacabamiento, Que viva México es uno de los clásicos del cine. Rodado en español, el filme sirvió de punto de partida al cine nacional mexicano.



Foto © Gosfilmofond, Moscú

y la copia cero de control. Todo este material, exigido por cada película realizada, crea naturalmente una serie de dificultades para su almacenamiento, ya que obliga a prever la construcción constante de nuevos depósitos. En compensación, el procedimiento permite al Gosfilmofond tener una colección en buen estado y poder reemplazar, llegado el caso, las copias dañadas. El Gosfilmofond ha elaborado así un programa a largo plazo que consiste en reproducir en películas no inflamables los viejos positivos y las copias y negativos intermedios, destruyendo a continuación los materiales inflamables. Actualmente está a punto de completarse esta labor. Sin embargo, no todo el material inflamable ha sido destruido. Una parte está almacenada en depósitos especiales para su conservación permanente. Se han guardado algunos negativos originales y algunos positivos en color, entre los cuales hay viejas copias pintadas a mano y cuya gama policroma no puede rehacerse ni siquiera en las mejores condiciones de reproducción.

Gracias a su afiliación a la FIAC, el Gosfilmofond ha podido, con la ayuda de la Cinemateca Búlgara, restablecer el film original de Abraham Room *Tretya Mechtchanskaya* (Tres en un sótano) (1927); con la asistencia de los archivos cinematográficos de la República Democrática Alemana y de la Cinemateca Belga se ha reconstituido la película de Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg *SVD* (Unión por la gran causa - Nieves sangrientas); y con el auxilio del Museo de Arte Contemporáneo de Estados Unidos el film *El abrigo*, de los mismos autores. A su vez, el Gosfilmofond ha ayudado a completar sus archivos a las cinematecas de otros muchos países, enviándoles filmes de sus respectivas industrias nacionales que se habían conservado cuidadosamente desde comienzos de siglo en los archivos rusos. Así, por ejemplo, el Gosfilmofond envió a los Estados Unidos la primera película de un gran director de teatro, André Antoine, *La tierra* (adaptación de la novela de Emile Zola), y una serie de películas del gran cómico Max Linder; y a Berlín Occidental se enviaron películas en las que actuaba la actriz alemana Henni Porten. El Gosfilmofond ha remitido igualmente películas a las cinematecas de Polonia, Checoslovaquia, Hungría, República Democrática Alemana, República Federal de Alemania, Bélgica, Dinamarca, Países Bajos y muchos otros países.

Demás está decir que las cinematecas no deben admitir que en sus archivos haya "parias". Cada película que se encuentre en ellas merece atención. Sin embargo, algunas deben ser cuidadas en forma particular ya que el más mínimo deterioro puede causar un daño irreparable tanto al acervo de las grandes obras maestras nacionales como a la cultura mundial. Entre estas obras maestras citemos las creaciones de Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Alexandre Dovzhenko cuyo 90º aniversario se celebra este año en el mundo entero. El Gosfilmofond ha renovado las copias de las películas de Dovzhenko (*El arsenal*, *La tierra*, *Chors*) para que los espectadores del mundo entero puedan comprender su filosofía y apreciar las elegantes soluciones de su expresión cinematográfica.

Dados los costos crecientes de la conservación de filmes de 35 mm, ciertos servicios de archivo han reproducido éstos en



Foto © Gosfilmofond, Moscú

Dovzhenko durante el rodaje de uno de sus filmes. Alexandre P. Dovzhenko (1894-1956), director de cine y escritor ucraniano, es uno de los fundadores del cine soviético. Entre sus obras destaca *La tierra* (1930), que en el Festival Mundial de Bruselas de 1958 fue incluida en la lista de las doce mejores películas de todos los tiempos y todos los países.

16 mm e incluso en 8 o super 8 mm. La razón es obvia: las películas ocupan así menos espacio y su conservación resulta más económica. No obstante, hay que tener en cuenta que con la reproducción disminuye en igual proporción la calidad de la imagen y la cinemateca corre en consecuencia el riesgo de no cumplir convenientemente su papel: el de conservar una copia cuya calidad se aproxime lo más posible al original. El Gosfilmofond se atiene a la posición tradicional: conservar al máximo los filmes en su formato original.

Actualmente las cinematecas se interrogan sobre las posibilidades de las videocasetes, los videodiscos y otros soportes modernos de las imágenes en movimiento. Los modernistas insisten en la necesidad de re-

producir todas las colecciones de películas sobre estos nuevos soportes, arguyendo el costo menos elevado de su conservación, las facilidades de reproducción y otras ventajas que deparan estos procedimientos. El Gosfilmofond sigue atentamente la evolución de estas técnicas pero estima que el nivel de grabación en vídeo no es todavía tan bueno como el de la imagen sobre película. De ahí que considere todavía permaturo pasarlos a vídeo. Aún en el caso de que los videodiscos se perfeccionen — y tengan más futuro desde el punto de vista cualitativo que las videocasetes —, transformándose así en el procedimiento ideal, no por ello dejarán de ser únicamente medios de apoyo para el trabajo de archivo. El Gosfilmofond continuará coleccionando materiales originales reproducidos con la ayuda de un equipo cinematográfico adecuado, que corresponda a la época en que las obras fueron creadas.

Tras 35 años de historia, el Gosfilmofond ha llegado a la conclusión de que los archivos nacionales de cinematografía sólo pueden realizar cabalmente su función si cuentan con el apoyo total del Estado y si mantienen contactos estrechos con las cinematecas de otros países, teniendo siempre libre acceso a toda la producción cinematográfica nacional.

V. Y. Dmitriev

La Unesco y las imágenes en movimiento

por Wolfgang Klaue

ACTUALMENTE el mundo entero atribuye cada vez mayor importancia a la preservación del patrimonio cultural del pasado como parte integrante de nuestra historia. Pero, paradójicamente, seguimos dejando que se destruyan o que se pierdan definitivamente obras importantes de nuestra era audiovisual, vale decir del patrimonio cultural de las generaciones futuras. Baste recordar que las películas que se han perdido desde comienzos del presente siglo son más numerosas que las que se han conservado.

Lo que Bela Balacz, uno de los más importantes teóricos del cine, decía hace cincuenta años sigue siendo desgraciadamente válido todavía hoy: "Tenemos bibliotecas y galerías de arte, museos dedicados a la historia del arte y de la cultura en general, colecciones y archivos especiales de todo lo imaginable, desde zapatería y sastrería hasta fabricación de cepillos, pero nada que se ocupe del arte cinematográfico. El Museo del Louvre cuenta con una colección completa de botones de uniformes militares pero aun faltan allí las obras maestras trascendentales de una nueva forma de arte que, además, capta y recoge mejor que ninguna otra la vida real. La creación de un museo del arte cinematográfico es una tarea urgente del Estado."

WOLFGANG KLAUE es Director de los Archivos Cinematográficos Estales de la República Democrática Alemana y Presidente de la Federación Internacional de Archivos Cinematográficos (FIAC). Participó activamente en la preparación de la Recomendación de la Unesco sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento. Es editor de la publicación *Filmcataloguing* y de varios libros sobre la historia de las películas documentales.

En 1913, Hermann Häfker desarrolló en *Das Kino und die Gebildeten* (El cine y las personas cultas) una concepción exhaustiva de las tareas y funciones que competían a un archivo cinematográfico. Pero sus proposiciones eran demasiado avanzadas para su época y no tuvieron aceptación. Sólo en los años 20 comenzaron a crearse algunas colecciones de películas de carácter especializado o a nivel puramente local.

La nacionalización de la producción cinematográfica en la Unión Soviética creó las condiciones favorables para el acopio y conservación de películas en archivos del estado. Pero fue sólo a fines de la era del cine mudo cuando comenzó a tomar forma una importante campaña internacional para la preservación del patrimonio de las imágenes en movimiento*. Emprendieron semejante tarea entusiastas expertos en cine de diversos países: Henri Langlois en Francia, Iris Barry en Estados Unidos, Bengt Idestam-Almquist en Suecia... Los primeros archivos cinematográficos fueron instituciones privadas, como la Cinemateca Francesa de París, o formaron parte de grandes museos, como el Departamento Cinematográfico del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

La labor precursora realizada en aquellos tiempos para salvaguardar una parte del patrimonio de las imágenes en movimiento sigue suscitando hasta ahora nuestra admiración. Pero es claro que no podía limitarse a detener la destrucción en gran escala de películas que se llevaba a cabo por indiferencia o por hostilidad hacia la cultura. La Federación Internacional de Archivos Cinematográficos (FIAC), creada en 1938, no logró impulsar una actividad internacional de importancia. Inmediatamente después

de terminada la segunda guerra mundial, la FIAC reanudó sus actividades pero su labor se limitó principalmente a los países que contaban ya con una cinematografía tradicional. En muchos casos los archivos carecían de un apoyo material suficiente y de una situación legal satisfactoria por lo cual hubo que lamentar nuevas pérdidas.

El hecho de que, por diversas razones, la política cultural de numerosos países e incluso el Programa de la Unesco concedieran escasa o nula atención al patrimonio de las imágenes en movimiento indujo a la Delegación de la República Democrática Alemana en la 18ª reunión de la Conferencia General de la Unesco a llamar la atención sobre tal problema mediante una proposición que fue apoyada por diversos países. La resolución 3422 aprobada por la Conferencia pedía al Director General de la Organización que examinara los aspectos técnicos, legales y administrativos de la salvaguardia de las imágenes en movimiento y estudiara la conveniencia de aprobar una recomendación o convención internacional al respecto.

En 1975 se celebró en Berlín, capital de la República Democrática Alemana, una reunión preliminar de expertos. Fue de particular importancia el análisis que en ella se hizo de las razones por las cuales, pese al papel preponderante que los sistemas audiovisuales desempeñan en la esfera de la

* Según la Unesco, esta expresión abarca las siguientes categorías: producciones cinematográficas (películas de largo metraje, cortometrajes, de divulgación científica, documentales y actualidades, de animación y didácticas), producciones televisivas y producciones videográficas. N.D.L.R.



Foto © Nederlands Filmmuseum, Amsterdam

Annie Bos en *Majoor Frans* (1916), uno de los muchos filmes mudos producidos en Holanda durante una época de gran actividad y que no parecen haber llegado hasta nosotros.



Foto © Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin Occidental

comunicación social, venía menospreciándose tanto la importancia del cine y de la televisión como medios de esparcimiento y de educación y como reflejo documental de los acontecimientos contemporáneos.

Tales razones son complejas y de diverso orden. Por ejemplo, con el desarrollo de la cinematografía las películas llegaron a considerarse en muchos países como una forma de esparcimiento barata y de baja calidad, como una expresión de subcultura y no como medio de creación artística ni como un documento de la historia contemporánea.

Cabe señalar, asimismo, como causa de las pérdidas sufridas por el patrimonio de las imágenes en movimiento, la falta de apoyo material y financiero para preservarlas. Seguramente no existe otro tipo de bienes culturales cuya salvaguardia y conservación sean tan costosas como aquellas. Si las condiciones de almacenamiento son ligeramente menos que óptimas, las películas se deterioran a causa de las reacciones químicas y de la acción de los hongos y bacterias. En el caso de las películas en color, la inestabilidad del soporte hace que éste se desvanezca progresivamente. Sólo una inversión considerable en materiales que aseguren las condiciones óptimas de almacenamiento (por ejemplo, en el caso de las películas en color, una temperatura de -7° centígrados y un nivel de humedad de 25 %) y en la restauración de películas deterioradas puede garantizar su conservación durante períodos relativamente largos.

Los problemas de selección, catalogación, documentación, restauración, almacenamiento con aire acondicionado, etc., son nuevos y requieren estudios especiales, a veces de carácter científico. Por otra parte, a fin de impedir que continúe la destrucción de las imágenes en movimiento es preciso que se desarrollen y difundan los conocimientos y técnicas sobre la manera de archivarlas, particularmente en Asia, África y

Dibujo de una ciudad futurista hecho por Erich Kettelhut para el visionario filme de Fritz Lang Metropolis (Alemania, 1925-1926). A partir del guión original y de una copia coloreada a mano se ha hecho una reconstitución de Metropolis que se exhibe actualmente en París.

América Latina. De estos continentes provienen hoy día más de los dos tercios de la producción mundial de películas de largo metraje, pero la creación y desarrollo de sus archivos no han seguido el mismo ritmo que su producción cinematográfica.

Hay otro aspecto que sigue afectando a la salvaguardia y conservación de las películas y es que su producción requiere inversiones mucho mayores que las de otras obras de arte. Las imágenes en movimiento tienen un doble carácter, pues son al mismo tiempo obras de arte y mercancías. Su distribución debe cubrir los costes de producción y asegurar además una ganancia. El temor de que el material almacenado en los archivos pudiera escapar al control de sus productores y de sus usuarios y de que, por ende, afectara a sus intereses, ha acompañado a los archivos de las imágenes en movimiento desde los comienzos del cine.

El 27 de octubre de 1980 la 21ª Conferencia General de la Unesco, reunida en Belgrado, aprobó la "Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento". Se trata de un documento de importancia histórica. Por primera vez —85 años después de la invención del cinematógrafo y 50 después del invento de la televisión— la Unesco recomendaba a sus Estados Miembros y al público en general que consideraran las imágenes en movimiento como parte integrante del patrimonio cultural de una nación y las protegieran

y conservaran por su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico.

La Recomendación comprende una lista de medidas jurídicas, administrativas y técnicas básicas para la protección de tales imágenes, su utilización y el desarrollo de la cooperación internacional en esta esfera. Tanto en su espíritu como en su redacción este documento refleja la diversidad de intereses y opiniones sobre la materia.

La Recomendación propone una serie de posibilidades en cuanto a la amplitud, contenido y metodología de las medidas necesarias para alcanzar su propósito. Por ejemplo, a más de la creación de sistemas de depósito legal —que en la mayoría de los países existe para los libros— se recomiendan otras medidas tales como la compra o la donación de imágenes en movimiento a fin de conservarlas en los archivos. También se definen, respetando los diferentes puntos de vista, los derechos y atribuciones de los archivos en lo que respecta a la salvaguardia y la utilización de sus propias colecciones y a la manera de tratar el material proveniente del extranjero.

La aplicación de una recomendación de semejante alcance requiere tiempo, pero los progresos obtenidos en los tres años últimos son alentadores. La Recomendación de la Unesco ha despertado el interés de numerosos gobiernos e instituciones especializadas. En muchos países se ha mejorado la situación de los archivos cinematográficos existentes gracias a las medidas legales que se han adoptado y al apoyo financiero que desde entonces se les presta. En los países de Asia, África y América Latina se han tomado iniciativas tendientes a crear las condiciones necesarias para la preservación del patrimonio nacional de las imágenes en movimiento y la adopción de medidas pertinentes en el Programa de la Unesco ha contribuido a fomentar y acelerar ese proceso.

F. Klau



En poco más de veinte años la Cinemateca China ha reunido películas de origen nacional y extranjero en número superior a 100.000. En un 30 por ciento se trata de películas de nitrato que, además de ser sobremanera inflamables, se van deteriorando con el paso del tiempo. Para protegerlas, la Cinemateca no se contenta con trasladarlas a soportes de seguridad sino que además las restaura cuando es preciso. Con tal fin se ha creado un laboratorio especial. De este modo han podido los técnicos, gracias a un procedimiento original, restaurar la cinta de nitrato de uno de los primeros filmes sonoros realizados en China, El canto de los pescadores (1934) de Cai Chusheng, que los espectadores no podían ver desde hace cuarenta años (en la foto una escena del filme). La obra de Chusheng ha pasado ya por la televisión china y se presentará en una retrospectiva del cine chino de los años 30 y 40. En 1945 obtuvo un premio en el Festival de Moscú. La Cinemateca China es miembro de la FIAC desde 1980.

Hacia una cinemateca mundial

por Robert Daudelin

FUNDADA en 1938, la Federación Internacional de Archivos Cinematográficos (FIAC) agrupa actualmente 73 archivos de todo el mundo: 4 de África, 7 de América del Norte, 12 de América Latina, 9 de Asia, 38 de Europa y 3 de Oceanía.

Los cuatro objetivos principales de la Federación son los siguientes:

- favorecer la conservación de las películas consideradas como obras de arte o como documentos históricos;
- fomentar la creación y el desarrollo de las cinematecas en todos los países;
- facilitar el acopio y el intercambio internacional de los filmes y documentos relativos a la historia y al arte del cine para hacerlos accesibles al público en general;
- desarrollar la cooperación entre sus miembros.

Forman parte de la FIAC las cinematecas autónomas, sin fines lucrativos, que se dedican a estudiar la historia del cine y su estética y cuyos servicios están abiertos al público. El objetivo principal de sus actividades debe ser la adquisición, la preservación y la catalogación de las películas y la documentación relativa al cine.

Con vistas a fomentar el arte y la cultura cinematográficas, se autoriza e incluso se incita a sus miembros a que tengan otras actividades, como la organización de proyectos de películas, de coloquios y de reuniones, la preparación de exposiciones, la publica-

ción de libros, folletos y periódicos, etc. Así, la FIAC ha publicado varias obras técnicas que son libros de consulta indispensable tanto para los nuevos archivos como para los colaboradores de los archivos más antiguos.

La FIAC, que al principio era casi un club privado, tiene ahora un talante de Naciones Unidas de las imágenes en movimiento y su congreso anual, que hoy se completa con una serie de simposios sobre temas de carácter histórico y técnico, reúne a más de cien delegados de todo el mundo. Estas reuniones son periódicamente objeto de publicaciones, que constituyen valiosos instrumentos para los investigadores e historiadores de cine; citemos, por ejemplo, *La influencia del cine soviético en el cine mundial*, *El cine de 1900 a 1906* y *La selección en los archivos cinematográficos*.

Se calcula en más de 30.000, entre cortos y largometrajes, el número de filmes que sólo en 1983 han venido a añadirse a las colecciones de los archivos miembros de la FIAC. En ese mismo año fue de 80 millones de metros la longitud de las películas "examinadas" por los técnicos de esos mismos archivos. Y también en ese año 24 archivos miembros de la FIAC iniciaron o terminaron la construcción de almacenes o depósitos de conservación, varios de ellos perfectamente ajustados a las exigencias de la conservación tanto de las cintas vídeo como de las películas cinematográficas.

La secretaría permanente de la FIAC se encuentra en Bruselas (Coudenberg 70, 1000 Bruselas, Bélgica). A ella pueden dirigirse cuantos deseen obtener información sobre el movimiento mundial de los archivos cinematográficos o solicitar la ayuda indispensable para crear nuevos archivos. □

ROBERT DAUDELIN, canadiense, es director general de la Cinemateca de Quebec y, desde hace seis años, secretario general de la FIAC.

Tarifas de suscripción:

1 año: 58 francos (España: 1.450 pesetas). 2 años (únicamente en Francia): 100 francos. Tapas para 12 números (1 año): 46 francos.

Redacción y distribución:

Unesco, place de Fontenoy, 75700 París

Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar "De EL CORREO DE LA UNESCO", el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a EL CORREO tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicite por escrito. Los artículos firmados no expresan forzosamente la opinión de la Unesco ni de la Redacción de la revista. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la incumbencia exclusiva de ésta. Por último, los límites que figuran en los mapas que se publican ocasionalmente no entrañan reconocimiento oficial alguno por parte de las Naciones Unidas ni de la Unesco.

Redacción y distribución:

Unesco, place de Fontenoy, 75700 París

Subjefe de redacción:

Olga Rödel

Secretaría de redacción:

Gillian Whitcomb

Redactores principales:

Español: Francisco Fernández-Santos (París)

Francés: Alain Lévêque (París)

Inglés: Howard Brabyn (París)

Ruso: Nikolai Kuznetsov (París)

Arabe: Sayed Osman (París)

Alemán: Werner Merklí (Berna)

Japonés: Seiichiro Kojimo (Tokio)

Italiano: Mario Guidotti (Roma)

Hindi: Rajmani Tiwari (Delhi)

Tamul: M. Mohammed Mustafa (Madrás)

Hebreo: Alexander Broïdo (Tel-Aviv)

Persa: Hossein Razmdyu (Teherán)

Portugués: Benedicto Silva (Río de Janeiro)

Neerlandés: Paul Morren (Amberes)

Turco: Mefra Ilgazer (Estambul)

Urdu: Hakim Mohammed Said (Karachi)

Catalán: Joan Carreras i Martí (Barcelona)

Malayo: Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)

Coreano: Paik Syeung-Gil (Seúl)

Swahili: Domino Rutayebesibwa (Dar es-Salam)

Croata-servio, esloveno, macedonio

y servio-croata: Vitomir Sudarski (Belgrado)

Chino: Shen Guofen (Pekín)

Búlgaro: Goran Gotev (Sofía)

Griego: Nicolas Papageorgiu (Atenas)

Braille: Frederick H. Potter (París)

Redactores adjuntos:

Español: Jorge Enrique Adoum

Francés: Neda el Khazen

Inglés: Roy Malkin

Documentación: Christiane Boucher

Ilustración: Ariane Bailey

Composición gráfica: Georges Servat

Promoción y difusión: Fernando Ainsa

Proyectos especiales: Peggy Julien

La correspondencia debe dirigirse al director de la revista.

Para renovar su suscripción y pedir otras publicaciones de la Unesco

Pueden pedirse las publicaciones de la Unesco en las librerías o directamente al agente general de la Organización. Los nombres de los agentes que no figuren en esta lista se comunicarán al que los pida por escrito. Los pagos pueden efectuarse en la moneda de cada país.

ANGOLA. (República Popular de) Casa Progresso/Secção Angola Média, Calçada de Gregorio Ferreira 30, c.p. 10510, Luanda BG, Luanda.

ARGENTINA. Librería El Correo de la Unesco, EDILYR S.R.L., Tucumán 1685 (P.B. "A") 1050 Buenos Aires.

Correo Argentino	CENTRAL (B)	TARIFA REDUCIDA CONCESION No. 274
		FRANQUEO PAGADO CONCESION N° 4074

REP. FED. DE ALEMANIA. Todas las publicaciones con excepción de *El Correo de la Unesco* : Karger Verlag D-8034, Germering / München Postfach 2. Para *El Correo de la Unesco* en español, alemán, inglés y francés : Mr. Herbert Baum, Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb, Besaltstrasse 57, 5300 Bonn 3. Mapas científicos: Geo Center, Postfach 800830, 7 Stuttgart 80.

BOLIVIA. Los Amigos del Libro, casilla postal 4415, La Paz ; Avenida de las Heroínas 3712, casilla postal 450, Cochabamba.

BRASIL. Fundação Getúlio Vargas, Editora-Divisão de Vendas, caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, Rio de Janeiro, R.J. (CEP. 20000). Livros e Revistas Técnicos Ltda., Av. Brigadeiro Faria Lima, 1709 - 6° andar, Sao Paulo, y sucursales : Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, Recife.

COLOMBIA. Instituto Colombiano de Cultura, carrera 3ª, n° 18/24, Bogotá.

COSTA RICA. Librería Trejos S.A., apartado 1313, San José.

CUBA. Ediciones Cubanas, O'Reilly n° 407, La Habana. Para *El Correo de la Unesco* solamente: Empresa COPREFIL, Dragones

n° 456, e/Lealtad y Campanario, Habana 2.

CHILE. Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, casilla 10220, Santiago. Librería La Biblioteca, Alejandro I, 867, casilla 5602, Santiago 2.

REPUBLICA DOMINICANA. Librería Blasco, Avenida Bolívar, no. 402, esq. Hermanos Deligne, Santo Domingo.

ECUADOR. Revistas solamente : DINACOUR Cia. Ltda., Santa Prisca n° 296 y Pasaje San Luis, Oficina 101-102, Casilla 112b, Quito; libros solamente: Librería Pomaire, Amazonas 863, Quito; todas las publicaciones : Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, casilla de correos 3542, Guayaquil.

ESPAÑA. MUNDI-PRENSA LIBROS S.A., Castelló 37, Madrid 1 ; Ediciones LIBER, Apartado 17, Magdalena 8, Ondárroa (Vizcaya) ; DONAIRE, Ronda de Outeiro 20, apartado de correos 341, La Coruña ; Librería AL-ANDALUS, Roldana 1 y 3, Sevilla 4 ; Librería CASTELLS, Ronda Universidad 13, Barcelona 7.

ESTADOS UNIDOS DE AMERICA. Unipub, 205, East 42nd Street New York, N. Y. 10017. Para *El Correo de la Unesco* : Santillana Publishing Company Inc., 575 Lexington Avenue, Nueva York, N.Y. 10022. Para libros y periódicos : Box 433, Murray Hill Station New York, N. Y. 10157.

FILIPINAS. The Modern Book Co., 926 Rizal Avenue, P.O. Box 632, Manila, D-404.

FRANCIA. Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris (C.C.P. Paris 12.598-48).

GUATEMALA. Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3ª Avenida 13-30, Zona 1, apartado postal 244, Guatemala.

HONDURAS. Librería Navarro, 2ª Avenida n° 201, Comayaguela, Tegucigalpa.

ITALIA. Licoso (Librería Commissionaria Sansoni S.p.A.) Via Lamarmora 45, Casella Postale 552, 50121 Florencia.

JAMAICA. Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366, 101 Water Lane, Kingston; University of the West Indies Bookshop Mona, Kingston.

MARRUECOS. Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed V, Rabat ; *El Correo de la Unesco* para el personal docente : Comisión Marroquí para la Unesco, 19, rue Oqba, B.P. 420, Rabat (C.C.P. 324-45).

MEXICO. Librería El Correo de la Unesco, Actipán 66, Colonia del Valle, México 12, D.F.

MOZAMBIQUE. Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1° andar, Maputo.

PANAMA. Distribuidora Cultura Internacional, apartado 7571, Zona 5, Panamá.

PARAGUAY. Agencia de Diarios y Revistas, Sra. Nelly de García Astillero, Pte. Franco 580, Asunción.

PERU. Librería Studium, Plaza Francia 1164, apartado 2139, Lima.

PORTUGAL. Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, Lisboa 1117 Codex.

PUERTO RICO. Librería Alma Mater, Cabrera 867, Río Piedras, Puerto Rico 00925.

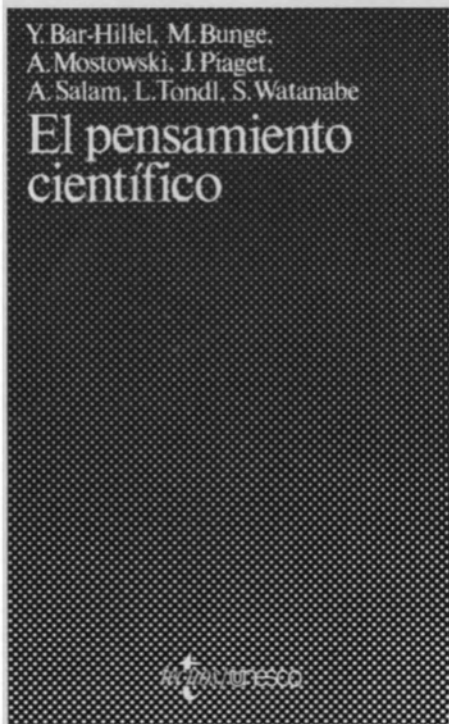
REINO UNIDO. H.M. Stationery Office, P.O. Box 569, Londres S.E. 1. Para mapas científicos solamente: McCarta Ltd., 122 Kings Cross Road, Londres WC1X 9 DS.

URUGUAY. EDILYR Uruguay, S.A., Maldonado 1092, Montevideo.

VENEZUELA. Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, apartado 60337, Caracas 1060-A ; La Muralla Distribuciones, S.A., 4a. Avenida entre 3a. y 4a. transversal, "Quinta Irenalis" Los Palos Grandes, Caracas 106.

Acaba de aparecer

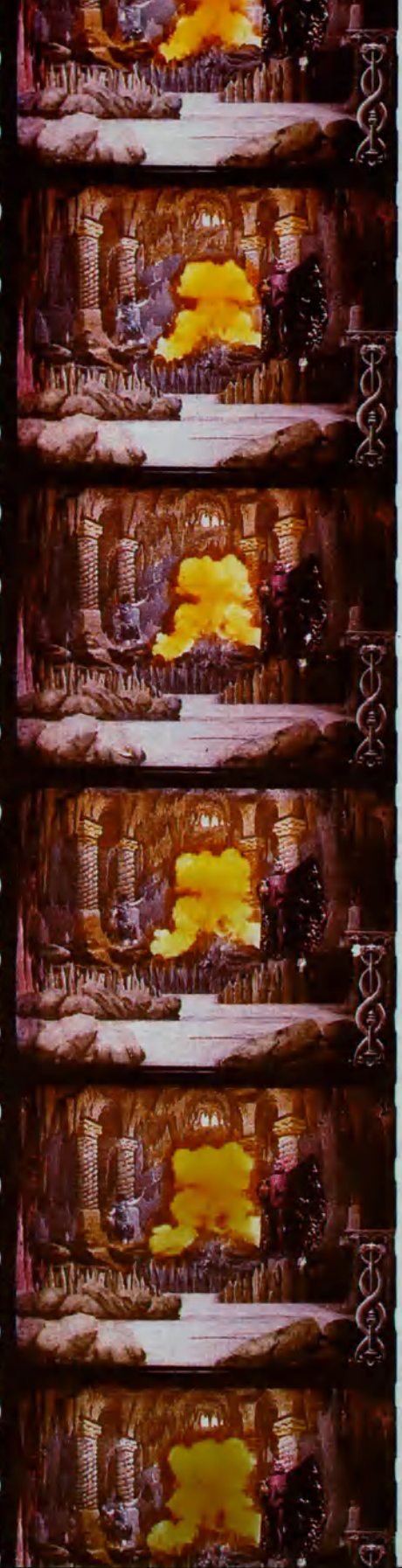
Los filósofos han procurado constantemente lanzar su mirada más allá de la ciencia, tratando de construir un marco que ayudara al espíritu humano en su reflexión acerca de la propia ciencia y, por consiguiente, sobre sí mismo. A medida que se van multiplicando los descubrimientos de los científicos, de los pensadores y de los filósofos, se amplía el conjunto de los conocimientos humanos de tal forma que cada vez resulta más difícil para el profano no dejarse sobrepasar.



En este volumen se incluyen los estudios escritos por varios eminentes especialistas invitados por la Unesco a exponer las ideas, los métodos y los procedimientos que han servido de guía para algunos de los descubrimientos más importantes del siglo. Los temas tratados y sus respectivos autores son : *Conjuntos*, por Andrzej Mostowski ; *El concepto de estructura*, por Jean Piaget ; *Los conceptos de simetría y la teoría básica de la materia*, por Abdus Salam ; *Los signos*, por Ladislav Tondl ; *El lenguaje*, por Yehoshua Bar-Hillel ; *La información*, por Satoshi Watanabe ; y *La metateoría*, por Mario Bunge.

Coedición Unesco — Editorial Tecnos (O'Donnell 27, Madrid-9). Derechos de venta exclusiva en España : Editorial Tecnos.

265 p. 56 FF



Este "nuevo" arte apenas centenario que es el cine, instrumento además de excepción para escribir la historia de nuestra época, adolece de extremada fragilidad. Por descuido o por puro vandalismo han desaparecido numerosos tesoros de los primeros tiempos del cine. Por fortuna, hoy es cada vez más aguda la conciencia de la necesidad de salvaguardar para la posteridad el patrimonio cinematográfico mundial. Uno de los problemas más graves y urgentes radica en el hecho de que las primeras películas tenían como soporte un tipo muy inflamable y perecedero de celuloide: el nitrato de celulosa. Estos filmes de "nitrato" están expuestos a la descomposición y abocados a desaparecer para siempre si no se los traslada, por copia, a una película "de seguridad". Arriba, escenas tomadas de una copia realizada recientemente de un original de nitrato deteriorado de *Le Spectre Rouge* (El espectro rojo), película francesa coloreada a mano de los primeros años del siglo.

Foto: Film Department, George Eastman House, Nueva York