

LA RECUPERACIÓ DEL PATRIMONI CINEMATOGRÀFIC

RICARDO MUÑOZ SUAY

És ara, recentment, potser perquè el centenari esperona el tema, quan es popularitza i sona l'alarma del perill que gran part del llegat artístic del cinema desaparega, bé per la deterioració del material emmagatzemat i classificat, bé per les dificultats de recuperar uns altres valuosos films que ja es donen per perduts per sempre o dels quals no es tenen notícies d'on es poden localitzar, si és que encara existeixen.

Per tot això, quan abordem el tema de la meua intervenció, la recuperació del patrimoni cinematogràfic, cal referir-se indefugiblement a una altra qüestió que, encara que sembla autònoma, té molt a veure amb el problema de la recuperació cinematogràfica. Em referesc al fet que des de l'aparició del primer llibre sobre la història del cinema universal (fins i tot en les monografies sobre els cinemes nacionals) s'introdueixen dades errònies i, de vegades, s'aventuren judicis equivocats. Aquests errors són originats, la major part de les vegades, per la desaparició, ja des dels inicis del cinema, de moltes pel·lícules, pel desconeixement d'unes altres que no han estat identificades i pel fet d'ésser basades aquestes informacions en errors que passen d'un historiador a un altre. Un llibre essencial de la historiografia com, en certa època, el del mític Georges Sadoul conté, independentment de la seua validesa en el context que l'historiador va viure, moltes suposicions i bastants errors. L'historiador, els historiadors, no sempre tingueren l'ocasió de veure tots els films i tampoc no aconseguiren localitzar tant ni tantes pel·lícules realitzades en tants llocs del món, bé perquè no apareixien o se'n tenien poques referències, o bé perquè aqueixos investigadors no tenien possibilitats de consultar els arxius i les filmoteques que s'anaven constituint aleshores.

Avui, per fortuna i gràcies a la proliferació dels arxius, els estudis d'erudició històrica comencen a ser més rigorosos i, en part, s'han pogut restablir dades i títols, i, per tant, rectificar els abundants errors del passat. Actualment, el panorama ja és un altre, encara que hi queden llacunes per la mancança d'una gran part de films desapareguts o, pitjor encara, destruïts.

Les llacunes en la historiografia encara subsisteixen, i en el cas del cinema espanyol encara no tenim «la història total» (si fóra possible, i per això la pose entre cometes) actualitzada amb l'objectivitat de la mirada crítica i defugint les inclinacions personals i subjectives tan freqüents entre nosaltres. Si les tasques de recuperació ja per si soles són difícils, les fonts històriques que ens han estat donades fins fa pocs anys no sols han deformat les investigacions, sinó que les han falsejat amb freqüència.

Per tot això, i abans d'abordar la situació general del patrimoni cinematogràfic, he d'assenyalar el problema, per a mi indefugible en la cultura cinematogràfica i molt vertebrat en el desenvolupament dels estudis històrics del cinema, del que podem anomenar arqueologia cinematogràfica. Crec que en la tasca de construir la història del cinema el capítol clau és el fet de poder recompondre, mitjançant la recerca, la troballa, la investigació, la restauració i la catalogació dels films, tots els films que han sobreviscut. I, tot partint d'aquestes tasques, aconseguir en la mesura del que és possible recompondre una vertadera història dels cinemes nacionals i universals.

Sou vosaltres investigadors o persones preocupades que coneixeu aquestes tasques de recuperar i de classificar els films que es conserven als arxius cinematogràfics, a les filmoteques, o que en teniu informació. I molts de vosaltres heu pogut desenvolupar les vostres teories en alguns casos amb l'afany de reconstruir la història universal del cinema, l'apassionant aventura arqueològica que esdevé un projecte modern, posat al dia per a confeccionar el corpus del cinematògraf.

En realitat, aquest plantejament podria formular-se amb aquesta precisió: intentarem d'abordar la història del cinema tenint en compte els problemes de la restauració fílmica. Han transcorregut anys en els quals una generació d'historiadors han anat treballant la majoria de les vegades únicament sobre testimonis escrits, sense poder recolzar-se en la verificació ocular de les fonts d'informació que són els films mateixos i, fins i tot en molts casos, les variants d'aqueixos films, motiu pel qual els seus treballs ja no són vàlids actualment. Aqueixos historiadors no tenien al seu abast els arxius cinematogràfics que proliferen, per fortuna, en quasi tots els països i alguns dels quals constitueixen vertaders centres d'investigació, modernitzats fins a límits insospitats. Aquella generació d'historiadors pioners, dels quals hem de reconèixer les temptatives historiogràfiques, era formada per noms que encara ens són grats com a records significatius: Sadoul, Mity, Bardèche, Charles Ford, Lewis Jacobs, Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Rudolf Arnheim, Maxwell, Kracauer, Lotte Eisner, Carl Vincent,

Léon Moussinac, Robinson, Marc Ferro, Robert Allen i Gomery, Bordwell, Staiger i Thompson, James Vinson..., entre tots aquells que em vénen a la memòria en aquests moments.

Ara hem d'ocupar-nos de coordinar allò que els arxius i la FIAF (Federació Internacional d'Arxius Fílmics, que agrupa en la seua quasi totalitat les filmoteques i les col·leccions privades de tot el món) han aconseguit amb les seues tasques de recuperació, restauració i conservació i abordar, des dels treballs més actualitzats, el projecte historiador que a tots ens convoca, ens apassiona i ens responsabilitza.

* * *

Desitge afegir, en aquesta intervenció, un altre tema que no és sinó complementari, però que, no obstant això, jutge del vostre interès i que, sobretot, crec que davant les institucions nacionals i internacionals, principalment les governamentals i universitàries, posseeix suficient pes per a aconseguir la comprensió que el nostre projecte de debatre la història i l'arqueologia del cinema també és un esforç historicista que ha de ser tingut en compte.

Cada vegada hem de ser més conscients que una de les prioritats dels nostres estudis (que no es poden tancar en si mateixos) ha de ser analitzar allò que el cinema aporta a la Història de l'home en general, considerant que tot film constitueix un reflex del context històric. El film, cadascun dels films, totes les pel·lícules, llargues o curtes, documentals o de ficció, són en si mateixos Història. Història d'una època, d'un món, d'una família o d'un individu. La Història és Història de cada film (no m'atrevesc a dir en cadascuna de les seqüències, encara que el muntatge és un manipulador en tots els sentits; però també per si sol el muntatge és Història).

D'altra banda, en aquest discurs sobre la història en si que és el cinema, el que ha de preocupar-nos no és les mil vegades coneguda i assenyalada asseveració que actualment el cinema és considerat la forma d'expressió per excel·lència del segle xx, sinó la utilització del film com a font d'informació i d'especialització històriques.

Jutge que Kracauer l'encerta quan escriu que «l'escenografia, els decorats, els personatges, l'estil i, fins i tot, el muntatge del film són un reflex fidel de l'estat d'ànim de les persones que l'han realitzat». Encara que, anote, potser s'ha de substituir el que és anímic per un concepte més ampli i dialèctic que abordaria en essencial el que és ideològic. En resum: qualsevol film té una ideologia, reflex de la dels seus autors i del context en què es va realitzar.

El cinema ha de ser acceptat com a font històrica per qualsevol historiador i investigador contemporani. D'ací la necessitat que els films es cataloguen, que els arxius del film siguin els garants d'aqueixa exigència investigadora.

Quan els actuals estudis històrics (no em referesc ara als cinematogràfics, sinó als generals) tendeixen cada vegada més a la investigació no pas de les «gestes dels reis», sinó a la investigació d'allò que aqueixos reis «callaren, expurgaren o simplement ignoraren», com escriu Carlos Ginzburg, res de més convincent (referit al segle xx, com és obvi) que construir zones de la nostra història tot partint de l'estudi dels films.

Perdó per aquesta aparent evasió del nucli fonamental del que ha de ser el debat de la història del cinema. Però no l'he emprès pensant només en nosaltres, en la nostra responsabilitat de restauradors i d'historiadors del cinema, sinó amb la intenció d'incidir en la importància dels estudis històrics basats en els testimoniatges cinematogràfics i, per tant, en la nostra doble responsabilitat, amb vista a les investigacions històriques cinematogràfiques i amb vista a la història contemporània de l'home.

«El cinema elimina l'oblit i reconstrueix la memòria», he dit alguna vegada. I també he escrit, en algunes ocasions, que «destruir un film no és cometre un crim, sinó un suïcidi». Crec que aquestes asseveracions, sempre sotmeses a la crítica, poden, de nou, justificar el nostre treball. Aqueix treball dialogant entre el conservador i l'investigador, entre l'expert en recuperació i conservació i l'historiador cinematogràfic.

Crec que ja ha passat el temps en el qual, amb justesa, s'anomenava el cinema —per ser exactes, el produït a Hollywood— «fàbrica de somnis». Aquesta qualificació, només vàlida en la seua essència literària, ha periclitat com a testimoniatge acusatori. Però avui m'atrevesc a llançar la idea que la FIAF, en primer lloc, i els arxius cinematogràfics de tot el món, organitzats al voltant de la nostra corporació internacional o no, es convertesquen en la nova Arca de Noè de la qual desembarquen no pas les parelles de totes les espècies animals, sinó les bobines cinematogràfiques salvades de les destruccions. I, posades a l'abast dels estudiosos, amb les limitacions necessàries que la bona conservació exigeix.

Després d'aquestes línies teoritzants, hem de baixar a aqueixes altres que mostren la gravetat de la situació actual del patrimoni cinematogràfic.

Per desgràcia, no es tenen —o, en tot cas, no tinc— les dades exactes

dels films que s'han perdut —sempre queden les poques esperances de localitzar-ne alguns de possible recuperació.

De l'etapa cinematogràfica dels anys 1895 a 1918 s'estima que s'ha perdut un 80 % dels films. La xifra a Espanya pel que fa al cinema mut (és a dir, fins al 1930, més o menys) és el 98 % per cent de pèrdues.

En l'etapa que comprèn els anys 1919 a 1929 (l'anomenada Edat d'Or del cinema mut), segons Raymond Borde, Itàlia n'ha perdut el 85 %, els Estats Units un 65 % (encara que actualment ha pogut rebaixar aquesta xifra), França un 70 %, Alemanya un 40 % i l'extinta Unió Soviètica (dada no homologada) un 10 %.

De 1930 a 1950, coincidint amb la desaparició del suport de nitrat i la implantació de l'acetat, es detecta un descens en les pèrdues. Als Estats Units, que el 1939 perden un 25 % dels seus films, s'hi registra el 1940 un descens que situa en un 10 % la pèrdua. En aquelles dates, França en perd un 50 %, però a partir de 1939 hi apareix un ritme decreixent al llarg dels anys.

Amb les xifres espanyoles que he consultat, trobe que les estadístiques establides per les filmoteques no m'indiquen si es refereixen a les pèrdues dels films espanyols o a la totalitat de les pel·lícules —fins i tot les estrangeres. Per això, puc oferir la data de 1939, que indica que les pèrdues de films són un 25 %. A partir de 1940 i fins al 1949 l'estadística fixa en un 10 % el material perdut.

Les pèrdues de films, al llarg de tota la història del cinema, són causades principalment per destruccions voluntàries (fins i tot Méliès mateix destrueix en un moment determinat els seus arxius), per les anomenades destruccions industrials (utilització de cel·lulosa per a uns altres usos) i pels nombrosos incendis (en l'època dels nitrats).

Però també l'acetat es descompon. Si amb el nitrat els perills, l'incendi en primer lloc, són constants, l'acetat no ha significat la salvació eterna de la pel·lícula. El nitrat mostra les seues senyes inequívokes quan inicia la seua descomposició (primer la imatge empal·lideix, després l'emulsió és apegalosa, més tard exhala una olor agra i, per fi, el film es converteix en una pols fosca de color acre). Ara bé, l'acetat sofreix el que vulgarment anomenem «síndrome del vinagre», produït per l'àcid acètic. Només en els últims anys, amb l'aparició del suport digital, el perill de l'extinció sembla que s'allunya progressivament.

La lluita per la conservació dels films ha estat, des de sempre, la tasca no sols prioritària, sinó fonamental de les filmoteques. Curiosament, ja el 1898, un personatge mític, Matuszewski, polonès, després establert a París, és el primer que té la idea de crear un arxiu; però no és fins a l'any 1933

que a Estocolm es crea el primer arxiu dels temps moderns. Entre els inicis de Matuszewski i l'inici de l'arxiu suec s'esdevenen moltes iniciatives significatives: arxius militars, motivats per la Gran Guerra de 1914; unes quantes temptatives franceses, projecte del British Empire Film Institute, etcètera. En la dècada dels trenta s'inicien la proliferació i l'aparició dels arxius i de les filmoteques més importants. I el 1938 es crea la FIAF, que avui agrupa centenars de filmoteques nacionals.

L'aparició dels arxius és un gran pas, decisiu. Però el material, una gran part, que recuperen i classifiquen és constituït per nitrats i acetats, dues fonts de descomposició. Hem avançat molt en la conservació. En moltes parts del món a les filmoteques es restaura només una porció menuda dels films conservats, ja que no hi ha capacitat per a salvar-los tots i diàriament alguns films es descomponen als arxius perquè no hi ha temps, ni laboratoris de restauració, ni finançament suficient per a frenar les deterioracions. Fins i tot les mateixes filmoteques guarden silenci de les pèrdues que sofreixen els materials no restaurats.

A Espanya, es funda la Filmoteca Española a Madrid l'any 1953. El 1981, després del traspàs de competències del Govern central a la Generalitat, es crea la Filmoteca de Catalunya (que des de 1972 havia desenvolupat tasques de programació i de difusió); el 1978 es crea la Filmoteca Basca, el 1981 la de Saragossa, el 1984 la de Canàries, el 1986 la de Múrcia, el 1987 la de la Generalitat Valenciana, el 1989 la d'Andalusia, el 1990 el Centre Gallec d'Arts de la Imatge, el 1991 la de Santander i la de Castella-Lleó. Això no obstant, cal aclarir que no totes estan capacitades per a arxivar, restaurar i catalogar els films.

Ens trobem en un moment òptim per a la recuperació i la restauració cinematogràfiques? En absolut. Hem avançat molt, però, entre nosaltres, les filmoteques no són valorades pels polítics i, és clar, pels nostres governants. Totes les filmoteques de l'Estat sofreixen les limitacions presupostàries i la incapacitat de les institucions a l'hora considerar els arxius cinematogràfics com un esforç per la recuperació del patrimoni artístic.

I, encara que sembla paradoxal, la mateixa indústria cinematogràfica dels nostres països és qui no es preocupa de dotar les filmoteques dels materials adequats. Així com als Estats Units —pel maig d'aquest mateix any vam tenir ocasió a Los Angeles de reunir-nos amb realitzadors i productors com Scorsese, Lucas, Eastwood, Spielberg— s'imposen els internegatius per tal que el negatiu original es conserve íntegre als arxius i els centenars o milers de còpies comercials es facen a partir d'aqueixos internegatius, a Espanya molt pocs —a excepció dels experts de les filmoteques— es preocupen del fet que els films s'han d'estrenar, de promocionar, de defensar, però també, i molt essencialment, que s'han de conservar. I només als arxius s'aconsegueix la defensa adequada. Molts

productors i realitzadors espanyols s'inquieten, es mobilitzen i es preocupen per estrenar els seus films. Però pocs, o cap, es detenen a pensar que, per tal que les seues obres perduren i no caiguen en l'oblit, una còpia, la millor, és la que per obligació s'ha de dipositar a les filmoteques. I els productors han de tenir cura d'obtenir un internegatiu ja que l'exemple d'*El espíritu de la colmena* és significatiu.

Fa uns quants dies hem subscrit —crec que pràcticament totes les filmoteques espanyoles— un *Llamamiento para la recuperación del patrimonio cinematográfico español*, llegit públicament a Madrid el 17 d'octubre de 1995.

LLAMAMIENTO PARA LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO CINEMATográfico ESPAÑOL

El cine es la expresión artística privilegiada del siglo xx. La historia y la sociedad de estos últimos cien años sólo pueden comprenderse a través de la imagen en movimiento en toda la riqueza de sus manifestaciones, que van desde la ficción y el documental hasta las más recientes aplicaciones electrónicas, lo que convierte el cine en un legado de valor incalculable para las generaciones futuras. Las nuevas tecnologías han supuesto, además, para el cine una revalorización económica y una mayor capacidad de difusión.

Ahora bien, pese a la labor de los archivos cinematográficos, creados a partir de 1933, el patrimonio artístico cinematográfico está en grave peligro de desaparición. A la devastación sufrida en épocas anteriores a la creación de las filmotecas, se añade hoy día la sobreexplotación de muchos negativos, la fragilidad de los soportes y las dificultades técnicas que plantea su almacenamiento.

Por este motivo las Asociaciones firmantes, suscribiendo plenamente el llamamiento del Director General de la UNESCO, D. Federico Mayor Zaragoza, en favor de la salvaguardia del Patrimonio Cinematográfico Internacional, quieren atraer la atención de las Administraciones Públicas —Gobierno del Estado, Comunidades Autónomas, Ayuntamientos—, partidos políticos, grupos sociales, opinión pública y especialmente de la industria y de los profesionales, sobre la necesidad de aprovechar este Centenario del Cine español para garantizar la perduración y valorización de las obras cinematográficas españolas.

En este sentido ponen de relieve la urgencia de:

1. Dotar de medios suficientes a las instituciones dedicadas al estudio, tratamiento y recuperación de fondos cinematográficos.
2. Incrementar las gestiones dedicadas a la localización de copias desaparecidas, promoviendo campañas de captación en todo el territorio nacional y utilizando a tal fin en otros países las representaciones españolas, especialmente en los países iberoamericanos.
3. Regular la obligatoriedad del depósito legal y arbitrar los medios para que existan instalaciones adecuadas en las que depositar las copias de las obras de nueva creación.

4. Establecer la obligatoriedad de obtener internegativos, manteniendo las ayudas para este fin, y exponer a productores y distribuidores la vital importancia de garantizar la existencia de las películas en el futuro. Estudiar el realizar ayudas directas a los laboratorios.

5. Mantener y ampliar los proyectos europeos, como el Lumière del Programa MEDIA, dedicados a incentivar la restauración de negativos y copias.

6. Obtener los adecuados recursos financieros que permitan la realización sistemática y urgente de estudios sobre el cine español, así como el establecimiento de un catálogo de la producción nacional, impulsando de esta forma la progresiva rehabilitación cultural de nuestro patrimonio cinematográfico.

7. Solicitar de los Festivales Cinematográficos que mantengan y amplíen las secciones en las que se exhiben películas restauradas.

8. Plantear la creación de una Fundación, integrada por empresas públicas y privadas, cuya finalidad sea apoyar la labor de las Filmotecas en la salvaguardia del Patrimonio cinematográfico. Dado el elevado coste de las restauraciones de películas, esta Fundación debería promover la recaudación de fondos para este fin, contando con los necesarios beneficios fiscales.

El retraso en la puesta en práctica de estas medidas aumentará el riesgo de la pérdida de un patrimonio artístico igual de valioso que el formado por el resto de las artes. Esta labor de recuperación se presenta como particularmente urgente, considerando las circunstancias históricas y culturales de nuestro país.

Las Asociaciones firmantes de la Declaración son:

AACCE (ACADEMIA DE LAS ARTES Y LAS CIENCIAS CINEMATOGRÁFICAS DE ESPAÑA)
ADIRCAE (ASAMBLEA DE DIRECTORES REALIZADORES DE AUDIOVISUAL Y CINE)
AEC (ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA)
AISGE (AUTORES INTÉRPRETES SOCIEDAD DE GESTIÓN)
(ALMA) AUTORES LITERARIOS DE MEDIOS AUDIOVISUALES
(APDACTV) ASOCIACIÓN PROFESIONAL DIRECTORES DE ARTE DE CINE Y TV
ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE HISTORIADORES DE CINE
COMITÉ ESPAÑOL DEL CONSEJO INTAL. CINE, TV Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL DE LA UNESCO
(EGEDA) ENTIDAD DE GESTIÓN ESPAÑOLA DE DERECHOS AUDIOVISUALES
(FAPAE) FEDERACIÓN DE ASOCIACIONES DE PRODUCTORES AUDIOVISUALES ESPAÑOLES
(FEECE) FEDERACIÓN DE ENTIDADES DE EMPRESARIOS DE CINE DE ESPAÑA
FILMOTECA ESPAÑOLA
FILMOTECA DE ANDALUCÍA, FILMOTECA CANARIA, FILMOTECA DE CASTILLA Y LEÓN, CENTRO GALEGO DE ARTES DA IMAXE, FILMOTECA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA, FILMOTECA DE LA GENERALITAT VALENCIANA, FILMOTECA VASCA, FILMOTECA REGIONAL DE MURCIA, FILMOTECA BALEAR, PATRONATO MUNICIPAL FILMOTECA DE ZARAGOZA
FUNDACIÓN PROCINE
(IEI) INSTITUTO EUROPEO DE LA IMAGEN
(SGAE) SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES ESPAÑOLES
TACE
UNIÓN DE ACTORES

17 de octubre de 1995

En aquesta història de la història del cinema, i de la seua recuperació, tenim, no obstant això, un element essencial per tal de dur a terme millor els nostres treballs i els nostres estudis. Em referesc a l'espectador de cinema, avui convertit en alumne cinematogràfic, que té el privilegi de ser testimoni, i nét de testimoni, del naixement i del creixement del cinema. Al cap i a la fi, el que no han aconseguit els fonamentalismes religiosos ho ha aconseguit el cinema: la immortalitat de l'home. A partir d'aquella data mítica, 1895, l'home del segle xx ja és immortal gràcies a les imatges en moviment. No deixa, doncs, de ser significatiu un centenari dedicat a l'arqueologia i a la Història del Cinema.