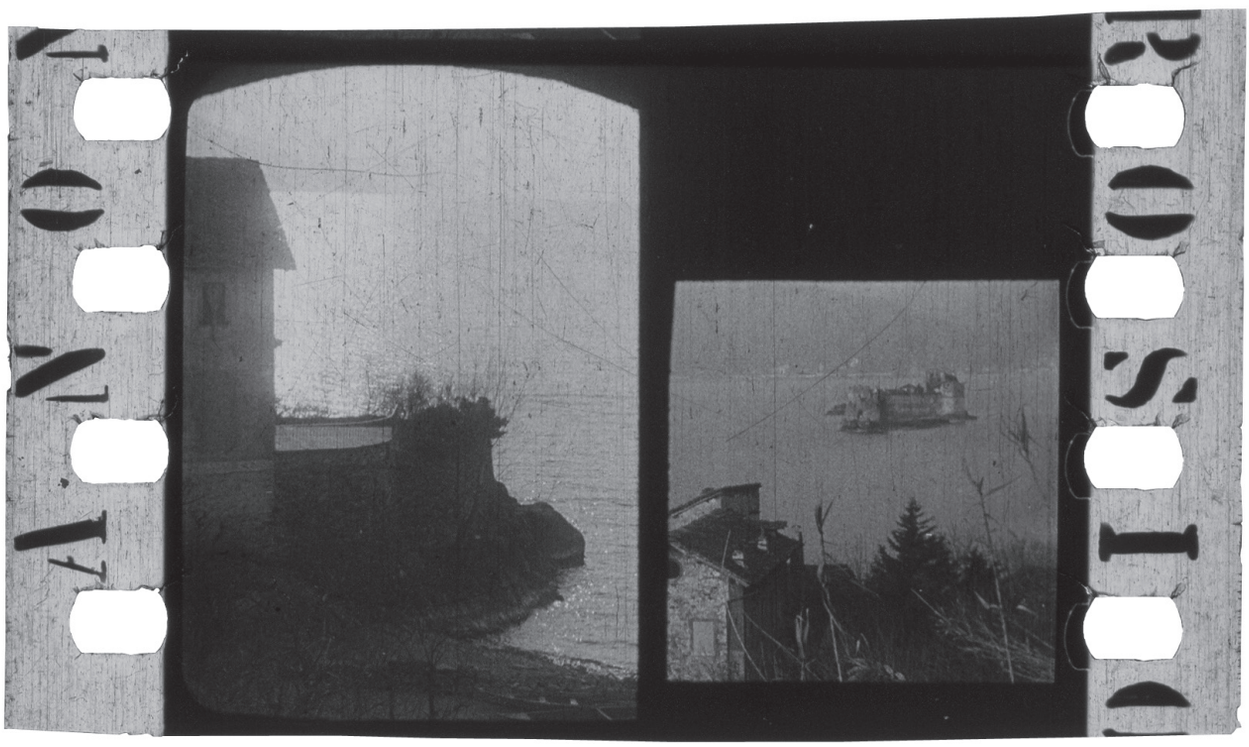
# La colección de fotogramas Schlemmer.
## Estado original, método de catalogación y estrategias de identificación.

Paolo Caneppele y Matteo Lepore
Traducido por Juan Pablo Monteagudo

Todos los archivos del mundo, grandes y pequeños, atesoran imágenes increíbles, extractos de una época en que el cine era mágico. Dichas colecciones de fotogramas están planteando un desafío para historiadores y archiveros, no sólo porque con frecuencia es extremadamente difícil identificar sus elementos, sino también porque en muchos casos resulta casi imposible reconstruir el espíritu y las ideas que cimientan el momento de su creación y disfrute. La del Museo Austriaco del Cine de Viena (Österreichisches Filmmuseum, u ÖFM), supone un excelente ejemplo tanto por la variedad y belleza de sus elementos como por la particular finalidad y metodología adoptadas por su creador. Además, el potencial oculto de tales imágenes puede hablarnos de la naturaleza de las películas perdidas, a la vez que define la naturaleza y los problemas ligados a la preservación de los archivos y a la exhibición de las colecciones de fotogramas de este tipo.

La Colección Schlemmer pertenece a Edith Schlemmer, que la recibió como una donación a principios de los años setenta de manos de un sexagenario anónimo. Schlemmer la puso amablemente a disposición del ÖFM de Viena, para que pudiera conservarse, ser catalogada y deleitar a estudiantes y aficionados. El Filmmuseum recibió la colección en 67 pequeños sobres —la mayoría de fabricación casera, hechos con papel semitransparente—. 1850 objetos de la colección los constituyen fotogramas extraídos de películas de ficción con base de nitrato. Además, la colección cuenta con muestras extraídas de documentales y una o dos tomadas de películas científicas o educativas. 214 fotogramas tenían su origen en noticiarios distribuidos durante la Primera Guerra Mundial, supuestamente producidos en su totalidad en Alemania o Austria, y aparecían bajo el lema *Kriegsberichte* (reportajes de guerra). Algunos sobres mostraban descripciones o títulos imaginarios, como *Griechen*, con temas relativos a la Grecia Antigua y Roma, o *Wild West*, en referencia a fotogramas extraídos de películas del Lejano Oeste. Otros se organizaban en torno a una temática, como por ejemplo una serie de imágenes de niños, denominada *Kinderaufnahmen* (recuerdos infantiles). De forma parecida a este último, encontramos el grupo temático *Farbaufnahmen* (recuerdos coloreados), que estaba compuesto en su mayor parte por película coloreada con la técnica del estarcido o *au pochoir*. Algunos fotogramas se agrupaban bajo el nombre de un actor o actriz protagonista. Por último, en 10 sobres se indicaba —a veces de forma bastante aproximada— el título comercial con que la película se distribuía en Austria. Más del 50% de los fotogramas con base de nitrato se conservaban en sobres desprovistos de información, en un sistema que, en un primer análisis, podríamos calificar sin duda de aleatorio o caótico. Organizadas de la misma forma, encontramos unas series de fragmentos de películas sonoras, compuestas a menudo por uno o dos fotogramas por pieza y conservados en hojas de materiales y dimensiones diversas.

Teniendo en cuenta los títulos comerciales mencionados por el coleccionista, los intertítulos (todos escritos en alemán) y algunas inscripciones en los bordes de un tipo específico (muchas de Pathé, limitando la distribución exterior de la copia más allá de determinados países europeos), afirmamos con bastante seguridad que la colección se elaboró dentro del área de habla alemana (Alemania y el Imperio Austro-Húngaro). Esta certeza también se apoya en los fotogramas extraídos de los noticiarios de guerra, provenientes en su inmensa mayoría de producciones alemanas o austriacas. Éstos no se proyectaron en su momento en países hostiles a causa de la guerra y de los embargos comerciales. Extremadamente útil es el ejemplo de *Grafin de Castro* (Adolf Gartner, 1916), película producida y distribuida en Alemania con su título original. En



**135-08**: Fotograma sin identificar de la *Società Anonima Ambrosio*. Tinta rosa. /©ÖFM

Austria, sin embargo, la película se distribuyó con el nombre comercial de *Die Irre*, que nuestro coleccionista anónimo utiliza para identificar algunos fotogramas. A su vez, todos los títulos de la colección se distribuyeron oficialmente en Austria, como se confirma al cotejar los informes de la censura y las revistas especializadas sobre cine publicadas en dicho país. Estas pistas nos ayudan a situar el nacimiento de la colección dentro de los límites del Imperio Austro-Húngaro.

Respecto al período de creación, guiándonos por los títulos originales ya identificados, podemos aventurar que el núcleo de la colección se creó entre 1911/12 y 1918. Encontramos excepciones en algunos títulos como *Concours de Gourmand* (1915), *El Rey de Reyes* (The king of kings, Cecil B. DeMille, 1927) y *El infierno de Dante* (Dante's inferno, Henry Otto, 1924). Obviamente, las películas sonoras son de fechas posteriores y sin duda se añadieron a la colección en un período ulterior, probablemente por parte del mismo coleccionista.

Junto con la colección se conserva una carta original mecanografiada, escrita a principios de los cincuenta, que tal vez nunca fuera enviada, y dirigida a Walt Disney. La carta nos indica que la colección fue creada en 1913 por un niño, reuniendo los fotogramas desechados por un proyeccionista. Tras reunirlos, los proyectaba en su casa para sus amigos y para sí mismo, sirviéndose de una linterna mágica de fabricación casera. El coleccionista, al crecer y convertirse en adulto, escribe una carta al creador de sus sueños, Walt Disney, rogándole que le envíe algunos fotogramas sobrantes, tal vez porque la fuente que había usado hasta entonces se había extinguido. Los viejos amigos de juventud ya no están con él, tal vez se los arrebataron para siempre las dos Guerras Mundiales, pero su pasión pervive, testimonio de la vida de un soñador. La historia de esta colección y las circunstancias de su creación y uso demuestran lo arbitrario de la división entre el cine y el pre-cine. Los fotogramas cortados de las películas se exhibían, transmitían y experimentaban, de hecho, con una linterna mágica de fabricación casera. Un proyector de diapositivas *ante litteram*, fabricado para alimentar una vieja pasión que no cesa. El aparato proviene del siglo dieciocho, pero las imágenes que proyecta son posteriores a 1895. Como en *Fanny y Alexander* (Fanny and Alexander, Ingmar Bergman, 1982), *Splendor* (Ettore Scola, 1989) o *Cinema Paradiso* (Nuovo Cinema Paradiso, Giuseppe Tornatore, 1988) nuestro coleccionista es

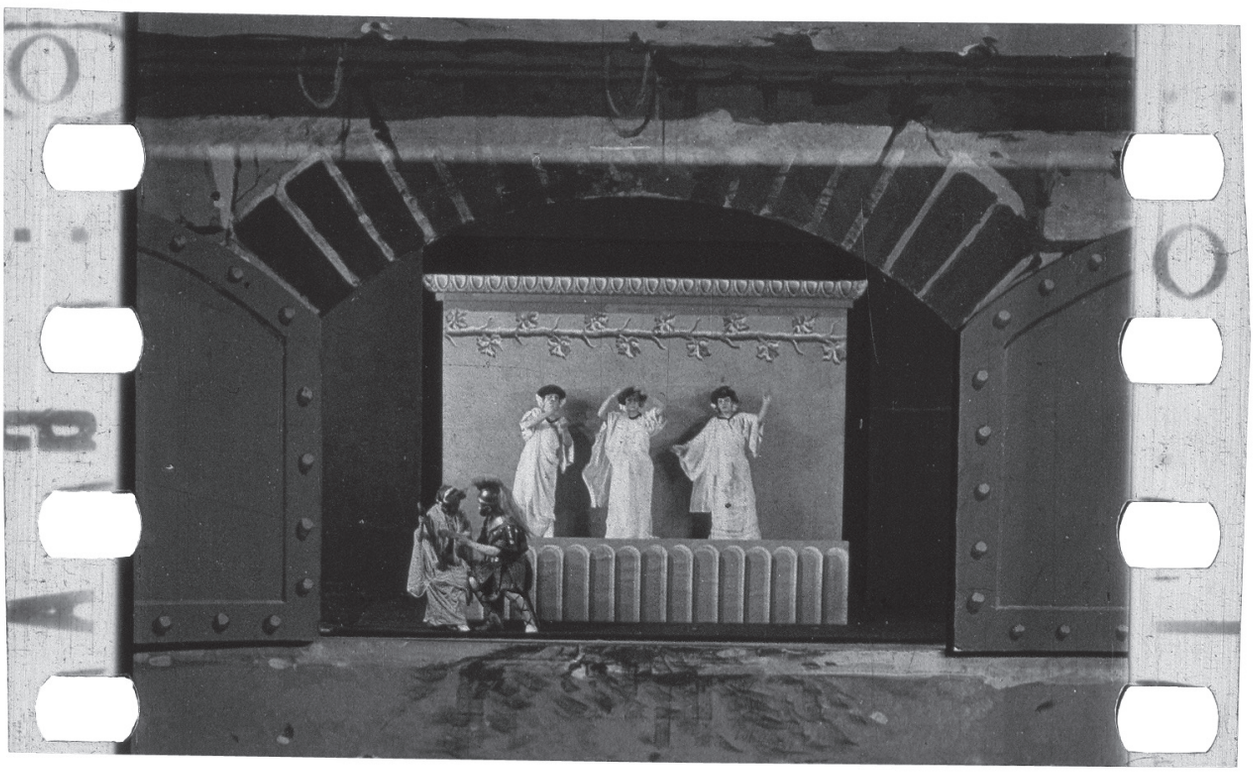
el chico apasionado que reutiliza imágenes estáticas para alimentar sus fantasías infantiles.

Estudiamos y debatimos durante mucho tiempo el método a emplear para reorganizar la colección antes de ponerlo en práctica. Una duda, suscitada por un dilema ético y organizativo, nos tuvo bastante ocupados. La colección, de hecho, estaba organizada de esta forma caótica como resultado de su propósito original, que, de acuerdo con las palabras de su creador, era sin duda ofrecer un espectáculo. Desde este punto de vista, lo que a los ojos de un archivero puede parecer un caos y una completa falta de orden, carente de toda pertinencia histórica, tiene un valor y un significado. El coleccionista, en este caso, se diferencia de los historiadores que empezaron otras colecciones de fotogramas, cortando fragmentos de películas dañadas irremediablemente y a punto de ser destruidas por completo, para salvarlas del paso del tiempo. Nuestro coleccionista, en cambio, corta con una actitud completamente diferente: conserva cuanto es hermoso y le afecta personalmente, reviviendo así sus recuerdos más íntimos. Reúne una colección inmensa de pequeñas joyas para un aficionado al cine o, mejor dicho, para un operador de linterna mágica. Elabora una verdadera antología siguiendo los dictados de su imaginación, construyendo un grupo de objetos de características preferentemente espectaculares, antes que históricas. Nuestro coleccionista "monta", por así decirlo, su espectáculo, seleccionando como un esteta y no como un investigador o un archivero, como un histrión, tal vez, de sus pequeños espectáculos privados, para parientes y amigos (o simplemente para sí mismo). Cuando crea una disposición para estos fotogramas, sin duda sigue pautas mnemotécnicas e imaginativas, dictadas por los impulsos del momento. No tiene la intención de crear un orden archivístico, tan sólo la necesidad espectacular de montar una atracción que se reinventa a sí misma cada vez, de acuerdo con sus sentimientos y sensaciones pasajeras. Quizá recordaba la procedencia de cada fotograma proyectado y era capaz de reconstruir su historia, tal vez enriqueciéndola con su propia imaginación o, en su caso, inventándola, para renovar cada vez el vínculo emocional y afectivo con cada joya de su tesoro. Su autor se comportaba con estos fotogramas como el jefe de una compañía de teatro itinerante de la comedia del arte, que tenía a su disposición un gran número de

**FIL-001**: *La Fille de Delft* (Alfred Machin, Belge-Cinéma-Film, 1913. 1360 m. [1220 m. col]).
Identificado mediante la consulta de *Pathé. Premier Empire du Cinema.* Editions Centre Georges Pompidou. 1997. p. 28-29; SUROWIEC, Catherine A. *Projecto Lumiere: The European Film Archives at the Crossroads.* Projecto Lumiere. 1996. p. 230 y confrontado con BOUSQUET, Henri. *Catalogue Pahté Des Années 1896 à 1914.* Editions H. Busquet. 1994. vol. 1912-13-14, p. 754. /©ÖFM

personajes y guiones que, según se desarrollaran los acontecimientos reescribía ensamblándolos entre sí. Como el protagonista de *La Valigia dei Sogni* (Luigi Comencini, 1953), era un historiador *ante litteram*, desprovisto de conocimiento archivístico; él era el propio archivo, el guión mismo de las películas, condensadas en fotogramas individuales, que se reconstruían y enriquecían cada vez con la memoria e imaginación de su creador (1). No trataba de reconstruir una historia del cine con esos fotogramas, o salvar fragmentos, sino crear una o múltiples historias. Creemos que ésta es la forma en que la Colección Schlemmer debería ser tratada e interpretada; teniendo en cuenta sus cualidades espectaculares, estéticas y emocionales, y no simplemente su valor histórico y archivístico. Partiendo de esta premisa, cualquier intento de reorganización, siguiendo dictados ajenos a la función espectacular, debería ser considerado extraño a la esencia misma de la colección. En este sentido, nuestro trabajo historiográfico de reorganización, identificación y reordenación debe considerarse anti-histórico, ya que ha generado una superestructura completamente ajena a la idea de partida de la colección. Sin embargo, esta función originariamente estética y espectacular estaba indisolublemente ligada a la personalidad del coleccionista, a sus recuerdos y a sus fantasías. Una vez se ha perdido la intención que le concedió el autor, que también caracterizaba la estructura narrativa y organizativa de los fotogramas, la colección aparece como algo caótico ante los ojos del historiador. Habiéndose perdido la única fuente de conocimiento directo de la abundancia de títulos contenidos en la colección, decidimos empezar a reorganizarla —no sin algunas dudas y cierto grado de atrevimiento—. Dicha reorganización, por cierto, está motivada únicamente por la necesidad de reconocer e identificar los fotogramas que el coleccionista fallecido probablemente conocía de memoria, pero no así los usuarios contemporáneos. Así, la intención de nuestro trabajo se orienta a menudo a hacer la colección más funcional, para que todos sus elementos puedan identificarse definitivamente.

En un primer momento del proceso de tratamiento archivístico de estas imágenes, recolocamos los fotogramas en archivadores de película fotográfica. Siguiendo, así, el orden (o desorden) original, digitalizamos todos los fotogramas. Se dio a cada imagen digital un número de serie, que respetaba la disposición original. Seguidamente, cotejando y comparando las imágenes digitales con los fotogramas reales, obtuvimos nuevos grupos de material que supuestamente provenían de las mismas películas. Entonces se les asignó un nuevo código de identificación provisional. Los fotogramas y sus respectivas imágenes digitalizadas se reagruparon de nuevo, conservando de todas formas en la base de datos el código de identificación previo (la disposición original). Al formar los nuevos grupos provisionales de fotogramas semejantes no adoptamos una única estrategia, sino diferentes aproximaciones particulares. Como al principio, agrupamos los fotogramas contiguos, aquellos que ofrecían similares características textuales y meta-textuales, relativas respectivamente al contenido de la imagen —idénticos elementos escenográficos y arquitecturales o idénticos personajes— y a las características físicas de la base de película —el mismo tipo de coloraciones, interlineado, inscripciones y códigos de los bordes, o similares densidades de imagen, perforaciones, tipo de desperfectos y forma de deteriorarse—. Este método de trabajo también nos permitió asociar grupos de fotogramas que no eran contiguos en la disposición original, pero que estaban razonablemente relacionados con el mismo material gráfico. En determinados casos, se formaron con posterioridad grupos relativos a un actor o intérprete (por ejemplo, Max Linder o Robinet). El último sistema de diferenciación consistió en agrupar fotogramas procedentes de la misma productora (*Messter*, *Deutsche Bioscope*, *Pathé*, *Eclair*, *Ambrosio*, etc.), y cuando fuera posible, del mismo año o período, identificado al comparar las inscripciones de los bordes con las publicaciones oficiales de la FIAF (2). Finalmente, se obtuvieron algunos grupos observando las técnicas de coloración (estarcido, tintado o coloreado, grupos tonales, etc.). Posteriormente, cotejándolos con materiales extrafílmicos (colecciones fotográficas, revistas, archivos,



**006-04**: Fotograma de *Gaumont* sin identificar, probablemente de antes de 1909. Estarcido. /©ÖFM

visados de censura, etc.), confirmamos la validez de los nuevos grupos formados y su correspondencia con los títulos que habíamos sugerido y aquellos de que disponíamos. Entonces grabamos un número determinado de DVD, que se enviaron a un pequeño grupo de expertos en este área, con el propósito de obtener identificaciones y datos de los grupos de fotogramas formados. Por supuesto, se dio a dichos expertos toda la libertad del mundo para reunir y separar los grupos formados durante la primera fase.

Si observamos los fotogramas con detenimiento, de inmediato llama nuestra atención lo distinto del patrón de corte de algunos de ellos. Tan solo una parte de los fotogramas se han cortado eliminando parte de la imagen. Muchos de ellos muestran cortes que se corresponden con el interlineado. Esta precisión implica y demuestra experiencia, calma y dedicación, respeto por el trabajo de los demás, conciencia del valor del material robado y atención al elaborar la colección propia. Pasión y cuidado propios de alguien que sabe que se está apropiando del material de otros para crear algo nuevo. Una cantidad de fotogramas considerable, por el contrario, muestra un corte imperfecto. Este corte curvado es el rasgo distintivo de una personalidad y de una necesidad. Nuestro coleccionista corta con tijeras y no con un cortador de película, y posiblemente ni siquiera con una mesa de edición (todavía no se habían inventado). Sostiene la película en sus manos mientras lleva a cabo un acto definitivo y único. Estamos hablando de un artista de las tijeras, un cirujano, que trabaja en las mismas circunstancias que un acróbata, en equilibrio sobre la cuerda de una película que va pasando en la sala de proyección, tal vez mientras los espectadores protestan para que la proyección continúe. Nuestro hombre roba, deteniéndose unos segundos para apresar la perla que aparece ante sus ojos. Actúa guiándose por el espíritu moderno de la representación, y con su gesto otorga especificidad y autoría a lo que antes era tan sólo parte de un grupo homogéneo. No es un historiador, sino un aficionado que cultiva su arte en obras ajenas. No corta dos fotogramas contiguos para conservar íntegras las indicaciones de los bordes, o de acuerdo con un mal empalme. Su gesto, pese a ser involuntario, produce un nuevo fenómeno, el reflejo de una personalidad concreta, de un deseo. Aunque encontráramos el mismo foto-

grama en otras colecciones, el corte sería distinto, y sería precisamente la forma diferenciada de los fotogramas lo que los distinguiría. Aventurando una definición de dichos fotogramas, proponemos "momentos provisionales" entre dos instantes, una especie de *Ti con Zero* (3) del cine. Esta suspensión *bergsoniana*, de infinitas posibilidades, es la que motiva el "hurto" narrativo de nuestro coleccionista y la fascinación primordial para quien contemple los fotogramas. Incluso el juicio crítico del espectador queda en el aire, imposibilitado por la enorme cantidad de pasados y futuros posibles que la imagen implica, y por la falta de textura narrativa. Así que cada imagen se convierte en un instante perfecto, que niega cualquier análisis que no se inscriba en un nuevo enfoque universal y estético. Los fotogramas se convierten en verdaderas reliquias, autógrafos impregnados con el aura de su propia época y con la personalidad de su creador. El acto de extraer un fotograma, cortándolo de una de las numerosas copias de películas distribuidas y producidas implica la separación de un grupo, más o menos homogéneo, una selección, siempre determinada por gustos precisos y personales. A veces su gesto viene dado por un imprevisto (la película se rompe en un punto determinado), pero incluso en dichas situaciones, siempre hay una intención presente. Así, nos enfrentamos sin duda a elecciones del propio autor.

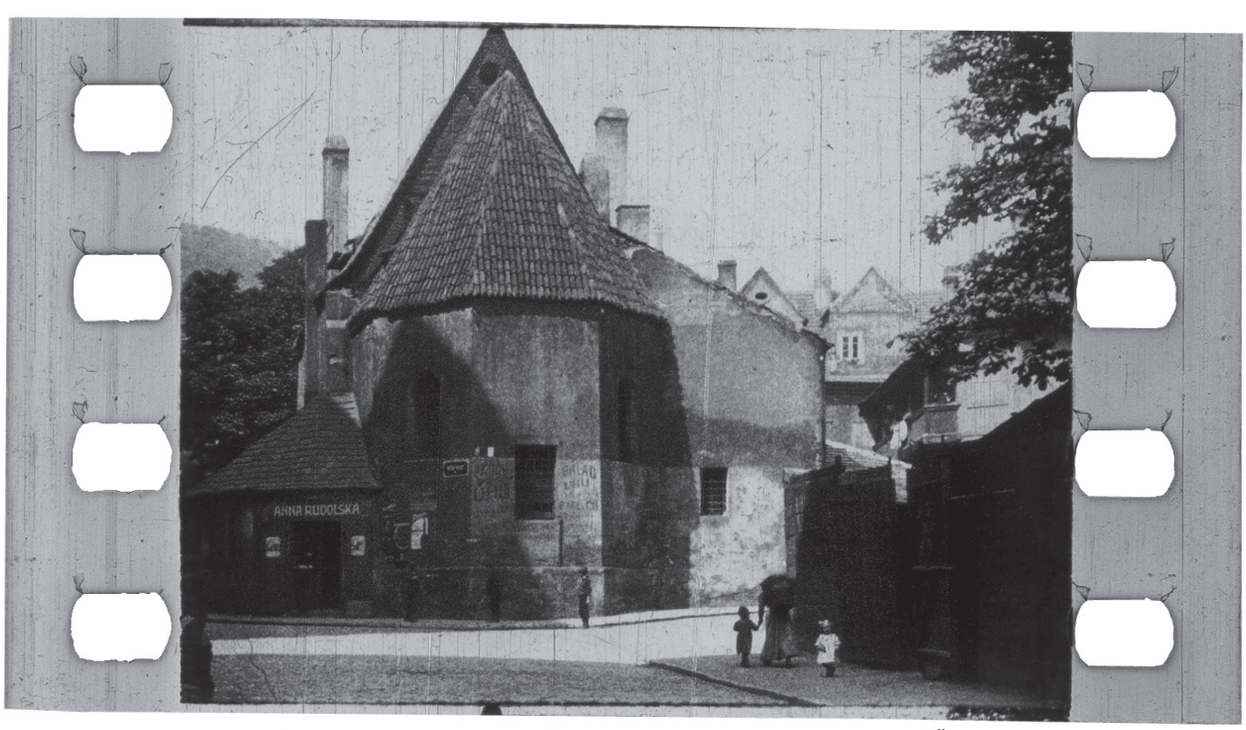
Cortar también formaba parte del *esprit du temps*. En aquella época, la técnica del collage se estaba poniendo de moda en las artes figurativas, como por ejemplo en las obras de Braque y Picasso. Además, de forma contemporánea a la invención del cine nace el fenómeno de los recortes de prensa a nivel industrial; la actividad de extracción periodística dedicada a los lectores que se suscribían para recibir mensualmente lo publicado en prensa sobre un tema concreto (4). El corte, pues, estaba de moda en la *Belle Époque*. Esta actividad, además, se proponía dar un orden al maremágnum de informaciones que se publicaban. Algunas décadas más tarde, Aby Warburg, con su *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), utilizó una técnica comparable a la del collage, para encontrar arquetipos y líneas de desarrollo narrativo dentro de la historia del arte.

Nuestro coleccionista, a su vez, con su actividad de corte y montaje modular, produce un *unicum*, una representación artística que, a pesar de provenir de un sencillo aficionado, utiliza un tipo muy preciso de montaje narrativo-visual, conocido y probado hasta la saciedad en diferentes medios y, sin duda, característico de este período histórico. El autor crea un verdadero *cabinet d'amateur* (5), en el sentido de una colección de imágenes expuestas para un público selecto (de amigos, conocidos o aficionados) y éste es uno de los prototipos del museo en el sentido moderno. La elaboración de una línea narrativa, conseguida mediante diferentes técnicas de montaje, es el auténtico sello de autor de esta colección, en la cual cada fotograma asume un valor único y original, recibiendo un significado preciso, establecido por la sucesión secuencial de la representación. El coleccionista se sirve, en cierto sentido, de las potencialidades implícitas del cine, que cimientan la base de las teorías de Bergson sobre la percepción del movimiento en él. Pero amplía el intervalo de tiempo deleuziano, llevando el papel que juega la fantasía humana a un período anterior a la historia del cine, cuando la imagen era una ayuda a la comprensión, una especie de referencia, o la vía para orientar la fantasía en una dirección determinada, para mantenerla anclada a una historia y evitar que se escape volando, como sucedía con las ilustraciones de los libros antiguos. Así, en oposición a coleccionistas como Turconi, que cortaba para conservar y transmitir a generaciones futuras, nuestro personaje encarna un espíritu muy particular, que se adscribe al mundo de la representación más que a aquel de la conservación (6).

Un fotograma no es una película perdida. Pero tampoco es un mero fragmento, sino un "*rudero*" de un todo que no se puede reconstruir (7). Sin embargo, el fotograma, en cuanto parte de un material fílmico (perdido o no), es testimonio del mismo y conserva parte de sus características. Su carácter de testimonio deriva del hecho de que fue extraído de una homogeneidad. También hay que apuntar

que, como todos los testimonios, es un hecho o una reliquia. Aquí es donde podríamos establecer las primeras categorías dentro de una tipología de fotogramas: si proviene de una película existente y conservada, tendrá unas determinadas características; si proviene de una película perdida, tendrá otras. En el primer caso, el fotograma conservará características concretas de la copia de la que fue extraído, que no se corresponden necesariamente con las características físicas de la copia que se conserva en el archivo fílmico. Por ejemplo, una versión en blanco y negro de la película que en el fotograma aparece coloreada. De esta forma es el testimonio de una versión de la película (8). En el segundo caso, en cambio, este testimonio se volverá fundamental y único, representativo de la copia (o versión), en cierta forma, pero a su vez también de la obra en su conjunto. Así, en el caso de que la película se haya perdido, el fotograma implica el máximo nivel de testimonio y de autenticidad disponible de la información presente en la imagen. Este carácter de singularidad se relaciona con un problema tristemente célebre, bien conocido por todos los historiadores, que podemos definir como "imposibilidad de verificar las fuentes". Una única fuente, que da cuenta de un hecho determinado y que no puede ser contrastada, debe adoptarse con extrema desconfianza. De esta forma, un fotograma proveniente de una película perdida, a pesar de ser el testimonio en última instancia, no nos habla de la película, sino de las versiones de la misma en que éste se originó. El único testimonio, así, ofrece una prueba excelente, pero parcial, que no puede ser verificada y de la que no deberían extraerse conclusiones precipitadas y unívocas. Además, más importante incluso es el hecho —y aquí el fotograma actúa como una película— de que, al igual que en el caso de una película perdida, el fotograma es un "reperto", un objeto expuesto que simboliza la parte de un todo, pero también una nueva identidad independiente y, en este sentido, siempre perdida (9). La investigación e identificación de los fotogramas de esta colección no está ligada tanto a los problemas de ordenación de la colección de Viena, como a la cuestión de las películas perdidas en su conjunto.

Antes de hacer cualquier tipo de afirmación metodológica, debemos partir de una premisa: todo aquel que tenga que analizar documentos de cualquier tipo debe ofrecer la posibilidad de comprobar las fuentes, métodos y pasos adoptados durante su trabajo de investigación histórica, por honestidad intelectual y en consideración a los demás investiga-




**167-11**: Fotograma sin identificar. Tonalidades azules y tinta rosa. /©ÖFM

dores y críticos potenciales. A las generaciones futuras sólo les queda la confianza en las instituciones y personas, algo insuficiente para la evaluación y el desarrollo de un trabajo histórico. Es necesario, pues, que para cada fotograma o grupo reconocido de fotogramas se indique la fuente bibliográfica y las referencias que han permitido su identificación. Caso de que la identificación se produjera mediante fuentes iconográficas, es preferible ofrecer una reproducción de las mismas indicando su procedencia. Estos procedimientos ya se han institucionalizado, tanto en filología como en literatura y en las artes figurativas. Por desgracia, todavía no lo suficiente en el campo de los estudios cinematográficos. Además, cada proceso de reorganización de colecciones de este tipo, antes de empezar, debe hacer frente a los propósitos y la personalidad del coleccionista. Toda colección es inseparable de su creador y debe exhibirse respetando su voluntad y sus intenciones particulares. Sería deseable, pues, que nos hiciéramos esta pregunta: "¿quién era y qué quería el coleccionista?". Este trabajo de análisis debe basarse necesariamente en ciertos indicadores cuando estén disponibles (nombre, actividad, correspondencia, período de actividad, etc.) o debe plantearse desde la estructura y el contenido de la colección misma (disposición, indicaciones, selección, catalogación, métodos de corte, etc.).

La necesidad de crear nuevos descriptores y grupos de fotogramas sobre la base de características físicas homogéneas era un requisito específico en el caso de la Colección Schlemmer, dadas las condiciones especialmente confusas en que se encontraba la colección. No todas las colecciones llevan asociados necesariamente los mismos problemas. En el caso, sin embargo, de que se vuelva a dar un caso parecido, parece necesario establecer un sistema de trabajo que permita generar descriptores para grupos homogéneos. La aproximación más productiva, en nuestra opinión, es la fenomenológica, ya que se basa en una confrontación perceptiva entre diferentes fotogramas. Todavía no existe (aunque la tecnología digital podría convertirse un precioso recurso en el futuro) un listado predeterminado de características iconográficas. Los parámetros densitométricos de la imagen, el tono de la coloración, sistemas para el reconocimiento fisonómico de caras y fondos, la medida del interlineado y de las perforaciones (procedimientos empleados a veces

**MAU-004**: Maudite Soit la Guerre (Alfred Machin, Belge-Cinéma-Film, 1913. 1050 m. [900 m. col]). Identificado mediante la consulta de *Pathé. Premier Empire du Cinema.* Editions Centre Georges Pompidou. 1997. p. 21; SUROWIEC, Catherine A. *Projecto Lumiere: The European Film Archives at the Crossroads*. Projecto Lumiere. 1996. p. 54 y confrontado con BOUSQUET, Henri. *Catalogue Pahté Des Années 1896 à 1914*. Editions H. Busquet. 1994. vol. 1912-13-14, p. 754. /©ÖFM

en el campo de las artes figurativas), que se encuentran en fase de desarrollo, podrían convertirse en el futuro en instrumentos privilegiados para la elaboración de ejemplos equivalentes en el campo cinematográfico. En realidad, el imperfecto ojo humano es el único instrumento en que podemos confiar en la identificación de grupos similares. Un microscopio óptico y un técnico experto en tecnología cinematográfica habrían facilitado nuestro trabajo, mediante un análisis detallado (no invasivo) de la composición química de las emulsiones y coloraciones presentes en el fotograma.

Por nuestra experiencia, podemos afirmar que las sinopsis, las descripciones y resúmenes de guiones cinematográficos contenidos en la prensa de la época y en las carteleras cinematográficas no son de gran ayuda a la hora de identificar un fotograma. Pueden ser útiles si los personajes tipológicos aparecen en el guión, como por ejemplo un prisionero o un policía, personajes reconocibles en una serie de fotogramas. Sin embargo, al carecer de una descripción detallada de los personajes mencionados, este indicio no deja de ser una suposición. En el mejor de los casos, podemos afirmar que un fotograma podría pertenecer a una cierta película. Sólo en un caso la lectura de los resúmenes y las sinopsis puede aportar resultados admisibles: cuando también se haya identificado a un actor. Un fotograma que muestra a Max Linder haciendo un truco de magia con un pollo y sus huevos puede, con mucha probabilidad, adscribirse a una película: *Max Illusioniste* (Max Linder, 1914) (10). En cambio, la atribución iconográfica es fundamental. Empieza siempre en el archivo para trasladarse a continuación a las demás instituciones. Obviamente, no podemos pedir a nuestros colegas, siempre abrumados por las peticiones, que tengan tiempo para examinar miles de fotogramas sin identificar. Así, se deben enviar grupos de fotogramas organizados por temas y países, para obtener respuestas de los investigadores que estudian cada área temática o de procedencia concreta.

Para Paolo Caneppele y Matteo Lepore, responsables del proyecto, la intención última a la hora de reorganizar la colección y en todos los estadios derivados del proceso de identificación y reorganización ha sido la publicación, indispensable para hacer de éste un legado provechoso para los investigadores. Vinculada a la publicación de la Colección Schlemmer se incluye la propuesta para una metodología general, que puede ser discutida, modificada y utilizada por otros expertos de este campo en casos similares.

Cuando la identificación sea posible, tal vez el sistema mas útil para exponer dichas colecciones en público no sea histórico, cronológico o por títulos, sino siguiendo el criterio del autor, estético, informal y narrativo, en una forma que, al menos de lejos, refleje a las intenciones y el uso que su autor prefería y perseguía. Ordenar una colección de semejantes características sin la intención última de exhibirla, sería una agresión contra su autor. Significaría privarla de su función primaria y primordial, y convertir a su autor, su singularidad histórica y su valor artístico en elementos superfluos. Con la intención de evitar este absurdo histórico, nos pusimos como objetivo conseguir que esta colección fuera accesible. Nuestro deseo no se llevará a cabo, obviamente, con los mismos instrumentos ópticomecánicos utilizados, por ejemplo, por el coleccionista original (la linterna mágica de fabricación casera), por razones obvias de seguridad. Aunque la tecnología digital permite sustituir y emular lo que el tiempo volvió obsoleto o demasiado frágil, sabemos que los colores, el brillo, el contraste y la calidad en general de estas imágenes será siempre difícilmente reproducible; quizá se haya perdido para siempre.

**NOTAS**

(1) (PLOTINO : IV, 3, 29, 32) "Digamos, en fin, que la memoria de las cosas sensibles ha de atribuirse a la imaginación; y la imaginación se ocupa de las imágenes."

(2) BROWN G., Harold. *Film Identification by Examination of Film Copies*. FIAF Congress. Berlin. DDR. June 1967. National Film Archive. London. 1967.

BROWN G., Harold. *Phisical Characteristics of Early Films as Aids to Identification*. FIAF. Bruxelles. 1990.

(3) CALVINO, Italo.1977. *Ti con Zero*. Einaudi. Torino.

(4) TE HESSEN, Anke. *Der Zeitungsausschintt. Ein Papierobject*

*der Moderne*. Fischer Frankfurt am Main. 2006.

(5) *Allegoria della vista de Rubens y Jan Brueghel il Vecchio*, 1617, óleo sobre tabla. 65x101 cm. Madrid, Museo de El Prado. *Allegoria della vista e dell'odorato de Rubens y Jan Brueghel il Vecchio e altri* dieci maestri, 1617-18, óleo sobre tabla. 175x263 cm. Madrid, Museo de El Prado. Citados en STOICHITA, Victor. *L´invenzione del quadro*. Il Saggiatore. Milán. 2004.

(6) MANNU, Daniela. *Il Catalogo della Collezione Joye conservato presso la Cineteca Comunale di Bologna*. Tesi di Laurea — Università degli Studi di Udine. Febbraio, 1998.

(7) BRANDI (1977:32): *"[...] rudero, il residuo d'un monumento storico o artistico, che non può rimanere che quello che è, onde il restauro altro non può consistere che nella sua conservazione con i procedimenti tecnici che esige. La legittimità della conservazione del rudero sta dunque nel giudizio storico che se ne dà, come testimonianza mutila ma ancora riconoscibile di un'opera e di un evento umano."* ("[...] rudero, residuo de un monumento histórico o artístico, que ya no puede seguir siendo aquello que fue, cuya restauración no puede consistir más que en su conservación mediante los procedimientos técnicos necesarios. La legitimidad de la conservación del rudero reside en el juicio histórico que se le haga, como testimonio mutilado pero todavía reconocible de una obra y de un evento humano.")

(8) *DVD Danish Film Institute Himmelskibet and Verdens Undergang*, 2006. Este DVD contiene dos restauraciones de versiones en blanco y negro de películas que en nuestra colección aparecen coloreadas.

(9) BRANDI (1977:16): *"[...] l'opera d'arte, non constatando di parti, se fisicamente frantumata, dovrà continuare a sussistere potenzialmente come un tutto, in ciascuno dei suoi frammenti e questa potenzialità sarà esigibile in una proposizione direttamente connessa alla traccia formale superstite, in ogni frammento, alla disgregazione della materia."* ( "[...] la obra de arte que no se compone de diferentes partes, si se fragmenta físicamente, continuará existiendo potencialmente como un todo en cada uno de sus fragmentos, y dicha potencialidad podrá serle exigida de forma directamente proporcional al número de elementos formales supervivientes, en cada fragmento, a su destrucción física.")

(10) BOUSQUET (1996:740): "*Émule de Robert Houdin, le célèbre Max veut faire de la prestidigitation. Il tient sous le charme son public, fait éclore, de l'oeuf que la poule vient de pondre, une couvée de poussin, puis les fait rentrer dans l'oeuf et l'oeuf dans le ventre de la mère poule.*" ( "Emulando a Robert Houdin, el célebre Max quiere ser prestidigitador. Tiene encandilado a su público, hace salir, eclosionando del huevo que acaba de poner la gallina, una nidada de polluelos, que a continuación hará entrar nuevamente en el huevo y éste en el vientre de mamá gallina.")

**011-02**: Fotograma sin identificar de *Pathé*, presumiblemente de entre 1911 y 1913. Estarcido. /©ÖFM

## Bibliografía

PLOTINO. *Enéadas*. IV. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid.

BRANDI, Cesare. 1977. *Teoria del Restauro*. Einaudi. Torino.

BOUSQUET, Henry. 1996. *Catalogue Pathé des Années 1896 à 1914*. vol. 1912, 1913, 1914. Editions Henry Bousquet.

SUROWIEC, Catherine A. *Projecto Lumiere: The European Film Archives at the Crossroads*. Projecto Lumiere. 1996.

HORWATH, Alexander; OMASTA, Michael.*Josef von Sternberg. The Case of Lena Smith*. Alexander Horwath y Michael Omasta (eds.). Filmmuseum Synema Publikationen. Wien. 2007.

## Filmografía

*Max Illusioniste* (Max Linder, 1914)

*Concours de Gourmand* (Francia, 1915)

*Gräfin de Castro* (Adolf Gartner, 1916)

*Maridos Ciegos* (Blind Husbands, Erich von Stroheim,1919)

*El infierno de Dante* (Dante's Inferno, Henry Otto, 1924)

*Rey de Reyes* (The King of Kings, Cecil B. DeMille, 1927)

*Entusiasmo* (Entuziazm: Simfoniya Donbassa, Dziga Vertov, 1931)

*Tabu* (Tabu: A History of the South Seas, F. W. Murnau, 1931)

*La Valigia dei Sogni* ( Luigi Comencini, 1953)

*Fanny y Alexander* (Fanny and Alexander, Ingmar Bergman, 1982)

*Histoire(s) du cinéma: Toutes les histoires* (Jean Luc Godard, 1988)

*Cinema Paradiso* (Nuovo Cinema Paradiso, Giuseppe Tornatore, 1988)

*Histoire(s) du cinéma: Une histoire seule* (Jean Luc Godard, 1989)

*Splendor* (Italia, Ettore Scola, 1989)

*Deseret* (James Benning, 1995)

*Histoire(s) du cinéma: Seul le cinéma* (Jean Luc Godard, 1997)

*Histoire(s) du cinéma: Fatale beauté* (Jean Luc Godard, 1997)

*Histoire(s) du cinéma: Une vague nouvelle* (Jean Luc Godard, 1998)

*Histoire(s) du cinéma: Le contrôle de l'univers* (Jean Luc Godard, 1998)

*Histoire(s) du cinéma: La monnaie de l'absolute* (Jean Luc Godard, 1998)

*Histoire(s) du cinéma: Les signes parmi nous* (Jean Luc Godard, 1998)