

Entrevista con Alexander Horwath, director del Filmmuseum de Viena

“El valor de cada reconstrucción fílmica depende de la transparencia de los recursos y de la seriedad del compromiso intelectual”

Rebeca Romero Escrivá

La historia del cine, en gran medida, es la historia del patrimonio cinematográfico, es decir, la historia de aquellas películas que han sido rescatadas por los historiadores de entre las que se conservan. Esto presupone que todas aquellas películas que se han perdido no forman parte de ninguna cinematografía y que la historia ha contado con fuentes muy pobres para ser escrita en comparación de las que podía haber dispuesto. Es sabido que el cine, al igual que la fotografía, pasó por un período difícil hasta que logró su integración en las demás artes visuales. La falta de voluntad por preservar las películas perjudicó sobre todo al cine mudo. Durante la época silente era usual que, tras la explotación comercial, las películas se quemaran o destruyeran. En el mejor de los casos, se reciclaban para recuperar la plata y reutilizar el soporte de nitrato aplicándole una nueva emulsión —o para emplearlo en la fabricación de productos derivados, como peines o lacas. Las películas que consiguieron pasar la criba inicial no sobrevivieron a la Primera Guerra Mundial, pues con la llegada del cine sonoro, el mudo se consideró desfasado, una diversión de barraca de feria sin mayor trascendencia, y muchas más fueron destruidas. Incluso en los años cincuenta, con la legislación previsor de incendios y la llegada del triacetato de celulosa (un material menos inflamable que mejoraba las prestaciones del celuloide), se destruyeron las viejas películas de nitrato de celulosa por su sensibilidad a las altas temperaturas. se entiende que hoy en día, según en que países, sólo se conserve entre un diez y un veinte por ciento de las películas mudas. Esto significa que la historia del cine mudo es la historia de la mínima parte de su expresión estética y narrativa.

Con esta perspectiva, las filmotecas y los archivos fílmicos surgieron cuando se tuvo conciencia del valor artístico del cine y gracias a la protesta



Foto de Alexander Horwath, por Dan Dennehy. /©ÖMF

por la destrucción masiva de películas que llevaron a cabo ciertos intelectuales. Su función era almacenar y conservar las películas, catalogar y restaurar aquellas deterioradas e investigar y difundir el patrimonio cinematográfico a través de la proyección de filmes, la publicación de libros, etc.; tareas que hoy en día siguen ejerciendo. Éste es el caso del Museo Austriaco del Cine de Viena u Österreichisches Filmmuseum (ÖFM) fundado en 1964 y cuyo actual director es Alexander Horwath. Horwath es responsable del balance económico y del buen hacer de la administración, así como de su organización. Coordinador jefe y director de programación, responde de la curaduría y de las políticas educacionales del museo.

El Österreichisches Filmmuseum centra su atención en las filmografías mundiales, gracias a la existencia de un espacio (museístico) ideal para películas, hace que el espacio cinematográfico resulte central para el desarrollo de su trabajo, poniendo en práctica el concepto de “cine invisible” que inaugu-

ró su cofundador, Peter Kubelka. Esta concepción difiere de varios museos fílmicos en otros lugares, que ofrecen espacios tradicionales de exposición con objetos fílmicos relacionados (y quizá unos pocos extractos de películas en vídeo). En otras palabras, el ÖFM intenta mostrar el trabajo actual del arte colocando la “performance” de la película en el centro mismo del museo.

Además de las actividades mencionadas, a modo de filmoteca, el Filmmuseum presenta alrededor de 750 proyecciones al año, alberga una colección de 22.000 películas en cámaras climatizadas y lleva a cabo proyectos de restauración de colecciones de nitrato (3.000 rollos en total), de cine independiente de la posguerra (la mayoría de 16 mm.), de películas amateurs de la época nazi (9.5 mm. y 16 mm.), de filmes de las vanguardias americanas (George Landow, Morgan Fisher, Gregory Markopoulos)... La lista sigue y se concreta en proyectos como el *Entusiasmo* de Vertov (Entuziazm: Simfoniya Donbassa, 1931), *Maridos Ciegos* de Stroheim (Blind Husbands, 1919), *Tabu* de Murnau (Tabu: A History of the South Seas, 1931) o *Deseret* de James Benning (1995). De esta manera, los objetivos políticos de las colecciones persiguen la representación del mundo del cine a través de ejemplos selectivos, abarcando todos los campos de la cinematografía: ficción, documental, vanguardia, *amateur*, industrial...

Una de las facetas más interesantes del ÖFM es el rescate de películas perdidas y la publicación de sólidos trabajos de investigación al respecto a través de su colección —en edición bilingüe alemán-inglés— Filmmuseum Synema Publikationen. Entre ellos, destaca el libro coordinado por Alexander Horwath y Michael Omasta, *Josef von Sternberg. The Case of Lena Smith* (1). La obra está dedicada al estudio de la última película del período mudo de Josef von Sternberg, considerada perdida, y de la que recientemente se ha hallado en China un pequeño fragmento de su metraje. Horwath y Omasta proponen una reconstrucción del filme a partir de 150 documentos originales (guiones, informes de producción, cartelera, ensayos sobre el filme de historiadores eminentes y de críticos que contemplaron la obra en 1929) con el fin de ofrecer al lector

un panorama cercano a lo que pudo ser el filme. Por su temática controvertida y rompedora para la moralidad de la época, su análisis resulta, si cabe, más interesante. La película, considerada a pesar de su ausencia una de las más célebres del cine americano, trata de una mujer joven, Lena Smith, que lucha contra la opresión moral y del sistema de clases de la Viena imperial. Lena se presenta ante el espectador como una mujer de ideas modernas, insolente, que desafía las convenciones de la época: abandona a su primer marido, un granjero símbolo de la opresión masculina con el que comparte un hijo, y decide emigrar a la ciudad. Sustituye las tareas del hogar por el trabajo industrial. En la metrópoli conoce a un oficial que la corteja. Sin embargo, la presión de las instituciones locales, el trabajo y las penurias económicas oprimen poco a poco la vitalidad de Lena, que se va viendo afectada por la consideración de sus vecinos de mujer inmoral. Finalmente, es encarcelada en una prisión de mujeres de la que escapa para recuperar a su hijo, interno en un orfanato.

En esta entrevista Alexander Horwath se ha brindado a analizar, con la perspectiva de un especialista, el proceso de restauración de películas que llevan a cabo en el ÖFM y a comentar los problemas éticos que se asocian a las reconstrucciones de filmes perdidos tomando como punto de partida *The Case of Lena Smith*.

¿Podría definir qué significa exactamente una “película perdida” (lost film), y el hecho de “encontrarse perdida o desaparecida”?

Solemos denominar “película perdida” a la obra que gozó de una vida pública documentada —si el artefacto de la obra fue mostrado públicamente—, aunque por diversas razones ningún mecanismo o fragmento de la obra haya sobrevivido, lo que en un momento dado puede significar que no se conserva copia ni impresión alguna, que no existe en los archivos fílmicos ni en ninguna colección de películas del mundo entero. Por supuesto, esto cambia con el tiempo: algunas veces se hallan obras que se creían perdidas, extraviadas, o que son nuevamente identificadas. Entonces dejan de considerarse como tales.

Aparte de esta definición básica, existe otra de mayor alcance que considero propia y que tiene que ver con una noción utópica sobre qué debería considerarse una película perdida. En esta línea de pensamiento, por ejemplo, una película puede también estar perdida incluso si nunca ha sido llevada a cabo (un proyecto, desarrollado en alto grado, quizá la producción o pre-producción de un film que fue comenzado, pero que por diversos motivos nunca llegó a realizarse). Este pensamiento está, por supuesto, inspirado por la línea de razonamiento de Jean Luc Godard en *Histoires du cinema* (2).

Y, finalmente, también se puede definir una “película perdida” como la película que no está disponible, que no puede ser vista o estudiada por un público interesado. Esto incluiría todas las películas que existen físicamente, pero que por varias razones (económicas, además de ideológicas) no están realmente presentes en la esfera pública. Dicho factor limita o conforma nuestro conocimiento de la historia del cine, porque con frecuencia la historia del cine (incluido el proceso de canonización) se escribe y crea desde lo que está disponible (o parece presen-

te) hasta quién participa en esos procesos. En este sentido, hay “películas perdidas existentes”. Ellas no han desempeñado un papel (o sólo de manera marginal) en la escritura de la historia del cine.

¿Cómo puede considerarse perdida una película que una vez fue exhibida o mostrada en público? ¿No cree que resulta una paradoja el hecho de que una película producida, realizada y exhibida ante el público deje de formar parte de la historia del cine por haberse perdido, si existen documentos que acreditan su existencia y testigos que compartieron la experiencia filmica de la proyección?

Para entenderlo hay que diferenciar dos conceptos. Una película se considera perdida: a) cuando hay una pérdida física del artefacto del film; por ejemplo, hay películas que fueron desechadas por diversas razones tras su explotación comercial, y después, cuando el movimiento histórico de coleccionismo, archivismo y preservación se desarrolló, muchas de esas obras que no habían sido custodiadas, no pudieron en ningún caso localizarse; b) cuando hay una pérdida de memoria; esto es: una



Imagen del story board de *The Case of Lena Smith*. Director artístico: Hans Dreier. /©ÖFM

persona o una sociedad que vio en su día cierta película, pero que no la recuerda porque en ningún caso pueden acceder de nuevo a la experiencia de entonces, ni tampoco a la documentación (la entrada al cine, el número de su butaca, la publicidad que se hizo de la obra, etc.). Ahora bien, en este segundo caso, si la pérdida de memoria no ha tenido lugar, se puede decir que la película no se ha perdido (incluso aún cuando ha desaparecido físicamente) porque sobrevive en la memoria y en la experiencia de vida de aquellos que la vieron tanto como en los rastros físicos que dejó tras de sí (los rastros de documentación, aparte de la tira de celuloide en sí misma).

¿Cómo podemos integrar las películas que no se conservan en la historia fílmica? ¿La historia del cine ha sido justa con aquellos realizadores cuya filmografía se ha perdido al completo? ¿Cree que la historia fílmica es pobre en comparación con la rica que podría haber sido? En este sentido, ¿cuál es el concepto de nuestra actual herencia audiovisual?

La historia del cine es siempre selectiva, con lo cual frecuentemente omite todos los “continentes” del filme, incluso en las películas que existen. ¡Tenemos a ser injustos todo el tiempo! Un realizador no necesita perderse para ser tratado injustamente (el efecto suele ser similar, “como si él o ella estuvieran perdidos”).

En el caso de películas perdidas físicamente, el trabajo con (y la interpretación de) los documentos históricos relativos a esas películas perdidas es una estrategia absolutamente válida y puede aportar magníficas ideas de los distintos contextos de realización, modos de ver, crítica de cine, etc. Tengo la impresión que hoy en día la disciplina de la historiografía cinematográfica se ha desarrollado hacia un punto donde esas otras “lecturas de la historia del cine”, basadas en documentos no fílmicos, son mucho más aceptadas y comunes que en las eras previas, donde la película misma era el único objeto histórico admitido.

Por otra parte, parece bastante comprensible que la historiografía cinematográfica esté enfocada

a las películas que físicamente sobreviven, porque la historia escrita de cualquier arte —asumiendo que el cine debe ser entendido como tal—, depende de la disponibilidad de los objetos estéticos o de las experiencias de las que consta esta forma de arte. Ahora bien, estoy plenamente de acuerdo en que el uso de documentos no fílmicos en la historiografía cinematográfica debe ser fortalecido para que tales documentos sean considerados parte de nuestra herencia fílmica. Además, pienso que la historia fílmica podría ser mucho más pobre —o podría rozar lo absurdo, en cuanto a lo que la historia estética se refiere— si las películas actuales no estuvieran disponibles.

En el VI Magis Gradisca Internacional Film Studies Spring School celebrado en Italia en marzo de 2008 —organizado por la Università degli Studi di Udine y la Université Paris III-Sorbonne Nouvelle—, parte del programa estuvo dedicado a las películas perdidas. El libro que usted edita junto con Michael Omasta, *Josef von Sternberg. The Case of Lena Smith*, suscitó un debate muy interesante entre los que estaban de acuerdo con que era lícito intentar reconstruir conjuntamente, es decir, reconstruir lo que fue el film a partir de ciertas pruebas y documentos que se conservan del mismo, y los que se mantenían fieles a la idea de que sólo se debe tratar de reconstruir un film cuando se conserva una parte considerable de su metraje. ¿Cómo respondería usted a los que se identifican con esta última opinión?

Si “esta última opinión” supone que un libro no puede o no debe ser publicado si trata de una película que físicamente no existe, entonces la encuentro realmente absurda, porque, primero, no hay “debes” o “deberías” en un campo que, *per se*, es abiertamente experimental. La palabra “reconstrucción” y la praxis histórica de la reconstrucción son temas altamente controvertidos porque “reconstrucción” claramente pertenece al dominio de la interpretación creativa (como muchas reconstrucciones o restauraciones de edificios, frescos o películas que han sido contempladas), y no al de las ciencias naturales (por ejemplo, la creencia positivista en la posibilidad de la “recuperación al completo”). Algo



Reproducción de fotogramas de la secuencia del Prater, el único fragmento que se conserva de *The Case of Lena Smith*, descubierto por Hiroshi Komatsu en un anticuario, durante un viaje que hizo a China en el 2003. /©ÖFM

que ha sido destruido o dañado, o en parte perdido, nunca más será “la misma cosa” que fue —lo mismo da si hablamos sobre cirugía plástica, arquitectura o películas—. Si hay alguna honestidad en la “reconstrucción” de algo, ese algo necesita ser obvio y transparente durante el proceso en que la cosa reconstruida pasa a ser diferente a la construida originalmente; esto pertenece más a la era de la reconstrucción que a la era de la creación original. En otras palabras, el valor de cada reconstrucción depende de la transparencia de los recursos con los que se lleva a cabo y del compromiso intelectual de quien interviene. Segundo, asumiendo lo dicho, hay un problema más amplio con las reconstrucciones fílmicas en películas que con las reconstrucciones fílmicas en cualquier otro medio —como un libro (sobre la película), una descripción estática visual (de la película) o una sonata (inspirada en la película). Confío en hacerme entender: incluso nuestro libro de la película perdida de Sternberg usa la palabra “reconstrucción” en la introducción; es imposible confundir esta “reconstrucción” a la que me refiero con una recuperación idéntica de la película misma —simplemente porque un libro nunca puede ser confundido por una película—. Además, cualquier persona en el mundo que lea un libro sobre una pe-

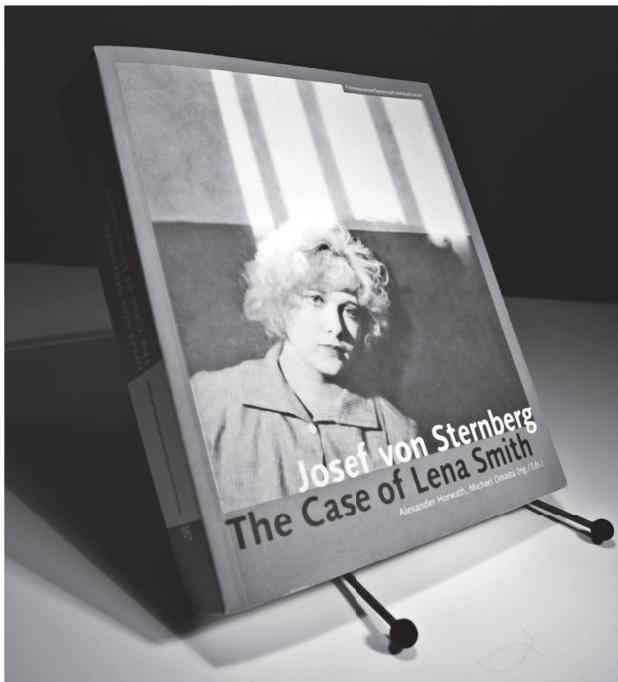
lícula perdida sabe que la palabra “reconstrucción” puede referirse sólo a la actividad de recopilar documentos, imágenes fijas y varios restos (o vestigios) relativos a la película en cuestión, con la intención de, 1) crear la imaginación de la película más ágil; y 2) escribir una historia o historias de la película sin que el filme actualmente esté a nuestro alcance.

Cuando digo que tengo más dificultades con las reconstrucciones fílmicas *en o sobre película* que con las reconstrucciones fílmicas en otro medio, me refiero a la siguiente problemática: en las dos últimas décadas varias “películas reconstruidas” (sobre la película misma) han dado la sensación de que el trabajo de la reconstrucción en sí —y de la naturaleza experimental— no se había llevado a cabo de forma muy transparente. Las películas son con frecuencia propuestas al público como si se trataran del trabajo original, induciéndole a creer que “la recuperación completa” es posible. En esencia, pienso que se puede introducir mucha más porquería en la palabra si tu “reconstruyes” una película *on film* que si tú lo haces en otro medio.

Hiroshi Komatsu en 2003, durante un viaje a China, descubrió en un anticuario el único fragmento de película que se conserva de *The Case of Lena*

Smith. ¿Cómo pueden los investigadores encontrar películas perdidas de las que tal vez exista alguna copia? ¿Hay algún procedimiento a seguir o es cuestión de azar? ¿En qué medida el trabajo de los coleccionistas o anticuarios de películas puede contribuir a lograrlo?

No pertenezco al tipo de investigadores que pueden emplear mucho tiempo buscando películas en sitios escogidos, con lo cual no sé si existen procedimientos a seguir. Pero es bien conocido entre los archiveros y coleccionistas que los rastros y tiendas de antigüedades son un terreno rico para posibles hallazgos. Algunas veces, los herederos de los coleccionistas hacen pública una colección privada décadas después de que el coleccionista haya cesado de coleccionar —y son en estas colecciones extensas en las que se generan muchos descubrimientos. Por otra parte, estoy seguro que entre los coleccionistas de películas privadas, hay varios que conservan películas únicas o raras, pero, o bien no están enterados de su valor, o quizá son conscientes de él, pero quieren “guardar sus secretos”. Lo realmente importante es que se produzca un goteo constante de donaciones o devoluciones a las colecciones públicas existentes y a los archivos de películas, pues con frecuencia, las películas son conservadas y catalogadas



El libro editado por Horwath y Omasta, reproduce documentos originales que se conservan del film y propone paso a paso una reconstrucción hipotética de la película.

bajo títulos erróneos, o no han sido catalogadas en absoluto, y hasta que no son enviadas a un archivo público, no se rescatan. Muchos de los hallazgos más importantes no fueron encontrados, sino simplemente identificados o corregidos. Incluso hay archivos que no tienen bastantes medios para concretar sus colecciones en detalle, con lo cual todavía debe haber muchos descubrimientos por llegar. En este sentido, los investigadores deberían ofrecer sus servicios —especialmente, su experiencia en el campo de la identificación— a instituciones archiveras (que las aceptarían con gusto en muchos casos).

¿Hasta qué punto un fragmento tan breve (100 metros de película de 35 mm.: 4 minutos de proyección aproximadamente) puede ayudarles a descifrar el film de Sternberg?

Para hacernos una idea de cualquier trabajo que no está accesible, ¿no preferirías tener un fragmento o un pequeño elemento que no tener ninguno? Si quieres estudiar una obra perdida de Shakespeare, ¿no preferirías encontrar dos páginas del tercer acto que ninguna en absoluto? ¿O preferirías sólo documentos relacionados con la obra? En el caso del fragmento de *The Case of Lena Smith*, que representa el final del primer rollo, tenemos una escena central con un número específico de características relativas a la totalidad de la película. Esto permite al investigador, por ejemplo, comparar esa pieza estéticamente con otras películas del cine mudo tardío y con películas tempranas del cine sonoro de Sternberg, con otras producciones de la Paramount de finales de la década de 1920, con otros ejemplos de la imaginación de Hollywood sobre la “Vieja Europa”, y así sucesivamente. También permite al investigador o intérprete estudiar estilos de actuación escénica que no podrían ser comprensibles de ninguna otra manera. Asimismo, el fragmento puede darnos bits de información sobre las diferentes etapas de guionización (en el caso de que haya documentación disponible) o de la concepción de la producción y diseño de vestuario antes de un rodaje.

¿De qué manera abordan en su libro la reconstrucción de *The Case of Lena Smith*?

La reconstrucción se llevó a cabo a través de dos procedimientos: una representación lineal del desarrollo narrativo del film basado en cuatro documentos (los intertítulos originales de la versión austriaca en el dialecto vienés, los intertítulos de la versión censurada alemana, la traducción inglesa de un artículo japonés publicado en la revista *Eiga Orai*, que analiza paso a paso fragmentos de la película, el guión completo de Jules Furthman y el fragmento encontrado por Hiroshi Komatsu), y una reconstrucción interpretativa o imaginativa basada en otro tipo de documentos e ilustraciones que contextualizan ciertos aspectos del film (la crítica de la película de los distintos medios de comunicación internacionales de la época, los comentarios que Sternberg hace del film en su autobiografía, las viñetas de los decorados de la película, dibujadas por el director artístico Hans Dreier, etc.).

Cuando un investigador encuentra una película (normalmente desmembrada y deteriorada por el paso del tiempo y las malas condiciones de conservación), ¿cómo empieza a reorganizar los fragmentos? ¿Hay protocolos a seguir?

Hay un protocolo técnico orientado a la conservación, que se lleva a cabo con la colaboración de un archivista fílmico capaz de conservar el film. En el caso de que estemos ante un material que se halle en mal estado o descompuesto, lo primero es restaurar la película, porque de esta manera dispondremos de una buena copia del original, incluso cuando éste se vaya a desintegrar. Y hay algunos medios intelectuales o protocolos de identificación de un fragmento fílmico por los cuales un cierto conocimiento puede adquirirse (la mayoría a través de la experiencia y la comparación, y otros muchos también a través de los archivos fílmicos).

Háblenos sobre las estrategias de restauración de un film. ¿Podría explicarnos brevemente cuántos tipos existen?

A grandes rasgos, en cuanto a lo que a reconstrucción se refiere, existen distintos tipos de actividad que intentan conseguir que una película sobreviva: a) LA CONSERVACIÓN: tomar el artefacto original



y ponerlo en condiciones ambientales adecuadas (seco, frío), donde se conservará por un período de tiempo mayor; b) LA REPARACIÓN —de empalmes o perforaciones, por ejemplo—; c) LA PRESERVACIÓN: tras la reparación, obtener una copia de mejor calidad del artefacto en el mismo medio, o lo más similar posible al medio en el que “entró en el mundo”. Si, por ejemplo, disponemos de un positivo de 35 mm. de negativo de nitrato —un caso muy común de las películas de 35 mm. anteriores a los años cincuenta, que fueron filmadas e impresionadas en este tipo de material base—, normalmente, se preserva creando un duplicado de 35 mm. de poliéster —un tipo de soporte fílmico corriente— del cual pueden extraerse nuevos positivos impresos; d) LA RESTAURACIÓN: tipo de preservación que va más allá de la reparación, con la que logramos nuevas copias que intentan mejorar la apariencia visual (frecuentemente dañada) del artefacto original. Puede llevarse a cabo mediante el uso del proceso de impresión analógico o mediante las técnicas digitales. Supone una *restauración ética* de los campos colindantes, pues se toma siempre el original, pero idealmente, el proceso debe ser reversible; e) LA RECONSTRUCCIÓN: hay tantas estrategias de reconstrucción como gente que se encarga de reconstruir películas. Para una filosofía de la reconstrucción, sólo puedo repetir que en cualquier acercamiento que se ponga en práctica, es de suma importancia adoptar un proceso transparente. Tristemente, las reconstrucciones de películas, con frecuencia, van en la dirección opuesta —precisamente por los objetivos del mercado del entretenimiento: el público supone que contempla una película “sin soldaduras”, “renovada”, “perfecta-

mente fluida” (en relación con la trama y la imagen), sin ningún corte o fractura. A menudo, cualquier tipo de comentario o discusión abierta a propósito de las lagunas (o partes olvidadas) que pueden percibirse en la película misma, es visto como perjudicial a ese efecto deseado de “sin costuras”. El valor de cada reconstrucción depende de la transparencia de los recursos y de la seriedad del compromiso intelectual.

¿Recomienda alguna estrategia para preservar la herencia audiovisual?

Lo que todavía necesita ser archivado (al menos en mi país) es una conciencia y un conocimiento público (incluyendo, por supuesto, a nivel político, de los que toman las decisiones en mi país) que asuma que el cine tiene la necesidad y el valor de ser preservado para las futuras generaciones de la misma manera que cualquier actividad humana creativa más antigua o más establecida. Perseguimos un cambio en las políticas educacionales tanto como en la distribución económica de recursos para las diferentes disciplinas.

Estamos todavía en una fase cambiante en la que las películas no se consideran completamente históricas (en el sentido de ser un capítulo cerrado de la historia cultural) y donde la esfera digital es vista por mucha gente como una continuación lógica del medio fílmico. Una mayoría cree que la herencia fílmica estará de cualquier modo a salvo porque se transfiere continuamente a formatos digitales (debido a lo cual las películas parecen muy ubicadas y accesibles en cualquier lugar hoy en día). Esto está lejos de la realidad. Primero, la creación de imagen digital es un medio separado, un camino completamente distinto de “pensamiento-con-ciertos-rasgos”. Consideradas así las cosas, cada película debe ser preservada de acuerdo a su propia lógica. Segundo, nuestro conocimiento sobre la longevidad de los sustitutos digitales de la película es tan minúsculo que no podemos arriesgarnos a padecer cualquier pérdida (incluso si pensamos que lo digital puede o debe remplazar a lo fílmico como medio de preservación). Resumiendo, yo recomiendo: 1) crear políticas; 2) invertir más dinero; 3) estudiar,

y 4) desconfiar de todo aquél que diga que con la digitalización estamos salvando la herencia cinematográfica.

Richard Whelan, el biógrafo del fotógrafo Robert Capa, publicó en 2001 *Robert Capa. The Definitive Collection*. Con este libro, el archivo del fotógrafo parecía cerrado. Sin embargo, Whelan falleció a finales del 2007 sin saber nada sobre la existencia del reciente hallazgo en Méjico de una maleta que contiene 3.500 negativos de película fotográfica atribuidos a Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour Chim sobre la Guerra Civil Española. ¿Cómo cree que se hubiera sentido un hombre como Whelan, que dedicó su vida a crear un archivo completo de Capa, al averiguar que su investigación estaba incompleta y, en cierto sentido, invalidada? ¿Cree que un descubrimiento de este calibre supone realmente una buena noticia para un investigador?

Eso depende de la propia imagen de cada investigador, historiador, escritor o biógrafo. Quien piense que es posible enunciar la verdad última sobre cualquier cosa entre dos cubiertas de libro, tiene un grave problema intelectual —incluso antes de que la famosa maleta apareciera—. No creo en la posibilidad de lo último. Hay muchos tesoros fílmicos (fotográficos y cinematográficos) por descubrir. La historia es muy abierta en todas las consideraciones como para permitir tal visión. Para mí, un hallazgo del orden del que mencionas puede actualmente sólo ser bueno para un historiador —incluso si esto significa que ha de revisar enormes capítulos de su trabajo previo—. Esto es la vida: la historia.

NOTAS

Todas las imágenes del artículo han sido cedidas por el ÖFM, y están recopiladas en el libro editado por Alexander Horwath y Michael Omasta.

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

(2) Ver filmografía del bloque.

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 *Grafín 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 colec-

ción fue creada en 1913 por un niño, reuniendo los fotogramas desechados por un proyccionista. 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

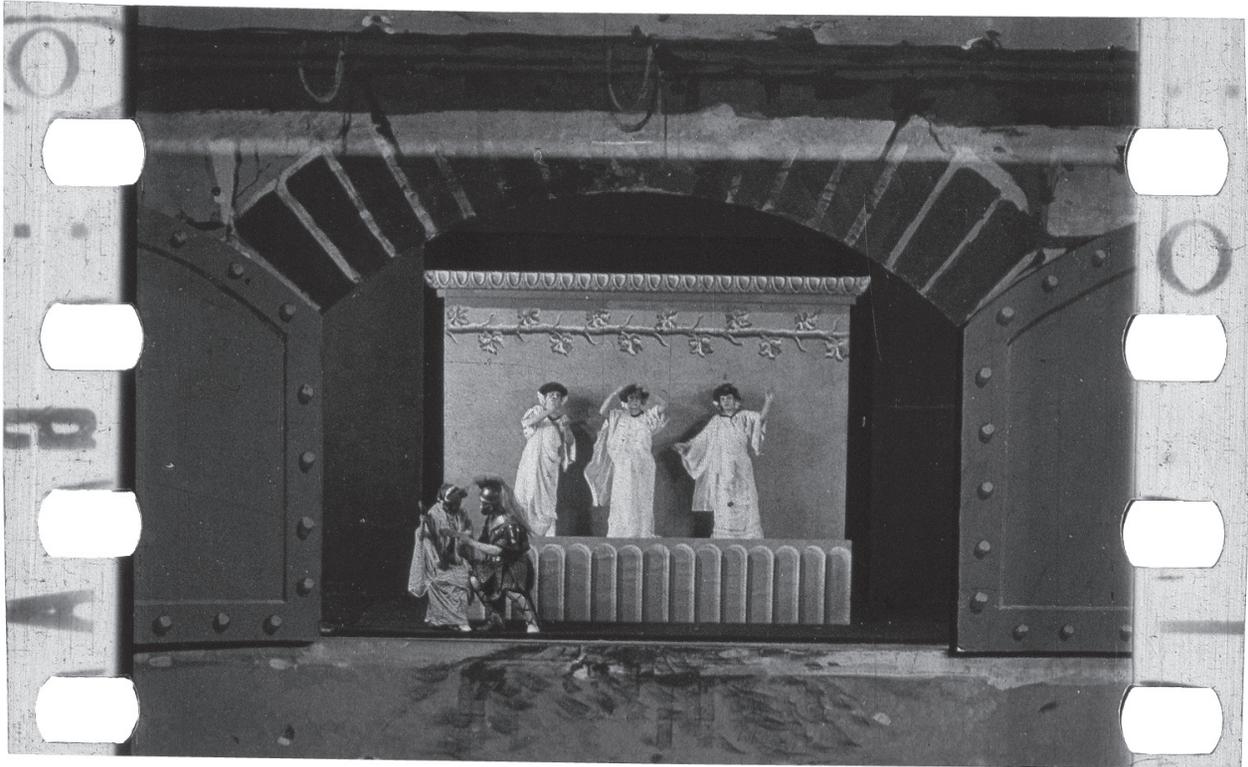


FIL-001: *La Fille de Delft* (Alfred Machin, Belge-Cinéma-Film, 1913. 1360 m. [1220 m. coll]).

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 Pathé 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, relocalizamos 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 encontramos 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.

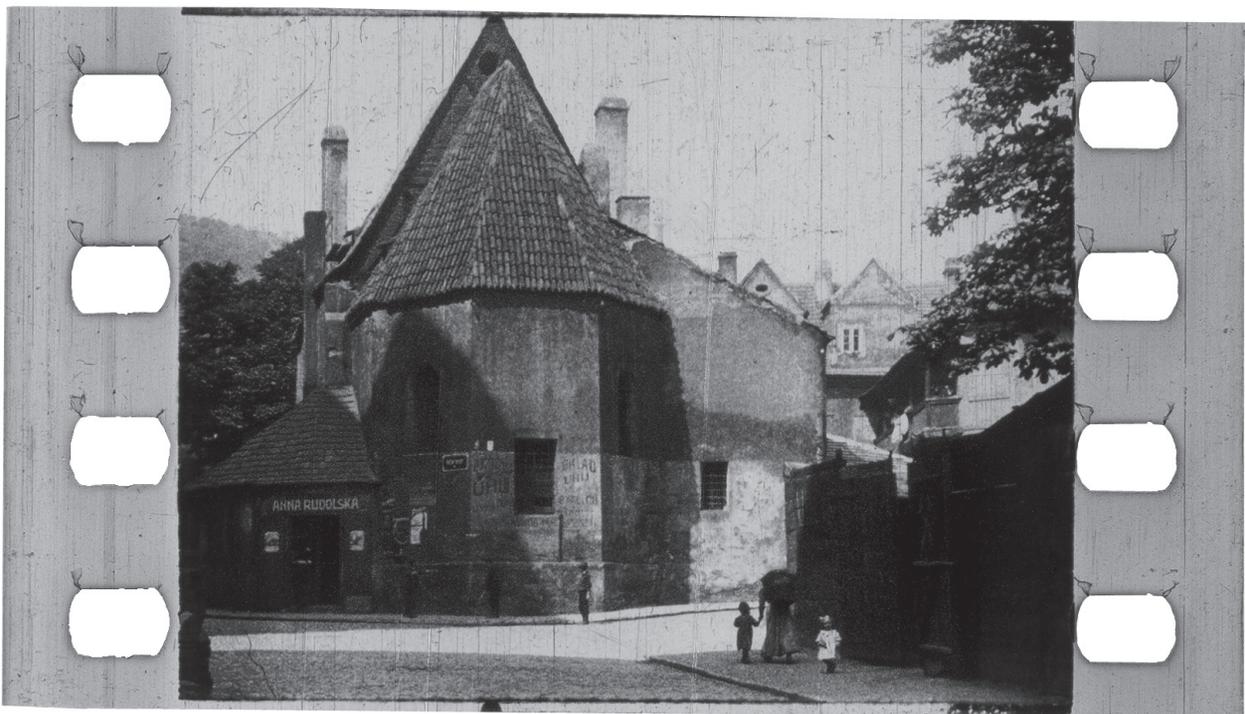
Nuestro coleccionista, a su vez, con su actividad de corte y montaje modular, produce un *unicum*, una representación artística que, a pesar de provenir de un sencillo aficionado, utiliza un tipo muy preciso de montaje narrativo-visual, conocido y probado hasta la saciedad en diferentes medios y, sin 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 con-

trastada, 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-

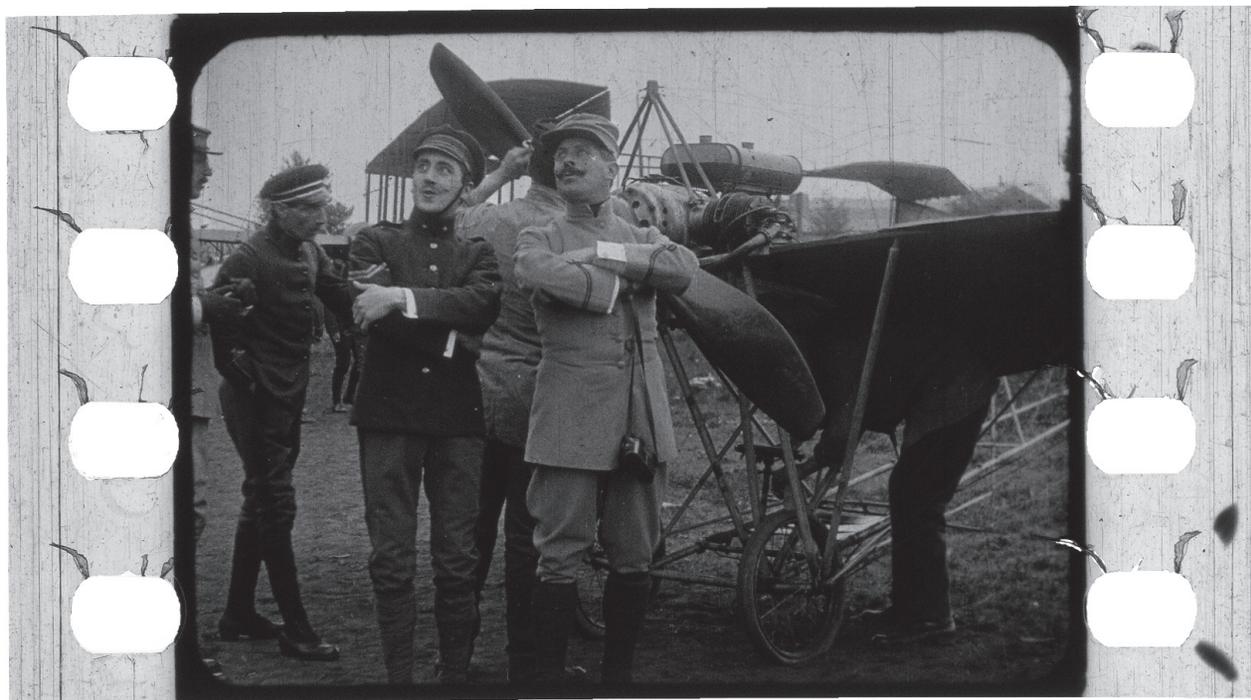


167-11: Fotograma sin identificar. Tonalidades azules y tinta rosa. /©ÓFM

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. coll]). 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 Pathé 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 deri-

vados 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 más 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 óptico-mecánicos 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. *Physical 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 Zeitungsausschnitt. 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 apare-

cen 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)