

Notas

Un horizonte cercano. Cine Marroquí en Las Palmas

Lidia Merás

Sexto seminario sobre los antecedentes y orígenes del cine

Nieves Moreno

Il Cinema Ritrovato

Begoña Soto

De pioneros, amantes regulares y febriles infelices: las retrospectivas del 55º Festival de Cine de San Sebastián (20/29 de Septiembre de 2007)

Ana Martín Morán

Pordenone, 2007: pros y contras de la normalidad

Daniel Sánchez Salas

11º Seminario/Taller de Archivos Fílmicos 2007

Maite Gallego Cuenca

UN HORIZONTE CERCANO. CINE MARROQUÍ EN LAS PALMAS

La proximidad geográfica no necesariamente conlleva un mejor conocimiento de las cinematografías vecinas; por ello, la iniciativa del Festival de Las Palmas de dedicar su octava edición (entre el 14 y el 24 de marzo de 2007) al cine marroquí, es una loable manera de poner en contacto al cinéfilo y al público en general con un cine que sólo excepcionalmente se ha podido exhibir en las últimas décadas. Lejos de proponerse como anecdótica, “Las mil y una imágenes del cine marroquí” fue, en realidad, la retrospectiva más amplia de las programadas en el Festival con un total de quince largometrajes y siete cortos. Con el apoyo institucional del Centre Cinématographique Marocain —cedió algunas copias únicas de sus fondos—, el ciclo realizaba un recorrido histórico por las obras más relevantes desde los años setenta hasta nuestros días. Sin embargo, el marco cronológico concedía una atención especial a las películas y a los cortometrajes de los años posteriores al 2000 con el fin de resaltar la frescura con la que una nueva hornada de realizadores aspira a recuperar la atención internacional recibida durante los años setenta, período en el que, junto a la producción argelina, se hablaba del Nuevo Cine Árabe.

De entre esas mil y una imágenes exhibidas en Las Palmas, destaca sobre las demás por la frecuencia con la que aparece, la del éxodo rural (tema habitual del cine marroquí en los años setenta) o, en su versión actualizada, la emigración a Europa (al respecto, véase también Lidia Merás, “Moroccan Cinema at Las Palmas: Immigration from the Other Shore.”, *Senses of Cinema* (Issue 44, July-September 2007) <<http://esvc001106.wic016u.server-web.com/contents/festivals/07/44/las-palmas-iff-2007.html>>; acceso 10 de enero de 2008). El hecho de que a lo largo de la extensa trayectoria de la cinematografía de Marruecos este asunto mantenga su in-

terés no debería explicarse atendiendo únicamente a este drama irresuelto. Su reiterada aparición en el ámbito que nos ocupa induce a pensar que la emigración permite ahondar en otros temas específicos del cine marroquí. Al fin y al cabo la emigración está vinculada al desempleo, a la precariedad económica, cuestiones sociales de las que el cine marroquí se ha ocupado y que desencadenan la búsqueda de la subsistencia fuera de la aldea de origen. Al mismo tiempo, las consecuencias de la inmigración repercuten en conflictos situados en la esfera familiar —otro de los ambientes recurrentes de este cine— como la desprotección de la mujer tras el abandono del marido o del novio o, aún más significativo, la ausencia del padre cuando éste se aleja de su hogar en pos de una vida mejor. Por otro lado la emigración sirve para escenificar otro tema usual del cine de Marruecos como lo es la confrontación del campo, visto a menudo como un lugar bucólico que preserva las tradiciones locales, y la ciudad, fuente de corrupción ante la que un hombre sencillo sucumbe de forma irremediable —sobre la idea de la oposición entre campo y ciudad en el cine marroquí reflexiona Leonardo de Franceschi en su artículo “Heteroclicidad: la mirada sobre la ciudad, del pluralismo a la distanciaci3n” en Alberto Elena (ed), *Las mil y una imágenes del cine marroquí* (Madrid, T&B, 2007), p. 71-78, [edici3n bilingüe español-francés]—. Algo que se aprecia en filmes como *Á Casablanca les anges ne volent pas* (Al-malaika la tuhalig fi al-dar al-bayda, Hazmir Mohamed Asli, 2004), en el que varios campesinos sobreviven en Casablanca, la ciudad marroquí considerada más occidentalizada. El protagonista, un bereber, emprende el viaje a la ciudad a pesar de que su esposa está encinta sin atender a la acostumbrada advertencia femenina de que si se aleja de su lugar de origen, perderá progresivamente el contacto con los suyos.



Le grand voyage (Al-rihla, al-kabira, Ismael Ferroukhi, 2004)

En Casablanca comparte habitación con un muchacho que también ha huido de su pueblo y que sueña con conseguir el dinero necesario para poder casarse, pero que sucumbe ante los bienes de consumo con los que la ciudad le tienta.

La tendencia a reflejar el asunto de la emigración y sus repercusiones es patente en otras tantas películas como *Le grand voyage* (Al-rihla, al-kabira, Ismael Ferroukhi, 2004); *La plage des enfants perdus* (Jillali Ferhati, 1991) y *L'Enfant endormi* (Yasmine Kassari, 2004). En menor medida aparece también en *WWW: What a Wonderful World* (Faouzi Bensaidi, 2006) y en el cortometraje *Balcón atlántico* (Mohamed Crif Tribak y Hicham Falah, 2003).

Indudablemente, el hecho de que todas estas películas aludan a la emigración se debe en parte a que se llevan a cabo a través del sistema de coproducción y que, en muchas ocasiones, los directores residen en alguno de estos países europeos con los que se coproduce. Esta circunstancia influye en el punto de vista adoptado y por ello no sorprende que las películas sean condescendientes con los *zmagria*, término despectivo con el que son designados en Marruecos los emigrantes que, cuando regresan de vacaciones a visitar a sus familiares, ocultan todas las penalidades sufridas en Europa para hacer ostentación de sus posesiones. En cambio, sí aparece el motivo del emigrante retornado ya maduro que trata de disuadir sin éxito a su paisano de emprender la aventura europea.

La relación paterno filial o, más precisamente, su ausencia, parece ser otra de las constantes de este cine si atendemos a la selección de los programadores. La más antigua de las películas exhibidas en las que se trata este asunto es *Traces* (Wechma, Hamid Bennani, 1970), un clásico del cine marroquí filmado en régimen de cooperativa que se ha-

bía planeado, en origen, como la primera película de una tetralogía. Tras apuntar que nunca se llevaron a cabo las demás por falta de recursos, el director de fotografía y productor del film, Mohamed Abderrahman Tazi, expuso en la presentación de la película que el tema que subyace en ella es el de la adopción debido a que, según explicó, las leyes marroquíes impiden que los hijos adoptivos hereden, por lo que no son considerados "hijos plenos" a diferencia de la descendencia biológica. El film narra las desventuras de Messaoud, abandonado en su niñez, criado en un orfanato y posteriormente dado en adopción a un matrimonio. El desarrollo de la historia sugiere que la excesiva severidad del padre adoptivo repercute funestamente en el protagonista, cuya dificultad para respetar sus imposiciones le inducen a convertirse en un individuo al margen de las normas sociales. El desamparo de los progenitores es asimismo patente en el cortometraje *La falaise* (Faouzi Bensaidi, 1988), la historia de supervivencia de dos hermanos aparentemente huérfanos, Hakim y Saïd, que subsisten empleados en míseros trabajos. En *Le cheval du vent* (Aoud



What a Wonderful World (Faouzi Bensaidi, 2006)

Al-Rih, Daoud Aoulad Syad, 2001) el abandono familiar vuelve a aflorar en la figura de Driss, un treintañero que busca a su madre, a la que no ve desde su abandono tres décadas atrás y en cuya búsqueda le acompaña un anciano que desea visitar la tumba de su esposa.

Otro tema contemplado es el del maltrato a la mujer que, por lo general, se aborda desde un punto combativo y nada victimista. Muestra de ello es *Ruses de femmes* (Kaid Ensa, 1999) de Farida Benlyazid, la directora de *Una puerta en el cielo* (Bab al-samaa maftuh, 1988), un film que pudo verse en San Sebastián durante la retrospectiva "Entre amigos y vecinos. Puerta abierta al Magreb" en 2003 —sobre esta retrospectiva puede consultarse la nota de Ana Martín Morán: "Los amigos, vecinos y primos lejanos del Festival de Cine de San Sebastián", *Secuencias* (nº 19, Primer semestre 2004), pp. 102-105—. En *Ruses de femmes* una madre alecciona a su hija para que se defienda de su hermano usando la inteligencia y no la fuerza e ilustra su enseñanza con una fábula en la que la hija de un rico comerciante engaña sistemáticamente a un rey irritado por los desplantes amorosos de la joven. El cortometraje *Histoire de bonnes femmes*

(Hamid Faridi, 2005) se hace igualmente eco de este problema en un efectivo corto que ataca la creencia de que las «mujeres buenas» son aquellas que soportan estoicas los malos tratos y encubren su drama con una sonrisa. Por último, aunque casi más como curiosidad para el público español, el Festival proyectó la coproducción entre Marruecos y España *Badis* (Mohamed Abderrahman Tazi, 1990). El film narra la amistad entre dos mujeres recluidas en un pequeño pueblo pesquero: una maestra de Casablanca y una adolescente local (interpretada por una jovencísima Maribel Verdú) que se alían para escapar de Badis, la localidad que da título a la película.

Como cinematografía perteneciente a la periferia industrial, la reciente revitalización de su cine es una noticia alentadora. Aún está por determinar si esta nueva ola marroquí estimulará la industria lo suficiente como para sobreponerse a sus frágiles estructuras. En todo caso es fundamental la contribución de un festival como el de Las Palmas en la que dialoga la tradición cinematográfica marroquí con las nuevas propuestas de los realizadores.

LIDIA MERÁS

SEXTO SEMINARIO SOBRE LOS ANTECEDENTES Y ORÍGENES DEL CINE

Pocos museos hay en nuestro país que estén dedicados al estudio de aquel período, desde mediados del siglo XVII hasta aproximadamente 1870, y a aquellos objetos, linternas mágicas, zoótropos, cámaras obscuras, etc., que configuraron la prehistoria de la imagen animada, y que a su vez, permitieron el nacimiento del cinematógrafo. Un fondo compuesto de aproximadamente 30.000 piezas, aparte de documentos, libros, imágenes, y 800 filmes, nos recuerdan que la colección Tomàs Mallol, convertida en 1994 en el Museu del Cinema, es considerada como una de las más importantes de toda España, en cuanto al número de objetos expuestos, y también de Europa, debido a su particu-

lar dedicación por esta temática. Un nutrido grupo de educadores preocupados por promover el museo como recurso didáctico, brindan la oportunidad a jóvenes y no tan jóvenes, de disfrutar de la experiencia de compartir el conocimiento y la creación de la imagen cinematográfica, así como de conocer la historia y la técnica que hizo posible la aparición del cine a través de visitas organizadas y diversos talleres. Un completo servicio de videoteca, biblioteca y hemeroteca, abierto a cualquier persona interesada por el precine y el cine de los orígenes, completan las herramientas educativas del museo. Asimismo, l'Institut d'Estudis del Museu del Cinema, complementa la labor investigadora del centro, y



Zoótrofo

promueve a su vez, el trabajo de historiadores y estudiosos a través de publicaciones especializadas, cursos de formación, y diversas iniciativas como la organización de diferentes seminarios, todos ellos centrados en los orígenes del cine.

El Museu del Cinema, junto con el apoyo del departamento de Geografía, Historia e Historia del Arte de la Universitat de Girona, viene realizando una serie de encuentros interdisciplinarios, dedicados íntegramente al trabajo que historiadores y estudiosos del cine dedican a una materia tan especial como es el precine. Desde que se puso en marcha dicha iniciativa en el año 1999, se han realizado ya seis congresos, centrados todos alrededor de los mecanismos, tanto sociales como culturales, artísticos y científicos, que hicieron posible la aparición del cinematógrafo. Cada una de las ponencias, conferencias y comunicaciones que han sido presentadas en el transcurso de estas reuniones, han sido plasmadas en cinco ediciones distintas: "*¿Qué es el precine? Bases metodológicas para el estudio del precine*", "*El origen del cine y las imágenes del siglo XIX*", "*La construcción del público de los primeros espectáculos cinematográficos*", "*Imagen y viaje. De las vistas ópticas al cine: la configuración del imaginario turístico*", y, "*Cine y teatro: influencias y contagios*".

El seminario de este año, titulado: "*Cine y modernidad: las transformaciones de la percepción*", se desarrolló a través de muy diversas ponencias y comunicaciones, que se enmarcaron en los cambios socioculturales acaecidos en el siglo XIX en Europa y que influyeron en la creación artística del recién aparecido cinematógrafo, así como la influencia que los nuevos modos de representación ejercieron en el panorama cultural de una época. Durante dos completísimas jornadas que tuvieron lugar entre el 12 y el 13 de abril, se expusieron los trabajos de diferentes investigadores, algunos de ellos de reconocido prestigio internacional como François de la Brétèque, M.A. Doane o F. Kessler. También se pudo disfrutar de las últimas restauraciones que la Filmoteca de Catalunya ha venido realizando de sus fondos, y que tuvieron lugar en la sala Truffaut de la ciudad. La asociación DOMITOR, nacida al amparo del Festival de Cine Mudo de Pordenone en 1985, hizo su presentación el primer día para todos aquellos que estuvieran interesados en conocer sus actividades o en pertenecer a dicha asociación.



La colección Tomàs Mallo

Las diferentes procedencias del público que participó en el congreso, al margen de los ponentes, hicieron que el debate con el que acababa cada sesión fuera fluido y muy interesante. En Girona pudimos encontrar desde historiadores consagrados hasta jóvenes estudiantes de arte y de historia del cine, así como profesores universitarios de diversas materias, fotografía, geografía, literatura, etc., interesados en abordar el tema de las relaciones entre la modernidad y los nuevos modos de percepción, y el nacimiento e influencia de una forma novedosa de representación artística.

En concreto, el seminario estuvo dividido en cuatro grandes bloques, cada uno de ellos dedicado a un objeto distinto. El primero de ellos, *Trayectos de la modernidad*, fue presentado por las ponencias de dos importantes profesores e investigadores universitarios, la de la norteamericana M.A. Doane, titulada *Modernity, Temporality and Cinema: Tracing time*, y el trabajo de J.M. Català, *Temps que pensa: l'inconscient òptic de Georges Méliès*. Después de un modesto debate y un pequeño descanso, tuvo lugar una serie de cinco comunicaciones centradas en diferentes disciplinas y su relación con el precine. Los trabajos abordaban temáticas relacionadas con la fotografía, la pintura, la ciencia o la literatura, objetos, que habían influido o sufrieron la influencia del cinematógrafo de una forma u otra. Especialmente interesante resultó la comunicación de F. Kessler, *Images de la rue au tournant du siècle*, dedicada, tal y como su nombre indica, a las imáge-

nes urbanas en cintas de no ficción, que aparecieron con el cinematógrafo. La fascinación por la novedad que producía la representación en imágenes de lo conocido y cotidiano, como parte del entretenimiento de la población urbana, centró dicha ponencia.

Esa misma tarde, tuvo lugar el inicio del segundo bloque, titulado *Signos de la modernidad*. En este bloque, jóvenes investigadores y profesores universitarios departieron sobre el papel de la mujer en el nuevo medio, la nueva arquitectura surgida con las necesidades del edificio cinematográfico, la imagen turística y la figura del explicador en España. Especialmente animado fue el debate propiciado por la ponencia de J.L. Zarco, *El cinematógrafo en el vértice de la modernidad*. La idea de que quizá habría que reconsiderar las viejas teorías de los primeros teóricos del cine debido a la gran diversidad de mecanismos y prácticas artísticas que a día de hoy posibilitan la creación visual —al margen de la experiencia histórico-sociológica que supone sentarse en la butaca de un cine, y que permitiría a la imagen cinematográfica liberarse de sus supuestos estreñimientos filosóficos, y quizá así conseguir una definición más clara del objeto de estudio—, levantó una airada discusión en cuanto supusieron tal aseveración como la exposición de un iconoclasta que pretendía romper con los grandes estudiosos y llevar al cine a una especie de anarquía teórica. Esta discusión fue una de las más animadas e interesantes de todo el seminario. La sesión de este primer día, se cerró con la proyección de las citadas restauraciones de la Filmoteca de Catalunya.

El inicio de la segunda jornada fue inaugurado por E. Dagrada, de la Universidad de Milán, con una ponencia que llevaba por título *La rappresentazione dello sguardo e la trasformazioni della percezione tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo: soggettiva e modernità*, y la del profesor V.J. Benet, de la Universitat Jaume I de Castellón, *La ciudad en movimiento: cine de los primeros tiempos y percepción del espacio urbano*. La pasión por lo urbano resultó ser uno de los puntos más importantes de todo el seminario, las diversas formas en que

estos protocineastas tuvieron de comunicarse con su entorno, y su preocupación por transmitir lo cotidiano, y también lo extraordinario de sus pueblos y ciudades, desembocó en una serie de presentaciones relacionadas con la arquitectura, la fotografía de paisaje urbano, o la imagen turística, como fueron las comunicaciones de P. Freixa, *El San Francisco Album de George R. Fardon: narrativa, fotografía i construccions*, y la de A. del Rey: *Blasones, tópicos y joyas arquitectónicas para dibujar un país*.

El último día se cerró con dos tandas de comunicaciones. La primera, que llevaba por nombre *La modernidad después de los orígenes del cine*, dio cabida a un variado número de ponencias dedicadas a Jean Epstein, Frank Capra, la relación entre Picasso y Buñuel, y a las fantasías de la ciencia en el cine de los primeros tiempos. Cerró ese apartado, la conferencia y el subsiguiente apasionado debate de J.L. Brea, de la Universidad Carlos III de Madrid: *El cine de exposición y el fin del cine*. La segunda parte, y conclusión de este sexto y muy completo seminario, llevaba por nombre *Precine y cine de los orígenes*, un amplio saco en el que se pudo meter desde las primeras apariciones del cinematógrafo y otros espectáculos ópticos, en diversas ciudades y provincias españolas, así como dos investigaciones acerca de la música y las placas de vidrio de la linterna mágica.

En definitiva, el *Sexto seminario sobre los antecedentes y orígenes del cine: cine y modernidad, las transformaciones de la percepción*, resultó ser una perfecta muestra de aquel trabajo que tanto investigadores, profesores consagrados y futuros historiadores del cine de los orígenes están realizando en nuestro país, muchas veces, en completa soledad, pero en el que, gracias a la dedicación de organismos como el Museu del Cinema de Girona, se crean espacios de discusión e intercambio, totalmente necesarios para el correcto desarrollo en las labores de investigación de todo estudioso del tema.

NIEVES MORENO

IL CINEMA RITROVATO

Hay un proceso —no sé si generalizado o sintomático de algo, pero sí curioso— que consiste en el desplazamiento de ciertas exhibiciones cinematográficas de las salas más o menos comerciales a las salas de los museos. Al decir más o menos comerciales quiero incluir los diversos circuitos culturales públicos, semi-públicos o privados pero siempre fuera de las instituciones culturales por antonomasia: las dedicadas al arte con mayúsculas —caso emblemático en nuestro país del Museo del Prado, que ha empezado a programar cine con su reciente ampliación—. No es éste el lugar para reflexionar sobre esta traslación del cine hacia las instituciones dedicadas a la salvaguarda del patrimonio que mucho tiene que ver con su definitiva institucionalización y el ir pasando de los años, pero es a partir de ahí desde donde surge esta nota sobre el Festival *Il Cinema Ritrovato* [El cine recuperado] (Bologna, del 30 de junio al 7 julio 2007). Es en el país del patrimonio por definición, Italia, donde encontramos que a su vez se da de forma exitosa una doble vía en este desplazamiento, ya que ese cine más propio de los museos y archivos se implanta con autoridad en una actividad cultural más propia de las últimas tendencias audiovisuales, como serían los festivales o certámenes. Es decir, se hacen festivales dedicados a un cine en «desuso» que está más cerca de los intereses patrimoniales que de los intereses de la difusión o promoción generalizada y generalista. Festivales quiere decir festivales únicamente, no proyecciones justificadas desde una convención académica o encuentro de especialistas, es decir, como «ilustración» de lujo de conferencias y paneles especializados. Sesiones intensivas de exhibiciones no sólo para especialistas sino para el público en el amplio sentido del término. Son los casos del festival que nos ocupa y de la muestra dedicada al cine silente también en el norte de Italia, en Pordenone, que va ya por su 26ª edición.

Il Cinema Ritrovato tiene como excusa y objeto el cine recuperado, restaurado o, lo que es lo mismo, todo aquel cine revisitado desde la salvaguarda

de sus materiales originales por los mejores medios posibles. Así dicho, nada más especializado y técnico ni más ajeno al interés general (ya que, salvo los verdaderos técnicos, pocos de nosotros distinguiríamos una copia de proyección restaurada si no nos lo dicen previamente) y, sin embargo, un acontecimiento de primer orden para los ciudadanos de Bologna antes de los definitivos desplazamientos veraniegos. Aquí reside una de las sorpresas personales y de los atractivos indudables del evento.

Auspiciado y bajo la omnipresencia de la Cineteca del Comune di Bologna, el festival es, desde luego, un escaparate internacional para esta institución. Y, sin duda, cumple ese cometido; lo que sería cuestionable es en qué sentido. La Cineteca, como su propio nombre indica, es de carácter municipal (a no olvidar que la Cineteca del Friuli que auspicia *Le Giornate de Cinema Muto* en Pordenone es una filмотeca de carácter regional) con lo que su supervivencia, como declaraba en el festival su responsable, depende en gran medida de su implicación con la ciudad; pero por más cinéfila que sea una ciudad, y Bologna lo es, no sólo de lo local vive un archivo cinematográfico con vocación de tal. Ya que por poderosos que fueran los fondos cinematográficos propios o relacionados con esa localidad, que en este caso no lo son, esa dedicación local poco daría de sí en un panorama un poco más ambicioso y la *cineteca* boloñesa siempre tuvo una vocación algo más allá de lo meramente local. Su actual director, creador y máximo mentor, Gianluca Farinelli, junto con Paolo Cherchi (actual director del National Film and Sound Archive de Australia) y Nicola Mazzanti (en el UCLA Film & TV Archive) fueron punta de lanza de una forma de entender el trabajo de los archivos filmicos que durante unos años habló esencialmente en italiano. La Cineteca comprendió que su fortaleza sería hacerse con un prestigio en el proceloso y minoritario mundo de la restauración cinematográfica y para ello creó un laboratorio especializado en estos menesteres que no sólo diera servicio a la propia Cineteca sino que



podiera funcionar para otros archivos para los que contar con un laboratorio no fuera viable. Así surge *L'Immagine Ritrovata*, buque insignia de la Cineteca. Nada mejor para un laboratorio especializado en la restauración fílmica que disponer de una especie de «feria comercial» anual donde se den cita todos sus posibles clientes y donde a su vez, sin ser demasiado evidente ni exponerse a excesiva presión, se puedan exhibir la calidad y eficacia de sus servicios. De aquí la idoneidad de un certamen dedicado exclusivamente al cine restaurado. Sin duda alguna, todo esto se trasluce en el certamen, pero reducirlo a esto sería no otorgarle parte de sus méritos.

Como suele ser casi un lugar común para el resto de los festivales cinematográficos, habría que decir que en éste también lo más interesante estaba en las «secciones paralelas» o en aquellas actividades más bien subsidiarias a las actividades centrales. Destacaré dos quizás muy subsidiarias y por ello quizás no sólo muy interesantes, sino tremendamente útiles. La primera es el seminario/taller/coloquio participativo coordinado por Ian Christie y Catharine Des Forges bajo el título: «¿Quién necesita la Historia del Cine?» patrocinado por el programa europeo Media y dentro de éste la red «Europa Cinemas», cuyo objetivo es dinamizar la exhibición cinematográfica de acuerdo a los parámetros fijados por la Unión Europea de protección y fomento del

cine de los países miembros. El seminario bajo tan sugerente título pretende poner en contacto y hacer reflexionar a los exhibidores «culturales», pero siempre de iniciativa privada, sobre cómo esa exhibición debe reaccionar ante, depender de y fustigar al mundo de los archivos cinematográficos que en teoría (y en casos tremendamente excepcionales en la práctica) debería fomentar, facilitando esa labor de exhibición en lugar de maltratarla. Por la mesa de los coloquios y sometidos a críticas y sugerencia de exhibidores de toda Europa pudo pasar toda alta instancia archivera o restauradora invitada, oyéndose en ese foro alternativo algo más que las versiones oficiales autorizadas de lo que se dice en las grandes conferencias o declaraciones de intenciones de organismos tales como la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) o la ACE (Asociación de Cinematecas Europeas). Un seminario brillantemente coordinado como verdadero trabajo y no sólo escaparte inútil, lo que resulta cada vez más difícil de encontrar en cualquier ámbito cultural. La segunda actividad subsidiaria pero útil que quisiera destacar es el único premio que se da en el festival: el premio a la mejor edición en DVD, acorde en general con los objetivos del festival, de una obra cinematográfica anterior a 1975. Es el cuarto año en que dicho premio se da y tiene cuatro diferentes secciones: mejor DVD del año, mejores extras, mejor «redescubrimiento» y mejor serie de DVD. Sólo la lista de los ochenta nominados ya vale la pena; renace la fe en los archivos cinematográficos (la mayoría de los premiados fueron filmotecas editoras de sus propios trabajos) que no relegan su trabajo de vuelta a las estanterías con la temperatura y humedad adecuadas sino que los airean en formatos domésticos accesibles. Los premiados de todos los años se pueden consultar en la *web* del festival. Sólo una reflexión última, después de estas dos actividades destacadas: siendo Italia un país tan cercano, al parecer, por cultura y modo de vida; siendo el italiano un idioma tan, al parecer, accesible, ¿por qué ningún representante hispano-hablante ni entre los exhibidores ni entre los DVDs?

Sería injusto relegar a lo subsidiario todos los méritos de *Il Cinema Ritrovato*, sobre todo porque el lograr ayudas de los fondos europeos y posibilitar encuentros de profesionales y estudiosos no debe ser un punto de crítica, sino de sana envidia. Hacer esto sin que la afluencia de público «de la calle» falte



Faces (John Cassavettes, 1968)

y siendo las sesiones masivas al aire libre en la plaza mayor de la ciudad un éxito rotundo cuando lo exhibido a las 22:00 horas es, por ejemplo, *Faces* (del UCLA Film & TV Archive) de Cassavettes (USA, 1968) merece algo más que envidia, profundo reconocimiento. Destacaré además dos reconocimientos personales y añadidos a esta edición de 2007. Uno el descubrir(me) en la práctica aquello que sólo vislumbro en la teoría: que la recuperación y restauración filmica no se limita a aquel cine clásico y pre-clásico o primitivo, que no por su mayor «antigüedad» está más necesitado de cuidados (en este sentido sirvan de ejemplo los ciclos de Asta Nielsen o de Chaplin, cuyo archivo personal está al cuidado de la Cineteca de Bologna); sino que la labor de los archivos está también para ser criticada y analizada, de ahí la importancia de hacerlo público. Críticas y



La muerte tenía un precio / Per qualche dollaro in più / Für ein paar Dollar mehr (Sergio Leone, 1965)



¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (Dr. Stangelove: or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, Stanley Kubrick, 1963)

análisis especialmente importantes cuando el centro era el trabajo realizado sobre los colores de *La muerte tenía un precio* / *Per qualche dollaro in più* / *Für ein paar Dollar mehr* (Sergio Leone, 1965) en restauración de la Cineteca de Bologna, o sobre el sonido y la «corrección digital» de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (Dr. Stangelove: or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, Stanley Kubrick, 1963) presentada por Sony Columbia/Hollywood Classics. El otro descubrimiento personal (señalaré que me dedico al cine anterior a 1912) es que todo se puede ver y hay que verlo. Los archivos cambian y han cambiado; no sé si los investigadores lo hemos hecho tanto. Poder apreciar en proyección nueve programas de vistas producidas todas ellas en 1907 (cada año se hace lo mismo con los cien años precedentes) es un lujo y un trabajo sobre el que hay que reflexionar y respetar. Para acabar, un último homenaje no por muy personal menos meritorio: la música y los músicos. El acompañamiento del cine silente es un género en sí mismo y se comprueba cuando se ve a verdaderos y apasionados músicos hacerlo sesión tras sesión... y un ruego: el festival de cine mudo de Pordenone tiene una escuela de músicos todos los años, ¿no habría nadie español/a interesado/a en ir?

DE PIONEROS, AMANTES REGULARES Y FEBRILES INFELICES: LAS RETROSPECTIVAS DEL 55º FESTIVAL DE CINE DE SAN SEBASTIÁN (20/29 DE SEPTIEMBRE DE 2007)

En un festival que se precia de ser el más importante de nuestro país, además de uno en el que se devoran algunos de los más succulentos manjares del mundo, no podían faltar las retrospectivas dedicadas a cineastas y filmes que trazan perspectivas históricas y encuentran a un público entusiasta y ansioso por descubrir películas alejadas de los pases multitudinarios con alfombra roja. Éste ha sido el caso de los ciclos monográficos consagrados en la última edición del festival donostiarra a Henry King (1892-1982) y Philippe Garrel, y del temático, dedicado en esta ocasión a una muestra de la producción de los países nórdicos durante los últimos doce años.

La retrospectiva clásica sobre Henry King (1892-1982) refleja una propuesta en la línea de las que este festival viene programando en años recientes: un cineasta clásico (norteamericano) que, aunque más que consagrado y nada desconocido para los cinéfilos de la vieja escuela e incluso para los nada cinéfilos, constituye una apuesta segura, no decepciona aunque tampoco sorprenda en exceso, y cuenta con una dilatada y prolífica carrera que siempre deja algún resquicio para la recuperación casi filológica de sus obras menos populares, las que han permanecido ocultas o han sido rescatadas recientemente por obra de filmotecas y restauradores. Esto ha ocurrido con el periodo mudo de la filmografía de este director: una producción de difícil acceso (muchas de sus películas fechadas antes de 1927 se han perdido), lo que ha motivado, según los responsables del ciclo, el retraso en la configuración del mismo, y de la que pudieron verse, entre otras, *Tol'able David* (1921), *Stella Dallas* (1925) y *The Woman Disputed* (1928). King es un caso particular

dentro del periodo clásico del cine americano, edificado sobre el trabajo de toda una generación de pioneros de la talla de John Ford, King Vidor o Raoul Walsh, más por su adscripción a un único estudio durante la mayor parte de su carrera —desde 1930 trabajó en exclusiva para la 20th Century Fox bajo la «amable» tutela de Darryl F. Zanuck; fidelidad que sólo rompería cuando en 1959 dirigió *Esta tierra es mía* (This Earth Is Mine) para la Universal— que por su eficaz ejercicio de géneros y temáticas diversas. Así, cultivó el *western* —en el que compu-so potentes estudios sobre la violencia como *Tierra de audaces* (Jesse James, 1939), *El pistolero* (The Gunfighter, 1950) y *El vengador sin piedad* (The Bravados, 1958)—, la película de aventuras —*El cisne negro* (The Black Swan, 1942); *El capitán de Castilla* (Captain from Castile, 1947); *Las nieves del Kilimanjaro* (The Snows of Kilimanjaro, 1952)— o el melodrama, en el que destacan *La canción de Bernadette* (The Song of Bernadette, 1943) y *La colina del adiós* (Love is a Many-Splendored Thing,



Las nieves del Kilimanjaro (The Snows of Kilimanjaro, Henry King, 1952)

1955). Adaptó obras de Ernest Hemingway —*Fiesta* (*The Sun also Rises*, 1957)— y Scott Fitzgerald —*Suave es la noche* (*Tender Is the Night*, 1961)—. Dirigió, además, a actores de la talla de Jennifer Jones, Tyrone Power o Gregory Peck, a los que aupó al estrellato de Hollywood y que son sin duda poderosos alicientes para la revisitación de sus obras. Todo ello queda reflejado en la monografía editada por Filmoteca Española y el Festival de Cine de San Sebastián, *Henry King*, en la que se dan cita algunos de los más importantes especialistas en su obra.

No creemos que el segundo nombre elegido por el festival —éste aún en activo—, vea en King a un colega demasiado cercano y, sin embargo, el término «artesano» es a menudo empleado para definir a ambos. La cinefilia de Garrel (1948) pasa por los cineastas contemporáneos más alternativos y su trayectoria, que ha sido comparada con la de autores tan radicales en su práctica filmica como Cassavetes y Warhol, fue también alabada por «padres» e «hijos», teóricos y prácticos, de la modernidad cinematográfica como Serge Daney, Henri Langlois, Jean Eustache o Jean-Luc Godard, al que consideraba la principal razón para comenzar a hacer cine cuando con dieciséis años firmó su primer cortometraje (*Les enfants désaccordés*, 1964). De su filmografía, inédita hasta la fecha en las pantallas comerciales españolas, aunque visitada por filmotecas, festivales y distribuida parcialmente en DVD en nuestro país, pudieron verse dieciocho títulos —quedando fuera algunos por decisión del propio director. La experiencia de adentrarse en el cine de Garrel exige una disposición, un ánimo o humor que, como apuntábamos, nada tiene que ver con los de ver una película de King, ni tampoco comparte casi nada con la mayoría de sus coetáneos. Este intrépido y desgarrado cineasta, que se autoprodujo hasta principios de los ochenta, opera en gran parte de su producción con los esquemas sensoriales del cine experimental o poético, y poco le importaron las cualidades y tutelas narrativas hasta el segundo tramo de su carrera. Si comienza haciendo cine, como él mismo reconocía, como una forma «ilustrada» de relacionarse con las chicas que le gustaban, sigue existiendo en sus obras un hábito de cine familiar (o de film-terapia). Hasta tal punto (se) confunde el cine con una vida, la suya, transitada de musas/amantes, atravesada por pérdidas y desamores, recorrida por la experiencia de la droga y fundida, sin estrépito pero con profunda convicción, con una práctica



L'enfant secret (Philippe Garrel, 1979)

filmica que ejemplifica la significativa diferencia entre vocación y profesión. La filmografía de Garrel es también un ejemplar exponente de cómo las condiciones de producción están en la base del trabajo artístico y obligan a delimitar unas concretas opciones estéticas, y así, además del uso del blanco y negro habitual en la mayoría de sus filmes hasta los más recientes, este cineasta rodaría sin sonido algunos de sus trabajos como *Le révélateur* (1968) o *Les hautes solitudes* (1974). A través de la colaboración con distintos guionistas, las obras de Garrel aceptan un esquema argumental más definido a partir de *L'enfant secret* (1979), y en algunas de ellas el espectador podrá entrar más cómodamente que en los hasta entonces insondables, silenciosos y desasosegantes —a veces insoportables, otras hermosos y emocionantes—, universos de este cineasta: *La naissance de l'amour* (1993) o *Les amants réguliers* (2004) son, en este sentido, mucho más asequibles que *La lit de la vierge* (1969) o *La cicatrice intérieure* (1970-1971), uno de los largometrajes más celebrados de Garrel, protagonizado por su entonces pareja, la «velvetiana» Nico. Otro volumen, éste coor-



Les amants réguliers (Philippe Garrel, 2004)

dinado por Quim Casas y coeditado por el festival, el Forum des Images de París y el CGAI y el IVAC, acompañó, como es habitual, la retrospectiva.

Por último, debemos reseñar el ciclo temático que, bajo el título *Fiebre helada. El nuevo cine nórdico*, ofreció un panorama de la producción que desde 1995 —año en el que irrumpe en el panorama cinematográfico el movimiento Dogma encabezado por el danés Lars von Trier— viene desarrollándose en los fríos pero vivaces escenarios de Suecia, Noruega, Dinamarca, Finlandia e Islandia. Estas pequeñas industrias, que cuentan con una producción media anual muy por debajo, por ejemplo, de la española, han vivido, sin embargo, un inusitado protagonismo en los circuitos internacionales como deja constancia la treintena de films proyectados en esta retrospectiva. Aunque muchos de ellos han sido estrenados comercialmente en nuestro país —entre ellos, claro está, los adscritos al Dogma 95 como *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, 1996) y *Los idiotas* (*Idioterne*, Lars von Trier, 1998), *Celebración* (*Festen*, Thomas Vinterberg, 1998) e *Italiano para principiantes* (*Italiensk for begyndere*, Lone Scherfig, 2000), pero también el último film del desaparecido maestro sueco Ingmar Bergman, *Saraband* (2003), *Nubes pasajeras* (*Kauas pilvet karkaavat*, 1995) y *Un hombre sin pasado* (*Mies vailla menneisyyttä*, 2006), del finlandés Aki Kaurismäki— y alguno había sido presentado en fechas recientes en este mismo festival —es el caso de *La Herencia* (*Arven*, Per Fly), que obtuvo el Premio del Jurado al Mejor Guión en el en la edición de 2003—, lo cierto es que la principal virtud de esta muestra fue descubrir a partir de la acumulación de recurrencias algunas de las inquietantes líneas maestras de esta producción. Si los paisajes desolados y los cielos grises imponen una desalentadora quietud obligada por la rudeza del ecosistema, lo que se traduce en algunos filmes en un minimalismo formal que no deja de ser perturbador, también es cierto que los esquemas argumentales y los arquetipos narrativos no deparan mayor optimismo: la soledad, la incomunicación, la insatisfacción o los conflictos familiares y existenciales son algunas de las penas que acechan a los personajes de *Cold Fever* (*A köldum klaka*, Fridrik Thor Fridriksson, 1995), *Cold Light* (*Kaldaljós*, Hilmar Oddson, 2004) o de *Children* (*Börn*, Ragnar Bragason, 2006) y *Parents* (*Foreldrar*, Ragnar Bragason, 2007), todas ellas islandesas. Por



Den bryssomme mannen (Jens Lien, 2006)

otra parte, aunque el melodrama y el realismo son dos categorías constantes dentro de esta producción, también es cierto que esta retrospectiva depara sorpresas como los relatos fantásticos presentes en *Den bryssomme mannen* (Jens Lien, Noruega, 2006) y *Princess* (Anders Morgenthaler, Dinamarca, 2006). Así mismo, resulta espeluznante la cantidad de personajes tarados, depresivos y discapacitados presentes en este ciclo, desde el enfermo mental de *Sons* (*Sønner*, Noruega, 2006), de Eric Richter, al chico con síndrome de Down de *Uno* (Noruega, 2004), de Aksel Hennie, pasando por el retraído adolescente de *A Hole in my Heart* (*Ett håll i mitt hjärta*, Lukas Moodysson, Suecia, 2004). Sin duda, *The Art of Negative Thinking* (*Kunsten å tenke negativt*), del noruego Bård Breien, es ejemplar por su transgresora lectura del asunto, construyendo una negrísima comedia sobre un grupo de discapacitados que se reúne durante el fin de semana para intentar convencer a uno de ellos de las virtudes del pensamiento positivo. Este film es además una muestra de cómo pueden plantearse una producción de exiguo presupuesto, rodada en un único interior con un puñado de actores y en la que el director se coloca claramente del lado de la incorrección política, asignaturas, todas ellas, que los cines de otras latitudes podrían cultivar más a menudo. En definitiva, una vez contemplados los paisajes y motivos que recorren las pantallas de los vecinos más admirados de Europa occidental, da la impresión de que al menos los cineastas han decidido renunciar a la confortable apariencia de sus sociedades para mirar de forma descarnada lo que se oculta debajo de la alfombra del bienestar.

PORDENONE, 2007: PROS Y CONTRAS DE LA NORMALIDAD

La edición número XXVI de Le Giornate del Cinema Muto (6-13 de octubre de 2007) comenzó con la esperada vuelta a sus orígenes. Tras ocho ediciones celebrándose en la vecina localidad de Sacile, el Festival ha podido volver a Pordenone una vez finalizada la reforma de su sede habitual, el Teatro Verdi. El esperado regreso se ha saldado en realidad con el desembarco en un espacio totalmente nuevo que posee excelentes condiciones de imagen y sonido, a pesar de plantear inconvenientes inesperados; por ejemplo: ¿un Festival de cine mudo donde se oye a los músicos pero no se les ve? El foso tiene la culpa, un espacio lógico en términos escénicos tradicionales pero que roba al espectador del cine silente una parte necesaria del espectáculo, la de ver al músico en interacción con la pantalla. Sin embargo, este y otros pequeños problemas de adecuación no llegaron a ensombrecer la importancia del regreso al lugar que vio nacer y consolidarse a este Festival.

La cita del 2007 tenía como platos fuertes la retrospectiva sobre la obra muda del cineasta francés René Clair y titulada para la ocasión como el film que el propio autor realizó en 1947 sobre el período del cine de los primeros tiempos, *Le silence est d'or* (El silencio es oro), y el ciclo que llevaba el no menos significativo título de *L'altra Weimar* (La otra Weimar), sin duda la gran apuesta del Festival. El ciclo se componía de quince títulos llamados a dar cuenta del grueso de la producción alemana durante los años veinte más allá de corrientes como el expresionismo y de la obra de cineastas como Fritz Lang, Ernst Lubitch, F. W. Murnau o incluso G. W. Pabst. En otras palabras, esta vez se trataba de ver las partes ocultas de un iceberg cuya punta visible pasa por ser uno de los periodos más fecundos de la historia del cine, pero cuya enorme base, compuesta de comedias y melodramas que alimentaron un cine en gran medida popular, logró un fuerte arraigo entre el público y dio lugar a un elevado volumen de títulos, factores fundamentales ambos

para acabarse de explicar las dimensiones alcanzadas por la industria del film en Alemania durante la década de los veinte. Así, la selección vista en Pordenone incluía una nutrida colección de dramas que iban de un crudo realismo como el de *Die Carmen von St Pauli* (Erich Waschneck, 1928) a estéticas más idealizadas como *Der Farmer aus Texas* (Joe May, 1925), o más cercanas a los patrones de Hollywood como *Der Herr des Todes* (Hans Steinhoff, 1926) y especialmente *Rutschbahn* (Richard Eichberg, 1928). Sin ser ni mucho menos sorprendentes, estos dos últimos títulos son algunas de los mejores obras que proporcionó el ciclo, junto a las brillantes comedias *Der himmel auf erden* (Alfred Schirokauer, 1927) y *Die Hose* (Hans Behrendt, 1927), muestras claras de que Lubitch encabezaba un contexto más amplio que mucho debió alimentar a cineastas entonces en ciernes como Billy Wilder. Asimismo, el ciclo supuso un buen ejemplo de la estrecha relación entre el cine germano del período y la literatura popular, sinergias industriales incluidas. Tal vez *Buddenbrooks* (Gerhardt Lamprecht, 1923), versión de la novela homónima de Thomas Mann sea la excepción. Pero, en lo que atañe a la mayoría de las películas, el universo de referencia era el de la literatura popular, bien fuera del teatro o de la narrativa, incluida la infantil en la divertida adaptación *Der kampf der Tertia* (Max Mack, 1929). Esta y otras características puestas de manifiesto por el ciclo ayudan a hacerse una mejor idea no sólo del nivel medio de la producción en general, sino también de sus principales argumentos y de su imaginario. Del mismo modo, también puede adjudicarse una dimensión más ajustada —en este caso, al alza— a la fuerte influencia del cine de Hollywood en cuanto a géneros y estilos, así como a la ejercida de manera recíproca por el alemán del período sobre el de la meca del cine y otros de la órbita europea. Por ejemplo, sobre su coetáneo español. En los años veinte, el cine



Paris qui dort (René Clair, 1923-1925)

germano era el segundo más visto en las pantallas españolas, después del norteamericano. Por lo visto en Pordenone, el traído y llevado argumento de la influencia de ciertos cineastas de prestigio alemanes sobre destacados directores como Florián Rey, Fernando Delgado y Benito Perojo debería reescribirse para plantear una influencia más extendida, detectable en otros directores menos o nada prestigiosos y materializada en la asunción generalizada de ciertas prácticas de la producción germana en su conjunto.

En realidad, el auténtico descubrimiento de *L'altra Weimar* no son uno u otro título más o menos acertado, sino su demostración de la existencia de una producción muy copiosa y estandarizada, lo que descubre un ángulo nuevo desde el que repensar no sólo la cinematografía germana del período, sino también sus relaciones con las demás. Si este ciclo era, a priori, el llamado a deparar sorpresas, el de René Clair suponía la oportunidad de revisar a fondo la etapa inicial de la filmografía del famoso cineasta, cuando entre 1923 y 1928 cimentó el prestigio de una carrera que se extendería nada menos que hasta mediados de los sesenta. *Le silence est d'or* sirvió en bandeja la ocasión para el acontecimiento, en general al repasar la obra muda de uno

de los creadores más destacados de la historia del cine europeo, y en particular al convertir las proyecciones de *Paris qui dort* (1923-1925), *Entr'acte* (1924), y *Un sombrero de paja de Italia* (Un chapeau de paille d'Italie, 1927) en eventos musicales que renovaron el brillo expresivo de estas tres obras, las cuales, en su camino desde la vanguardia hasta la comedia vodevilesca, no dejan de compartir el humor cruzado con la melancolía. Si a esto le unimos el espíritu onírico que anima el primero de los títulos —y, a su manera, también el segundo—, estaremos en la senda de dos obras de entre las demás proyectadas, *Le fantôme du Moulin Rouge* (1925) y *Le voyage imaginaire* (1925), menos conocidas, pero que se revelan fundamentales para componer el universo fantástico que Clair levantó en esta primera parte de su trayectoria.

La fama mundial de René Clair bien puede contraponerse al olvido del polaco Ladislav Starewitch, olvidado patriarca del cine de animación realizado con marionetas. La retrospectiva que se le dedicó programó una veintena de los trabajos que filmó mediante el mecanismo de la “*stop-motion*” entre los años 1910 y 1928, desarrollados en forma de cortometraje y centrados en las fábulas interpretadas por animales e insectos. La sensación de monotonía que se desprende de ver tan elevado número de obras con características muy similares entre sí no hace olvidar la maestría de Starewitch en realizar un trabajo lleno de invención plástica y de una sutil ironía que lo ubica en la recepción adulta tanto o más que en la infantil. La sensación de estar asistiendo a una práctica artesana casi olvidada se acrecienta al formar la misma parte de ese cabo suelto de la historia del cine que es la animación de marionetas por “*stop-motion*”. Esa estrategia creativa parece haber quedado en un limbo que dificulta su conexión con los terrenos contemporáneos a ella, como el desarrollo de la industria de los dibujos animados, o incluso su consideración como antecedente de posteriores prácticas digitales. Aunque no es este el lugar para discutir los porqués, tal vez tenga algo que ver que su mayor implantación se diera a partir de los años cincuenta en los países del bloque soviético, todo un “no lugar” de la historia de los cines occidentales.

En cuanto a las secciones fijas del Festival, pudimos asistir a la undécima —y penúltima— entrega de *The Griffith Project*, correspondiente al periodo

entre 1921 y 1924. Este impresionante proyecto de restauración impulsado por Pordenone nos dio la oportunidad de contemplar una etapa de la obra del director donde su carrera ya había dejado de liderar claramente los designios de la industria de Hollywood, para ocupar un lugar indiscutible pero lateral. Desde la perspectiva de hoy en día, el éxito que obtuvo *Las dos huérfanas* en 1921 (*Orphans of the Storm*), cuyo pase fue otro de los eventos musicales del Festival, no constituyó sino un espejismo dentro de una trayectoria que, cuanto más profundizaba en la fidelidad a un estilo, más parecía alejarse del favor del público. De este modo, el ciclo permitió comprobar la pasión de Griffith por el melodrama. A pesar de que la restauración esté sacando a la luz los remontajes que el cineasta llevó a cabo a la búsqueda de adecuar la duración de sus obras al público, nada parecía hacerle dudar del género que eligió ni de su modo de practicarlo mediante temas y rasgos de estilo que, como pudimos comprobar, abordó una y otra vez. En cuanto a la sección *Cinema delle origini*, esta vez se nutrió principalmente de tres fuentes. Se exhibió una muestra de la colección Corrick, correspondiente al periodo 1901-1914, formada por 135 títulos conservados por el Australia's National Film and Sound Archive y provenientes de la familia Corrick, artistas

neozelandeses que a principios de siglo recorrieron el área del Pacífico y el sur de Asia con espectáculos donde las variedades integraron al cine como una más. En el fondo exhibido, películas filmadas por la propia familia se unieron a copias de cintas —algunas de ellas muy reconocidas— del “early cinema” filmadas por casas como Pathé, Gaumont o Charles Urban. Más misteriosos son el origen y la “autoría” de otra selección exhibida, a partir de la llamada “ELGE Collection”. Se trata de noventa y tres pequeños rollos encontrados, al parecer, en un anticuario en pleno 2007, que responden tanto a vistas de los llamados países bíblicos como a escenas de la Pasión rodadas en los propios lugares y en decorados cuya ubicación no está clara. En realidad, aunque su datación parece corresponder al periodo entre 1897 y 1901 y a pesar de las especulaciones sobre la identidad de los que filmaron las películas, casi nada más allá de la existencia de las imágenes parece estar del todo claro en esta interesante colección. Pero, seguramente, lo más atractivo de *Cinema delle origini* corrió a cargo de la Filmoteca de Catalunya, que, dentro de su creciente colaboración con los festivales y archivos internacionales más preocupados por la conservación, hizo este año una doble aportación a Pordenone. La primera fue nada menos que el rescate de cuatro “Méliès” que la Filmoteca conservaba en sus fondos: *Évocation Spirite* (1899), *La Pirámide de Triboulet* (1899), *L'artiste et le mannequin* (1900) y *Éruption volcanique à la Martinique* (1902), destacables obras para añadir al, por suerte, creciente catálogo de obras conservadas del pionero francés. La segunda aportación consistió en otra entrega de los filmes italianos de los orígenes que la Filmoteca conserva —una primera entrega se pudo ver en el Festival de Bolonia del mismo 2007— y cuya restauración se enmarca dentro de un proyecto conjunto entre varias filmotecas para restaurar el cine mudo italiano que poseen en sus fondos.

La sección sobre los archivos filmicos se ocupó de la Filmoteca de Hungría, que festejó sus cincuenta años mostrando dos restauraciones recientes y de la de Holanda, que festejó sus sesenta con un ciclo sobre la estrella Annie Bos, quien triunfó en el cine holandés durante los años diez con su estilo interpretativo cercano al de las “divas” italianas. La tercera entrega de *Tesori degli archivi americani* se centró en filmes de asunto social rodados entre



Las hermanas Gish en una foto promocional de *Las dos huérfanas* (*Orphans of the Storm*, D.W. Griffith, 1921)



Lulú /La caja de Pandora (Die büchse der Pandora, G. W. Pabst, 1929)

1900 y 1924, una muestra que acompaña a la espléndida edición de dvds que reúne una gama más amplia de títulos y géneros sobre el mismo tema. La sección *Fuori quadro* cumplió con su personalidad miscelánea exhibiendo, entre otras cosas, desde un ciclo de filmes patrocinados norteamericanos entre 1897 y 1938, hasta un pequeño ciclo sobre Mabel Normand, la actriz cómica estadounidense a cuya sombra surgió Charles Chaplin y cuya importante carrera, olvidada durante muchas décadas, está siendo en la actualidad objeto de recuperación historiográfica. Para acabar, señalaremos que los diversos foros convocados en Pordenone cumplie-

ron con su labor de fomentar el intercambio entre estudiosos y profesionales de los archivos, en especial los llamados *Collegium Dialogues*, donde cada día uno o varios expertos en conservación hablan del proyecto que están desarrollando en diálogo abierto con el público. Ahora bien, no podemos dejar de mencionar que en este foro, así como en los demás —de hecho, en todos aquellos dedicados a tratar los problemas de los archivos filmicos, da igual donde se celebren—, es habitual que el diálogo se estanque al llegar a dos tópicos: la polémica ética, técnica e histórica que contraponen la restauración tradicional a la digital y la enorme pérdida de fondos filmográficos debido a la falta de dinero. Sin quitar ni una sola gota de gravedad a ambos asuntos, ¿para cuándo un diálogo capaz de abordar los importantes asuntos que quedan al otro lado de estos dos muros contra los que nos estrellamos una y otra vez?

Pordenone 2007 se cerró con un último evento musical, la exhibición en el nuevo Verdi de *Lulú / La caja de Pandora* (Die Büchse der Pandora, G. W. Pabst, 1929). Un lujo que se disfrutó, pero sin duda un lujo muy conocido entre el público. Al final, quedó en el aire la sensación de haber asistido a una competente edición del Festival, donde todo ha cumplido con su papel, pero donde apenas ha habido sorpresas y sí más monotonía de la esperada. Da la impresión de que esta vez la cosa no iba de hallazgos, sino de aportar una pieza más —valiosa, eso sí— al puzzle de la historia del cine mudo.

DANIEL SÁNCHEZ SALAS

11º SEMINARIO/TALLER DE ARCHIVOS FILMICOS 2007

Los días 29, 30 y 31 de Octubre de 2007 se celebró, en la sede del cine Doré de Madrid, la undécima edición de los Seminarios/Talleres de Archivos Fílmicos de la Filmoteca Española, centrada este año en “Estudiar y conservar el conocimiento de las técnicas de construcción y preparación para la reproducción de los negativos originales del cine sonoro”. El seminario se celebra en un momento en el que el cine español parece estar de enhorabuena por la promulgación en estas fechas (22 de noviembre 2007) de una nueva ley de cine que, a pesar de las controversias, parece defender más amplia y profundamente a todos los sectores implicados. Todo ello, sin embargo, no es capaz de eliminar la sensación de que el cine es cada vez más un asunto de arqueología, ahí donde los responsables y profesionales del patrimonio siguen poniendo todo su esfuerzo e inteligencia en recuperar, restaurar, conservar y difundir la memoria cinematográfica. Objetivos que parecen quedar respaldados por la propuesta del Ministro de Cultura, César Antonio Molina, para que se incluya en la Ley de Presupuestos Generales del Estado de 2008 una importante dotación dedicada a un Fondo de Protección a la Cinematografía, entre cuyos objetivos están tanto la creación de un Centro de Artes Visuales como la siempre postergada creación del Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española en la Ciudad de la Imagen, mediante un acuerdo con la Comunidad de Madrid en el que se incluye la obligatoriedad de que el ICAA inicie las obras en el plazo máximo de dos años.

Así, mientras en otros lugares se diseñan las líneas políticas maestras del futuro del cine (y de la conservación de su pasado), en el Cine Doré, bajo la coordinación del maestro Alfonso del Amo, se reunieron una vez más distintos responsables de toda la geografía española, incluyendo representantes de la Filmoteca Española, la Filmoteca de Catalunya, la Filmoteca de Castilla y León, la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, la Filmoteca

Vasca, el Centro Galego de Artes da Imaxe, contando con la presencia de la Cinemateca Portuguesa como invitado extranjero, y la participación de otros profesionales y entidades del ámbito del cine.

Como no podía ser de otro modo y aunque no fuera el tema central del seminario-taller, mucho de lo que se dijo tuvo que ver con el difícil papel que los archivos fílmicos han desempeñado en el pasado y pueden desempeñar en el futuro respecto al patrimonio cinematográfico. Dificultades que van de la insuficiencia y tardanza de las sucesivas normas sobre el depósito legal (cuyas anécdotas deberían algún día reunirse en una antología del disparate) a la debilidad de los soportes químicos (y su inminente caducidad del celuloide ante la reconversión digital), pasando por las trampas y picarescas en la entrega de los materiales de depósito y los problemas sobre la autoría y los derechos que siempre han rodeado a la producción cinematográfica (y el sempiterno desprecio de los productores por un material que literalmente entendían como de usar y tirar; comportamiento criticado por productores como Agustín Almodóvar, presente en una de las jornadas).

Así, resumiendo este estado de cosas, puede entenderse que, por un lado, no existan en los archivos fílmicos películas que uno considera imprescindibles en la historia del cine español y, por otro, los profesionales nunca dejen de preguntarse—ante la avalancha de materiales y lo laborioso de cada restauración— qué y cómo conservar.

La situación parece incluso estar llegando a un punto insostenible. Los clásicos problemas de los archivos fílmicos (la peligrosidad del autoinflamable nitrato, el mal del vinagre que afecta a todos los soportes de celuloide, tanto de imagen como de sonido...) se ven ahora atemperados por las múltiples dudas que provoca la obligada reconversión digital y sus propios problemas (la capacidad o no de reproducir la calidad del 35 mm., la constante obsolescencia de los formatos y los equipos, la



Cine Doré, sede de la undécima edición del Seminario/Taller de Archivos Fílmicos en 2007

propia caducidad del material digital...). De la importancia de estas dudas da fe que fueran formuladas o asumidas por profesionales como Guillermo Peña y Juanjo Carretero (de Fotofilm-Deluxe), José Luis Arbona (de Tecnison, S.A.) o Juan José Mendy (de Iskra). Así, en contra de la supuesta accesibilidad de lo digital, una y otra vez quedó planteado que dado el elevadísimo coste y la corta vida útil de los equipos digitales, sólo las grandes multinacionales pueden afrontar su adquisición, dejando fuera de su uso a los archivos fílmicos, incluidos los estadounidenses.

En este marco general sobre los problemas y los males de los archivos cinematográficos se sitúan las ponencias que configuraban el tema central del XI Seminario-Taller: el de la preservación y reproducción de los negativos originales de sonido, cuyos problemas derivan del uso de tres diferentes siste-

mas (plata, magenta y cian) cuyas diferentes composiciones de colorantes requieren de diferentes lectores para la consecución de un sonido ajustado al original. Sin duda, fueron las ponencias más especializadas —a veces ininteligibles para una profana— y, sin embargo, apasionantes en la descripción del día a día del encuentro de un restaurador o una restauradora con ese voluble y frágil material que es el cine.

Para acabar —y antes de fijar la próxima cita en Salamanca bajo los auspicios de la Filmoteca de Castilla-León— destacaremos el buen ambiente entre las nuevas y las viejas generaciones de filmotecarios, así como entre las distintas instituciones dispersas por la geografía española cuyo fin común es el patrimonio cinematográfico.

MAITE GALLEGO CUENCA