

BORZAGE NUNCA CENÓ AQUÍ RETROSPECTIVA EN SAN SEBASTIÁN

Ironizaba, con tanta gracia como agudeza, Ricardo Aldarondo en el diario de la más reciente edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián a propósito de la mengua de *glamour* que forzosamente habían representado para el mismo las consecuencias —por más que indirectas, bien reales— del brutal atentado del 11 de septiembre, subrayando en cambio la rutilante *presencia* de Marlene Dietrich en *La Concha*... siquiera gracias a la proyección de *Desire* (*Deseo*, 1936), uno de los cuarenta y dos films que integraran la espléndida retrospectiva dedicada este año a Frank Borzage. La verdad, como el propio cronista revelaba, es que ni Borzage ni la Dietrich cenaron nunca aquí, pues *Desire* recurrió —como era lógico y previsible— a imágenes de archivo para reconstruir su secuencia donostiarra. Con todo y con eso, muchos años después la obra de Borzage vendría a erigirse en uno de los máximos atractivos de la gran fiesta cinematográfica de cada septiembre, sin que la accidentada llegada de las copias de la retrospectiva por efecto de los problemas del



Charles Farrell y Janet Gaynor en *The Seventh Heaven* (El séptimo cielo, Frank Borzage, 1927).

tráfico aéreo internacional —aun alterando el orden normal de las proyecciones— pudiera empañar en lo más mínimo su brillantez.

La misma fortuna aciaga que desde antaño parece condenar los veredictos de los jurados del Festival de San Sebastián —este año regateando *Monsieur Chabrol et Cie.* una merecidísima Concha de Oro a *En construcción*, de José Luis

Guerín, entre algunos otros desatinos— parece trocarse sin embargo en contundentes aciertos a la hora de diseñar y organizar las retrospectivas, paradójicamente acaso la más atractiva de sus secciones para muchos de los *festivalliers* extranjeros. Por más que pueda ser (ligeramente) discutible la machacona insistencia en dedicar sus grandes ciclos a figuras más o menos olvidadas del Olimpo hollywoodiense —con las únicas excepciones de Mikio Naruse o Carol Reed—, las retrospectivas de San Sebastián y los magníficos libros que las acompañan constituyen así un acontecimiento bien relevante a escala internacional, algo que lamentablemente no termina de suceder con el propio Festival. Superado con éxito el relevo en su dirección, ahora bajo las firmes riendas de Mikel Olaciregui, quien parece haber hecho de la necesidad virtud y asumido algunos mayores riesgos en la selección oficial para contrarrestar el cada vez más perverso *efecto Venecia*, cabe no obstante vaticinar que —una vez más— nuestros colegas de las revistas especializadas extranjeras hablarán de esta 49ª edición del Festival básicamente en función de esta retrospectiva.

Borzage no estuvo sólo en tales lides, pero ni la circunstancial muestra histórica bautizada como *Sucedió ayer* ni la completa retrospectiva de la obra de Otar Iosseliani parecen haber podido competir con aquél. Autor de casi un centenar de películas, repartidas de forma equilibrada entre los periodos silente y sonoro, actor con anterioridad en otras ochenta y pico producciones entre los años 1912 y 1917, Frank Borzage (1893-1962) se ajustaba plenamente al perfil de los habituales homenajeados por San Sebastián en estos ciclos. Extraordinariamente popular y apreciado por la crítica en su momento de máxima actividad,



Humoresque (1920).

Borzage terminaría prácticamente olvidado tras la Segunda Guerra Mundial y no sería objeto sino muy recientemente de algunas tentativas de reevaluación crítica. El libro de Hervé Dumont, publicado originalmente en 1993 acompañando una retrospectiva parisiense y ahora traducido al español con el habitual concurso de Filmoteca Española, marcó un auténtico punto de inflexión en esta recuperación, coincidiendo por lo demás con la aparición y oportuna restauración de algunas películas que se daban por perdidas y que han resultado tan espléndidas y capitales en la filmografía de Borzage como *Lucky Stars* (*Estrellas dichosas*, 1929). Admirado en su momento por cineastas tan diversos como Eisenstein, Von Sternberg, Carné o Fuller, por fin ahora podían críticos, historiadores y simples espectadores conocer —y disfrutar— la obra de Borzage: San Sebastián y Filmoteca Española merecen una vez más el justo crédito por acometer la empresa.

Cineasta singular que declaraba no poder rodar ninguna película que no fuera capaz de sentir, Borzage desarrollará sin duda muchos de los hallazgos de los melodramas de Griffith, mas en absoluto de una manera rutinaria o mecánica. *The Seventh Heaven* (*El séptimo cielo*, 1927), su película más conocida y probable-

mente también su obra maestra, evidencia con claridad la acusada personalidad de su autor, tanto en el refinado y poderoso estilo visual o en el denominado *Borzage touch* como, sobre todo, en el profundo misticismo inherente a su presentación de sublimes amores proyectados con frecuencia hacia una dimensión espiritual y trascendente. Obsesionado por la búsqueda de la pureza a través de una comunión amorosa en la que la intensa emoción desprende continuos destellos de misticismo (sobre todo a partir de finales de los treinta y, muy especialmente, en sus tres adaptaciones de originales literarios de Lloyd C. Douglas: la mediocre *Green Light* (1936), la interesantísima *Disputed Passage* (*Vidas heroicas*, 1939) y *The Big Fisherman* (*El gran pescador*, 1959), insólito *peplum* religioso con que cierra su carrera), Borzage no por ello se entrega jamás al proselitismo ideológico o renuncia a hablar del mundo que le rodea. Al fin y al cabo, como justamente escribiera Ado Kyrou, las suyas son «parejas luminosamente hermosas en lucha contra un mundo feo», nunca amores banales o idealizados fuera de cualquier coordenada social. Si *The Seventh Heaven* puede ya dar buena fe de ello, títulos como *Humoresque* (1920), *Man's Castle* (*Fueras humanos*, 1933) o sus conocidas películas pacifistas constituyen expresivas muestras de la profunda sensibilidad social del cineasta, autor incluso de un par de films de propaganda anti-nazi, la formidable *The Mortal Storm* (*Tormenta mortal*, 1940) y el atípico *thriller* de ambiente bélico *Till We Meet Again* (1944).

Hombre reservado, casi secreto (su filiación masónica apenas trascendió en la época), adorado por sus actores y actrices, gustoso cultivador del melodrama popular con ribetes sociales y, sobre todo, febrilmente romántico, abanderado del amor como un sentimiento sagrado y esencial que por fuerza ha de tener una dimensión espiritual y una proyección cuasi-metafísica, Borzage es hoy ya menos enigmático para sus estudiosos y admiradores gracias a esta retrospectiva donostiarra. Aunque nunca cenara aquí... ALBERTO ELENA

VII SEMINARIO/TALLER DE ARCHIVOS FÍLMICOS DE LA FILMOTECA ESPAÑOLA

La pérdida del color en los materiales cinematográficos antiguos se ha convertido en una de las máximas preocupaciones para los centros encargados de custodiar y preservar el patrimonio audiovisual. Bien por efecto de la lógica degradación de los soportes, bien por los defectuosos tirajes de copias de seguridad efectuados a partir de nitratos, bien por la ignorancia que aún existe sobre los procedimientos técnicos específicos de ciertos sistemas sustractivos —en particular, aquellos que los anglosajones suelen incluir en el difuso territorio terminológico del *Exotic Color*—, lo cierto es que dicho problema viene debatiéndose profusamente en los congresos y seminarios internacionales de archivos filmicos, sobre todo desde que en 1981 Martin Scorsese lanzase al respecto una clara voz de alerta ante la opinión pública. Esta circunstancia pudo comprobarse de nuevo en el transcurso del VII Seminario/Taller organizado por Filmoteca Española, entre los días 5 al 9 de noviembre de 2001, donde una serie de investigadores tuvieron oportunidad de reflexionar sobre diversos aspectos abiertos todavía a la controversia y que cuestionan determinadas prácticas habituales de trabajo archivístico basadas en inercias tradicionales.

Aunque puede afirmarse que la práctica totalidad del cine español anterior a 1940 fue realizado con elementos de color, incluyendo la mayor parte de las películas mudas, pocas muestras originales procedentes de la época se conservan en perfecto estado. En este sentido, lo único que puede hacerse es reintroducir el color, sirviéndose para ello de herramientas como las pistas ofrecidas por unos materiales de nitrato que, sin embargo,

las filmotecas han tendido históricamente a destruir por sus altos niveles de inflamabilidad e irreversibilidad de las degradaciones padecidas. En ese sentido, Luciano Berriatúa aprovechó buena parte de su charla para demandar la máxima sensibilidad en la preservación de esos materiales originales incluso durante el simple proceso de transferencia a soportes de seguridad, ya que a veces suelen destruirse informaciones básicas —caso de los marginales— para acometer posteriores restauraciones con un mínimo de criterio riguroso.

Ahora bien, en la medida que las obras cinematográficas son accesibles cuando aparecen proyectadas en la pantalla, Alfonso del Amo quiso, por su parte, llevar mucho más lejos el debate, al referirse a la creciente utilización fascinada de tecnologías actuales para el abordaje del pasado, con lo que eso puede suponer como respaldo hacia una tendencia actual que postula la mejora fotográfica o sonora de los materiales en vías de restauración. De ahí la urgente necesidad que existiría de fomentar, por un lado, el estudio técnico e histórico de los sistemas sustractivos de color en la cinematografía y, por otro, la determinación del nivel generacional de los registros que se conservan, al objeto de reproducir correctamente el negativo original con los valores correctos de luz, color y continuidad.

Por otro lado, y con respecto al cine mudo español, donde en numerosas ocasiones se tiraba ya de partida una sola copia con notables variaciones de origen en los tintados, resulta difícil establecer —a juicio mayoritario del grupo de especialistas que intervinieron

en este VII Seminario/Taller- un criterio estable válido para cualquier restauración. No obstante, Filmoteca Española quiso presentar una experiencia pionera acometida con el largometraje *El Dos de Mayo* (José Buchs, 1927), donde se ha procedido a la reintroducción del color sirviéndose de prácticas similares a las de la época, con resultados cuando menos muy sugestivos: a falta del negativo original, dicho trabajo habría partido de dos copias incompletas depositadas en Madrid y Zaragoza, cuyo deterioro físico era notable, para efectuar reproducciones sobre película de duplicación en blanco y negro posteriormente tintada por bloques de color.



Un chien andalou (*Un perro andaluz*, 1929).

Ahora bien, aunque la reintroducción del color en los films antiguos se erigió a lo largo de estas jornadas como punto prioritario de debate, hubo también espacio para otros aspectos de no menor interés. Dentro de ello, destacaría por su relevancia la presentación del trabajo que está efectuándose para recuperar la obra mítica de Luis Buñuel y Salvador Dalí *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929), donde Ferrán Alberich, su máximo responsable, expuso los principales motivos por los que se decidió emprender en 1999 dicha restauración -que no estará concluida hasta fines del 2002-, desgranando las dificultades existentes para lograr

un óptimo adecuamiento de la parte sonora. Igualmente, Filmoteca Española decidió completar este panorama sobre las últimas restauraciones con la proyección de otros largometrajes ya ultimados como, entre otros, *La venenosa* (Roger Lion, 1928), una nueva copia obtenida tras la recuperación del quinto rollo y aderezada con la recuperación de los colores originales; *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!* (Fernando Delgado, 1928), reproducida por la Filmoteca de la UNAM a partir de una copia nitrato localizada en México; y *Romancero marroquí* (Carlos Velo y Enrique Domínguez-Rodiño, 1939).

Por otra parte, Encarnación Rus, Camille Blot e Irela Núñez del Pozo presentaron el estudio de catalogación y restauración del Archivo Sagarminaga, un extraordinario depósito de materiales filmicos primitivos donde entre otras cuestiones han aparecido 94 películas de los orígenes del cinematógrafo. Gregorio Antonio de Sagarminaga, un vasco que se dedicaba a gestionar varias explotaciones mineras y que tenía un enorme interés por la magia, logró entre 1896 y 1897 que los Lumière le vendieran uno de sus aparatos de rodaje. Así, fue desarrollando un archivo de películas cuya catalogación acaba de efectuarse atendiendo -a falta de fuentes de la época y referencias hemerográficas- aspectos como la clase de perforación o el tipo de barniz (por ejemplo, las películas Lumière estaban barnizadas por los lados, mientras que las Meliès sólo por uno).

En definitiva, si de algo sirvió el VII Seminario/Taller de Filmoteca Española fue para pulsar el estado de la cuestión justo en un momento donde las nuevas tecnologías y modernos planteamientos de trabajo están haciendo peligrar algunas prácticas tradicionales en el ámbito de las restauraciones. Motivo por el cual la presencia durante las sesiones de numerosos profesionales latinoamericanos especializados en archivos filmicos cobró particular importancia. **LUIS FERNÁNDEZ COLORADO**