

S

100% MATERIAL RECICLABLE

ROSA CARDONA ARNAU Y
LUIS FERNÁNDEZ COLORADO

Dentro de esa imagen mítica con la que usualmente tienden a ser presentados los momentos iniciales de cualquier disciplina, buena parte del *corpus* historiográfico referido al cine español ha contribuido a generar una curiosa percepción: el tiempo pretérito, bañado por la pátina de los años, deviene en una especie de Arcadia inocente y feliz. Una vez asentada la idea entre el común de los aficionados, tras serle dibujado un universo de afanosos pioneros, viajeros de la legua, sagaces empresarios o damiselas travestidas en *starlettes*, la única mácula indeleble en ese risueño paisaje sería la destrucción casi sistemática que se emprendió del naciente patrimonio audiovisual. Un luctuoso hecho del que son imputados los poco escrupulosos industriales que, mezclando el amor al dinero con la ceguera estética, perpetraron ese ataque contra las torrenciales fuentes de talento artístico que recorrieron un mundo cercano a la égloga.

Sabido es, pues, que la pérdida en muchos casos irreparable de un importante volumen de films se debe a los tejemanejes de un reducido colectivo de individuos. Los cuales, a medida que las películas fueron perdiendo valor de mercado, bien por la obsolescencia propia de lo que deja de ser novedad, bien por la irrupción de novedosos elementos expresivos como el sonido o el color, prefirieron deshacerse de unos molestos materiales que sólo ocupaban espacio en los almacenes. Así pues, y dejando al margen los incendios devastadores de laboratorios (que sin ningún género de dudas coadyuvaban enormemente a la destrucción de films), se procedió a la venta de celuloide al peso, como chatarra de la que aún podían sacarse ingresos residuales, llegándose en determinadas épocas a unos extremos tales que traerían consigo el desarrollo de un singular aparato normativo. Dicha legislación vendría a sancionar lo que era práctica corriente desde décadas atrás, regulando a efectos aduaneros el ecológico tránsito de las películas cinematográficas a empuñaduras de paraguas, cuellos de camisa, botones, o también a nuevas películas.

Más allá de nuestros anhelos conservacionistas, lo cierto es que como cualquier industria de medio pelo, cuya modestia financiera casa dificultosamente con sus ínfulas de trascendencia cultural, la del cine (y de manera muy especial la española) ha sufrido los embates de la lucha por una supervivencia en ocasiones difícil. El deshacerse de films que se consideraban anticuados formaría a veces parte, aunque suene paradójico, del combate por seguir alimentando las mágicas ensoñaciones de ese público pastoril que seguiría acudiendo al nemoroso bosque de las salas de exhibición.

RETAZOS DE UN LENTO PROCESO DE EXTINCIÓN

La precariedad endémica de la industria cinematográfica autóctona está en la base, por lo tanto, de una catástrofe que ha venido siendo denunciada, con mayor o menor vocinglería según los momentos, durante las siete últimas décadas. Ya en los años veinte, y con especial énfasis ante la inminencia de la llegada del sonoro, surgieron voces reclamando la preservación de películas mudas que corrían serio peligro de perderse en el cercano porvenir. Muestra de ello es que dicho tema se menciona con motivo de la frustrada tentativa de celebrar un congreso en San Sebastián durante el verano de 1927: uno de los puntos de la convocatoria aludía a la creación urgente e inaplazable de una Filmoteca de la Raza, mediante fórmulas de cooperación entre los gobiernos hispanoamericanos. En 1931, por seguir con los ejemplos,

hubo igualmente otro extenso debate público sobre la necesidad de impulsar este tipo de archivos filmicos, con su correspondiente plasmación en artículos de revistas gremiales donde pudieron leerse compungidas llamadas al respecto de «¡cuanto se lamentará más tarde no haber conservado, ya que no los negativos, por lo menos copias positivas de centenares de grandes películas artísticas o de dibujos animados!» (1). Ni que decir tiene que estas señales de alerta cayeron en saco roto, por mucho que en general se aspirase tan sólo a la creación de organismos que custodiaran una selecta gavilla de tesoros con presunto valor estético, ideológico o racial, y no la totalidad del cuantioso *corpus* filmográfico realizado o por realizar.

El primero de los archivos españoles tardaría en ver la luz hasta la lejana fecha de febrero de 1953, momento en que por decreto se crea la Filmoteca Nacional bajo la dirección del historiador Carlos Fernández Cuenca. Habían transcurrido más de veinte años desde que se produjeran los debates preliminares y distintos países europeos o americanos comenzaran a desarrollar sus cinematecas. La pérdida de buena parte del patrimonio estaba ya consumada, existiendo apenas la posibilidad de rescatar jirones inconexos como reflejan con claridad las devastadoras huellas de ese nada ilustre pasado: más o menos ha llegado a nuestros días un raquítico quince por ciento del cine manufacturado antes de la Guerra Civil. Lustros de quehacer creativo borrados de un plumazo, salvo aleatorias excepciones, por las circunstancias socioeconómicas de un país donde las penurias posteriores a la contienda bélica multiplicaron encima las magnitudes del desastre.

Numerosos factores condujeron a la situación que señala esa ilustrativa cifra de películas conservadas. De un lado estaría la aludida tardanza en la puesta en marcha de centros específicos que, como Filmoteca Nacional o la casi inmediatamente posterior Cinemateca Educativa Nacional (fundada en 1954), pudieran aglutinar los materiales dispersos por la geografía peninsular. Pero también habría que mencionar los incendios en laboratorios donde se guardaban películas; la sobreexplotación de los negativos como consecuencia del tiraje intensivo de copias en cuanto un film tenía éxito; la fragilidad misma de los soportes, mayor a medida que se retrocedía en el tiempo; el defectuoso contratipado de ciertas obras; la manipulación y desguace efectuados en determinados títulos a causa de condicionantes ideológicos o industriales; el calamitoso estado de buen número de cintas entregadas por los productores a Filmoteca en hipotético cumplimiento de la legislación proteccionista que iría aprobándose; la ausencia durante décadas de vías complementarias de comercialización como la televisiva y videográfica; o, en fin, la minusvaloración del cine español como elemento artístico y cultural (2).

El complemento a todo lo anterior serían las cuantiosas situaciones de severa crisis por las que ha atravesado la industria a lo largo de un amplio período de años. A veces, como ocurrió en 1928 a consecuencia de la pugna por el reconocimiento de los derechos de autor, saldada con el súbito rechazo de los exhibidores más modestos hacia títulos zarzueleros que devengarían unas hasta entonces inéditas tarifas por ese concepto, caso de *Carceleras* (José Buchs,

(1) *Acción Cultural Cinográfica*, nº 1 (julio de 1931). Ese mismo año se celebraría el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, en cuyas conclusiones volvería a incidirse sobre la necesidad imperiosa de fomentar las cinematecas y prohibir la exportación de los negativos de noticiarios (a los que se concedía especial importancia como documento histórico), permitiéndose únicamente la salida de copias positivas o contratipos.

(2) Dicho esto convendría introducir la apostilla, siquiera para que nadie caiga en la tentación de calificar a nuestros antepasados como vándalos insensibles, que las cosas han mejorado pero queda un extenso camino por recorrer. Es verdad que existe un aumento espectacular del número de filmotecas (hasta el punto de que la mayoría de las actuales Comunidades Autónomas disponen de un archivo cinematográfico, sea de titularidad pública o privada), o un creciente grado de sensibilización hacia la arqueología del cine, lo

cual redunda en una relativa disponibilidad de medios económicos y personal especializado. Ahora bien, al insertarse en una industria cara, que exige de fuertes desembolsos para su simple conservación, se torna complicada la posibilidad de que incluso en la actualidad esté preservándose la producción anual de cortos y largometrajes. A lo cual viene a añadirse que gran parte de los recursos humanos y financieros se desvían, por la pura lógica de unos imparable procesos químicos de degradación, hacia el cine antiguo en detrimento del más contemporáneo.

En plena euforia ecológica, el reciclado puede convertirse en arma de doble filo por la tendencia a considerar que el funcionamiento de los archivos, sean filmotecas, hemerotecas o bibliotecas especializadas, es lo suficientemente eficaz y coordinado como para garantizar en la posteridad la salvaguarda de películas, periódicos o libros.

1922), *La reina mora* (José Buchs, 1922), *Alma de Dios* (Manuel Noriega, 1923), *Dolorettes* (Maximiliano Thous, 1923), *Maruxa* (Henry Vorins, 1923), *El puñao de rosas* (Rafael Salvador, 1923) o *Gigantes y Cabezudos* (Florián Rey, 1926). La cercana irrupción del cine parlante fue otra de esas situaciones de crisis que traerían consigo la progresiva caída en desgracia de films precedentes, con el resultado de una importante desaparición de materiales. Mientras que el estallido de la Guerra Civil pondría la guinda en ese proceso destructor.

En bastantes ocasiones, sin embargo, dicha circunstancia obedeció simple y llanamente a la necesidad de reciclar celuloide usado como método para el tiraje de nuevas copias. Sistemas los hubo en abundancia, máxime a medida que las dificultades económicas del país hicieron compleja la compra de negativo y positivo en el extranjero. Aunque en general las invenciones se agruparon en fechas críticas para el desenvolvimiento normalizado de una industria cinematográfica dispuesta a aceptar peores resoluciones fotosensibles para el tiraje de copias como las que ofrecían las películas recicladas (o reemulsionadas, si se prefiere la terminología clásica), abarcando con especial énfasis la totalidad de los años cuarenta y al menos la primera mitad de los cincuenta.

Ahora bien, el hecho de que estas prácticas fuesen especialmente intensivas durante el franquismo no debe llevarnos a pensar que se circunscribieron sólo a dicho período. Existe abundante documentación sobre técnicas de «despintado» llevadas a cabo en laboratorios cinematográficos a lo largo de la década de los veinte. Esto consistía en someter la película a un baño desgelatinante, cuyo proceso puede sintetizarse de la siguiente manera: se sumergía el film en un baño de ácido sulfúrico de 50 B, concentrado o diluido, y tras varias horas de inmersión se procedía a su lavado en agua para lograr que la gelatina se licuara. A partir de ese momento era fácil desprenderla del soporte con simples fricciones, y si además se quería recuperar la plata bastaba con añadir un poco de sal de cocina al baño. Del mismo modo las empresas interesadas encontraban maquinaria específica extensora de emulsión y capa adherente, como hizo por ejemplo la casa Scott N. L. y Cía. en Londres al especializarse en la construcción de dichos aparatos (3). A menudo, los deshechos de partidas de película virgen, bien porque tuviesen defectos o por una defectuosa manipulación (los laboratorios sometían a numerosas comprobaciones los stocks de material sensible que adquirían) (4), eran reutilizados de nuevo.

En definitiva, estas y otras prácticas fueron tan habituales durante la década de los veinte que nadie pareció cuestionarlas, e incluso generaron distintos artículos sobre la materia en revistas fotográficas especializadas y un importante mercado comercial que generaría notables beneficios económicos. En este sentido, el patrimonio cinematográfico español quedó fragmentado y disuelto en ácido sulfúrico o sales de plata, gracias a unas técnicas de uso corriente y público conocimiento.

LAS RUTAS NADA IMPERIALES DEL CELULOIDE VIRGEN

A la conclusión de la Guerra Civil quedó un devastador saldo de muertes y tragedias humanas, seguido de un obvio receso económico. Encerrado en su lógica gubernativa, el franquismo puso en marcha proyectos para una hipotética reconstrucción nacional que necesitaba indispensablemente del acopio de un dinero escaso. El cine, por su carácter de instrumento de propaganda ideológica y sobre todo por el deseo institucional de transmitir una paulatina sensación de normalidad, recogió sólo las migajas de esos capitales circulantes, creándose al efecto organismos encargados de velar por su justo reparto como el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía. Y es que dicho sector industrial tampoco

(3) Rodolfo Namias, «La química y la industria cinematográfica» (*El Progreso Fotográfico*, Barcelona, Año II, 1921). Por otra parte, y para aquellos interesados en un mayor conocimiento divulgativo de los procedimientos de «despintado», véase *El Progreso Fotográfico* (Barcelona, Año V, 1924).

(4) Se comprobaba que estuviera exenta de rayas en el soporte o de velo, para lo cual la película se desbromuraba y se proyectaba

en una pantalla. En el caso de que las rayas estuvieran en la gelatina primero se velaba y luego se revelaba, fijaba y secaba, para ser posteriormente proyectada. Se constataba también su resistencia a la tracción y su grado de encogimiento. Véase al respecto L. Lobell, *La technique cinematographique: projection, fabrication de films* (París, H. Dunot Editeur, 1912).

representaba en el conjunto del país una fuente apreciable de ingreso de divisas, sino antes al contrario, por lo que se hicieron esfuerzos medidos desde la Administración franquista para garantizar su estricta supervivencia, sin innecesarios alardes. Con el resultado de escasez de película virgen para rodar (que obligó a los productores al recurso del estraperlo) o de la tardía introducción de sistemas de color en la década de los cincuenta.

Parafraseando a Antonio Fraguas Saavedra, quien en 1943 cifraba en trece millones de pesetas la inversión necesaria para alcanzar determinados niveles de estabilidad industrial, «si las cifras sirven para obtener conclusiones» habría igualmente que reseñar que de dicho monto total nueve millones irían destinados a la adquisición en el exterior de película virgen para unos cincuenta largometrajes y doscientos documentales, millón y medio para productos químicos de revelado y el resto a la compra de maquinaria para laboratorios (5). En otras palabras, fuese cual fuese la cantidad de films siempre y necesariamente habría que recurrir a la compra del material virgen fuera de nuestras fronteras, con el magro capital del que se disponía. Dándose de ese modo carta de naturaleza a sistemas adicionales de control que en cierta medida estaban relacionados con los mecanismos coercitivos de censura aunque también siguieran sus propias reflexiones a caballo entre lo ideológico y lo económico, como el Consejo Coordinador de la Cinematografía creado en 1952.

La película virgen, según recordaba Victoriano López García, había empezado a ser distribuida ya en 1940 bajo criterios de máxima optimización de unos bienes escasos. A partir de esa fecha, se aplicaría como norma la de priorizar «en primer lugar, a los trabajos de rodaje y obtención de copias de títulos españoles; luego a los de doblaje y copias del material extranjero moderno; y, por último, a la obtención de copias de películas antiguas» (6). Este aserto, que escondía bajo su manto rugosidades tales como que los films extranjeros quedaron desde tan temprana fecha en un segundo plano del reparto (¡conocidas fueron las dificultades de la industria norteamericana, por ejemplo, para seguir distribuyendo con regularidad sus materiales!), dejaba en cambio entrever que a las «películas antiguas» se les reservaba el espacio propio de las sobras. Es decir: la basura (al menos hasta que en 1953 se creara Filmoteca Nacional). Abriendo la puerta a su venta indiscriminada como material de desecho con el que fabricar nuevos productos.

Por otra parte, se hacía indispensable el que un puñado de osados emprendedores acometieran la producción de película virgen empezando por la positiva, puesto que el 72% del material importado (de acuerdo a las cifras manejadas por Victoriano López García) lo era para la manufactura de copias y copiones.

En ese panorama, y con el deseo de aprovechar la bonancible coyuntura, surgirían las empresas nacionales de fabricación de material virgen como Manufacturas Fotográficas Españolas, Negra y Tort o Valca. Empresas que, caso de la primera de las citadas (constituida en 1949), daban paso en su accionariado a personalidades de contrastado prestigio como Enrique Blanco Pallarés, factótum de los laboratorios cinematográficos Madrid Film, o Tomás de Bordegaray Arroyo, director de los Estudios Chamartín y futuro presidente del Banco de Vizcaya. Pero que de la misma manera en que reclutaron a significativas figuras de la industria se sumergieron en las miserias de ésta y aceptaron alinearse, junto a particulares y laboratorios cinematográficos, en el bando de quienes reciclaban películas antiguas. Obviamente, y debido a la merma en el prestigio que pudiera suponer el público conocimiento de este hecho, recurriendo a la creación de marcas falsas subsidiarias de la empresa matriz.

Así las cosas, y generalizando, puede afirmarse que la mayoría de los films españoles producidos durante el franquismo desde finales de los cuarenta fueron rodados con película virgen fabricada en el extranjero, mientras que el tiraje de un amplio contingente de copias se hizo con material de Negra y Tort, Valca o MAFE.

No obstante lo anterior, seguiría quedando un resquicio para la obtención de beneficio económico con la película reemulsionada. La entrada en el mercado de marcas nacionales que trabajaban a costes asumibles por amplios sectores de la industria redujeron en parte las

(5) A. Fraguas Saavedra, «En torno del cine como producto» (Primer Plano, Madrid, 16 de mayo de 1943).

(6) Victoriano López García, *La industria cinematográfica en España* (Madrid, Asociación Nacional de Ingenieros Industriales, 1945), p. 26.



MI CIELO DE ANDALUCIA ha dado ocasión a ANGELILLO para que su gran temperamento de artista recorriese todo el camino que va desde la nota desenfadada y alegre del muchacho alocado que va creando su ruina, a la emoción profunda del hombre

que agotado hasta la fatiga para rehacer su riqueza suplica un milagro de amor. MI CIELO DE ANDALUCIA es la mejor interpretación de cuantas ha realizado ANGELILLO en su vida artística.



Mi cielo de ANDALUCIA

Las escenas de esta gran película las contemplarán todos los ojos y sus canciones las cantarán todas las bocas.



ANGELILLO,

en plena madurez de su talento artístico, reaparece en



«MI CIELO DE ANDALUCIA» y se nos muestra como el más consumado actor, insustituible en este género. ::



Mi cielo de Andalucía, Ricardo Urgoiti, 1942.

perspectivas de negocio para el film reciclado, alejando a pioneros de la especialidad como José Riera Mercadé, cabeza visible de los laboratorios Cinematiraje Riera. En 1951, coincidiendo con la irrupción empresarial de Negra y Tort, MAFE y Valca, afirmaría sentirse desligado de una actividad que otros muchos siguieron practicando, como por otra parte venían haciendo en algún caso nada menos que desde finales de los años veinte (7).

La práctica era relativamente sencilla y conocida en diversos países desde tiempos remotos. Consistía, de forma sintética, en utilizar los films antiguos como desperdicio de celuloide para transformarlos de nuevo en otros artículos que podían abarcar desde la preparación de barnices a las imitaciones de cuero, incluyendo empuñaduras de bastones, instrumentos de cirugía, peines, bolas de billar, mangos de sombrilla o alcanfor. Una de las numerosas patentes registradas al respecto en España alude por ejemplo de forma expresa a la obtención de alcanfor partiendo de «películas fotográficas y cinematográficas», las cuales, una vez trituradas, se trataban por un disolvente de la nitrocelulosa para fabricar un producto que debía ser importado del exterior a un elevado coste económico (8).

Este tipo de patentes proliferaron en tono espectacular tras la conclusión de la Guerra Civil. Algunas de títulos tan sugerentes y descriptivos como «Procedimiento de fabricación de

(7) Para esas fechas podía resultar más caro, bien es cierto que de forma excepcional, trabajar con material reemulsionado que hacerlo con uno original. En 1951 el coste medio por metro de la película positiva VALCA era de 3'25 pesetas, mientras que films obtenidos de reciclaje como el «Especial F» de Laboratorios Cine-

matográfica Industrial, que se encontraba en la gama superior, se disparaban hasta las 4 pesetas.

(8) Cervantes Pardo Duarte, «Procedimiento de obtención del alcanfor, partiendo de residuos de celuloide». Patente de Invención número 143.467, aprobado su registro en 1937 (Oficina Española de Patentes y Marcas).

celuloide en planchas, tubos o barras, partiendo de películas viejas», registrada por el perseverante inventor Carlos Capella Nogué en 1942. Y otras muchas que con más sencillez aludían a «Perfeccionamientos en el procedimiento de reemulsionado de películas cinematográficas», como las inscritas respectivamente por Mario Carles Just y Francisco Sabater Forgas en 1944 y 1950 (9).

No siempre se partía del triturado previo en trocitos pequeños. Precisamente, uno de los inconvenientes habituales con los que tropezaba este procedimiento (cuando se intentaban ahorrar costes suprimiendo gravosas etapas intermedias para la manufactura de nuevas películas como la de triturado total de los materiales de deshecho) era que la emulsión antigua no podía ser quitada de los taladros laterales de la película. El reemulsionado se hacía entonces sobre la parte central, dejando sin la homogeneidad necesaria la zona de los bordes, donde queda impresionado el sonido. Por eso que muchos films reemulsionados se caracterizaron por su deficiente sonido, los muchos empalmes y la menor duración como consecuencia de los rozamientos en la zona de arrastre, por más que se fueran introduciendo perfeccionamientos como los aludidos en las patentes anteriores.

HACIA UN NEGOCIO RESIDUAL DE BOYANTE PASADO

Como puede percibirse, la calidad de estos productos era inferior a la que ofertaba cualquiera de las marcas, nacionales o internacionales, que tenían representación en el mercado. Su uso fue quedando circunscrito, por esto mismo, a copias creadas a base de fragmentos en buen estado de otros positivos que necesitaban el añadido postizo de un rollo reemulsionado, que al emplear celuloide «rancio» era proclive a la escasa perdurabilidad. Los empalmes, entre otras cuestiones, hacían una modesta labor de zapa sobre la maquinaria de los modestos exhibidores, quienes aceptaban estos materiales a falta de otros mejores e igualmente económicos; y, por el contrario, al convertirse en próximas a lo calamitoso estas proyecciones dejaban sus muescas sobre la copia positiva de turno.

Este tipo de hechos ocurrían, por ejemplo, con *Mi cielo de Andalucía* (Ricardo Urgoiti, 1942) (10). Rodada por su productor y director durante una etapa de exilio en Argentina, el traslado a España del negativo original se produjo en octubre de 1942, cuando el film ya había sido comercializado en el área sudamericana. Tras abonar los correspondientes trámites aduaneros, entraría en una fase de distribución por parte de empresas como Astoria Films, C. B. Films o Bengala Films, que se repartieron el territorio peninsular. Desde 1944 hasta 1952 estuvo en exhibición prácticamente ininterrumpida, y en 1953 se le comunicaba a Urgoiti que el negativo, depositado en Cinematiraje Riera, estaba en tan calamitoso estado a causa del exceso de copias tiradas partiendo de este material que era aconsejable su destrucción (lo cual tardaría en consumarse). A partir de ese momento, se irían remontando copias utilizando los fragmentos en mejor estado de conservación y rellenando huecos con el tiraje de materiales reemulsionados. Así hasta 1958, en que Ricardo Urgoiti desistió de seguir comercializando dicho largometraje, cuyos costes de reparación empezaban a superar los ingresos.

Ahora bien, estas significativas degeneraciones en los procedimientos de destripamiento fílmico ocurrían con el paso del tiempo, puesto que a comienzos de la década de los cuarenta, por ejemplo, el negocio era lo bastante floreciente como para que se tiraran copias íntegras (y no rollos sueltos) en materiales reemulsionados. Participando en esas operaciones no ya francotiradores que buscaban la subsistencia en la periferia industrial sino relevantes laboratorios (Cinematiraje Riera, Cinematográfica Industrial), cineastas (José H. Gan), inventores aficionados o personal técnico de estudios de rodaje.

(9) Carlos Capella Nogué, «Procedimiento de fabricación de celuloide en planchas, tubos o barras, partiendo de películas viejas» (Patente de Introducción número 152.277); Mario Carles Just, «Perfeccionamientos en el procedimiento de reemulsionado de películas cinematográficas» (Patente de Invención número 165.205); Francisco Sabater Forgas, «Perfeccionamientos en el procedimiento de reemulsionado de películas cinematográficas» (Patente de Invención número 190.258).

(10) El presente ejemplo está extraído de una investigación en marcha sobre Ricardo Urgoiti y la empresa Filmófono que desarrollan los historiadores Josetxo Cerdán, Juan B. Heinink y uno de los autores del presente artículo, Luis Fernández Colorado. Parte de los datos han sido entresacados del archivo personal del propio Urgoiti, conservado por sus familiares.

Sancionándose además institucionalmente tan anómala actividad, entre clandestina y aplaudida por lo necesaria para muchos, con la apertura de toda suerte de expedientes administrativos internos con lo que se pretendió regular la selvática jungla en que por momentos pareció convertirse la compra al peso de películas antiguas. E incluso, a mayor añadidura, con la aprobación específica de una Orden del Ministerio de Hacienda (de fecha 6 de mayo de 1949), por la cual se normativizaba la «Subasta de películas cinematográficas abandonadas». Así, quedaba bajo la espesa capa de la legalidad la incautación por parte de los servicios aduaneros de films que nadie venía a recoger a las preceptivas consignas, en buena parte de los casos porque la cinta en cuestión ya había agotado (o casi) su periplo comercial. Transcurrido un plazo de dos meses, pasaría a anunciarse en pública subasta como desperdicio de celuloide (nadie pareció plantearse su preservación en archivos), «consignando que el rematante en la venta queda obligado al troceado de las películas por su cuenta en local autorizado por la respectiva oficina y bajo la constante intervención de ésta» (11). La lectura de las correspondientes actas levantadas por los funcionarios interventores, y que en buena parte se conservan en el Archivo General de la Administración, arroja un desolador panorama de títulos que en la actualidad se dan por perdidos.

Entre quienes destacaron por llevar a efecto esta práctica, bien en la fase de compra de películas para su reciclado, bien en la posterior de laboratorio, hemos nombrado a José Riera o a José Hernández Gan, este último director de títulos como *El pozo de los enamorados* (1943) o *Sueños de historia* (1957) y que tuvo en marcha un modesto negocio de compra-venta de descartes en la madrileña calle de Espoz y Mina.

Pero una de las personalidades que de manera más continuada perseveraron en el reemulsionado de films antiguos fue Francisco Oliver Mallofré. Director técnico de los Laboratorios Cinematográfica Industrial (C.I.S.A.E.), cuya cabeza visible en la parte comercial era Rodrigo Soler, fue un incesante promotor de sorprendentes iniciativas que le llevaron a patentar un sistema de intertitulación y subtítulo, procedimientos de acetificación, coloreado bicromo de films, fabricación de película virgen, máquinas de revelado en horizontal y hasta densitómetros fotoeléctricos. En 1931 participaría junto a su socio en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, con una ponencia en la que hacían hincapié en la necesidad, y la posible viabilidad comercial, de apoyar las futuras empresas de fabricación de película que pudieran surgir. Desde finales de los veinte hasta bien entrada la década de los cincuenta, con inevitables altibajos como una quiebra fraudulenta en 1943, fue uno de los más conspicuos representantes de aquéllos que, por necesidades industriales y estrategias comerciales, procedieron al lavado de cara de unos largometrajes que inevitablemente quedaban destruidos.

Una tragedia patrimonial sin la que, con absoluta probabilidad, el cine español no hubiera llegado a recónditos pueblos de la geografía peninsular y en ocasiones ni siquiera a modestas urbes. Haciéndose más difícil una amortización de por sí complicada a causa de los mecanismos imperantes que beneficiaban a determinados distribuidores foráneos.

(11) Orden del Ministerio de Hacienda, 6 de mayo de 1949.

Within the framework of a major study about the manufacturing of celluloid in Spain, the authors make an institutional and industrial journey around the treatment that celluloid received throughout the first decades of Spanish cinema. The lack of sensitivity about the cultural and historical entity of the films meant that they were repeatedly used industrially, a process that was never effectively stopped by official bodies.

■ ROSA CARDONA ARNAU es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Especialista en temas relacionados con la restauración cinematográfica, ha participado en equipos investigadores adscritos a Filmoteca de la Generalitat de Catalunya y en la organización de seminarios-taller sobre patrimonio audiovisual. En la actualidad elabora una Tesis Doctoral sobre los laboratorios españoles durante la etapa muda.

■ LUIS FERNÁNDEZ COLORADO es profesor asociado en la Universidad Autónoma de Madrid. Autor del libro *Nemesio Sobrevila o el enigma sin fin*, ha colaborado igualmente en numerosos proyectos editoriales colectivos así como trabajado en la industria cinematográfica y televisiva, e intervenido en la recuperación de películas para Filmoteca Española.

Los dos autores ultiman un estudio sobre fabricación de película cinematográfica en España para el Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos que se celebrará en 1999.