

Notas

ENTREVISTA CON ELENA CERVERA, responsable del futuro Museo del Cine, dependiente de Filmoteca Española

Elena Cervera es la responsable del conjunto de objetos reunidos por Filmoteca Española para componer lo que con el tiempo pueda convertirse en un Museo del Cine. Como responsable de este «museo» virtual, que en un futuro abrirá sus puertas para dar a conocer el mundo del cine, *Secuencias* habló con ella de los fondos del mismo y su condición pasada y futura.

¿Cuándo nace la idea del «museo»? ¿Cuándo se empieza a formar la colección del museo dentro del seno de Filmoteca Española?

Nace en el año 1979, en el que se compra una colección privada. Fue éste el punto de partida a partir del cual hemos ido aumentándola con muchísimos más fondos, de modo que esa colección primitiva es sólo una pequeña parte de lo que tenemos actualmente. La procedencia del fondo es fundamentalmente de colecciones privadas. Habitualmente, el procedimiento de formación de museos comienza con la compra de piezas. Casi en todos los casos se parte de la colección privada de un coleccionista. La colección inicial que adquirimos tenía cinco mil piezas, y ahora hay entre veinticinco mil o treinta mil piezas.

¿Cuál suele ser la procedencia de los objetos? ¿Hay donaciones?

Hay personas que venden cosas y hay personas que donan cosas. También las hay que depositan cosas. De los tres procedimientos se nutre el fondo. Las ventas se sacan de profesionales y de anticuarios; son personas que se dedican a esto como profesión. O también de coleccionistas que tienen una pieza repetida y la venden, o venden su colección completa. Esto último es muy habitual entre los coleccionistas, que muchas veces llega un momento en el que piensan que sus colecciones están mejor en un museo y las donan completas. Ya sean pequeñas o grandes. Y también, muchas donaciones las conseguimos del propio mundo del cine. Son muchos los operadores que dan sus dibujos, o las cámaras: la cámara de Paniagua la donó su viuda. Es muy variado cómo se consiguen las cosas y de dónde vienen.

¿Qué tipos de fondos se compran?

El criterio es muy amplio porque el museo tiene todo lo que pueda exhibirse en un Museo del Cine: desde objetos de precine, hasta, entrando en el tiempo del cine, tecnología como, por ejemplo, cámaras, proyectores, moviolas, artículos de laboratorio...

Por otro lado, existen otros dos apartados en la conformación del futuro «museo»: un primero que se podría denominar «cómo se hace una película». Aquí tenemos también una colección muy amplia de dibujos de decorados y maquetas —de las que hay menos por una razón; no hay espacio—. Las maquetas son muy grandes y, por lo general, se han conservado muy poco. De dibujos sí hay una colección enorme.

Y la tercera parte, que se podría llamar «recuerdos» o «reliquias», que puede incluir objetos como una carta de Buñuel, o un cepillo de carpintero de Fructuoso Gelabert, vestuarios, recuerdos... Esos son los tres grandes bloques que se están reuniendo en el «museo».

Tenemos entendido que están seleccionando algunos trabajos del decorador Ramiro Gómez, que él piensa donar...

Ramiro Gómez ha donado algunos de sus dibujos, no todos. Ha dicho que tiene intención de dejarlo todo en un futuro, pero de momento los tiene él: ha dejado una parte para que tengamos una muestra de su trabajo. Tiene cosas preciosas. Pero también hay otros decoradores que han donado cosas suyas.

Entre los dibujos que tienen de directores artísticos, ¿proceden también del mudo o son ya todos del sonoro?

Hay de todas las épocas, y aquí no hay criterios excluyentes: se intenta adquirir todo lo que se pueda conseguir. Son mucho más difíciles de encontrar los del mudo porque es poco probable que se conserven dibujos en buenas condiciones.

Volviendo a la configuración del acervo, ¿ha cambiado el panorama de la compra y venta de objetos?

Sí. Las personas que se han dedicado a esto anteriormente me cuentan que ha cambiado bastante en los últimos veinte años por la propia consideración de los objetos. Ahora se valora lo antiguo porque se considera valioso, lo que lógicamente ha encarecido los precios. Por esto, antes llegaban más cosas como legado que ahora, aunque siga habiendo donaciones de este tipo, si bien no suelen ser piezas tan interesantes. Llegan proyectores, por ejemplo, de inicios del cine sonoro, que son de un interés relativo, y de 8 mm, de súper 8, de 16. Ya son cosas más modernas que siguen apareciendo porque puede que haya personas que lo tengan en su casa, como precedente del vídeo que usan ahora para filmar. Las piezas de mayor valor se han ido buscando y encontrando durante este tiempo, y forman parte del fondo estable.

¿Hay diferencias entre los artículos que se encuentran en el medio rural y el urbano? Quizás se puede entender que el primero es un almacén improvisado de cosas que están abandonadas, recuperables en un momento dado...

Existen bastantes cines que estaban en pueblos, ya abandonados, de los que se suelen recuperar los proyectores. En este medio es más difícil que haya sorpresas porque son lugares y objetos de un período de tiempo que ya se ha cubierto, dada la antigüedad de nuestro fondo. Pueden aparecer objetos que ya están aquí, por lo que no tiene sentido tener dos piezas iguales. La procedencia de muchos de los objetos que se obtienen ahora, sobre todo de precine, son más bien de los coleccionistas, porque es raro que haya un objeto interesante y no esté en manos de uno de ellos. Sólo cuando un coleccionista se quiere desprender de un objeto es el momento de conseguirlo para el museo. Puede suceder el caso de, por ejemplo, una señora que tenía en el desván un aparato de su abuelo que no sabía qué era, pero esto es bastante inusual.

Evidentemente, el cine como objeto primordial de un museo está teniendo una reconsideración últimamente a través de los aparatos del precine, ¿a qué le atribuye esta atención hacia la creación de museos del cine formado por este tipo de objetos, previos al cine en sí, como el de Tomás Mallol?

No solamente en España, sino en todo el mundo, está habiendo un interés por todo el tema del precine. Efectivamente se ha abierto el museo de Tomás Mallol en Gerona, y otros muchos en el mundo en los últimos cinco años; el de París se está remodelando, el de Turín

se está remodelando, el MOMI, fue uno de los primeros, ya hace ocho años que se abrió, el de Franckfurt también se ha remodelado hace poco... Toda esta atención ha coincidido, en parte, con el Centenario del Cine. Quizá con el aniversario exactamente no, con el entorno del aniversario, que ha motivado un resurgir del tema de los inicios, y los inicios, a su vez, entroncan con los antecedentes.

¿Qué materiales del llamado precine tiene el fondo?

Hay muchas linternas porque fueron más comunes. Además de los cristales de linterna mágica, porque a cada una se le ponía un juego de cristales. Ahora bien, si me preguntan en cuanto a la importancia que le damos a un objeto o a otro, queremos guardar todo lo que sea precine, todos los aparatos que consideramos importantes del precine: praxinoscopios no hay tantos como linternas, pero los hay, y son tan importantes como ellas. También hay zoótrofos. Hay, en general, de todos los elementos normales del precine, excepto quizás de aquéllos que son únicos, y que por tanto están en pocos museos, como el kinetoscopio. No hay ningún original de kinetoscopio en España y en el mundo hay muy poquitos. Son muy difíciles de conseguir.

Las placas de linterna que tienen, ¿son placas que pasaron por aquí en manos de los linternistas, o son de fabricación española?

Hay pocas placas de linterna fabricadas en España. La tecnología de los aparatos es siempre extranjera, ya que no existía en el país. La mayor parte son extranjeras, aunque hayan venido a España. Hay algunas que no sabemos de dónde han salido, están pintadas a mano, pero no hay conocimiento sobre quién lo hizo. La mayor parte de ellas nunca sabremos quién las pintó. La distribución de placas era inglesa, francesa, italiana, alemana ... son todas marcas extranjeras, no españolas.

¿Qué colecciones de cada tipo de placas hay?

Hay distintas colecciones de cada tipo. Hay muchas placas de muchos tipos: hay placas de fotografía, pintadas, de calcomanía, de movimiento, sin movimiento... Las más extendidas son las pintadas y de calcomanía, más que las fotográficas.

¿Las placas fotográficas que tiene el fondo son posteriores a las colecciones pintadas o de calcomanía?

Las más antiguas no eran, claro, las fotográficas. Llegaron hasta principios de este siglo, coexistiendo con las pintadas y las de calcomanía. Eran un tipo más de placas.

¿Estas placas tenían temas españoles?

Aunque hay placas de temas españoles, esto no permite saber si han sido hechas aquí o vienen de fuera. Algunas se ven claramente que son españolas, pero son las menos.

Hemos tenido ocasión de ver una colección sobre la ampliación del puerto de Barcelona ...

Es una colección de placas de linterna. En este caso se ve claramente que son españolas. Son veinte placas y se supone que se iban a utilizar durante las obras del puerto, para mantener al día la imagen de cómo se había ido haciendo el puerto. Puede que sirvieran para ponerse en un terreno de evaluación allí mismo. No se sabe cuál era su uso exacto.

¿Cuál es el objeto más antiguo que tienen?

Posiblemente un libro del siglo XVII sobre la linterna mágica. Pero no es que sea la pieza más importante. La importancia del fondo radica en el conjunto.

¿Qué libros conserva el museo de los relacionados con tecnología cinematográfica y precinematográfica?

Los libros de tecnología suelen estar en la biblioteca de la Filmoteca, pero el fondo tiene los más antiguos que, efectivamente, se refieren a temas, entonces contemporáneos, como la linterna mágica o del praxinoscopio. Son libros del siglo XIX hacia atrás.

En cuanto al resto de los aparatos, ¿los proyectores que tiene el museo de qué épocas datan?

Hemos decidido poner como tiempo límite aproximado de recolección de proyectores la década de los cincuenta. La razón está en la falta de espacio, a lo que no ayuda que son aparatos grandes. Además, son los elementos que en un futuro resultarán más fáciles de recuperar. Los impedimentos generados por la falta de espacio y de financiación hacen que se acorte el tiempo establecido como fin, que podría ser lógicamente más amplio.

¿Y en cuanto a cámaras?

La más antigua que tenemos es una Lumière. Hay cámaras más o menos de todas las épocas, hasta los cincuenta; época de la que tenemos cámaras *cinemascope*.

¿Tienen material de cinematografías extranjeras?

El «museo» se centrará en el cine español, siguiendo el criterio de Filmoteca Española, que da una mayor importancia al cine español. Por lo tanto, no buscamos dibujos de películas extranjeras, por ejemplo. Pero en tecnología la situación es diferente porque no hay tecnología española, como ya dije. Las cámaras son tecnología extranjera y no se puede saber si han sido utilizadas en España o no. Serán Pathé, será una Eclair, pero nunca va a ser de fabricación española.

¿Intentan conseguir material español que esté fuera de España?

Sí, hay un acuerdo entre todas las Filmotecas, a través de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), mediante el cual se establece un apoyo mutuo. Y en principio cada filmoteca está dedicada a su cine. Al cine de su país. Y si se conoce la existencia de cosas de otro país, normalmente se informa de su existencia. No solamente del material para el fondo, sino de las películas en general.

Volviendo al principio, ¿cuál es su concepción de un museo del cine?

El museo, tanto este nuestro, en un futuro, como otros, es un centro de investigación básicamente, que extiende su función hasta llegar a las visitas de los colegios, por ejemplo. La idea del museo ya no son sólo unas vitrinas donde se observa desde fuera; ésa es una consideración obsoleta del museo. El museo es algo mucho más vivo. Y la idea de este museo en particular es cubrir todo el espectro del cine, que es muy amplio. Una de las premisas de las que partimos es la diversidad de fondos, tan heterogénea: hay desde un dibujo hasta una cámara, un objeto de uso personal de alguien relacionado con el medio o conocido del cine ... La idea es poder mostrar lo que es toda la historia del cine a través de objetos.

Pero entonces, ¿qué función se tiene pensada para el futuro «museo»? ¿Se dedicará al gran público o será para la investigación de historiadores del cine y del precine?

La idea es que el «museo» tenga varias lecturas: primero, tiene que tener un espacio para el público normal que lo visitará como curiosidad sin tener más interés; segundo, tiene que ir dirigido al visitante intermedio que tiene una noción; y, por último, tiene que servir a los investigadores, que no lo usarán en su espacio público, sino que pedirán su uso detallado y particular, para consultar textos, libros, o una pieza. Pero tiene que cubrir todo el espectro, desde el más elemental hasta el más especializado.

¿En qué iniciativas se han visto envueltos en los últimos tiempos? Creemos que tuvieron una labor importante en la documentación de un libro tan espléndido como *La fascinación de la mirada*...

La mayor parte de las investigaciones que se han hecho sobre temas de precine se han documentado aquí o en el Museo de Girona, porque no hay otro lugar en España donde acceder a este material. Aunque el «museo» no está abierto como tal, funciona como centro de investigación. Hay muchas personas que vienen a consultar este material con algún tema en concreto. Ayudamos como promoción o documentación en las investigaciones sobre

precine y tecnología. Si no tenemos participación directa, al menos se colabora con los investigadores.

¿También colaboran con exposiciones puntuales?

Se prestan objetos para exposiciones, pero nuestra función, hasta el momento, ha sido cooperar en proyectos ajenos a Filmoteca. Se hizo una primera exposición tras la compra de la colección que sería la iniciadora del museo, pero ha sido la única exposición promovida directamente por nosotros. De hecho, el año que viene se van a hacer dos exposiciones, una de ellas va a ser de decorados y dibujos en general: será sobre directores artísticos en el cine español. La segunda exposición programada versará sobre el tema del cine y su historia en general.

¿Cuántas personas trabajan en el «museo»?

Somos dos personas de planta. Luego se hacen contratos temporales que suelen oscilar entre tres o cuatro personas. El equipo trabaja solucionando los problemas inmediatos que van surgiendo e inventariando el material que llega. Aunque, también, las personas contratadas temporalmente catalogan el acervo.

¿Cómo es la catalogación del fondo?

La catalogación es muy amplia por la variedad de los objetos que posee el fondo. Debemos integrar toda su heterogeneidad, lo que obliga a abrir mucho los criterios de clasificación y catalogación. La catalogación está hecha por temas; por ejemplo, hay un apartado dedicado al sonoro. Pero la búsqueda de fondos nunca está guiada por una de las partes del acervo. Se intenta conseguir lo que haya disponible y cuando se llega a una oferta, se evalúa si interesa o no.

¿Tiene una relación estrecha con el Departamento de Conservación de Filmoteca Española de cara a posibles restauraciones de piezas o cuestiones semejantes?

Ninguna, porque tenemos cometidos completamente diferentes. El Departamento de Conservación se dedica a las películas, por lo que los problemas de conservación de las cintas no tienen que ver con los que nosotros podemos tener con nuestros aparatos. Ellos sólo podrían restaurar las placas fotográficas en mal estado, pero ninguna de las otras, que requerirían especialidades distintas. Incluso en este supuesto de las placas fotográficas tampoco está completamente relacionada la técnica de restauración de las cintas con la de las fotografías. Ambos procesos coinciden en algunas cosas y difieren en otras. Además de que el Departamento de Conservación tiene ya mucho trabajo de su propio cometido. Por lo tanto, en las ocasiones en las que hay que restaurar una pieza se lleva a algún centro especializado. Se restaura sobre todo maquinaria y papel. Este último caso en especial por razones evidentes, pues si se abandona en mal estado el material termina por desaparecer. Estos son los casos urgentes, pero lo que no tiene esta premura se deja, porque los fondos son limitados y no vemos que tenga mucho sentido restaurar objetos que van a volver a ser almacenados y a permanecer en las mismas condiciones físicas. Ahora estamos restaurando piezas para las exposiciones de las que hemos hablado... queremos que estén en las mejores condiciones.

¿Cómo se presenta el futuro del «museo»?

La falta de un local pensado y preparado para el «museo» imposibilita que se concrete su futuro. Quizá cuando Filmoteca Española se traslade a su nueva sede se podrá tramitar la cesión de una sala donde haya una pequeña exposición permanente. Pero esto nunca sería un museo. Si ahora con estas dos exposiciones se abre la posibilidad de dejar la segunda de ellas en un lugar concreto, sería un primer paso importante porque esta muestra va a presentar un panorama general muy interesante.

*Marina Díaz López
Daniel Sánchez Salas*

EL AÑO DE NARUSE: RETROSPECTIVA DEL 46º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SAN SEBASTIÁN

En los últimos años el Festival Internacional de Cine de San Sebastián ha venido acostumbrándonos a la organización de magníficas retrospectivas en colaboración con Filmoteca Española, coeditora asimismo de los espléndidos volúmenes que han acompañado los distintos ciclos. Aunque *Secuencias* ya se ha hecho eco de tales iniciativas en diferentes ocasiones, la retrospectiva consagrada al gran cineasta japonés Mikio Naruse (1905-1969) en el marco de la pasada edición del Festival requiere sin duda una atención especial. De entrada, y aunque Naruse no era ya en absoluto un desconocido para los espectadores occidentales (gracias a los esfuerzos pioneros del Festival de Locarno, que le consagró un ciclo en 1983), lo cierto es que la difusión de su obra seguía siendo ciertamente limitada y, por lo común, reducida siempre a algunas de sus obras más emblemáticas. La muy reciente recuperación de algunas de sus películas menos conocidas en Japón hacía muy oportuna la organización de una nueva y más completa retrospectiva: hemos, pues, de felicitarnos por el hecho de que el Festival de San Sebastián haya asumido el reto con tanto entusiasmo como rigor.

En realidad, la retrospectiva ofrecida en San Sebastián (y posteriormente en Madrid por Filmoteca Española), que incluye 39 de los casi 90 largometrajes realizados por Naruse a lo largo de su carrera, es de hecho la más completa jamás organizada hasta la fecha, incluyendo las celebradas en Japón. Con excepción de sus películas anteriores a 1933 (18 títulos de los que, en algunos casos, ni siquiera se dispone de suficiente información), todas las etapas de la filmografía de Naruse han estado perfectamente representadas hasta llegar a su obra postrera, *Midaregumo / Nubes dispersas* (1967), realizada tan sólo dos años antes de su muerte. Ello ha permitido, obviamente, reconstruir en condiciones idóneas el desarrollo de las preocupaciones temáticas y formales del cineasta, así como —sobre todo— disfrutar con algunas de sus indiscutibles obras maestras y con algunos descubrimientos más o menos inesperados.

Tenaz cultivador del melodrama sentimental, Naruse hizo del análisis de las relaciones de pareja (y, en menor medida, familiares) el auténtico eje de su obra, que alcanza su máximo esplendor en el hermosísimo díptico compuesto por *Yama no oto / El sonido de la montaña* (1954) y *Ukigumo / Nubes flotantes* (1955). Pero, aunque no es éste en modo alguno el lugar para acometer un estudio en profundidad del cine de Naruse, justo es señalar que la retrospectiva de San Sebastián ha permitido a los interesados explorar cabalmente las raíces de tales inquietudes, rastrear los orígenes de su desencantada —cuando no directamente pesimista— visión de la realidad, completar su espléndida galería de personajes femeninos o, simplemente, recomponer minuciosamente la evolución de sus constantes estilísticas. De este modo, junto a espléndidos —pero ya conocidos— films como *Meshi / El almuerzo* (1952) y *Onna ga kaidan wo agaru toki / Cuando una mujer sube la escalera* (1960), correspondientes a su etapa de madurez, la retrospectiva ha brindado la ocasión de conocer algunos de sus mejores trabajos de los años treinta, entre ellos la recientemente restaurada *Magokoro / Sinceridad* (1939), donde esquiva felizmente las exigencias de la propaganda bélica para componer una hermosa miniatura sobre las relaciones paterno-filiales, o la sorprendente *Tsuruhachi Tsurujiro / Tsuruhachi y Tsurujiro* (1938), aparentemente un *remake* de *Bolero* (Wesley Ruggles, 1934), que se revela sin embargo ya muy cercana a las habituales inquietudes de Naruse y evidencia una *vis comica* insólita en el cineasta (por más que siempre

ahogada en un hondo pesimismo sobre las relaciones de pareja y la posibilidad de alcanzar la felicidad en las mismas, constante última de su obra).

Si bien es cierto que los trabajos de los años cuarenta, muchos de ellos sometidos a los imperativos de la propaganda oficial durante la Segunda Guerra Mundial, confirman la generalizada impresión de que ésta fue una etapa de crisis creativa en la carrera de Naruse, la esplendorosa década de los cincuenta —aquella en la que realizó sus mejores obras— encierra también notables sorpresas, como es el caso de la espléndida *Okuni to Gohei / Okuni y Gohei* (1952), una película que el propio Naruse consideraba fallida y que se cuenta entre sus escasísimas incursiones en el cine de samurais. Adaptando en este caso una novela de Junichiro Tanizaki —antes, pues, de concentrarse obsesivamente en la recreación del mundo de su admirada Fumiko Hayashi—, Naruse subvierte hábilmente las exigencias del género para narrar una vez más una historia de pareja, triste y desencanta como de costumbre, que sin duda es urgente redescubrir y reconsiderar entre las obras mayores del realizador. Carecería, no obstante, de sentido prolongar esta impresionista evocación de las excelencias del cine de Naruse, toda vez que el propio Festival de San Sebastián y Filmoteca Española se han cuidado una vez más de editar un exhaustivo volumen que sin duda podrá enriquecer nuestro conocimiento de la obra de aquél.

El hecho de que la bibliografía sobre Naruse en lenguas occidentales fuera tan escasa (en realidad, sólo la filmografía comentada de Audie Bock que editara el Festival de Locarno gozaba de alguna difusión) hacía en este caso particularmente oportuno el volumen que, bajo la inspiración de los especialistas japoneses Shigehiko Hasumi y Sadao Yamane, se propone ahora a los lectores en una espléndida edición bilingüe, en español y en inglés. Sorprende, sin embargo, que en una obra ciertamente destinada a conocer una amplia circulación internacional no se haya recogido una bibliografía: el hecho de que buena parte de los títulos pudieran estar en japonés y ser por tanto inservibles para cuantos desconocemos esa lengua, no quita para que en cambio pudiera muy bien ser de utilidad para —pongamos por caso— los estudiosos de la Japan Society neoyorquina o el propio Centro de Estudios de Asia Oriental de esta Universidad. Por otra parte, sorprende que de cara a la edición del volumen se respeten tal cual los dos textos de *descubrimiento* de Miguel Marías (reforzados por un tercero: una postdata de 1998), sin duda útiles en su momento pero bastante más discutibles en un contexto como éste. Una refundición y reelaboración de los mismos no sólo hubiera evitado reiteraciones inútiles, sino que seguramente el texto resultante hubiera ganado en coherencia. Y como última observación, para no extendernos más sobre el particular, cabría apuntar el sorprendente carácter elusivo que todas las contribuciones del volumen presentan respecto de lo que Burch llamara el *desvío oriental de la teoría cinematográfica*. Aun no siendo éste ciertamente el objetivo de la obra, alguna reflexión acerca de las inagotables disputas teóricas suscitadas en las dos últimas décadas por el (re)descubrimiento del cine japonés habría sin duda enriquecido el volumen y compensado acaso el carácter fuertemente subjetivo de muchas de sus contribuciones.

Con todo, es de justicia reconocer el esfuerzo editorial que ha supuesto la edición del presente volumen, sin duda digno compañero de una ejemplar retrospectiva y presumiblemente texto de referencia sobre Naruse en muchos años. Porque, a buen seguro, este *año de Naruse* que nos ha brindado el Festival de Cine de San Sebastián traerá cola y su retrospectiva se recordará largamente como una de las más oportunas, rigurosas y, a la postre, apasionantes de los últimos tiempos en el marco de esta clase de certámenes.

Alberto Elena