



Memoria personal e imaginario social

Los archivos fílmicos
de la Guerra Civil española

Alfonso del Amo García entrevistado por Rebeca Romero Escrivá

«Deep memories have no epitaphs», escribió Melville. Los archivos cinematográficos, si se me permite el símil, son como los restos que afloran tras un naufragio, un «capítulo disperso», «lívidos jeroglíficos» que piden ser descifrados –según el poema de Hart Crane, en su recuerdo del autor. El naufragio de la historia sería el fracaso del hombre por preservar el testimonio del pasado, nada de lo perdido puede ser ya recuperado. Sin documento que conservar, no hay posible reconstrucción del recuerdo, ni del sentido de la historia. El cine forma parte de nuestro patrimonio cultural; es a la vez obra de arte y documento histórico. Alfonso del Amo ha dedicado su vida a preservar nuestra herencia fílmica. Jefe de investigación de Filmoteca Española (donde trabajó desde 1978 hasta su jubilación en 2013), ha llevado adelante su trabajo como archivero y conservador guiado por el esfuerzo de mantener una neutralidad armada frente a las apropiaciones, tergiversaciones y destrucciones que ha sufrido el legado cinematográfico, en especial, el relativo a la Guerra Civil española. Por si fuera poco, la caducidad de los materiales de las obras cinematográficas agudiza las contingencias a las que se ha enfrentado a diario en su profesión, pues las películas, como casi toda obra humana, están sujetas a la acción implacable del tiempo. Son tan reveladoras como frágiles. En este sentido, del Amo, como responsable de restauración y conservación de los fondos, ha impulsado numerosas investigaciones técnicas e históricas relacionadas con la degradación acética y microbiológica de los soportes cinematográficos o la fabricación de película virgen para cinematografía.

La de nuestro autor es una conciencia vinculada al plano material de la memoria, que toma cuerpo en las películas. Del Amo es el Bartleby del cine de la Guerra Civil española, cuyos archivos no solo han pasado por sus manos, sino que han sido en ocasiones cuidadosamente restaurados y, sobre todo, clasificados en su ya indispensable *Catálogo general del cine de la Guerra Civil* (Cátedra/Filmoteca Española, 1996), premiado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas,

mejorando con todo ello las posibilidades y condiciones de acceso a cada película. Su estudio *Clasificar para preservar* (Cinemateca de México/Filmoteca Española, 2006b), fruto de su mandato al frente de la Comisión Técnica de la FIAF, traza un amplio panorama sobre los problemas de la conservación del patrimonio cinematográfico en una época marcada por el cambio tecnológico, lo cual supone un apoyo para la formación de criterios (de acuerdo a las características físicas, químicas y funcionales de los materiales, y a la elaboración de elementos de clasificación y de propuestas de conservación) que, basados en su propia experiencia, pueden servir de guía para archivos de diversa condición, un tema parcialmente abordado en esta entrevista. Su labor archivística también ha abarcado el trabajo historiográfico, como se desprende de la selección bibliográfica que incluimos al final.

En calidad de espectadores y de investigadores, el trabajo de conservadores y archiveros como Del Amo nos facilita una aproximación al cine de uno de los capítulos más trágicos de nuestra historia reciente, a fin de contemplarlo y estudiarlo con la distancia que nos concede el tiempo y el contexto. «Lo que hoy día vemos en las películas de la Guerra Civil es, sin duda, absolutamente diferente de lo que vieron los españoles de entonces y esta diferencia condiciona nuestras posibilidades de interpretación» (Amo, 2009b). En esta entrevista Del Amo comparte gentilmente con nosotros su saber: nos habla de la dificultad que supone inventariar y datar lo que aparece en las imágenes de la guerra, de los elementos que nos ayudan a desvelar la autenticidad de un documento hallado, del montaje como artífice en la reutilización de las imágenes, del fenómeno de las versiones múltiples, de las copias y materiales perdidos, y de las implicaciones éticas que afectan no solo a la restauración y conservación del patrimonio audiovisual, sino también al uso que se hace de él.

«LA ARQUEOLOGÍA» DE LA AUTENTICACIÓN: IDENTIFICAR E INTERPRETAR LA IMAGEN

En su texto «A la mixtificación por el montaje» (Amo, 2009a) plantea el modo en que la edición de una película puede alterar premeditadamente el valor informativo de las imágenes, por medio de la apropiación y reutilización, con el fin de cambiar su sentido primigenio. En el caso de la Guerra Civil española, como en otros conflictos bélicos, esta alteración se ha empleado con fines propagandísticos hasta el punto de que en muchos casos las mismas imágenes aparecen incorporadas en distintas películas, incluso con significados antagónicos. Escapa, por tanto, al control del creador la vida subsiguiente de la imagen. El caso que usted analiza de *España heroica* es un ejemplo paradigmático de manipulación de la imagen como documento, más allá de la peculiar versión que nos presenta de la destrucción de Guernica. Esta circunstancia siempre ha sido un hándicap para cualquier investigador, porque requiere de él dos

destrezas: la primera, disponer de un conocimiento histórico importante para ser capaz de interpretar la imagen en su contexto, y la segunda, saber descifrar las pistas materiales que ayudan a seguir el rastro o genealogía de cada imagen hasta determinar su verdadero origen a partir del análisis del negativo, es decir, del celuloide (sea este original o copia), por ejemplo –según explica usted–, con el estudio de las marcas que aparecen reproducidas fuera del área de la imagen que se proyecta ante los espectadores, o bien examinando si existe reserva de banda o si el terciopelo de la ventanilla del fotograma está poco o muy rozado. Háblenos de estas y otras herramientas que pueden ayudarnos a (re)leer una imagen en el caso específico de la Guerra Civil.

Aquí hay dos cuestiones. La primera refiere a la naturaleza misma de un medio que se construye registrando, montando y reproduciendo imágenes (y sonidos; pero ahora hablaremos sólo de las imágenes). Los cineastas pueden controlar suficientemente su obra durante la filmación, casi completamente durante el montaje y también, por lo menos de alguna manera, seguir el desarrollo de las reproducciones que conducirán hasta la creación de los originales, copias y másteres necesarios para la exhibición; aquí se acabó el control. Pero en la cinematografía las reproducciones constituyen un proceso inacabable (que es todavía más complejo en el medio digital) y en ese proceso aparecen sucesivas generaciones de materiales, necesarios para distribuir la película, que son susceptibles de convertirse en la realidad exterior (es decir, en el original) para nuevas reproducciones, montajes y filmaciones. Esta omnipresencia de la reproducción es una constante en la cinematografía. Desde luego, las reproducciones permiten todo tipo de usos, controlados o ajenos a la intervención de los realizadores de la obra original y, si el montaje, actuando sobre la posición, el orden o el ritmo de las imágenes, puede considerarse como un sistema de mixtificación del sentido, la combinación de montaje y reproducción puede dar lugar a todo tipo de falsificaciones, malvadas y virtuosas.

Como señalas, en cualquier investigación, para establecer el contenido documental de un material es necesario combinar varias destrezas, unas que harán posible leerlo y otras que permitirán valorarlo situado en su momento. Las diferencias entre las posibilidades de actuación de un historiador que trabaje con audiovisuales y otro que lo haga, por ejemplo, con materiales gráficos o escritos, pueden resumirse en dos palabras: originales y tradiciones. En la tradición clásica, los criterios y las herramientas para el análisis, autenticación y conservación de los documentos siempre han partido de suponer la existencia de un original que contendría todas las características de la obra; y los historiadores que trabajan con estos documentos, cuentan con técnicas de inspección y de análisis, maduradas a lo largo de siglos, incluso constituidas en disciplinas y apoyadas en archivos y bases de datos, que pueden permitir detectar y datar el origen de cada obra y las mezclas y modificaciones que haya

podido recibir el material. Los sistemas utilizados para el trabajo documental con audiovisuales, como quizá era inevitable, se han derivado directamente de los desarrollados para los materiales tradicionales, obviando el hecho de que en la cinematografía no existe un material que contenga todas las características de la obra. En una obra cinematográfica, el/los negativos originales, están en negativo y carecen de la continuidad de etalonaje;¹ los duplicados no tienen las características de brillo y contraste seleccionadas para la película y las copias de exhibición (las que más se aproximarían a poseer todas las características) son simples materiales consumibles, no aptos para la conservación. La cinematografía existe entre reproducciones y la industria, que ha desarrollado y controla todos los sistemas de reproducción, nunca ha tenido mayor interés en los sistemas científicos de datación y autenticación; tampoco puede decirse que los historiadores cinematográficos y los documentalistas audiovisuales hayan dedicado muchos esfuerzos a esa actividad.

Esto, sin duda, obliga a los investigadores a trabajar en colaboración, dado que es difícil que una misma persona –formada generalmente en uno de los campos– aglutine ambos conocimientos, el histórico y el que es más propio del archivo y conservación de las imágenes. ¿Qué ocurre cuando no existen fondos y los investigadores se ven abocados a trabajar de manera independiente? ¿Cómo se puede suplir este déficit para seguir generando conocimiento en la comunidad científica?

La colaboración interdisciplinar es una necesidad indiscutible en el trabajo de cualquier historiador. En la cinematografía, ha costado (y todavía no está plenamente conseguido) acabar con la invasión de tradiciones ajenas que minusvaloran la importancia de las reproducciones sobre las características de las obras y dan lugar a situaciones grotescas (como el que la Biblioteca Nacional atesore ediciones en DVD de películas cinematográficas). El desarrollo de herramientas útiles para autenticar y datar las imágenes –tanto si se trata de establecer el posible valor histórico-documental de esas imágenes, como para evaluar la relación que cada copia de acceso (o máster para reproducción) mantiene con la obra–, requiere un esfuerzo ingente de documentación sobre los materiales y sistemas (emulsiones, equipamientos y métodos de trabajo) utilizados por la cinematografía fotoquímica para la filmación, montaje y reproducción (incluyendo la proyección). En la actualidad, un trabajo de ese tipo sólo puede desarrollarse en el ámbito y con la colaboración de los archivos, y contando con técnicos y documentalistas preparados para el trabajo con materiales fotoquímicos; un trabajo que es, cada día más, en muchos aspectos asimilable a la arqueología.

De hecho, identificar y datar cada vez está siendo más difícil, a pesar de que ahora disponemos de mejores técnicas y un mayor conocimiento científico. ¿Por qué se está haciendo casi imposible trabajar con materiales en 35 mm?

Como conservador, debo aclarar que cuando hablo de películas en 35 mm, en realidad estoy hablando de la cinematografía de salas; es decir, de «obras producidas a través de un tipo de actuación de la industria cultural, destinadas a su exhibición en circuitos de salas, en sesiones programadas, a las que se accede mediante la adquisición del correspondiente título, ticket, de acceso». Perdona lo pedante de esta especie de definición, pero la he forzado para resaltar su total inadecuación para describir lo que son, hoy, las obras audiovisuales. Las técnicas que se utilizan en este medio han cambiado, esto es indiscutible. Pero lo que ha cambiado fundamentalmente es el medio. Los soportes fotoquímicos siguen teniendo inmensas posibilidades de calidad pero son absolutamente ineficientes para cubrir las necesidades del medio audiovisual, en el cual, las salas de proyección pública sólo son un elemento secundario (incluso muy secundario) en la difusión de las producciones. Las películas de 35 mm fueron el soporte sobre el que nació y creció la cinematografía hasta crear un nuevo lenguaje y constituirse en el elemento cultural dominante del siglo xx, pero en la actualidad están desapareciendo. En España ya no quedan laboratorios cinematográficos y el parque de salas se ha digitalizado; los sistemas audiovisuales, basados en archivos de datos están alcanzado calidades que se aproximan al 35 mm, pero, sobre todo, están configurando un modelo de medio basado en el desarrollo de innumerables modalidades de acceso.

Trabajar con los soportes fotoquímicos no es mucho más complicado ahora que antes. Antes y ahora, las películas son materiales delicados y sólo pueden ser manipulados por técnicos bien capacitados, la cuestión es el tipo de acceso que es necesario mantener. Algunos de los errores más incomprensibles del magnífico trabajo de Fernández Cuenca sobre el cine de la guerra² se derivan de que él sólo vio en proyección las películas. Vistas en moviola, las mismas películas muestran cosas que en proyección pasan desapercibidas. Y vistas a mano en una mesa de repaso, pueden mostrar una infinita variedad de ventanillas, marcas, características de reproducción, manipulaciones y lesiones, indetectables en medios mecánicos de visionado y que pueden ser tan expresivos de la historia del material como un determinado sistema de abreviaturas lo es para un especialista en diplomas antiguos. Y esto es lo que hace urgente el desarrollo de estas investigaciones; las películas fotoquímicas siguen estando ahí, básicamente en los archivos, pero el conjunto de conocimientos necesario para interpretarlas va siendo cada vez más inaccesible para los investigadores; tanto porque cada vez aumenta su lejanía respecto de la tecnología fotoquímica, como porque el medio digital está modificando nuestra percepción de los contenidos audiovisuales.

Hemos hablado del uso del montaje con intención de manipular el valor documental o la semántica de un texto histórico audiovisual, pero los materiales cinematográficos no siempre son controlables al 100%. Si no se ficcionaliza o reconstruye en estudio, la realidad acaba por hacerse ver, incluso en contra de la intención del camarógrafo, aunque sea un *punctum*, un detalle, un azar

que despunta –como decía Barthes a propósito de la fotografía–, dada la imprevisibilidad o espontaneidad inherente a todo registro. ¿Hasta qué punto estos elementos azarosos o incontrolados, intrínsecos al momento mismo de la filmación o registro de la cámara, pueden ayudarnos a desvelar o a verificar la autenticidad de un documento hallado? ¿Podría ser este aspecto especialmente revelador en el caso de las películas de la Guerra Civil, cuando se trata de materiales no montados que emplean el plano secuencia?

Me gustaría responderte con dos ejemplos procedentes de películas que me dieron mucho para aprender y de los que ya he hablado en otras ocasiones. Entre los materiales intercambiados con el archivo de Pathé e incluidos en la catalogación del cine de la guerra, figura una noticia del *Pathé Journal*, «Los acontecimientos españoles», con imágenes de la proclamación de la República, en la Puerta del Sol, en Madrid [véase la imagen 1]. Los 90 metros de este reportaje contienen escenas que abarcan desde el inicio de la concentración hasta la colocación de la bandera en el edificio de Gobernación. En el catálogo, en un fragmento de la sinopsis, se dice: «En la plaza las aceras están llenas de gente, hay un ambiente de agitación e inquietud; guardias a caballo se mueven inquietos en el centro de la plaza, una brigada de limpiezas extiende arena para que no resbalen los caballos. Hay varias cargas de arena preparadas en la plaza». Estas sencillas –casuales– imágenes, que evidentemente sólo entran en el encuadre, muestran algo que es obvio pero que no resulta evidente para un espectador de otra época: proclamar la República era ilegal y la policía se preparaba para impedirlo.



Imagen 1. «Los acontecimientos españoles», *Pathé Journal*, nº 76, abril de 1931, edición para España. Madrid, Puerta del Sol. Bandereros extendiendo arena.

Hacia el 2008, la Cinemateca Portuguesa recuperó una serie de rollos de negativos de imagen y negativos de cámara, procedentes del laboratorio Lisboa Filme,

relacionados con la GCE. Entre ellos, había 6 rollos de negativos de cámara, con algunas intervenciones de montaje. Estos rollos tenían un punto en común: el recorte de ventanilla mostraba, sin duda posible, que habían sido filmados por la misma cámara. Cuatro contenían imágenes relacionadas con el Cuerpo de ejército de Galicia y la ofensiva en Levante. Otro rollo transcurría en las calles de un pueblo, evidentemente era el día de Reyes pero el pueblo no era fácil de identificar. El sexto rollo estaba filmado en los alrededores de Madrid, a principios de 1937, y en una escena aparecía el general Aranda, llegando a una casa que no se veía en imagen. La «unidad de ventanilla» había conectado a Aranda, que fue el jefe del Cuerpo de ejército de Galicia, con estos seis rollos y, tirando de este hilo y sobre la pauta de que todos estos negativos tenían un origen común, fue fácil llegar a ver que el pueblo no identificado era Leganés, localidad natal del citado general [véanse las imágenes 2 y 3].



Imagen 2. *Guerra de Espanha*, rollo 3º. El general sublevado Antonio Aranda Mata, posiblemente visitando su casa natal en la localidad de Leganés (Madrid) en diciembre o enero de 1936-37.



Imagen 3. *Guerra de Espanha*, rollo 1º. Leganés (Madrid). Vista de la iglesia de San Salvador desde la plaza de España (entonces sede del ayuntamiento, denominada plaza de la Constitución).

CATALOGAR EL CINE DE LA GUERRA CIVIL

Su trabajo en Filmoteca Española se ha centrado, fundamentalmente, en labores de restauración y conservación. Quisiera que nos hablara de cómo se puede concebir hoy en día la catalogación de documentos cinematográficos. En este sentido, su experiencia con el *Catálogo general del cine de la Guerra Civil* (Amo, 1996) aporta claves muy valiosas. Usted ha declarado que, dada la idiosincrasia del trabajo³, la catalogación se llevó a cabo desde el punto de vista de alguien que trabaja directamente con las películas para conservarlas y preservar su acceso, más que con la perspectiva de un catalogador o documentalista. Explíquenos esta distinción.

Cuando hace 30 años se inició, la ordenación del Fondo Guerra Civil, el trabajo se planteaba como un objetivo conjunto de Archivo y de Museo del cine, que son las dos caras de una filmoteca. En 1985, el Fondo Guerra Civil era prác-

ticamente desconocido y muchas de sus películas, incluso algunas de las más importantes, como *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* o *España heroica*, estaban fragmentadas o pésimamente conservadas. Así, para el Archivo, el trabajo a realizar consistía en identificar y ordenar los materiales, y en reconstruirlos y restaurarlos en lo que fuese posible. Es necesario tener en cuenta que la mayor parte de este fondo había sido recuperada por No-Do, después del incendio de Riera, en 1945, y estaba constituida por copias deterioradas por el uso y mal conservadas, y que, como era lógico, desde mediados de los cincuenta y en la medida en que lo permitieron sus presupuestos, No-Do había ido reproduciendo sobre soportes de seguridad muchos de aquellos títulos y (aplicando una política universalmente aceptada) deshaciéndose de los peligrosísimos materiales inflamables. Para el Museo del cine, el trabajo consistía en conseguir copias aptas para proyección de todos los títulos del fondo y organizarlas en sesiones para su programación pública. Evidentemente, no se proyectó copia alguna que no tuviera su correspondiente duplicado de respaldo –aunque sí se proyectaron copias únicas, en las que el material de respaldo era el contratipo del cual procedían. El ciclo de proyecciones estructurado por la Filmoteca, 34 programas presentados en el verano de 1986, obtuvo un amplio y merecido éxito.

Y ahora, entrando en tu pregunta, desde la perspectiva de un archivero/conservador de películas, la catalogación atiende, preferentemente, a identificar y clasificar las características de los materiales que se conservan de cada obra. En la catalogación clásica, básicamente fundamentada en las tradiciones de los archivos sobre papel, al clasificar las características del material se habla del tipo de papel, la encuadernación, la cantidad y tipo de ilustraciones, las dimensiones y poco más. Catalogar materiales que funcionan sobre reproducciones requiere controlar muchos más parámetros; así, por ejemplo, en la catalogación inicial del Fondo Guerra Civil, se descubrió que en varias de las obras que se conservaban sobre duplicado negativo y copia positiva, el material más original era la copia y era desde esta de donde se había obtenido el duplicado. Posteriormente, se dedicó mucha atención a localizar materiales en otros archivos y a comprobar su situación de conservación y, atendiendo a las necesidades de los principales usuarios (los documentalistas de las televisiones y la industria cinematográfica), a estudiar el contenido de las películas, preparando los resúmenes más comprensivos que fuese posible en cada caso.

Si tuviese que comenzar de nuevo, ¿establecería otra serie de prioridades? ¿Qué cosas cambiaría?

Si el trabajo se pudiera repetir ahora, desde luego habría que dedicar todavía más atención a las características de los materiales, su situación generacional, continuidad, encuadre, etc. En su inmensa mayoría, estas características sólo pue-

den detectarse en el análisis directo de los soportes fotoquímicos. Paralelamente, ahora, el análisis de los contenidos sería mucho menos complicado porque, aunque con graves deficiencias de calidad, gran parte de los fondos son accesibles por Internet.⁴

¿En qué medida pueden afectar las suposiciones sobre la circulación de copias o materiales perdidos en el modo de catalogar las películas? En su *Catálogo* habla de «243 títulos de producción española de los que en la actualidad no se ha localizado ni un pequeño fragmento» (Amo, 1996: 14).

La situación que debe resolver el catalogador del cine de la Guerra Civil presenta paralelismos con la de los primeros años de la cinematografía. Los conceptos de título y obra tardarían años en estabilizarse y, tanto en catálogos como en anuncios, un mismo título podía utilizarse para varias obras o una misma película aparecer (con datos ciertos) con características y longitudes distintas e incluso bajo títulos diferentes; y el catalogador debe enfrentar esa situación con los escasísimos recursos documentales que aquella época dedicaba al cine. Durante la Guerra Civil, la cinematografía española, casi al completo, se volcó en la producción de películas de propaganda: noticiarios, documentales y spots, mayoritariamente cortometrajes, a los que la industria y los medios de comunicación situaban en la categoría de complementos; y la información que se facilita sobre los complementos es tan escasa y confusa como lo era la de los primeros años del cine. Así, al confrontar cada película recuperada con la documentación existente, en ambas épocas, se encuentran películas carentes de cualquier referencia documental y «referencias documentales» que posiblemente no corresponden a título alguno. Esto es lo que nos pasó al confeccionar el catálogo: hay películas de las que lo único que sabemos es que existen –puesto que están ahí– y títulos y datos para los que no hemos localizado material alguno e, incluso, algunos títulos de los que pensamos se refieren a películas que nunca existieron.

Según ha explicado (Amo, 2009b), todavía no es posible delimitar cuántas películas documentales, informativas y de propaganda se produjeron en ambos bandos durante la Guerra Civil, lo que dificulta establecer la relación de los materiales conservados respecto al total de los producidos. En 2003, con motivo del cincuenta aniversario de la fundación de la Filmoteca, se realizó un nuevo intento de evaluación (desconozco si ha habido otro posterior), tras el acometido en la década de los noventa en su *Catálogo* (Amo, 1996). Se estimó que «la duración total de las películas producidas en los 1.000 días de guerra, debió situarse en torno a las 120 horas de proyección, de las cuales se conservan cerca de 50 horas», lo que representa el 42% del tiempo de proyección

producido. Para usted, estamos ante un porcentaje ampliamente representativo, a pesar de las tremendas pérdidas del incendio de los Laboratorios Riera, en agosto de 1945, que acabó con la mayoría de los negativos originales del cine de la Guerra Civil. ¿En qué se fundamentan estas estimaciones?

No recuerdo con detalle cómo se realizaron aquellos cálculos. Desde luego, se comparó el elenco de títulos existente con el número de películas efectivamente localizadas, se trabajaron hipótesis sobre el número y la duración de las ediciones de los noticiarios, y sobre la escasísima documentación de producción recuperada, para evaluar la cantidad de películas que pudieron atravesar desde el proyecto hasta la pantalla. Los resultados expuestos en 1996 y en 2003, no pasan de ser una estimación y, dado que son muy escasas las posibilidades de que aparezcan cantidades significativas de documentación, seguramente nunca podrán ser otra cosa.

Tras la magnitud de las pérdidas, ¿puede considerarse aún este porcentaje, que incluye materiales conservados fragmentaria o parcialmente, suficientemente representativo? ¿Cree que la representatividad en términos de conservación es igual si hablamos del cine producido por el bando nacional o el republicano?

La representatividad es otro asunto. Estadísticamente, el 42 es un porcentaje más que suficientemente representativo... pero con la condición de tener bien determinado el campo de referencia. En la España franquista de los años 40, la clave de esta posible representatividad hay que buscarla en el archivo de Noticiarios y Documentales Cinematográficos.

¿Es cierta la historia que cuenta Fernández Cuenca? Entre 1985 y 1996, en los años en que se confeccionó el catálogo, el apoyo a esta historia se basaba en tres datos: *a)* el incendio de Cinematiraje Riera era un hecho cierto; *b)* Cuenca decía que el Departamento Nacional de Cinematografía había depositado allí todos los materiales de la guerra, de uno y otro bando; *c)* las calidades de reproducción de los materiales de la Guerra que, desde No-Do, habían llegado a la Filmoteca Nacional, eran absolutamente similares a las de las ediciones del propio noticiario (recuperadas desde copias o copiones) que habían ardidido en Riera. La única explicación que cuadra con estos tres datos ciertos, es que Fernández Cuenca dijo la verdad.

Posteriormente, en el curso de las investigaciones realizadas para su tesis doctoral, la investigadora Albina Pereira localizó, entre los papeles del Archivo de No-Do, un lote de ocho copias mecanográficas, con relaciones (quizá, de Riera) de materiales de la guerra, depositados por el Departamento en el laboratorio; estas listas recogen títulos y datos que no figuran en la catalogación de Fernández Cuenca y, por ello, constituyen un nuevo apoyo indirecto a la hipótesis, plantea-

da en el catálogo de la Filmoteca, de que los cargos ejecutivos del bando vencedor no realizaron destrucciones selectivas (por lo menos, no significativamente) en este Fondo.

Con independencia de su conservación, existen diversas causas que podrían justificar el desequilibrio existente entre la producción cinematográfica republicana y la fascista –mucho menos prolífica– durante la guerra, como la carencia de infraestructuras industriales en las zonas ocupadas, dado que los estudios y laboratorios estaban radicados en Madrid y Barcelona, si bien es cierto que los nacionales contaron con el apoyo de las cinematografías alemana, italiana y portuguesa, y con la neutralidad de los noticiarios franceses y británicos. ¿Cómo justifica entonces que el bando nacional apostara por ejercer un control más bien negativo del cine a través de la censura y el reparto de las prebendas, en lugar de encaminar sus esfuerzos al fomento de la producción propagandística, como hicieron los republicanos, por ejemplo, con el noticiario *España al día*?

El desequilibrio entre el volumen de la producción republicana y la franquista es tan evidente que hace ineludible plantearse sus posibles causas. La cantidad de títulos registrados por las fuerzas republicanas es más de cuatro veces superior al de las franquistas. Y eso es mucha diferencia. La explicación más tradicional relaciona esta diferencia, como dices, con el hecho de que la casi totalidad de las infraestructuras técnicas quedasen en el lado republicano, lo cual es cierto y puede explicar las diferencias de producción durante 1936. Pero a finales de aquel septiembre, tras la conquista de San Sebastián e Irún, los nacionalistas controlaban un territorio continuo, desde Andalucía hasta Francia y la logística hasta Lisboa o, a través de Francia, hasta Berlín no era, en absoluto, complicada. Las referencias que se han hecho a la existencia de conflictos internos entre las fuerzas concurrentes en la sublevación, tampoco parecen razón suficiente; porque la República también sufrió disensiones internas, incluso mucho más visibles y, sobre todo, porque cuando los sublevados superaron esas divisiones internas en el plano organizativo, unificando la dirección del aparato de propaganda y creando el Departamento Nacional de Cinematografía, en marzo de 1938, consiguieron hacer descender, ¡todavía más!, la ya raquítica producción de 1937.

Si esas explicaciones son insuficientes y atendiendo a que en los años treinta, en todo el mundo, se proclamaba la importancia del medio cinematográfico para la propaganda política, las razones no pueden ser ni industriales ni de organización. Así, al plantearme esta cuestión, durante la catalogación y posteriormente, tuve que llegar a pensar que, posiblemente –y dadas las contradicciones existentes entre las fuerzas nacionalistas–, la autoridad militar, dominante en el gobier-

no franquista, optó por el control directo –la censura, la intervención negativa– del discurso ideológico, dejando la tarea de convencer al empuje de los cañones.

¿Hay datos que puedan hacernos pensar en la existencia de algún tipo de expurgo ideológico durante el franquismo con la intención de eliminar material filmado por los republicanos, teniendo en cuenta que la dictadura no lanzó un mensaje de reconciliación nacional, o invalidaría esta cuestión, por el contrario, el mero hecho de que en el incendio del 45 se perdiesen películas supuestamente incautadas tras el conflicto por el Departamento Nacional de Cinematografía?

Fernández Cuenca sugiere que en la decisión de trasladar los materiales desde la sede del Departamento Nacional de Cinematografía a un laboratorio cinematográfico, tuvo alguna influencia el apartarlos de demandas de acceso y posibles expurgos que no podían ser rechazados. Pero para valorar aquella situación, hay que recordar otras dos cuestiones. Primero, que la orden de reunir todos los materiales documentales e informativos producidos durante la guerra, también abarcaba los producidos por las organizaciones políticas que confluieron en el golpe de estado y, segundo, que la orden por la que se creaba el No-Do, a finales de 1942, volvió a reiterar que todos los materiales informativos debían ser inmediatamente entregados al nuevo noticiario. Es posible que el traslado de los materiales a Riera, donde también se guardaban los negativos del propio No-Do, estuviera relacionado con dicha orden.

Habiendo visionado el corpus completo que se conserva del cine de la Guerra Civil, ¿qué diferencias más notables encuentra usted entre las películas de uno y otro bando en cuanto a la verosimilitud del lenguaje audiovisual empleado para fomentar su valor documental, teniendo en cuenta que ambos trataban de ser igualmente creíbles en sus versiones del conflicto?

El objetivo de la propaganda (de la política y de la comercial) no es tanto ser creíble o parecer verosímil, sino situar en los destinatarios de la idea, el producto que se publicita, de forma que la necesidad de ese producto (sea el que sea: la patria, la familia, la blancura de la ropa, las vacaciones, etc.) aparezca asociada, como lugar común (es decir, sin necesidad de justificación), a los valores reconocidos en el ámbito natural en que se autorrepresenten los destinatarios del mensaje. En la técnica habitual de los medios propagandísticos, lo que se intenta es alcanzar un determinado nivel de saturación, que haga posible conseguir que el mensaje llegue a ser admitido como habitante natural en ese espacio. Por debajo del punto de saturación el mensaje no es efectivo, pero alcanzar ese nivel (en un

medio de acceso no continuo, como era el cine de los años 30) es muy difícil. Existe otra posibilidad propagandística, basada en el control negativo, en la censura, que funciona tanto imponiendo la introducción de los mensajes propios como impidiendo la difusión de los mensajes ajenos. En cualquier caso, no debe ser fácil transmitir contenidos ideológicos con valor propagandístico; pero todavía puede ser más difícil percibir muchos años después la posible efectividad o incluso la simple presencia de esas intenciones propagandísticas.

Cierto. Su matización es muy oportuna. Me refería más bien a nivel estético, al modo en que cada uno de los bandos empleaba las herramientas del lenguaje audiovisual a la hora de producir sus películas. Creo recordar que en uno de sus textos (Amo, 2009b) habla del «elemento anecdótico» (personajes, cosas, espacios) ante la cámara, que se da en el cine republicano, y que vemos menos en el nacional, algo más impostado...

En el cine, las imágenes poseen una autonomía capaz de proporcionar visiones, quizá inesperadas, sobre las concepciones sociales de quien las produce. Durante la catalogación y reproducción, viendo una y otra vez aquellas películas, sus imágenes acabaron por saturar la funcionalidad propagandística que pudieron poseer y por poner ante nuestros ojos una diferencia básica entre la forma de concebir la «normalidad ciudadana» en ambos bandos, diferencia que se origina en las meras formalidades previas a la producción. Para la realización de sus películas, los cineastas republicanos obtenían los permisos correspondientes, cogían sus cámaras, salían a la calle, filmaban y, finalmente, presentaban las imágenes a la censura. Por su parte, los cineastas franquistas también recibían las correspondientes autorizaciones y, junto con ellas, una pareja de policías como apoyo para mantener el orden en la calle; los cineastas cogían sus cámaras, salían a la calle, filmaban (mientras que la pareja mantenía apartados a los curiosos) y, después, presentaban las imágenes a la censura. Esta pequeña diferencia –ilustrativa de las concepciones sociales de las dos partes–, conseguía que en las imágenes republicanas hubiese gente en la calle, gente que está mirando, andando, paseando, molestando; gente que sale en imagen, simplemente, porque estaba allí y llegó la cámara y filmó, y no les echaron para poder filmar. En el cine nacionalista la gente aplaude, ve desfiles, escucha discursos (por supuesto, cosas todas estas que también se hacen –y mucho– en el cine republicano)... pero no hay personas que, simplemente, estén allí porque allí estaban cuando se realizó la filmación. Esta diferencia, para nosotros, muchos años después, habla de la Libertad.

«MEMORIA PERSONAL E IMAGINARIO SOCIAL»: LA PRESERVA- CIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL

Como conservador y restaurador, en el caso específico del cine de la Guerra Civil española, ¿cuáles son las dificultades más habituales que se ha encontrado a lo largo de su carrera para recuperar la reproducción de acceso a materiales que pudiesen estar deteriorados o incompletos? Supongo que en este caso los defectos técnicos y estéticos de imagen y sonido no son tanto lesiones como deficiencias causadas por las condiciones en las que se realizaron las películas, ¿es eso cierto?

La pésima situación de conservación en que llega el cine español de la Guerra Civil a la década de los cincuenta es, sin duda, el problema más grave. El incendio de 1945 destruyó una enorme cantidad de materiales, de películas que ya sólo han podido recuperarse a partir de copias usadas y, en muchos casos, fragmentadas. Para entender la importancia de esa catástrofe, pensemos que en España sólo se conservó un negativo original (*El derrumbamiento del ejército rojo*) y sólo la imagen. Después, hay que considerar que los técnicos de No-Do, actuando con los criterios estándar de la época, encargaron la reproducción en soportes de seguridad de muchos de las copias que habían recuperado y la destrucción de los originales inflamables, estas reproducciones fueron en muchos casos defectuosas, produciendo pérdidas de calidad en imagen y, sobre todo, en las bandas sonoras. La calidad original lingüística o técnica de las películas, no es un problema que deba plantearse un archivo; evidentemente, como en las de cualquier otro momento, en las películas realizadas durante la guerra las hay muy toscas y otras muy bien realizadas. Pero eso no es cuestión para un archivo.

En su texto publicado en *Arbor* (Amo, 2006a) explica que los materiales de la cinematografía (tanto de los soportes plásticos como de las emulsiones) no han sido concebidos para su preservación cultural. Señala el efecto que tuvo en los años cincuenta la sustitución de los soportes de nitrato (fuesen originales o copias) por triacetato de celulosa plastificado. Evitamos la alta inflamabilidad del primero (causante de la pérdida de gran parte del patrimonio cinematográfico mundial debido a los incendios) y caímos en la descomposición química del segundo (el llamado síndrome del vinagre⁵), más allá del deterioro de las perforaciones por los sistemas de arrastre de los proyectores, un problema común –si no me equivoco– a ambos materiales. La investigación sobre cuáles deben ser las condiciones ambientales de conservación en cada caso para los soportes de triacetato, como usted ha explicado, ha ayudado considerablemente a preservar los materiales, pero parece que, a la postre, lo que logramos con ello no es sino retrasar al máximo su vida útil. Bajo su punto de

vista, ¿hacia dónde debería encaminarse el desarrollo del conocimiento conservacionista sobre el patrimonio cinematográfico en general y, en especial, sobre el material de la Guerra Civil española?

La inflamabilidad de las películas de celuloide es un problema muy serio. Pueden autoinflamarse a temperaturas relativamente bajas (160°C) y una vez esté el rollo ardiendo, el fuego no puede ser extinguido mientras no haya ardiendo todo el material; en contra, los acetatos se autoinflaman a temperaturas mucho más elevadas (superiores a 400°C) y, además, tienden a autoextinguirse por acción de su compuesto plastificante. Esta era una diferencia fundamental y lo que llevó a que los acetatos sustituyeran totalmente a los nitratos. Pero los dos tipos de plástico comparten otras características, entre ellas la relativa facilidad con que desarrollan procesos de descomposición/degradación química [véanse las imágenes 4 y 5]. La descomposición del nitrato y la degradación acética son enemigos formidables que amenazan la conservación de la totalidad de estas películas. Por supuesto, las medidas de preservación que pueden implementarse en los archivos, únicamente pretenden prolongar la vida útil de los materiales; esto es así para cualquier tipo de material en cualquier archivo. En el archivo que ha construido la Filmoteca Española, la conservación de las emulsiones de color cromogénico –con diferencia, el material más inestable de todos los utilizados en la cinematografía fotoquímica– puede superar los 500 años. La cuestión está en la palabra útil; útil, ¿para qué? En la cinematografía toda utilidad posible se centra en la reproducción.



Imagen 4. Rollo de película con soporte de nitrato de celulosa en el último grado de descomposición química. El material aparece totalmente cristalizado, la contracción lo está fragmentando y acabará por convertirlo en polvo.



Imagen 5. Rollo de película con soporte de triacetato de celulosa en las últimas etapas de descomposición química. El material se ha reblandecido y dilatado, ondulándose y disolviéndose en una masa pegajosa que sobresale de entre las espiras. Aunque la película ya está absolutamente irrecuperable, la descomposición continúa su proceso y podrá acabar «licuando» todo el material o convirtiéndolo en una masa sólida y, en última instancia, en polvo.

¿Cree factible que la tecnología digital pueda contribuir a su preservación, o lo más cerca que estamos de hallar un material estable y duradero que no implique tantos requisitos de conservación medioambiental sigue siendo el poliéster⁶, teniendo en cuenta que el protagonismo de la preservación en cinematografía se lo lleva sobre todo el negativo?

La respuesta la podemos plantear de manera indirecta (que siempre es más divertido). La verdad es que nadie quiso nunca las películas de celuloide, no es una broma que son peligrosas... pero es lo que había; el celuloide fue el primer plástico artificial creado por la industria y durante muchos años no tuvo sustituto adecuado; los acetatos fueron el sustituto pero... sólo eran de seguridad porque no ardían; el poliéster estaba ahí desde los años cuarenta pero tardó 50 años en ser verdaderamente utilizable. Con lo digital, en un movimiento que se inició en 1992, el cine ha entrado en una nueva fase, en la que, sin duda, dado que los sistemas fotoquímicos ya sólo existen residualmente, va a ser necesario reproducir las obras filmadas en fotoquímico sobre sistemas digitales. Pero esa necesidad no es inmediata por razones de preservación (en primer lugar, porque no existe ningún sistema digital que garantice la preservación a plazos aceptables) sino por razones de acceso: las películas de 35 mm ya casi sólo son accesibles en filmotecas y festivales y, además, cada vez con mayores restricciones. Así, ganar tiempo, conseguir conservar los soportes fotoquímicos doscientos o trescientos años más es una cuestión vital. En dos o tres siglos más será posible realizar todas las reproducciones de restauración necesarias para que las obras cinematográficas lleguen, se conserven, hasta generaciones futuras; reproduciéndolas una a una, investigación a investigación, dado que estas cosas no se pueden realizar en serie.

La existencia de múltiples versiones de una misma obra es una circunstancia que se da en el cine de la Guerra Civil, sobre todo cuando concurren fines propagandísticos. Lo hemos visto antes con *España heroica*, de la que en principio, como usted sabe, se conocen cuatro versiones, realizadas entre 1937 y 1939, tres para ser distribuidas en Alemania y otra para Latinoamérica. Se desconoce si hubo una versión pensada para ser estrenada en España, o si hubo versiones en español de las conservadas en alemán, o al contrario. En términos de restauración, ¿cómo se procede ante la existencia de distintas versiones de una misma obra, exhibidas en varios montajes con diferentes contenidos y continuidades, que fueron, por tanto, concebidas para públicos social, cultural y políticamente diversos, lo que supone una ruptura de la unicidad?

El fenómeno de las versiones es extremadamente importante a lo largo de toda la historia del cine y, curiosamente, ha recibido escasísima atención por parte de críticos e historiadores. La necesidad de preparar distintas versiones de

una misma obra, en general, surge desde la condición de objeto entre reproducciones, característica de las obras cinematográficas, que hace posible y necesario prepararlas para su exhibición en múltiples medios técnicos o en diferentes áreas comerciales, geográficas, culturales o políticas. Para solventar estas necesidades, desde los primeros años, el cine recurrió a tres sistemas básicos: filmar varias veces (con la misma o con distintas cámaras) y montar varios negativos originales; manipular el negativo (antes o después de haber obtenido copias para su exhibición) eliminando materiales considerados inadecuados o introduciendo nuevos materiales y, por último, la más extendida, preparar duplicados aptos para la exportación y reproducción en distintas áreas, idénticos o manipulados y con la misma o con diferentes versiones sonoras. Esos tres sistemas básicos se han desarrollado en una casi infinita cantidad de variantes. En la base de datos Arcadia, desarrollada por la Filmoteca Española para control y clasificación de los materiales fílmicos, la tabla «Tipo de expresión» que recoge las versiones—sin considerar las que sólo modifican el idioma—, abarca hasta 16 grupos de clasificación, algunos de ellos extremadamente complejos.

El ejemplo de *España heroica* resulta sintomático porque precisamente la versión que falta es la española, si es que llegó a producirse. No es un caso aislado. Ocurre con muchas otras películas, como *España 1936* (Jean-Paul Le Chanois, 1937), que solo se conserva en versión francesa, o *Amanecer sobre España* (Louis Frank, 1938), con versiones en francés e inglés, pero estas fueron realizadas, respectivamente, por la Subsecretaría de Propaganda del Gobierno de la República y Solidaridad Internacional Antifascista, circunstancia que podría haber dificultado su conservación dentro de España quizá durante la dictadura, lo que nos lleva a otra pregunta, ¿dónde suelen hallarse estas versiones, en los países productores o en los de estreno? Supongo que cada caso tendrá una idiosincrasia particular

Tanto *España heroica* como *Amanecer sobre España* entran completamente en el segundo de los sistemas básicos reseñados, en una variante que podríamos definir como «versiones del productor o del director». Según los acontecimientos que contienen, las versiones de la película fascista fueron producidas, sucesivamente, en 1936 (*Geissel der Welt*), en 1937 (*España heroica*) y en 1938 y 1939 (*Helden in Spanien*); la copia de *España heroica*, con cabecera para Latinoamérica, estaba en el archivo No-Do y las restantes en el de la República Democrática Alemana. *Amanecer sobre España* es una historia distinta, los acontecimientos que abarcan las cuatro versiones, corresponden, más o menos, a un mismo periodo (hasta mayo del 37). La versión española y la francesa, *Réveil en Espagne*, así como la primera versión inglesa, *The will of a People*, presentan relativamente pocas diferencias, mientras que la segunda versión inglesa, *Spain fights on*, tiene un montaje

mucho más elaborado. Las versiones inglesas y la francesa sólo han aparecido en copias de 16 mm.

En verdad, debe ser complejo manejarse entre versiones. ¿Cómo afecta la obsolescencia tecnológica a los materiales de la Guerra Civil española? ¿Los espectadores de hoy vemos lo que vieron los de entonces, o nos llegan copias mejoradas que se distancian de las características de reproducción de la época? ¿Se ve igualmente afectado el cine de la Guerra Civil por las concepciones estéticas actuales en materia de restauración, como ocurre con otro tipo de materiales? ¿Cómo ha influido en este sentido la introducción de la tecnología digital?

Las películas de la Guerra Civil española todavía se libran de las barbaridades digitales (coloreado, estabilización, etc.) que se han hecho con fondos de las dos guerras mundiales. Las digitalizaciones realizadas pueden ser clasificadas como ligeras y, básicamente, se han hecho para poder situar esas películas en la red. Digitalizaciones fuertes con escaneado directo a calidades 2K o superiores en condiciones bien controladas, casi no se han hecho. Dado que los fondos de la guerra que se conservan en España son de propiedad pública, es posible (no seguro) que se libren de falsificaciones digitales. Es difícil saber qué pasará con los fondos, procedentes de noticiarios cinematográficos que están en archivos privados en otros países.

Esto nos lleva a hablar de una cuestión ética relacionada con las tradiciones imperantes en la restauración audiovisual y con el uso que se hace del patrimonio. Si entendemos la restauración audiovisual como el arte de conservar la posibilidad de seguir reproduciendo una obra como fue exhibida en su momento, como fue, por tanto, concebida por su creador, los criterios sobre los objetivos y los límites de la restauración debieran estar fijados. Usted ha sido muy claro al respecto, llegando a afirmar que resulta «imprescindible plantearse si la cinematografía y el audiovisual forman verdaderamente parte del patrimonio cultural» y que «nuestras ideas sobre la conservación patrimonial deben ser severa y ampliamente corregidas» (Amo, 2012: 26). De ser así, dígame por dónde habríamos de empezar, sobre todo en el caso que nos ocupa, el de las obras de la Guerra Civil.

¡Bien citado! El texto del que proceden estas frases proviene de una conferencia, pronunciada en uno de los seminarios sobre conservación de arte contemporáneo que organiza el MNCARS. Mi mujer y yo somos visitantes asiduos de ese museo que, sin duda, dedica una importante atención al audiovisual. Cuando

preparaba la conferencia que tenía que pronunciar allí, un día en que fuimos a ver una exposición, prestamos atención a las obras cinematográficas expuestas en el museo. La falta de respeto era evidente y absoluta: obras filmadas en las proporciones clásicas de 4/3 se exhibían ensanchadas y recortadas para 16/9; había obras proyectadas en pasillos, espectadores/visitantes que pasaban e interrumpían en cualquier momento de la proyección, imágenes marcadas con el logo del propietario de la copia (Filmoteca Española incluida), etc. En fin, todo muy divertido. Para un conservador cinematográfico este es un tema sangrante. Pero también es un problema que posiblemente no tiene buena solución. Como ya señalé antes, el cine de la Guerra Civil española todavía no ha sufrido el ataque de los coloreadores, etc., pero puede que llegue. En realidad, las sardónicas críticas que enhebré en aquella conferencia en el MNCARS eran fundamentalmente injustas. Por lo menos cuantitativamente, la cultura audiovisual ha permeado toda nuestra sociedad; ahora hay imágenes de todo lo que pueda pasar... o, por lo menos, eso creemos. Sería necesario que también se desarrollaran criterios cualitativos, pero no sabemos cómo conseguirlo, y un museo no sabe más que las personas que lo llevan.

Preservar las películas supone preservar no solo la historia y el arte, sino también la memoria. ¿Cree que España «vive todavía una Guerra Civil de memorias», como dijo Pierre Nora? ¿En qué medida puede corregir este cisma la revisión y el estudio de los materiales audiovisuales que dan cuenta del acontecimiento más importante de la historia reciente de España?

En mi opinión, no existe una memoria colectiva. En la memoria de cada persona y en el imaginario colectivo de una sociedad, junto con elementos –hitos– fundamentalmente ciertos, figuran otros falsos o groseramente deformados. Los archivos conservan materiales –esta es su función– que permiten aproximar, una y otra vez, la memoria personal y el imaginario social a los hechos, documentándolos y ayudando a corregir o desterrar los fundamentos deformados o falsos. En ese ámbito, los documentalistas y los historiadores cubren dos funciones esenciales: sitúan los materiales en su época, como documentos, y muestran/ descubren la correlación de unos materiales con otros.

BIBLIOGRAFÍA

AMO GARCÍA, Alfonso del (1993), «El noticiario No-Do en el archivo, *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 15, pp. 11-20. Recuperado de <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/341>>.

- AMO GARCÍA, Alfonso del (1996), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.
- (2000), «Documentales e informativos del cine sonoro. Fragmentos seleccionados de la Guerra Civil española», *Nickel Odeon. Revista trimestral de cine*, 19, pp. 161-174.
- (2006a), «La conservación cultural del patrimonio cinematográfico y la investigación científica», *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXII, 717, pp. 9-16. Recuperado de <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/2/2>>.
- (2006b), *Clasificar para preservar*, Madrid, Cinemateca de México/Filmoteca Española. Recuperado de <<http://www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/ClasificarParaPreservar.pdf>>.
- (2009a), «A la mixtificación por el montaje. Consideraciones sobre la validez de la información contenida en imágenes en movimiento», *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 60, pp. 62-77. Recuperado de <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/170>>.
- (2009b), «Comprendiendo el cine de la Guerra Civil española», en J. L. Castro de Paz (dir.) y D. Castro (coord.), *Cine + Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*, Galicia, Universidade da Coruña, pp. 11-36.
- (2012), «La restauración de la reproducibilidad, elemento central del conservacionismo audiovisual», en *Conservación de arte contemporáneo: 13ª Jornada*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 25-38. Recuperado de <<http://issuu.com/museoreinasofia/docs/publicacion-13-jornada/5?e=6820926/1649677>>.

NOTAS

1. Ajuste de color y densidad de un negativo para que, cuando se positive, se obtenga un copión o copia que responda a la intención artística del director del film o director de fotografía. Implica también igualar el brillo de los planos montados en continuidad para evitar que *salten* visualmente.
2. Véase Fernández Cuenca, Carlos (1972). *La Guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional.
3. El *Catálogo* fue un producto derivado de un encargo de la Filmoteca Española, realizado para poder exhibir públicamente todos los materiales de la Guerra Civil custodiados por la institución en julio de 1986.
4. Por ejemplo, la Filmoteca Española, en colaboración con RIVE, mantiene en línea (en <<http://www.rtve.es/filmoteca/>>), con libre acceso y aceptable calidad de reproducción, cerca de 700 horas de películas, incluyendo las 4.016 ediciones del Noticiero No-Do, una colección de películas de Guerra Civil y algunos títulos del cine español que son de propiedad pública. Esta colaboración con RIVE está siendo ampliada para hacer accesible un volumen superior de películas documentales e informativas. La Filmoteca Española también ha colaborado en el portal <<http://www.europeanfilmgateway.eu/>>, incluyendo películas relacionadas con la Primera Guerra Mundial.
5. El *síndrome del vinagre* es un catalizador de procesos de degradación, como la contracción o encogimiento del soporte que conlleva su distorsión dimensional, el desvanecimiento del color en emulsiones cromogénicas, etc., debido fundamentalmente a la aparición de ácido acético. Se manifiesta en presencia de alta humedad y elevadas temperaturas, que solo logran evitarse bajo cuidadas condiciones ambientales de conservación y preservación de los materiales (temperaturas constantes entre 10 y 15° y HR inferior al 40%). Tanto aquellas causas como la escasa ventilación favorecen el desarrollo de microorganismos (hongos y bacterias) que atacan a las emulsiones de las películas, principalmente las gelatinas, de origen animal.

6. El poliéster es un material que se fabrica desde los años cuarenta y que podría haber sustituido a los acetatos, por su estabilidad y resistencia mecánica, pero se generalizó demasiado tarde en los archivos (años noventa) por lo que no ha ocupado un papel fundamental en la preservación del patrimonio audiovisual del siglo xx, con excepción de las cintas magnéticas.

.....
REBECA ROMERO ESCRIVÁ (Valencia, 1982) es doctora europea por la Universitat de València, licenciada en Comunicación Audiovisual y en Periodismo por la misma universidad. Co-fundadora, y directora de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* (www.revistaatalante.com) de 2011 a 2015, entre sus obras destaca *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica* (CBA, vols. 28 y 29, 2014). Actualmente es profesora del Área de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Murcia.