

Cuatro recuperaciones

ANA MARQUESÁN MODREGO *

Resumen

Los Departamentos de Archivo e Investigación de las Filmotecas llevan a cabo funciones que no siempre son bien conocidas. De ahí que a la hora de caracterizar uno de ellos, el de la Filmoteca de Zaragoza, se proceda a hacer una breve introducción de los problemas más habituales en la preservación del patrimonio filmico, antes de ejemplificarlos en las recuperaciones de cuatro títulos: Orosia de Florián Rey, Carne de fieras de Armand Guerra, Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza de Eduardo Jimeno y ¡¡¡Abajo los hombres!!! de José María Castellví.

The works of the Departments of Files and Investigación in the Film Archives are not well known. So, to present this Department at the Film Archive of Zaragoza first we introduce to the reader the most common problems that appear when conservating a film. Afterwords we will discuss the restorage of four films: Orosia by Florián Rey, Carne de fieras of Armand Guerra, Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza by Eduardo Jimeno and ¡¡¡Abajo los hombres!!! by José María Castellví.

* * * * *

La recuperación de una película, incluso de tan corta duración como puede ser un minuto, plantea una problemática propia que no siempre se conoce ni valora adecuadamente fuera de los circuitos profesionales que las llevan a cabo. A menudo, el mero soporte filmico no es sino un eslabón en una compleja y ramificada cadena documental. El hecho de que el patrimonio cinematográfico sea un todo que no puede disgregarse obliga a catalogar y conservar la gran variedad de documentos y soportes que van surgiendo en el proceso de creación, producción, difusión y estudio de una película.

La aparición de las primeras Filmotecas coincidió con el advenimiento del sonido, que provocó un cambio tan importante como el que en la actualidad se ha dado con el medio electrónico, obligando

* Directora del Departamento de Archivo y Documentación de la Filmoteca de Zaragoza.

a la industria cinematográfica a afrontar un importantísimo proceso de transformación y dejando abandonadas a su suerte las películas producidas hasta el momento. Algo similar había sucedido en los años 10, cuando el cine dejó de ser un fenómeno itinerante para convertirse en un arte con un lenguaje propio.

A ello se añadirían las pérdidas provocadas por el cambio de soporte en los años 50, cuando el celuloide fue sustituido por soportes ininflamables de triacetato de celulosa. Muchas de aquellas películas, ya explotadas comercialmente, quedaron condenadas a la desaparición.

En 1889 Eastman empezó a utilizar el celuloide como soporte para la emulsión fotográfica, dejando expedito el camino para el sistema de copiado y tiraje mediante negativos que aún se emplea en la actualidad. Este, con sus brillantes características ópticas y mecánicas (transparencia, flexibilidad, resistencia) demostró ser ideal para las largas series de fotografías necesarias en la plasmación de la imagen en movimiento. Sin embargo, su inflamabilidad lo hacía muy peligroso sobre todo en su utilización en espacios cerrados, donde concurrían gran cantidad de personas.

Además, desde el mismo momento de su elaboración, el celuloide inicia un proceso de envejecimiento según las condiciones de fabricación y conservación, pero que con el tiempo conduce inevitablemente a la descomposición. Este deterioro puede evolucionar de forma lenta o desarrollarse a gran velocidad, destruyendo la película en pocos meses. Y sólo en los primeros momentos del proceso se está a tiempo de salvarlo.

No es extraño que con un soporte de esas características se produjeran numerosos incendios y accidentes, lo que propició la investigación para encontrar otro tipo de materiales. Así a finales de los años 40 se obtuvieron unos nuevos soportes, el poliéster y el triacetato de celulosa (llamado comunmente acetato o soporte de seguridad), que presentaban las adecuadas condiciones mecánicas y de estabilidad para una mejor conservación. O, al menos, eso se creyó en su momento, ya que últimamente se ha detectado que la disociación del ácido acético en el soporte de acetato produce los mismos efectos a largo plazo que en el celuloide.

Una de las tareas más complejas que vienen desarrollando los archivos filmicos es la de la restauración de aquellos documentos que pudieron ser salvados o recuperados para poder ser exhibidos al público de nuestros días tal y como fueron estrenados por primera vez conservándolos como parte de nuestra memoria colectiva. La resistencia del cine a dejarse tratar como obra única, la facilidad de su reproducción y la multiplicidad de copias para el consumo borran

lo que podría considerarse obra original, con la desvalorización consiguiente. El objetivo de las filmotecas —conservar la obra cinematográfica durante un periodo indefinido de tiempo— no puede perder de vista que la cinematografía es una industria con objetivos económicos. Las películas tienen una gran fragilidad debido a sus características físicas y están abocadas a la desaparición desde el momento en que dejan de ser rentables para la industria.

Estas consideraciones —aplicables en su calidad de marco general para cualquier filmoteca— pueden servir como introducción para el mejor entendimiento de los objetivos, medios y trayectoria del departamento de Archivo e Investigación de una de ellas en concreto, como es el caso de la Filmoteca de Zaragoza, creada por el Ayuntamiento de la ciudad en 1981.

Desde 1989, el citado Departamento ha venido recuperando, catalogando, clasificando y conservando sus fondos para facilitar el acceso al público y a la investigación especializada. Cuenta con una Sección Documental (integrada por biblioteca, hemeroteca y archivo gráfico), el Archivo Audiovisual (con videoteca y fonoteca especialmente referidas a cine de temas y autores aragoneses) y el Archivo Fílmico propiamente dicho. Quizá sea este último el que resulte de mayor interés a la hora de otorgar un perfil propio al Departamento.

El archivo fílmico está dedicado al estudio, conservación, restauración y catalogación de la colección de películas de la Filmoteca, así como a la recuperación de materiales en una época en que la preservación del patrimonio fílmico es ya imprescindible. Son documentos catalogados, distribuidos y almacenados a partir de sus soportes, pasos y tipos de material.

El fondo de nitrato se encuentra desde 1991 en el *voltio* de seguridad de Filmoteca Española, por razones de seguridad, conservación y accesibilidad. La Filmoteca de Zaragoza ha venido realizando periódicamente revisiones sobre estos materiales para su identificación, control del estado de conservación, metrajes de las cintas y contenido descriptivo que permitan establecer las jerarquías en el pase a seguridad, atendiendo al estado de conservación y a su interés histórico, antes de su desaparición definitiva.

De esa forma, se han podido catalogar más de 900 títulos, que abarcan desde filmaciones del cine mudo español que se consideraban perdidas, películas de ficción de los años 30 y 40, hasta fragmentos relevantes para la historia del cine mundial, pasando por imágenes de distintas localizaciones y autonomías españolas y vistas de otras extranjeras, que dejan constancia de aspectos de su historia de las que en ocasiones no existen documentos equiparables.

Los materiales en acetato se encuentran en los depósitos de Zaragoza, donde son sometidos al habitual proceso de repaso, catalogación y clasificación técnico-artísticas. Se trata de testimonios muy diversos, desde copias conservadas que proceden de la adquisición de materiales (como el caso de la compra al coleccionista Raúl Tartaj), tirajes de nuevos elementos, intercambios con otros centros similares, depósitos efectuados por particulares (empresa Parra, familia del cineasta José Luis Pomarón), depósitos o cesiones puntuales de productores y autores en activo (Eugenio Monesma, Emilio Alfaro, Alfredo Castellón, Alejo Lorén, Antonio Artero, Eduardo Ducay, Antonio Isasi) archivos filmicos completos de productores para su catalogación general (José Antonio Duce, José Luis Borau), convenios (como el llevado a cabo con Filmoteca Española para la restauración de la obra del pionero aragonés Antonio Tramullas), y donaciones o cesiones de coleccionistas, técnicos o particulares que han conservado materiales filmicos y películas de autores tan conocidos dentro de la cinematografía aragonesa como Ignacio Coyne, Segundo de Chomón, José María Forqué, Florián Rey, Carlos Saura, Luis Buñuel, etc.

El adecuado tratamiento y catalogación de dichos materiales es una de las actividades menos conocidas de toda Filmoteca, pues no en vano se trata del paso previo a su difusión y acceso general. Dado lo complejo del proceso de restauración y su alto coste, la selección y jerarquización de las recuperaciones es una de las cuestiones más delicadas. Por ello, la línea del Departamento se ha centrado hasta el momento en películas de gran importancia dentro de la parcela de la historia del cine que le compete. Es el caso de *Orosia*, *Carne de Fieras*, *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* y ¡¡¡*Abajo los hombres!!!*, de las que nos ocuparemos posteriormente.

Pero hay más fórmulas para la salvaguarda de estos documentos históricos únicos, que no son tan cercanos pero si igualmente importantes, como las realizadas a través del intercambio de filmes o fragmentos pertenecientes a otros patrimonios cinematográficos de ámbito regional, nacional o internacional. Así han sido los casos de las restauraciones de *Irún*, *Fiestas de San Marcial* llevada a cabo por la Filmoteca Vasca; *El proceso Clemenceau*, recuperado por las Filmotecas de Bolonia y Valencia; *Balletprimadonna*, rescatado por la Filmoteca Sueca; *Fiestas de la Victoria en Bélgica*, por la Filmoteca Belga; o un fragmento de *Satanás* de Murnau, por Filmoteca Española. Todas ellas han operado a partir de fondos cedidos por la Filmoteca de Zaragoza, y en colaboración con ella.

Los materiales que llegan a manos del restaurador de una película pueden ser tan diversos como los que surgen durante el proce-



Fig. 1. Orosia, de Florián Rey, 1943.

so de preparación, rodaje, postproducción y explotación comercial de la misma: copias de exhibición, copiones, descartes, negativos, fragmentos, bandas de sonido, materiales en distintos pasos o formatos, versiones diferentes, segundas tomas, créditos e intertítulos, virados o teñidos, guiones de montaje, guiones o argumentos, etc. Y en ocasiones estos documentos que en principio podrían estimarse como secundarios son de capital importancia para el historiador del cine.

La existencia de un filme se fundamenta en principios físicos y químicos que no están pensados prioritariamente para la conservación a largo plazo. A esos problemas hay que añadir los derivados del estado físico del soporte y de la emulsión provocados por los procesos de fabricación y revelado; el uso, la proyección y el repaso;

y finalmente por su almacenamiento: suciedad, grasa, daños, roturas, rayas, desgarramientos, perforaciones dañadas, descomposición del soporte, ausencia de imágenes total o parcial dentro del fotograma, y sobre todo la contracción, que dificulta o impide el paso de la película por los arrastres habituales al haber perdido la cinta su elasticidad y dimensiones originales.

Con los datos que anteceden, podrá apreciarse mejor la casuística surgida a partir de las principales recuperaciones llevadas a cabo.

El caso de *Orosia* de Florián Rey, planteaba pocas dudas en cuanto a su importancia, ya que se trataba de uno de sus grandes títulos, que a finales de 1991 aún era dada por perdida en la monografía que le dedicaba Agustín Sánchez Vidal. Durante su proceso de documentación, el autor intentó encontrar alguna copia en las localidades oscenses de Hecho y Ansó (donde había sido rodada) o el rastro de uno de sus protagonistas, Angel Belloc. Sus gestiones resultaron infructuosas, pero sentaron las bases para que Belloc se pusiera en contacto con la Filmoteca de Zaragoza y le aportara una copia en nitrato de la película.

Nos encontramos con algo casi único dentro de la conservación de los materiales antiguos. El estado de la copia era excelente, a pesar de haber pasado casi cincuenta años metida en un saco y no muy lejos de un radiador de calefacción. Belloc la había recibido como parte de sus honorarios por haber participado en la película en lo que constituía su única intervención ante las cámaras. Sólo la había proyectado en dos ocasiones ante sus amigos, y no presentaba casi ningún desperfecto.

Tras su estudio, pudimos comprobar que era una copia de exhibición completa que mantenía la continuidad, con una pequeña contracción en el soporte producida por el tiempo transcurrido y la falta de humedad. A ello había que añadir algún deterioro por los dos pases citados que se localizaba en el comienzo del primer rollo, que estaba rayado.

Se procedió a su lavado y repaso con la colaboración de Filmoteca Española y llevó a cabo el contratipo de preservación y copia de seguridad en un laboratorio comercial. Afortunadamente, la contracción que presentaba era lo suficientemente pequeña como para permitir su copiado en un centro industrial, siempre con el control de revelados y etalonajes necesarios para preservar la calidad fotográfica.

La empresa Parra facilitó el reestreno de la película el 23 de abril de 1992 con todos los honores en el cine Fleta de Zaragoza. Así la Filmoteca ponía a disposición de expertos y del público en ge-

neral uno de los eslabones más valiosos y desconocidos la trayectoria de su director, Florián Rey.

Bien distinto es el caso de *Carne de fieras*, y no menos peculiar, dadas las circunstancias que concurrían en ella. A diferencia de otras restauraciones que se habían llevado hasta el momento en España, se trataba de una obra que no había sido presentada al público, conservándose el negativo original de cámara con las claquetas de rodaje aún sin cortar. Constituía todo un reto, ya que había que trabajar no sobre un filme terminado, sino sobre los materiales en bruto resultantes del rodaje, antes de culminar la fase de postproducción. En otras palabras, nos encontrábamos ante una hipótesis de película, dispersa en más de 40 rollos, que debían rastrearse en el cúmulo de los cerca de mil títulos en nitrato a los que nos venimos refiriendo.

Había que proceder con una doble estrategia metodológica, *interna* y *externa* a los materiales existentes: por un lado, estudiarlos e inventariarlos minuciosamente, sin conocer todavía el orden del rompecabezas; por otro, investigar mediante documentos externos todo lo que pudiera arrojar alguna luz sobre cualquier aspecto de la película por muy secundario que pudiera parecer en un principio. Y todo ello había de llevarse a cabo con una premisa fundamental: respetar con la mayor fidelidad posible los propósitos del director y su equipo. En previsión de todo esto se tuvo buen cuidado de conservar el material tal y como llegó a nuestras manos, tirando una copia completa de preservación sin excluir un solo fotograma.

Otro de los aspectos más llamativos de esta película era la incorporación de escenas de desnudo femenino, ya que mostraba a una de sus protagonistas, Marlène, bailando sin ropa dentro de una jaula de leones. No se trataba de un plano fugaz, como en otras escenas de alguna película anterior, sino de secuencias completas que pivotan sobre la desnudez de la actriz, en una cinta que perseguía fines comerciales más allá de los circuitos clandestinos del cine pornográfico. Esta singularidad se amplía en otras direcciones, ya que la liberalidad con que se aborda el desnudo no es sino el reflejo de una mentalidad que puede hacerse extensiva a otros elementos de la cinta.

El rodaje de este filme dio comienzo el 16 de julio de 1936, por lo que pronto se vio interferido por el comienzo de la guerra civil. Armand Guerra, su director, tenía intención de incorporarse al frente, pero su sindicato le ordenó que continuase con el rodaje, al depender de él una serie de puestos de trabajo. La película continúa, pues, con un ritmo forzado, que es muy evidente al analizar los rollos recuperados. La toma única pasa a ser la norma, y se pueden

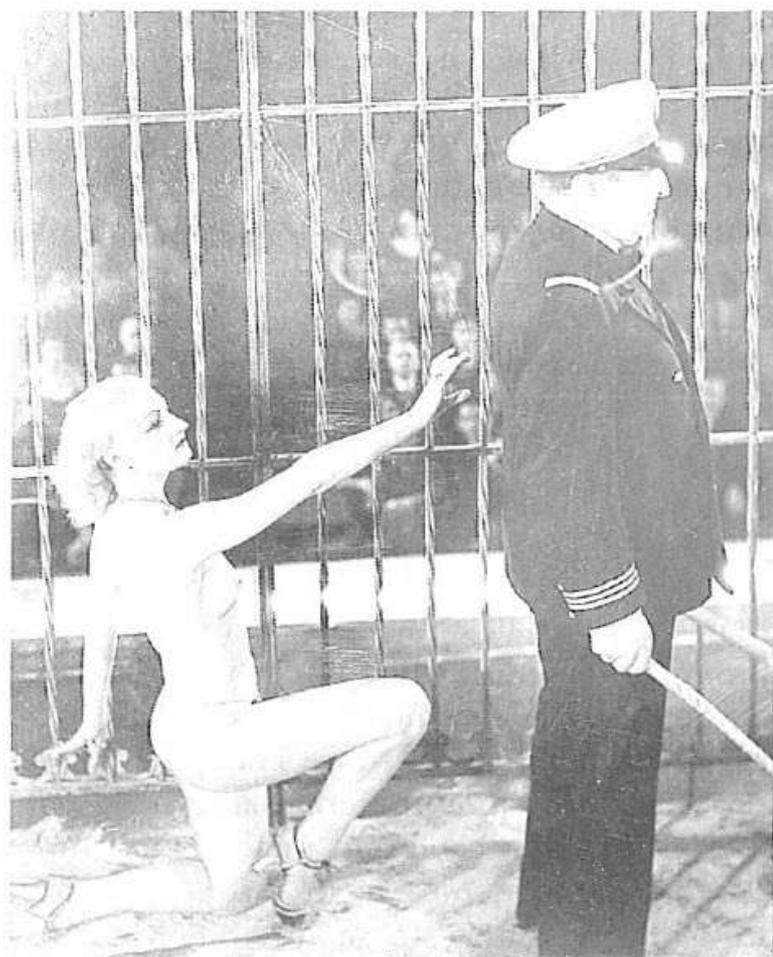


Fig. 2. *Carne de fieras*, de Armand Guerra, 1936.

deducir progresivas alteraciones a medida que avanza la filmación y la propia guerra, con las inevitables alteraciones del equipo inicial en más de una ocasión. Al concluir el proceso de rodaje, el director se desentiende y parte para el frente dejándolo en manos de un compañero, que lleva a cabo un premontaje que, aunque incompleto, obraba en nuestro poder.

La guerra no era la mejor coyuntura para rentabilizar un producto de estas características. Tampoco el franquismo, dado su talante y temática. A pesar de ello, habría algún que otro intento, frustrado de inmediato. De modo que esos más de cuarenta rollos de material impresionado se incluyeron en un lote de deshecho de la productora, fueron guardados durante años por los familiares, y posteriormente vendidos en el Rastro madrileño, hasta que el coleccionista Raúl Tartaj los vendió a la Filmoteca de Zaragoza.

De las 41 latas, 17 contenían negativo de imagen, 12 negativo de sonido, 5 de positivo de imagen y 7 de positivo de sonido. Posterior-

mente se comprobaría que sólo restaba para tener el filme completo un rollo de imagen y otro de sonido. La restauración era, por tanto, posible y el trabajo se encargó a Ferrán Alberich, experto que, entre otros trabajos, había culminado con excelentes resultados la recuperación de *Vida en sombras* de Lorenzo Llobet Gracia.

La mayor dificultad en el caso de *Carne de fieras* era la inexistencia de un guión. Los datos sobre las circunstancias del rodaje y otros avatares fueron apareciendo gracias a una labor casi detectivesca. El copión de montaje, incompleto (faltaba un rollo), permitió seguir una cierta continuidad argumental del filme, aunque no solucionó todas las cuestiones pendientes ya que había existido una manipulación que respondía a los intentos del productor para estrenar la película. El negativo había sido parcialmente cortado en algunos momentos para separar las tomas del montaje. Por otro lado, el negativo estaba a falta de emulsión en algunas pequeñas partes, pero era debido a un fallo del revelado original.

Hechas estas salvedades, los materiales estaban en general en unas condiciones aceptables para su reproducción dentro de los sistemas habituales de los laboratorios industriales. Tenía la ventaja de no haber sido proyectado nunca y conservar las claquetas de identificación en el orden en que habían sido rodadas.

Nada se sabía de los sonidos que en su momento deberían haber completado la película: música de los títulos, de fondo y efectos sonoros para mezclar con el diálogo en las escenas dobladas. Por ello se solicitó también la colaboración del músico Pedro Navarrete, que partió del material facilitado por el hijo del compositor, quien puso a su disposición todas las obras originales que conservaba de su padre.

Completado el proceso de reconstrucción y restauración, se estrenó el 15 de Septiembre de 1992 en la Filmoteca de Zaragoza, a los 56 años de la finalización de su rodaje. Debido a esta doble culminación, la ficha de catalogación técnica y artística lleva dos fechas clave, 1936 y 1992, que recaban para ella una visión dual que la dotan de toda su dimensión histórica y temporal. Por un lado, estamos ante un producto de época; por otro, debido a las irrepetibles circunstancias de su filmación y recuperación, ante un documento que nos permite deducir cómo se rodaba en aquel momento a partir de los propios materiales, tanto en bruto como elaborados. En cierto modo, este visionado, constituye el mejor homenaje que se pudo rendir al equipo humano que nunca pudo ver terminado su trabajo en 1936.

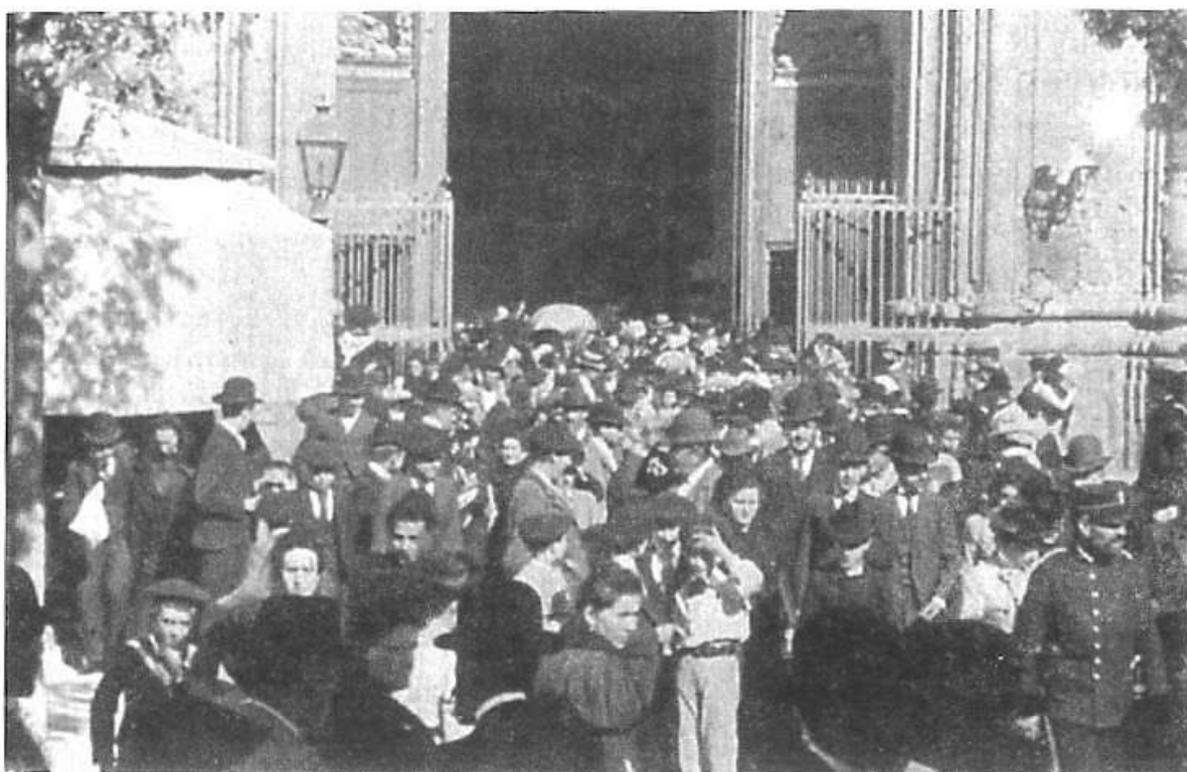


Fig. 3. *Salida de Misa de doce del Pilar de Zaragoza*, de Eduardo Jimeno, 1896.

La tercera recuperación, también tiene entidad y características propias muy marcadas. Hasta donde se había logrado documentar, *Salida de Misa de doce del Pilar de Zaragoza* venía siendo considerada la primera película filmada por un español. El hecho de que el lugar de rodaje y sus responsables fueran zaragozanos concedía a este importantísimo documento el rango de objetivo prioritario para la Filмотeca.

Uno de los herederos de los responsables, Eduardo Jimeno Garmendia, hizo posible su pase a seguridad al facilitar los materiales originales que había preservado durante años su padre, Eduardo Jimeno Moñino (con quien, desgraciadamente, tuvimos que interrumpir nuestras conversaciones al respecto debido a su fallecimiento). No había sido visionada desde hacía mucho tiempo, y cuando pudimos ver las cintas originales, lo que en un principio se creía una sola película resultaron ser dos: la *Salida* propiamente dicha y los *Saludos* (como dimos en llamar a la segunda) cuando ya los ciudadanos son conscientes de que son filmados y posan saludando a la cámara.

Las películas rodadas por los Jimeno consisten en sendas tomas continuas, cada una de ellas en un soporte de 35 mm. de ancho y originalmente 17 metros de largo, con un par de perforaciones re-

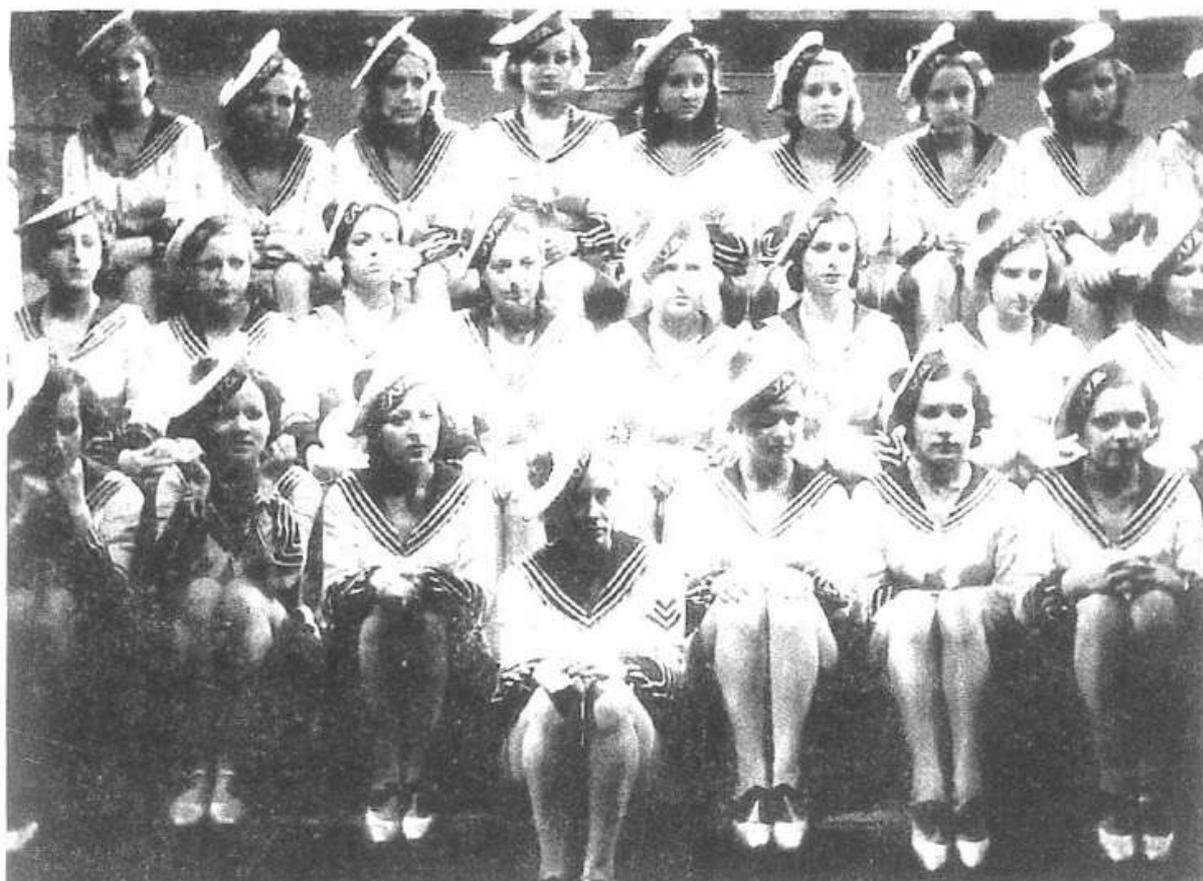


Fig. 4. *¡¡¡Abajo los hombres!!!*, de José María Castellví, 1935.

dondas por fotograma. El proceso de reconversión fue especialmente delicado al tener que duplicarlas cuadro a cuadro mediante el sistema de reproducción por proyección y arrastre alternativo con ventanilla húmeda. Se consigue así la estabilidad fotográfica y corregir o no copiar la contracción del material original, a la vez que se eliminar las posibles rayas.

A pesar de su excelente conservación, a los filmes les faltan algunos fragmentos. La *Salida* consta de 651 fotogramas y 12,40 mts. Los 4,60 que faltan parecen corresponder al principio del rollo, donde está claramente cortada en el fotograma 74 que es de donde han salido las fotografías del filme que hasta el momento conocíamos. Los *Sahudos*, con sus 15,50 mts. (815 fotogramas) está casi completa, y el metro y medio que falta parece corresponder también al comienzo.

En cuanto a la velocidad prevista, debe recordarse que la patente original preveía 20 fotogramas por segundo, pero consta que solía utilizarse la velocidad standard que ahora asignamos al cine mudo; o sea, los 16 fotogramas por segundo establecidos de forma más o menos homogénea en 1920, cuando fueron de uso común los motores



Fig. 5. *¡¡¡Abajo los hombres!!!*, de José María Castellví, 1935.

que permitían un desfile regular de imágenes. A 16 imágenes (2 vueltas de manivela) por segundo se lograba el menor centelleo y se aprovechaba mejor la película, de modo que un rollo de 17 metros venía a durar un minuto.

Las dos películas fueron proyectadas el 22 de abril de 1994 en la sede del Gobierno de Aragón, cuya Consejería de Cultura había colaborado en la recuperación. El acto no consistió simplemente en el pase de dos minutos de proyección, sino en el reconocimiento del proceso y la historia por las cuales se había llegado a esos dos minutos. Constituía también un homenaje a las cuatro generaciones de Jimenos responsables y garantes de su conservación.

El cuarto proyecto de recuperación que merece la pena traer a colación se halla en pleno proceso en el momento de redactar estas líneas. Se trata de otro de los títulos considerados perdidos dentro del panorama cinematográfico español, *¡¡¡Abajo los hombres!!!* de José María Castellví, uno de los primeros musicales de la historia del cine español, adscribible al género de la Revista. Es una de las últimas muestras de la tradición del cine frívolo musical que se prodigó du-



Fig. 6. *¡¡¡Abajo los hombres!!!*, de José María Castellví, 1935.

rante los primeros años treinta y que desapareció poco tiempo después.

José María Castellví comenzó sus tareas en el cine como empleado de la sección de propaganda en la casa cinematográfica Verdaguier, de Barcelona. Viajó luego a París, Berlín y Londres, en cuyos estudios trabajó como ayudante de dirección, montador y —algunas veces— actor secundario. Su debut como realizador en el cine español tuvo lugar con *Cinópolis* (1931), asunto planteado en un principio para una duración de tres rollos. Posteriormente, el guión fue ampliado por Francisco Elías, que se había instalado en París tras el rodaje de *El misterio de la puerta del sol*.

Castellví trabajó en una línea frívola y cosmopolita, como lo muestra su primera película en la península, el corto *La canción de las naciones* (1931). Es ese modelo el que reiteraría a lo largo de los años treinta, introduciéndolo en nuestra producción sonora con *Mercedes* (1932), que gozó de gran aceptación comercial. Un periodista, Valentín R. González, redactó en 1935 el guión de *¡¡¡Abajo los hombres!!!*, realizada en Barcelona.



Fig. 7. *¡¡¡Abajo los hombres!!!*, de José María Castellví, 1935.

La historia transcurre a bordo del «Eva», barco que un rico hacendado quiere dejar en testamento a su joven sobrina con una sola condición: odio eterno al sexo masculino. Esta, en edad de estudiar todavía, se ha colado en el barco como polizón e inicia la travesía que discurre entre números musicales. La falta de hombres va minando la moral de la tripulación femenina, hasta que son recogidos dos naufragos que serán vestidos de mujer para ocultarlos al único representante masculino a bordo: el capitán. La máxima de *¡Abajo los hombres!* se irá tornando de difícil cumplimiento a partir de este momento para transformarse poco a poco en la consigna contraria.

Los pasos seguidos en la restauración han partido de la localización e identificación de dos copias, un *trayler* publicitario y varios descartes del filme, todo ello en soporte nitrato. Para seguir inmediatamente con la elaboración de un estudio del material (paso, formato, velocidad de proyección, metrajes de cada rollo) y su estado de conservación: suciedad, pérdida de dimensiones o contracción sufrida en las copias conservadas, perforaciones (metros a reparar), empalmes deteriorados, descomposición alternativa y otra serie de detalles que, por su tecnicismo, evitaremos detallar aquí.



Fig. 8. *¡¡¡Abajo los hombres!!!*, de José María Castellví, 1935.

El trabajo emprendido tras la revisión ha sido un escrupuloso estudio comparativo plano a plano de las dos copias con las que se cuenta, para determinar cuales son los planos mejor conservados y de mayor duración. De este modo se puede comenzar con una limpieza de las copias positivas que consiga la máxima elasticidad y que se acerque en mayor grado a las medidas originales, tanto longitudinal como transversalmente.

Posteriormente deberán efectuarse las pruebas de revelado pertinentes, hasta conseguir la calidad necesaria (ya que no todos los planos mantienen homogeneidad fotográfica, al no deteriorarse uniformemente). Se pasará a la reproducción del material fotograma a fotograma (que evita la vibración al copiar distintas escenas con diferentes grados de contracción) a la par que se sumerge en un líquido de percloroetileno (que rellena las rayas y las unifica, evitando el copiado de los desperfectos, impurezas y marcas del paso del tiempo) con la ayuda de la definición del objetivo utilizado que consigue una alta gama de grises, claridad y foco para conseguir el dup-negativo, a partir del cual será ya posible obtener copias de preservación y exhibición.

Los citados son cuatro ejemplos muy distintos en todos los sentidos, tanto por el formato como por el intervalo cronológico que cubren. Pero, en su diversidad, pueden proporcionar una buena idea de los problemas a los que se enfrenta un Departamento de Archivo y Documentación. También de la trayectoria seguida por la Filmoteca de Zaragoza. Y, en todos los casos, de su voluntad de recuperación de un patrimonio sin el cual no puede entenderse ya un siglo que, como el nuestro, ha sido denominado con toda justicia el siglo del cine.