

PATRIMONIO CINEMATográfico ARAGONÉS DESTRUIDO Y DISPERSO

ANA MARQUESÁN MODREGO*

Resumen

Los materiales filmicos han llegado a convertirse en un elemento fundamental para la conservación de la memoria histórica de nuestra época. Pero, por su carácter específico, no han recibido la misma atención que los utilizados para la realización del resto de las obras y documentos que integran el Patrimonio Cultural.

La historia de la conservación filmica ha venido marcada por etapas de pérdidas masivas provocadas por el desarrollo de la industria y la implantación de innovaciones tecnológicas.

Eso que terminará llamándose cine se va configurando a costa de sus antecedentes, lo que implica la pérdida de sus formas y formatos a medida que se los va considerando superados y obsoletos. Y aquí, al igual que en otros lugares, ha estado acompañado por todo tipo de innovaciones y pérdidas.

Film materials have turned into a fundamental element for the conservation of the historical memory of our time. Nevertheless, due to their specific character, they have not received the same attention or treatment than those used for the making up of other works and documents which are part of our Cultural Heritage.

The history of film conservation has undergone times of massive losses provoked by the industrial development and the use of technological innovations.

That issue that has ended up being called cinema is being developing itself at the expense of its antecedents. It has carried out the loss of its forms and formats as long as they are being considered obsolete. And here, as well as in other places, it has come along with all kind of innovations and losses.

* * * * *

Aunque se haya protegido durante toda su existencia, el cine es una de las formas artísticas más expuestas a desaparición y pérdida. Y, por extensión *patrimonial*, otro tanto le ha pasado a las películas¹.

La historia de la conservación filmica ha venido marcada por etapas

* Directora de Investigación y Archivo de la Filmoteca de Zaragoza.

¹ VALLÉS, A., «Aproximación a la prehistoria de la política cinematográfica española», *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, 1990, n.º 6, p. 6: «Pocos años antes de la invención del cinematógrafo, en 1886, se celebró en Berna la Convención para la Protección de Obras Literarias y Artísticas, de la que salió el Convenio Internacional de Propiedad Intelectual firmado, entre otros países, por España. La primera reforma que sufre este Convenio en Berlín en 1908 incorpora una referencia a la cinematografía».

de pérdidas masivas provocadas por el desarrollo de la industria y la implantación de innovaciones tecnológicas: las derivadas del cambio de metraje de los pioneros, la llegada del sonido que obligó a afrontar un importante proceso de transformación técnica, la introducción de los soportes ininflamables, y el tránsito a la imagen electrónica e infográfica.

La naturaleza intangible e ilusionista del espectáculo, ya desde sus inicios, resultaría premonitoria respecto a las pérdidas patrimoniales a las que estaba abocado: «Quienes pagaban por *visionar* en el cine un tren entrando en una estación no pretendían *ver* un tren (les habría bastado con ir a la estación para tenerlo gratis, en color, con sonido y relieve); sino la *imagen* de un tren»².

El primer cambio se produjo en la segunda década del siglo XX, tras la Primera Guerra Mundial. Las mutaciones sociales que trajo consigo un conflicto de tales dimensiones se tradujeron en un nuevo lenguaje cinematográfico. Y los balbuceos de los pioneros —cortometrajes de breve duración— dieron paso a otros más largos y mejor articulados.

Todo ello venía siendo preparado años antes por la implantación de salas fijas, locales concebidos y acondicionados de propio para la proyección a medida que las películas iban ganando en metraje y complejidad. Tal transformación benefició en un principio el asentamiento de este medio de expresión. Pero también propició la pérdida de aquellas cintas más modestas y primitivas que hasta ese momento se venían exhibiendo en los inicios de un cinematógrafo afectado por todo tipo de inestabilidades. La imagen en movimiento que nosotros llamamos hoy con toda naturalidad *cine* tardó en encontrar su lugar entre los primeros espectadores. Estos no la invistieron de toda su especificidad y legitimidad de la noche a la mañana. Fue un proceso de largo recorrido, diluida entre otras formas de representación de la época: linternas mágicas, vistas panorámicas, dioramas, teatro por horas, zarzuela, variedades, circo, bailes, deportes...

Eso que terminará llamándose *cine* se va configurando a costa de sus antecedentes, lo que implica la pérdida de sus formas y formatos a medida que se los va considerando superados y obsoletos. Y aquí, al igual que en otros lugares, estuvo acompañado por todo tipo de innovaciones. Intentaremos en las páginas que siguen hacer un breve recorrido cronológico de varios títulos *perdidos* encuadrados en lo que podríamos llamar producción de temática o autores aragoneses.

² SÁNCHEZ VIDAL, A., *El siglo de la luz. Aproximaciones a una cartelera. I. Del kinetógrafo a Casablanca (1896-1946)*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1996, p. 16.

Un caso muy representativo lo constituye el fotógrafo Ignacio Coyne Lapetra (1872-1911), promotor en 1905, en la calle San Miguel de Zaragoza, de una de las primeras salas estables, que llevaba su apellido. Los materiales que se conservan proceden de restos de diversas muestras y documentales realizados sobre su autor. Eso significa que la obra original, las filmaciones de época en nitrato de celulosa, sólo sean elementos segmentados, tal y como han ido siendo dejados después de su utilización, ya que quienes los exhibieron o copiaron no realizaron materiales de preservación. Y sobre esos fragmentos no se puede efectuar una restauración fílmica, ya que su estado —emulsión y soporte— no lo permite. Tampoco han llegado ni de lejos todos sus títulos, sino sólo algunos y, curiosamente, de los primeros. Así pues, el balance sería una considerable pérdida de patrimonio, que podríamos encuadrar en este primer momento de destrucciones generales, y achacar a una mala conservación y utilización posterior.

También surgen ya una serie de cuestiones aplicables tanto a este caso como al de otros pioneros: ¿qué puede ser considerado *el original* cuando hablamos del cine de este período? ¿La película en sí, o también el máximo de circunstancias añadidas? Por seguir con el ejemplo de Ignacio Coyne, ¿qué sucedería con la breve filmación titulada *La del pañuelo rojo*? Se trata de una toma de la famosa canción, que se exhibió en su local bajo la fórmula de Cine Parlante Coyne, con el sonido grabado en un disco sincronizado. Para garantizar una adecuada preservación de esa obra habría que conservar no sólo la imagen, sino también el sonido, el disco, y el equipamiento. Problemas que se presentan en todo tipo de películas y/o documentales de principios de siglo: rodajes sin montar por falta de medios en su día, descartes de lo que sí se montó pero se perdió..., etc.³

Esta problemática aparece ya en 1933, en un artículo publicado en la prensa aragonesa: «Por muchos conceptos fueron célebres las fiestas de aquel año 1908, que marcó una nueva etapa en la vida zaragozana; sin embargo nada hubo que apasionara más honradamente a las gentes de entonces como la presentación por primera vez en España del cinema sonoro. Todavía se cobijaba el cine en los barracones de las ferias y muy contados salones estaban dedicados con carácter permanente al nuevo espectáculo. Entre estos figuraba el cine Coyne, que tan importante papel

³ Otro ejemplo de films perdidos, de *tema aragonés*, es la serie *Cuentos baturros*, escritos, interpretados y dirigidos por el valenciano Domingo Ceret de la productora barcelonesa Studio Films. Rodada entre 1915 y 1917 contenía títulos tan significativos como: *Una ideica*, *Si vas a Calatayud...* o *Lo que puede la jotica*. Serie a la que se alude en un artículo posterior.

juega en la historia de los espectáculos zaragozanos y al que por aquel entonces concurría la mejor sociedad. Se aproximaban las fiestas del Pilar, y don Ignacio Coyne, que de antemano contaba ya con la competencia de las barracas, realizó un viaje al extranjero para buscar novedades con destino a su salón... Al siguiente día de regresar a Zaragoza aparecieron en la portada del cine unos grandes cartelones anunciando el gran acontecimiento: «¡MUY PRONTO LAS MEJORES PELÍCULAS CON SUS RUIDOS NATURALES!». Huelga decir la expectación que este anuncio produjo y los llenos que registró el salón de Coyne con su cinema sonoro, el cual consistía en un fonógrafo colocado detrás de la pantalla y cuyo sonido se sincronizaba con la velocidad de la máquina de proyecciones. Además había un arsenal de los más variados artefactos. Pistolas, hierros, campanillas, tablas, cristales, tambores; en fin, todo lo que pudiera producir ruido, para en el momento oportuno hacer uso de él y simular los que debían producirse en la pantalla... Las películas no podían exceder de noventa metros, o sea la duración aproximada de una placa de gramófono, pues, como antes decimos, toda la sincronización corría a cargo de los discos.... Poco después sobrevino la campaña de África del año 1909, y don Ignacio Coyne suspendió el cine sonoro para marchar a Melilla con el señor Tramullas como operador, al objeto de filmar algunas películas de la guerra. A su regreso a España se producían ya películas de largo metraje, y esto, unido a otras causas que no son del caso enumerar, hizo que desapareciera el cine parlante para no resurgir hasta veinte años después»⁴.

La segunda oleada de destrucciones afecta a la etapa de esplendor del cine mudo que transcurre entre 1918 y 1929. La implantación sistemática e irreversible del sonido obligó a la industria a afrontar un importante proceso de transformación, dejando abandonadas a su suerte las películas producidas hasta ese momento.

Un ejemplo particularmente grave, que afecta de lleno al patrimonio filmico aragonés, es el de la primera versión de *Nobleza baturra*, la realizada en 1925 por Juan Vilá Villamala. Ha desaparecido, sin dejar otro rastro visual que un puñado de fotos fijas. Puede parecer un contrasentido que así sea, habida cuenta de que se trata de uno de los mayores éxitos del cine español en toda su historia: las 55.000 pesetas invertidas en ella produjeron unos beneficios de más de millón y medio. Pero puede que estemos simplemente ante otro caso de lo que suele denominarse *la*

⁴ *Heraldo de Aragón*, 12-10-1933. Las películas sobre la guerra de África a que se refiere el artículo han desaparecido, p. 22.

paradoja del éxito: cuanto mejor funciona una película, más se utiliza, y más se destroza.

Para terminar con este periodo del cine mudo, merece la pena citar otro título *aragonés* que no ha llegado hasta nosotros y que también conoció una gran difusión por parte de la prensa de la ciudad: *En siendo de Zaragoza...* Aquí los motivos de la desaparición serían otros, aunque terminen produciendo los mismos resultados. Seguramente, la falta de medios, la tirada de pocas copias o su manipulación posterior⁵.

Si sabemos de su existencia es, de nuevo, gracias a referencias indirectas: «Hace algunos meses hablábamos, en estas mismas páginas, de la necesidad de crear una empresa que iniciara la producción cinematográfica regional, llevando a la pantalla las bellezas y las costumbres de Aragón, y que pusiera ante millares de espectadores la grandeza de esta región.... Empresas que sólo aspiraban a un éxito económico, sólo sirvieron para ofrecer unos «films», en los que se explotaba el humorismo baturro, a base de personajes cómicos que pusieran de manifiesto defectos que están muy lejos de hallarse en el temperamento aragonés. Este deseo de purificar, en parte, la cinematografía aragonesa, es el que ha guiado a los editores de «En siendo de Zaragoza...» a lanzarse a presentar ante nuestro público la primera obra, en la que el entusiasmo ha suplido, en parte, las necesidades que lleva consigo la realización de una producción cinematográfica creada con escasos elementos⁶.

Poco después se puede leer su autocrítica en el mismo periódico: «— ¿Qué opinamos nosotros de «En siendo de Zaragoza...»? Que, como película, es algo muy malo. Casi tan malo como han propalado por ahí, antes de ver la cinta, algunos amigos del alma.... ¿Con defectos? ¡Indudablemente! Un folleto voluminoso podríamos escribir con todos los que llevamos anotados. Los concedores de la técnica cinematográfica todavía encontrarán más. Les aseguramos que tienen «tela cortada» para mucho tiempo. No intentamos, ni intentaremos, rebatirlos. Así, al revés, nos distraerán mucho, porque nosotros no hemos tomado en serio esto del cinematógrafo, como no hemos tomado así otras muchas complicaciones de este siglo. Lo único que nos interesa decir es que hacer una película sin elementos de ninguna índole —Zaragoza no es, precisamente, Los Ángeles— resulta bastante más arduo de lo que a primera vista parece... Y, en cambio, tenemos la satisfacción de que, bueno o malo, hemos hecho para Zaragoza un documento gráfico, que si hoy no tiene

⁵ Tenemos datos de que se ha visto años más tarde y también fragmentos en montajes de televisión, pero no se conserva el original.

⁶ FERNÁNDEZ ALDANA, B., *La Voz de Aragón*, 22-3-1929.

gran importancia, a la vuelta de unos años será de un valor incalculable, pues que con él podrá presentarse a nuestros descendientes cómo era Zaragoza en el año 1929...»⁷.

Pues hasta esa satisfacción póstuma les sería negada. Porque el año al que se remiten marcaría la transición o asentamiento del cine sonoro. Y con este se produciría una de las mayores pérdidas del patrimonio sufridas hasta entonces. A ello hay que sumar que a comienzos de la década de los treinta la producción nacional está bajo mínimos. Y pocas obras resultan más significativas de tal situación que *La aldea maldita* (1930) de Florián Rey: «Es, de hecho, la película nacional que mejor representa la doble transición del cine mudo al sonoro y de la Dictadura de Primo de Rivera a la República»⁸.

En efecto, en contra de lo suele escribirse, no hubo una *Aldea maldita* muda, ya que se exhibió sonorizada, como lo demuestran las reseñas de la época: «En el Cinema Alhambra, después de su afortunadísimo estreno en la tarde de ayer, seguirá pasando por la pantalla de este simpático salón, la película titulada «La aldea maldita», en la que únicamente intervienen elementos nacionales; ... no sólo ha sido esta la razón de su favorable acogida, sino que, por sus méritos, «La aldea maldita», en conjunto y en detalle, es la cinta sonora y hablada de las realizadas en idioma castellano, que más satisfacen al ánimo del espectador.... Justificadamente logró un sorprendente éxito no sólo en Madrid..., sino en París, en donde presentada únicamente a título de prueba, se sostuvo en cartel varios días, mereciendo los elogios de la crítica cinematográfica»⁹.

Lo que sucede es que la sonorización realizada en la capital francesa no ha llegado a conservarse, sólo la imagen. Y, aunque se haya musicado posteriormente, nunca lamentaremos bastante esta pérdida, que afecta a una de las obras capitales de nuestra cinematografía. Un caso, por desgracia, más que habitual, y al que debe sumarse con frecuencia la desaparición de las partituras que acompañaban al mal llamado *cine mudo*¹⁰.

Todo este proceso de cambio, de transformación industrial, repercute también en los conceptos teóricos que marcan la evolución del propio lenguaje fílmico. La prensa aragonesa de entonces reflejaba ya esa preocupación industrial y metodológica, a través de sus colaboradores más conscientes: «HACIA UN CINEMATÓGRAFO NACIONAL. Sólo po-

⁷ CASTÁN PALOMAR, F. y PALACIO, I., *La Voz de Aragón*, 12-4-1929.

⁸ SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, 1996, p. 187.

⁹ *La Voz de Aragón*, 23-1-1931.

¹⁰ En una *colección de fotogramas* del crítico cinematográfico Manuel Rotellar encontramos unos con el sonido incorporado de una copia original en nitrato de la época de su rodaje.

demos conseguir una cultura cinematográfica propia, un ambiente genuino de cine nacional, enviando gente joven a América. Nuestros capitalistas deben comprender que estamos en unos momentos decisivos para el porvenir de este arte en nuestra patria, que, de no ser aprovechados, harán ir a bandazos a los productores, porque no conseguirán hacer los films en castellano aceptables para los escrupulosos espectadores que todos nos vamos volviendo al aumentar nuestra cultura cinegráfica. Es preciso ver de entubar estos anhelos de muchos para conseguir plasmarlos en la realidad deliciosa que sería hacernos con un cine nacional digno de ser explotado a los mercados más exigentes, cosa de la que no hay que dudar porque ya estamos viendo las posibilidades temperamentales en esos esbozos que son «La aldea maldita», «El perro andaluz», ambas precisamente realizadas por aragoneses y celebradas por los públicos más inteligentes del mundo...»¹¹.

Cambios que, obvio es decirlo, adquieren en España no sólo la reverberación propia del proceso vanguardista, sino de las nuevas inquietudes políticas que había conllevado la caída de la Dictadura y la implantación de la Segunda República: «En el teatro cine Cervantes se inauguró anteayer el cine sonoro, con asistencia de numeroso público que acudió a oír el insuperable aparato del que dispone la nueva empresa, formada por los señores Daroca, Álvarez y Vega, a los que hemos de darles la enhorabuena por su acierto al instalar la nueva máquina. La película estrenada fué la titulada «Bajo los cielos de París», que gustó muchísimo. Esta empresa tiene anunciado para el sábado y domingo próximos la grandiosa película que lleva por título «Fermín Galán»...»¹².

Durante el final del cine mudo la producción de películas en España descendió de forma alarmante. Una tónica similar continuaría en la década de 1930, dada la escasa capacidad inversora para conseguir los equipamientos necesarios. Y esa precariedad industrial repercutió en la pérdida de títulos que fracasaron en la incorporación de las nuevas tecnologías. Uno de los casos más significativos entre estos filmes perdidos fue el de *Miguelón*. Protagonizada por el tenor Miguel Fleta, generó las más elevadas expectativas, pero no llegó a alcanzar los resultados previstos. Basta seguir la prensa del momento para reconstruir la debacle.

Como no es raro que suceda en este tipo de proyectos, todo eran parabienes en un principio: «Fleta manifestó que ha sido contratado para

¹¹ SERAL Y CASAS, T., *La Voz de Aragón*, 1-1-1931.

¹² *Heraldo de Aragón*, 3-5-1932. *Fermín Galán* es otra película perdida que todavía se busca y solicita.

impresionar una película sonora de ambiente aragonés, titulada «Miguelón».... Para realizar esta empresa se ha constituido en Madrid un importante grupo financiero, integrado por capitales franceses y españoles...»¹³.

La euforia continúa durante el rodaje: «Ya la prensa regional anticipó algo de lo que nos proponemos relatar, pero... no podemos sustraernos al deseo de darle toda la publicidad que merece, al propio tiempo que intentamos contribuir a la propaganda y divulgación de las maravillas que este Valle de Hecho atesora y que la Naturaleza pródigamente ha derramado.... En este ambiente de arte puro, se desenvuelve el argumento de la obra que constituye la película «Miguelón». Ambiente y costumbres netamente aragonesas. Escenas interesantísimas de la época del contrabando en estas montañas y valles pirenaicos y la nota simpática y atractiva de un episodio amoroso, son los recursos manejados hábilmente por Antonio Pérez Soriano para la creación de un drama que la inspiración del eminente maestro Luna sublimará con una partitura digna de sus excepcionales dotes de artista...»¹⁴.

Y, tras ello, la dura realidad de su fracaso en taquilla y el intento de preservar los restos del naufragio: «Miguelón», la fracasada producción interpretada por el tenor Fleta, ha sido adquirida por su explotación por unos cinematografistas inteligentes, que la han reformado completamente. Se han conservado solamente algunos cantables de Fleta y parte de las bellísimas vistas del Pirineo aragonés, haciéndose un nuevo argumento e intercalando escenas originales que harán de «Miguelón» una edición completamente distinta a la original, que tan mal fue recibida por el público»¹⁵.

Son tiempos de inestabilidad y nuevas propuestas, tiempos también en los que se empieza a configurar la necesidad y conciencia de la conservación del patrimonio filmico, de aquellos pioneros y el cine mudo que iba dejando de existir. Y aunque una de las primeras ideas para la creación de una cinemateca se remonta a los orígenes del cine¹⁶, han tenido que pasar estos años para la constitución de instituciones destinadas a proteger el cine como bien cultural.

¹³ *Heraldo de Aragón*, 27-4-1932.

¹⁴ *Heraldo de Aragón*, 14-11-1933.

¹⁵ *La Voz de Aragón*, 11-1-1935.

¹⁶ En 1898 Boreoslav Matuszewski publicó un folleto cuya idea fundamental era la creación de un museo que conservara las filmaciones de interés histórico, pedagógico, industrial, médico y teatral. Después se fueron constituyendo colecciones en algunos países con distintos fines: industriales (grandes compañías como Lumière, Pathé o Gaumont); jurídicos (para garantizar los derechos de autor); religiosos, pedagógicos o militares (Sección Cinematográfica de la Armada de París, Museo Imperial de la Guerra de Londres o Archivo Soviético de Films Documentales).

En Estocolmo el 31 de octubre de 1933 la Academia Sueca funda el primer archivo filmico propiamente dicho, el Svenska Film-sam-fundet. Y a partir de aquí surgirán los demás¹⁷. La Filmoteca Nacional de España se fundará en febrero de 1953 y pasará a llamarse Filmoteca Española en 1982. La mayor parte del Estado Español lo hará durante los años ochenta. La Filmoteca de Zaragoza fue constituida por el Ayuntamiento de la ciudad en junio de 1981, convirtiéndose en una de las más veteranas de España. Conviene recordar, sin embargo, que datan ya de los años treinta los primeros intentos de dotar a la ciudad de una Cinemateca Municipal¹⁸.

Un artículo publicado en 1934 recoge las expectativas que acompañaban a este tipo de actividades: «Hora es ya de crear en nuestro país cinematecas abundantes, así como de prodigar intensamente el cinema instructivo, al cual debe el hombre el conocimiento directo del mundo, de sus Estados y de sus civilizaciones... Y es en las cinematecas donde deben conservarse todas las películas que poseen nuestros Institutos, Facultades, Ministerios y demás centros, para que este material fácilmente inflamable, esté protegido contra los riesgos de incendios y otros, pues todo ello se encuentra en la actualidad disperso y mal atendido. En las «obligadas» declaraciones de nuestros ministros, subsecretarios y directores generales, han figurado en preferente lugar estimables propósitos de incrementar y extender el cine y la radio a todas las escuelas de nuestro territorio; pero ignoramos si el no cumplimiento obedece a la fugaz permanencia al frente de sus departamentos o a que otros asuntos de interés absorbieron íntegramente su atención. Como no deseamos sentar plaza de derrotistas, queremos consignar algo de lo que aquí se ha hecho en este aspecto. En primer término hay que resaltar la simpática labor educacional con la pequeña cinemateca del Patronato de Misiones Pedagógicas. En el Ministerio de Instrucción Pública, gracias al entusiasmo de un culto jefe, existe también una pequeña cinemateca. Tampoco podemos silenciar la modesta, callada y perseverante labor que desarrolla la Cinemateca Aragonesa a la que Fernández Aldana imprime su entusiasmo inagotable. Si este ejemplo de provechosa realidad en Zaragoza tuviera imitadores en el resto de la península, estaría resuelto y en marcha este aspecto tan interesante del cinema»¹⁹.

¹⁷ En 1934 nace en Berlín el Reich Film Archive. En 1935 el de Londres; el del Museo de Arte Moderno de Nueva York y la Cineteca Italiana. En 1936 se fundan la Filmoteca Nacional de México y la Cinémathèque Française, y en 1938 la Cinémathèque Belge. Año de la constitución de la FIAF o Federación Internacional de Archivos del Film.

¹⁸ Su creador fue Bonifacio Fernández Aldana, también propulsor del primer Cineclub de Aragón constituido en mayo de 1930.

¹⁹ HUELLA, M., *La Voz de Aragón*, 20-7-1934.

Otra etapa con importantes pérdidas se centra en los años 1950 a 1955, al introducirse los soportes ininflamables. Las películas, hasta entonces fabricadas en nitrato, serán sustituidas por las de acetato de celulosa y más tarde las de poliéster, perdiendo las primeras su valor mercantil. No sólo eso: el celuloide, se había desarrollado a partir de investigaciones dirigidas a la búsqueda de explosivos, y siempre conservó gran parte de la inestabilidad química que lo caracterizaba. A ello se añadía su rápida degradación, un proceso de envejecimiento que con el tiempo lo conducía inevitablemente a la desaparición.

Desde los orígenes del cine hubo una gran preocupación por la peligrosidad que comportaba el celuloide. Las primeras exhibiciones en ferias y barracas fueron protagonistas de incendios que ocasionaron numerosos accidentes y muertes. Las salas estables paliaron alguno de estos problemas y poco a poco, con las medidas de seguridad adoptadas, los accidentes fueron espaciándose cada vez más. Pero nunca desaparecieron.

Aún hoy, cuando abrimos una lata de nitrato, no dejamos de pensar el riesgo que implica. Lo sabemos bien, porque hemos trabajado con más de mil latas de este material. Y nada resulta más desolador que comprobar su irreversible degradación, la pérdida definitiva de imágenes que ya nunca podrán verse. Han desaparecido, convertidas en polvo. Eso, si no explotan o arden sin motivo aparente, dados sus componentes físicos que pueden provocar una combustión espontánea a altas temperaturas. Cuando una de ellas se quema, un pequeño fragmento, es realmente difícil su extinción. Pues si eso sucede con unos pocos fotogramas, hay que imaginar lo que supone una cinta de trescientos metros, una película de cinco rollos o un depósito fílmico entero, como ha llegado a suceder.

Esto llevó a las autoridades, más o menos competentes, a dictar severas previsiones para atajar el peligro potencial que suponía el nuevo espectáculo, ya desde finales del siglo XIX. Y así, el 27 de agosto de 1897, en su planificación de las fiestas del Pilar, el Ayuntamiento de Zaragoza, en un estricto reglamento, fue más allá del Real Decreto de octubre de 1885, muy laxo en cuanto a los edificios no permanentes. Ello se debía al catastrófico incendio originado el 4 de mayo de ese mismo año en un Cinematógrafo instalado en el Bazar de la Charité en París²⁰.

Estas medidas fueron poniéndose al día a medida que lo iba haciendo

²⁰ MARTÍNEZ HERRANZ, A., *Los cines en Zaragoza, 1896-1936*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1997, p. 41.

el propio cine, y también los sistemas, materiales y técnicas de construcción, que se reforzaban en el caso del mayor foco potencial de peligro, la cabina de proyección: «Dentro de breves días contará Zaragoza con un nuevo salón de espectáculos. -Reconozcamos que la ciudad se hallaba bien necesitada de ello, pues el número de salones de espectáculos dispuestos para la diversión del público zaragozano era muy limitado.... El peligro que se da en otros salones de espectáculos ante posibles incendios, alarmas, etc..., desaparece en el cine Goya, puesto que su construcción es por completo de hormigón armado, material como se sabe incombustible. Los accidentes que ocurren en los casos de alarma, también quedan disminuidos, puesto que del salón de proyecciones puede salirse inmediatamente a la calle, sin aglomeraciones, tanto porque las filas de butacas tienen de una a otra amplia separación, que facilita el paso, como porque existen tres grandes puertas de salida a un vestíbulo, que puede considerarse como calle, en el chaflán existente entre las de San Miguel y Sitios. La seguridad es pues, absoluta, máxime, cuando los equipos de las proyecciones, se hallan instalados en una cabina de hormigón armado, que tiene acceso por una escalerilla de hierro²¹.

Precauciones que distaban de ser alarmistas, como le demuestra este titular de la prensa nacional: «CATÁSTROFE EN UNA SALA DE ESPECTÁCULOS. DURANTE LA PROYECCIÓN DE UNA PELÍCULA EN EL CINEMATÓGRAFO DE CALACEITE (TERUEL) SE PRODUJO EN LA CABINA UN INCENDIO YA LA SALIDA DEL LOCAL, EN ESA PUERTA, ÚNICA DEL EDIFICIO, QUE AHORA CUSTODIA LA GUARDIA CIVIL, MURIERON NUEVE ESPECTADORES Y SUFRIERON HERIDAS MÁS O MENOS GRAVES OTROS MUCHOS»²².

O este suelto de un periódico local, que proporciona una buena idea de la peligrosidad del celuloide, incluso en pequeñas cantidades: «En el domicilio de sus padres calle del Tiro Nacional, 15 (barrio de Venecia), jugaban ayer tarde dos niños, hermanitos, de corta edad: Manuel y José García, de 10 y 3 años respectivamente. En sus juegos utilizaban unas cintas de películas viejas que sin que puedan precisarse las causas, comenzaron a arder. Las llamas alcanzaron a los dos niños, que, horrorizados, daban grandes gritos que atrañeron a sus familiares y vecinos; entre éstos lograron apagar el fuego, que había prendido en los vestidos de los hermanos, sobre todo del pequeño. Inmediatamente fueron trasladados con toda presteza al Hospital Provincial. Se le apreciaron a Manuel quema-

²¹ *Heraldo de Aragón*, 25-3-1932.

²² *Blanco y Negro*, 16-12-1934.

duras extensas en el antebrazo derecho, y a Pepito, lesiones, también por quemadura, de primero y segundo grados»²³.

Si esto sucedía con algunos fragmentos sueltos, cabe imaginar lo que pasaría cuando ardía un laboratorio de cine entero, lleno hasta los topes de nitrato. Eso es lo que sucedió en 1945 con el famoso incendio de Cinematiraje Riera de Madrid, que supuso una de las mayores pérdidas de toda la historia del cine español: «En la mañana del pasado día 16 de agosto y en los almacenes de los laboratorios Riera se declaró un violento incendio que redujo a cenizas en pocos instantes casi todo el material allí existente. Las pérdidas fueron extraordinariamente grandes (De los periódicos). – Ante la importancia del siniestro habido en los almacenes de los laboratorios Riera, y con el fin de informar a nuestros lectores de CAMARA de este gran suceso que tanto ha impresionado al mundo cinematográfico nos trasladamos a las casas C.E.P.I.C.S.A. y Filmófono, respectivamente, con el fin de recabar de sus directores unas palabras de información... EN LA UNIÓN Y EL FENIX ESPAÑOL. – ¿Su opinión sobre los motivos del incendio? – Sobre este particular nada podemos decirle, ya que desconocemos en absoluto las causas del mismo. Es el caso que todo estaba en las debidas condiciones para evitarlo; mas nuestras estadísticas nos demuestran cómo, a pesar de tener, en la mayoría de los casos, todas las medidas de previsión tomadas, sin saber por qué el incendio se produce...»²⁴.

En este contexto, no resulta difícil comprender la cantidad de pérdidas que ha sufrido el patrimonio cinematográfico²⁵. Para calibrarlas, a título de ejemplos, hemos efectuado una serie de catas centrándonos en la producción y exhibición *aragonesa*, a partir de las películas de producción española estrenadas en Zaragoza en 1940, según la cartelera establecida por Agustín Sánchez Vidal en su ya citado libro *El siglo de la luz*.

Si ponemos en negrita los títulos que se conservan, observaremos que de un total de 17 sólo 10 han llegado hasta hoy. No siempre están completos, y en algunos casos deberán someterse a restauración: *El genio alegre* (Fernando Delgado), *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás), *La Dolores* (Florián Rey), *El huésped del sevillano* (Enrique del Campo), *El rey que rabió* (José Buchs), *La millona* (Antonio Momplet), *El rayo* (José Buchs), *La gitanilla de Cervantes* (Fernando Delgado), *Boy* (Antonio Calvache), *Glo-*

²³ *La Voz de Aragón*, 1-5-1935.

²⁴ SOLER, L., «Imponente incendio en Cinematiraje Riera», *Cámara*, 1945, n. 66, p. 8.

²⁵ Algunos de los incendios más significativos ocurridos en nuestros laboratorios, estudios y almacenes cinematográficos están recogidos por Jorge Martín Neira en su artículo «Los incendios del cine español», *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, 2001, n. 38, pp. 161-172.

ria del Moncayo (Juan Parellada), *¿Quién me compra un lío?* (Ignacio F. Iquino), *Eran tres hermanas* (Francisco Gargallo), *El famoso Carballeira* (Fernando Mignoni), *La casa de la Troya* (Juan Vilá Vilamala y Adolfo Aznar), *La marquesona* (Eusebio Fernández Ardevín), *La última falla* (Benito Perojo), *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo).

El proceso de recuperación es lento, pero todavía se siguen encontrando títulos que se daban por perdidos. La labor de las filmotecas —que, por desgracia, han sido constituidas en fechas muy tardías en el Estado español— ha propiciado la conservación del patrimonio. Los nitratos de los que hemos venido hablando son sólo un eslabón más en la transformación técnica del lenguaje cinematográfico ya que las llamadas *copias de seguridad* presentan también los correspondientes problemas de conservación debido a su composición, como el llamado *síndrome del vinagre* (debido a la conversión del acetato en ácido acético) y la persistente degradación del color.

Una tecnología y noción esta, la del color, que se ha mantenido en continua redefinición, al igual que otras pretendidas innovaciones, como la del cine en relieve: «Nuestro primer entrevistado ha sido don Francisco Parra..., que dirige uno de los más importantes negocios cinematográficos de España: «Transcurrido solamente un lustro de la anexión del sonido a la fotografía en el film nos enteramos de la experiencia última de Lumière sobre el cine en relieve. El resultado satisfactorio obtenido en la demostración dada ante la Academia de Ciencias de París, por quien hace cuarenta y dos años exhibía privadamente el segundo film impresionado, hace presumir a todos los interesados en asuntos cinematográficos la pronta realidad de poder contemplar el film tridimensional, el cual, con los aditamentos del color y la estereofonía, constituirá el complejo arte integrado simultáneamente por la pintura, música y escultura. La mencionada noticia es síntoma alentador para los múltiples intereses que integran la industria cinematográfica, la cual, desde la innovación sufrida el año 29, había entrado en una fase de inestabilidad, de la que no se veía salida ante la amenaza del avance real de la televisión, que hacía prever una enorme disminución de público en las salas cinematográficas y, en consecuencia, cundió gran pánico entre explotadores y distribuidores de material cinematográfico...»²⁶.

Si la tercera dimensión nunca llegaría a suponer problema alguno para el consumo del cine en sala, no sucedería lo mismo con la imagen electrónica, que sí incidirá de forma contundente en los mercados cine-

²⁶ *La Voz de Aragón*, 9-3-1935.

matográficos. Cuando se implanta la televisión durante los años sesenta, toda una generación abandonará los cines y se volverá irrecuperable para las salas. El vídeo, que empieza a ser un fenómeno social en los años ochenta, también será otro telón de fondo sobre el que situar el consumo cinematográfico. Y luego vendrán las tecnologías digitales, el cine en casa e Internet. Todo un engranaje que marca tanto el mercado audiovisual como su preservación.

La importancia que tiene la imagen en nuestra sociedad y el desarrollo de los nuevos sistemas de difusión hacen que la demanda de la misma se acreciente y apuntemos la conciencia de conservar nuestra memoria en imágenes. El cine concebido como un compendio de películas, salas, exhibición, distribución, equipos, también se puede entender como un patrimonio compuesto por todos estos elementos que han ido evolucionando a la par. Las obras son lo que perdurará a través de otros medios, soportes y formas de ver.

Y esos nuevos recursos y sistemas de visionado se han convertido a su vez en poderosos aliados para el rescate de las imágenes. Esa labor, y su restauración, es una de las tareas más complejas que vienen desarrollando los archivos fílmicos.

Las formas de *encuentro*, de recuperación de un film, son tan variadas como los propios títulos. Aparecen en casas particulares, antiguos almacenes, sótanos, distribuidoras, salas.... Otros vendidos en rastros en el momento en se creyó que ya no servían, o reutilizados para aprovechar los materiales. Algunos coleccionistas los recogieron, los depositaron en instituciones, o los vendieron. Algunos se han rescatado de los propios archivos, donde estaban *olvidados* hasta ser identificados y catalogados. Para ello resulta fundamental disponer de un inventario fiable del cine español, rectificar errores y facilitar el acceso a las propias películas para permitir su conservación.

En la restauración y recuperación del patrimonio fílmico es fundamental, como hemos mencionado, la identificación del material, técnica y de contenidos con la recopilación de datos históricos, de producción o de realización que pueden resultar útiles. Documentos de todo tipo de procedencias sobre los que hay que establecer la continuidad, ya que en muchas ocasiones no están completos. Sólo ante la presencia del negativo original o de una copia carente de empalmes se podría certificar la longitud verdadera. Y con frecuencia nos encontraremos con distintos elementos que han quedado del proceso de rodaje, de postproducción o del tiraje de las copias: negativos, copiones, créditos, descartes, bandas de sonido, diversos pasos, colores o versiones. A todo esto habrá que añadir el tratamiento y arreglo de las lesiones derivadas del estado físico de

la película, provocadas por las más variadas causas: la fabricación del material virgen, en la filmación, en el etalonaje, las recibidas en la proyección y por los inconvenientes sufridos en el mal almacenamiento²⁷.

Como ejemplo citaremos algunas de estas recuperaciones llevadas a cabo por el Archivo de la Filmoteca de Zaragoza, centrándonos más que en sus datos técnico-artísticos, en los detalles de su procedencia y la forma y estado en que fueron encontradas.

Un caso de conservación familiar de generación en generación fue *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, que viene siendo considerada la primera película conservada del cine español. La labor más urgente que cumplía acometer era la restauración, dada la fragilidad, características y antigüedad del soporte de nitrocelulosa. Para ello se partió de una copia original que pertenecía a Eduardo Jimeno Garmendia, hijo de Eduardo Jimeno Moñino, nieto de Eduardo Gimeno Correas y biznieto de Eduardo Gimeno Peromarta. Varias generaciones, pues, de una misma familia que gracias a su dedicación al negocio de la exhibición fílmica la había preservado durante todo un siglo. A pesar de su excelente conservación, no estaba del todo completa.

Otra de las películas restauradas tiene origen en un depósito efectuado por M.^a Jesús Cambra, *Transformación de la mariposa*. A través de un amigo residente en Zaragoza que le había hablado de la labor de la Filmoteca, facilitó dos latas que guardaba en su casa en soporte nitrato, por si podían ser de algún interés y utilidad. Se trataba de dos documentales en blanco y negro en donde en el final de se habían añadido unos fotogramas como cola de preservación. Por sus características sospechamos que podían datar de principios de siglo y tras su estudio identificamos que se trataban de *La transformación de la mariposa* (1904) de Gaston Velle, coloreada a mano por Segundo de Chomón, y *Cascadas de fuego* de la casa Pathé. Estas películas que pueden parecer hoy modestas cuando se rodaron, a principios del siglo XX, eran el equivalente de los actuales efectos especiales. Su productora era el consorcio audiovisual de mayor envergadura en toda la historia del cine y eran las cintas más mimadas,

²⁷ En algunas latas antiguas solían aparecer textos como éste, que aconsejaban a los operadores: «La PELÍCULA OS DICE: Soy una película y no una cinta de acero, y por esta razón os ruego me tratéis con cuidado. Si me colocáis bien paso tranquila y sin peligro entre las ruedas amenazadoras del mecanismo de vuestro aparato.... Si la ventanilla del aparato está sucia, toda mi belleza desaparecerá, el polvo me produce rayas, y vuelvo a manos de mis propietarios fea, sucia y desagradable de ver. Os debo hacer un ruego: Si me rompiera no me reparéis poniéndome alfileres... Como he de hacer largos viajes, os ruego que os aseguréis que voy bien colocada en la caja y que ningún trozo mío queda fuera... Es muy importante que me coloquéis en mi propia caja. ¿Qué queréis, cada cual tiene sus costumbres!...». *La imagen rescatada*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1991, p. 23.

más caras, más cuidadas y las más exhibidas porque semejante tipo de trabajos los llevaban a cabo los creadores más acreditados.

La llegada de materiales también puede tener su origen en la compra de los mismos. El Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza adquirió en 1991 un importante fondo fílmico al coleccionista Raúl Tartaj, que había ido acumulando durante años películas de todo tipo de procedencias (distribuidoras, rastros, particulares...) y de toda clase de contenidos. El fondo era excelente en algunos de sus títulos, pero también contenía otros ya conservados o en estado fragmentario. Y si su gran volumen era una gran noticia, precisaba un trabajo de catalogación que aún hoy está por concluir.

Uno de los títulos encontrados, *Alma de Dios*, (largometraje realizado en 1923 por Manuel Noriega) era uno de esos films considerados *perdidos* del cine mudo español. Los materiales restaurados derivaban de una copia nitrato en un lamentable estado de conservación que mantenía la continuidad a pesar de las distintas procedencias de sus cuatro rollos; es decir, que no se trataba de una copia con un origen único, sino latas conservadas de diferentes distribuidoras.

En esta colección hay que recordar también *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936), un caso único en la historia de la conservación del cine español. Era una película que no se había estrenado nunca; se conservaba el negativo original de cámara, los materiales en bruto antes de la fase de postproducción. Con el estallido de la Guerra Civil no se pudo concluir. Y después, en la posguerra, tampoco era su mejor momento para intentarlo, ya que contenía varias escenas de desnudo femenino. Tras varios asedios por parte del productor para *arreglarla*, pasó al olvido. Los más de cuarenta rollos de materiales se incluyeron en un lote de desecho de la productora. Después, fueron guardados durante años por la familia del productor, quienes más tarde los vendieron en el Rastro madrileño. Y allí los consiguió Raúl Tartaj.

Otra fórmula fue la que permitió la recuperación de *Orosia* (Florián Rey, 1943). Uno de los grandes títulos del director aragonés, que se daba por perdido. Uno de sus protagonistas, Ángel Belloc, que vivía en Zaragoza, respondió al llamamiento hecho a través de una entrevista televisiva a Agustín Sánchez Vidal, quien acababa de publicar una monografía sobre Florián Rey. Ángel Belloc se puso en contacto con nuestra Filmoteca para comunicarnos que guardaba una copia en su casa. La había recibido como parte de sus honorarios por su única intervención ante las cámaras, por lo que su pista se había perdido. Era algo que casi milagroso dentro de la conservación de los materiales antiguos, ya que su estado era excelente, a pesar de haber pasado casi cincuenta años metida en un saco de trigo y no muy lejos de un radiador.

Método, el de la difusión, que ha dado en muchos casos óptimos resultados. Entrevistas en la prensa, en radio y en televisión que dan a conocer a los ciudadanos la necesidad de conservar nuestro patrimonio, y el peligro que encierra el soporte nitrato²⁸.

Para terminar, y dejando aparte otras cesiones particulares, sirvan algunos datos de un archivo familiar, el de la familia Parra. Esta depositó en la Filmoteca de Zaragoza algunas cintas que, por diversos motivos, quedaron en las cabinas o dependencias de las salas de la empresa, y que se encontraron cuando éstas fueron remodeladas.

Cuatro de ellas, en concreto, pertenecían al título *El dos de mayo* (José Buchs, 1927) y fueron esenciales para la restauración de la película, ya que los otros materiales se conservaban en Filmoteca Española. Un sistema este, el del intercambio entre archivos fílmicos, muy habitual, a través de filmes o fragmentos pertenecientes a distintos patrimonios cinematográficos.

También en este fondo aparecieron secuencias rodadas por documentalistas aragoneses que dieron cuenta puntual mediante sus cámaras de los acontecimientos que marcaban un hito en la región. Con ellas se confeccionaban programas de proyecciones como este, exhibido en la Semana Aragonesa de la Exposición Internacional de Barcelona del día 3 de octubre de 1929: «A las 22, Palacio de Proyecciones. Películas de costumbres aragonesas: «El Corpus de Daroca», S.I.P.A.; «En siendo de Zaragoza», de Castán Palomar y Palacios; «La festividad de San Cristóbal en Aguarón», S.I.P.A.; «Pirineo aragonés», Sr. Lapazarán; «Foz de Biniés», S.I.P.A.; «Ansó», S.I.P.A.; «Cacería de Benasque», S.I.P.A.; «Fraga», S.I.P.A.; «Semana Santa en Híjar», S.I.P.A.; «Tamborileros de Alcañiz», S.I.P.A.; Daroca, Ricarte»²⁹.

El cine aragonés, entendido en todas sus dimensiones —autorales, técnicas, de soporte, industrial—, ha corrido la misma suerte que el cine español. Y a ello hay que añadir que aquí se ha carecido de una industria que lo protegiera. Los materiales fílmicos han llegado a convertirse en un elemento fundamental para la conservación de la memoria histórica de nuestra época. Pero, por su carácter específico, no han recibido la misma atención que los utilizados para la realización del resto de las obras y documentos que integran el Patrimonio Cultural.

El público de nuestros días solicita las imágenes del pasado. Exige

²⁸ La Filmoteca de Valencia realizó una campaña en los medios de comunicación llamada *Nitrato 2000*, que dio grandes resultados en la recuperación fílmica.

²⁹ Publicado en la revista *Aragón*, 1929, n. 48, p. 179. Desgraciadamente de esta *cartelera* sólo conservamos *Ansó*, *Semana Santa en Híjar* y *Tamborileros de Alcañiz*.

—porque cree que los medios lo permiten— la puesta a disposición pública y *gratis* de todo aquello que está filmado. Es difícil explicar por qué no se conserva, que lo conservado hay que restaurarlo, preservarlo y catalogarlo, la escasez de medios con que cuentan las filmotecas, las leyes de propiedad intelectual, que el investigador es quien tiene que seleccionar y realizar el trabajo.... No, no está *todo* en vídeo, ni siquiera está encontrado todo, ni siquiera lo encontrado está pasado a *seguridad*, ni siquiera sabemos que pasará con las próximas innovaciones.

Como apunta uno de los profesionales de los archivos filmicos: «La cinematografía que conocemos y amamos es, por supuesto, mucho más que un conjunto de técnicas y de materiales utilizables para el registro y la reproducción de imágenes en movimiento y de sonidos y, en consecuencia, para explicarla —y, desde luego, para poder conservarla— es necesario situarse ante todo el conjunto de circunstancias y actividades que conforman las sociedades en las que apareció y se desarrolló la cinematografía. Pero lo que la cinematografía ha llegado a ser y lo que podrá llegar a ser en el futuro, mantiene una relación directa con los sistemas técnicos disponibles en cada momento para la realización de las películas...»³⁰.

Lo más terrible del cine, como patrimonio, es que sólo cuenta con poco más de un siglo de existencia y ya hemos perdido buena parte de él. Para colmo, lo sabemos, somos conscientes de semejante mutilación cultural. Algunas de esas películas perdidas eran auténticas obras de arte. Otras, documentos de un valor a menudo incalculable, por el grado de información que proporcionan sobre cada época y lugar. Desconocemos cuáles serán los soportes que nos esperan en el futuro. Pero es seguro que las gentes seguirán expresándose a través de imágenes y sonidos secuenciados. Y que en ellos quedarán plasmados aspectos imposibles de preservar mediante otras manifestaciones humanas³¹.

³⁰ AMO, A. DEL, «Investigación sobre la historia de la fabricación de película virgen para la cinematografía», *Archivos de la Filmoteca*, 1999, n. 32, p.45.

³¹ Mi agradecimiento a Manuel Calvo García, Gregorio Cros Sánchez y Teresa Serra Bosquet por su colaboración.



Fig. 1. Autoridades ante la puerta del cine de Calaceite tras su incendio en diciembre de 1934.

