

FERRÁN ALBERICH, VOLVER A PONER LAS PELÍCULAS A DISPOSICIÓN DE LA GENTE

Tarrasa-A Coruña
27 de marzo de 2023

Daniel Sánchez Salas

Universidad Rey Juan Carlos
Madrid, España



Fig. 1. Ferrán Alberich. © Diari de Sabadell.

FERRÁN ALBERICH, VOLVER A PONER LAS PELÍCULAS A DISPOSICIÓN DE LA GENTE¹

Ferrán Alberich (FA)
Daniel Sánchez Salas (DSS)

DSS: Esta entrevista forma parte de un monográfico sobre la representación del cuerpo en el cine mudo. No sé hasta qué punto te sientes “médico de películas”, que te ocupas de las películas como cuerpos enfermos...

FA: Bueno, las películas se ponen enfermas de vez en cuando. Pero son más los conservadores, la gente de los archivos, los que se encargan de ellas en esos casos. Nosotros, los restauradores, trabajamos sobre la idea de volver a poner sobre una pantalla, a disposición de la gente, películas que, por una u otra razón, habían dejado de estarlo. A veces porque están enfermas, pero otras porque habían sido apartadas o han tenido algún otro tipo de problema.

DSS: Acabas de recibir el Premio Nacional del Patrimonio Fílmico. Es la primera vez que se concede. ¿Cómo valoras la creación de un premio como este?

FA: Cuando supe por los periódicos de la existencia de este premio, pensé que estaba dedicado a las instituciones, no a las personas. Luego resulta que me lo dieron a mí. Hombre, yo creo que lo mejor del premio sería que despertase

cierta curiosidad en la gente sobre qué es la restauración. Excepto algunas revistas especializadas, nadie más se ha interesado. Habría estado bien que alguno de los periódicos generalistas se hubiera interesado y hubiera dicho: “Pues hay gente que se dedica a copiar películas en otros formatos para intentar que la gente las vea”.

DSS: Tienes una trayectoria muy larga y pionera en nuestro país dentro de la restauración fílmica, más de cuarenta años. ¿Cuánto ha cambiado este terreno a lo largo de este tiempo?

FA: Ha habido una evolución muy grande. Sobre todo, a partir de la digitalización. Yo creo que no esto, sino el mundo en general se divide entre antes y después de la digitalización, porque la vida ha cambiado en todos los sentidos. A mí me gusta decir que las filmotecas son las primeras instituciones relacionadas con el cine que están regidas por los espectadores. Originalmente, ellos fueron los que se preocuparon de intentar recuperar las películas cuando la industria las tiraba a la basura, en el paso del mudo al sonoro, porque se pensaba que ya no tenían ningún valor comercial. Y entonces, aparecieron los espectadores, por ejemplo, Henri Langlois² y Georje Franju³,

247

con la creación de la Cinémathèque Française, y también en otros países, que empezaron a recoger esas películas. Al principio, no había una idea clara de lo que sería la restauración, ni siquiera la conservación: almacenaban las películas y pensaban que, con esto, ya valía. Después empezaron a darse cuenta de que, con los años, las películas se deterioraban, que el plástico se estropeaba y empezaron a buscar soluciones. Primero ocurrió la gran crisis del nitrato, que fue el primer plástico que servía de soporte a la emulsión fotográfica; resultaba un material muy peligroso porque era altamente inflamable y dio lugar a accidentes muy conocidos. Entonces, en un momento determinado, se pasó del nitrato al acetato, un material que se consideraba de más seguridad. Y en este proceso, se copiaba la película al soporte nuevo y a veces se tiraba el antiguo. Hasta mediados de los años setenta, no se empezó a plantear la restauración cinematográfica como tal: con una investigación, estudiando los materiales; es decir, intentando restaurar como se restauraba el arte en general.

DSS: ¿Qué pasó para que se llegará a ese concepto de restauración?

FA: En ese momento, la gran restauración que estaba en marcha era la de los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Esta restauración, una de las más importantes llevadas a cabo en el siglo xx, generó, aparte de polémicas, mucha literatura. De toda esta situación, surgieron una serie de normas para la restauración artística. Normas discutidas; por ejemplo, había gente que no estaba de acuerdo con que se limpiase la obra a restaurar y otra que sí. Cuando empezamos a hablar de estas cuestiones en Filmoteca Española, que es donde estaba yo entonces, para mí todo esto marcaba muy claramente que había distintas etapas de la obra artística a las que llegar. Por ejemplo, respecto a Miguel Ángel, podríamos llegar a la idea de Miguel Ángel, a lo que hizo Miguel Ángel, a lo que repintó un señor que vino después, etc. Y ahí empezamos.

DSS: ¿Con quién compartías estas preocupaciones?

FA: En esta época estábamos en Filmoteca Española Luciano Berriatúa⁴ y yo. Luciano estaba trabajando sobre *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) y yo empecé con *Vida en sombras* (Llorenç Llobet Gràcia, 1948). Y nos planteamos que lo que había que investigar es lo que ya había hecho Harold Brown⁵, que era entonces el jefe de conservación del British Film Institute. Él había estudiado las inscripciones marginales en la película para ver el año de fabricación y otra serie de datos. Y por otro lado, había que investigar qué tipo de emulsión podíamos utilizar para hacer una transferencia lo más exacta posible. Porque nuestra actuación sobre el objeto artístico es muy pequeña. Nosotros, tenemos una cinta de plástico con una emulsión fotográfica, y poca cosa podemos hacer. Nuestro sistema de restauración es por copiado. A partir de este primer objeto, hacemos una transferencia de la fotografía sobre el otro soporte, fotografiando la película fotograma a fotograma. Y en esta transferencia, intentamos arreglar los posibles defectos que pudiera tener la cinta mediante distintos procedimientos. Lo más importante, —y sobre esto en España, Luciano hizo una gran investigación— era saber cómo eran los sopor-

248



*Fig. 2. Vida en sombras (LL. Llobet, 1948).
© Filmoteca de Cataluña*

tes de copiado para probar distintas emulsiones fotográficas, buscando que la pérdida en el copiado fuera lo mínimo posible. Todo esto que te estoy contando llega hasta mediados de los noventa. Y luego llega el digital, que lo cambia todo. Desaparece de la distribución y la exhibición el material fotoquímico, el soporte. Y estas transferencias de las que estamos hablando son ya, no de película a película sino de película a archivos digitales.

DSS: ¿Crees que también ha evolucionado a lo largo de las décadas la concepción de conservación, sobre todo en los archivos fílmicos españoles?

FA: Sí. De hecho, cuando yo empecé, que fue en Filmoteca Española en la época de Luis García Berlanga como Presidente⁶, ya se pensaba que había que conservar. Lo que no estaba muy claro era cómo. Había gazapos inmensos como el que habían cometido al hacer la Ley Miró⁷, donde se decía que, para recibir una subvención, había que entregar una copia en buen estado a Filmoteca Española. Una copia en buen estado no garantiza ningún tipo de conservación. Las copias que se entregaron en la Filmoteca entre los años sesenta y principios de los noventa no sirven para nada. Porque si se usan se estropean, y si no se usan, se vuelven rojas, se estropean también. En los noventa ya se introdujo que fuera un elemento de preservación: un interpositivo⁸ o un internegativo⁹. Pero la conciencia de que había que guardar, sí estaba desde antes. Si se guardaba bien o no, ya era otra cosa. Cuando empezaron a entrar profesionales de la conservación y de la restauración, que no existían, se empezaron a hacer estudios. La conservación del cine es un problema de la conservación del plástico. Lo que sí estaba claro es que la emulsión fotográfica aguanta el paso del tiempo estupendamente. En cambio, el plástico no.

DSS: ¿Cambió mucho este panorama con el paso a lo digital?

FA: Cuando llegó la digitalización, en los dos mil, hubo un momento de pánico en los archivos. Porque el cine digital, para la producción, era una excelente noticia: reducción de costos, control mucho más directo... Y para la distribución no digamos. ¿Cuándo una película española había tenido doscientas copias para distribuir? ¡En la vida! Pero los archivos de todo el mundo se vieron ante el hecho de ver cómo digitalizar millones de kilómetros de celuloide. Afortunadamente, después hubo una serie de investigaciones que demostraron que era más barato conservar el celuloide que el digital. A las próximas generaciones de conservadores, el problema que les toca es cómo conservar la producción actual. La decisión que se ha tomado por parte de los archivos es que la producción analógica se conserva analógica. Conservar el digital es más complicado, no está muy claro que los servidores puedan aguantar. Van diciendo que lo que hay que hacer es copias cada cuatro años. La ventaja enorme del digital sobre el analógico es que la copia es exacta, no se pierde nada. Pero el coste de ir copiando constantemente, no sé si es muy asumible.

DSS: Hay países con una fuerte tradición de profesionales de la restauración fílmica como Italia, Francia o Países Bajos. En España, podríamos juzgar que esta ola está llegando todavía. ¿Crees que hay espacio para desarrollar aquí este tipo de formación?

FA: Bueno, es complicado. En Italia y Países Bajos lo que ha pasado es que hay dos empresas de restauración ligadas a archivos fílmicos, pero que actúan realmente como industrias restauradoras. Con lo cual, sí crean escuelas para formar a profesionales que puedan seguir esta labor. En España esto no ha ocurrido. Las res-

tauraciones son iniciativas individuales de los archivos o de personas. Normalmente no es el productor quien las impulsa. Y luego hay que tener en cuenta que, en España, se produce una situación absolutamente anómala: más del 90% de la producción española está en manos de una sola persona, de una sola empresa, Mercury Films. Su dueño va haciendo sus negocios —sus canales de televisión, sus plataformas, etc.— y va haciendo sus operaciones con las películas, que él llama restaurar. En su día, en Fimoteca Española, Alfonso del Amo¹⁰ y Juan Mariné¹¹ impartieron unos cursos de los que salió mucha gente la cual está en archivos no solo de España, sino del extranjero. Luciano Berriatúa también había dado una asignatura en La Sorbona en París durante años. Y ahora está la Elías Querejeta Zine Eskola que tiene una sección de estudios sobre archivos filmicos. Pero el problema está en que los archivos tienen ya bastante trabajo con sus tareas. Y a Mercury Films, que tiene casi todo el cine español, le debería interesar montar una escuela de restauración.

DSS: No ya con la llegada de lo digital, sino incluso antes, desde los ochenta con el vídeo doméstico, se comenzó a hablar desde ciertos sectores de la crítica de cine y de los archivos de “la muerte del cine”. ¿Dónde te sitúas tú respecto a esta teoría, contada como lo hicieron: la desaparición del cine analógico no solo como material sino como el tipo de institución cultural, social y económica a la que dio lugar?

FA: No estoy de acuerdo al cien por cien, pero casi. El cinematógrafo era cuando los hermanos Lumière encontraron una manera de crear un artefacto lo suficientemente luminoso para poder ampliar la imagen y que un conjunto de personas en una habitación pudiera verlo. Antes ya estaba el kinetoscopio de Edison, en el que se consumían las imágenes de manera individual. Ahora existe la imitación del cinematógrafo, que es esto de la sala donde se proyecta un DCP¹². Y se tiende a que cada vez

esta manera de consumo —si se me permite la palabreja— de imágenes sea menor. Todo el mundo va diciendo ahora que se consume mucho más audiovisual que nunca. Sí, en el teléfono, en el ordenador, desde la plataforma, en casa, etc. Pero eso no es el cinematógrafo, que es una reunión de gente en un salón para ver una película. Sí existe la imitación de esto, que es lo que estamos haciendo con los DCP. Y esto me ha hecho llegar a mí recientemente a una conclusión. En un momento determinado, me acordé de cuando conocí hace muchos años a Joan Pol, el proyccionista de la delegación de la Fimoteca Española en Barcelona. Este es el hombre que me levantó a mí de la butaca y me subió a la cabina de proyección. Para la gente de la cabina y de los archivos, una película es una cinta de plástico emulsionada. Para un espectador, no; es lo que ve en una pantalla. Restaurar es volver algo a su condición original. Desde el digital nunca devolveremos una película a su condición original. Sin embargo, si consideramos la ilusión del espectador al ver una película, eso sí se puede restaurar, porque, de alguna manera, imitando la película, lo que se ve en la pantalla es lo que el espectador entiende por cine. Por tanto, estamos ante una restauración ilusoria. ¡Restauramos la ilusión del espectador! En fin, yo ahí sí me reconcilio con la idea de restauración en relación con lo digital porque es restaurar el cine en la mirada del espectador. Por otro lado, desgraciadamente, la idea de que el cine prácticamente ha desaparecido...

DSS: ¿Piensas que es así?

FA: Tampoco lo veo como una gran desgracia, en el sentido de que es una especie de evolución natural. Sobre todo, lo que ha pasado, y esto es lo más importante y no tiene que ver con la restauración, es que la influencia cultural que tuvo el cine en el siglo xx ha desaparecido. Tú piensa en una película como *Camino* (Javier Fesser, 2008) y la manera en cómo habla del Opus Dei. Si se hubiese proyectado una película así

en los años cincuenta o sesenta en España, eso hubiese sido un escándalo. Había tanta censura porque el cine tenía una gran influencia sobre los espectadores. En cambio, ahora, no pasa nada. La proliferación ha traído la banalización.

DSS: Centrándonos en tu trayectoria, ¿la película que dispara tu interés por la restauración fue *Vida en sombras*?

FA: Sí, me cambió la vida. Igual que François Truffaut¹³ afirmaba que ningún niño dice que de mayor quiere ser crítico de cine, pues tampoco ninguno dice que de mayor quiere ser restaurador de películas. Pero, en fin, con todas las inquietudes de las que hablábamos antes sobre restauración, en la época cuando en todos los archivos del mundo se consideraba que las filmotecas eran almacenes de películas, y que lo interesante estaba en los departamentos de programación y difusión, yo les planteé a Berlanga y Carlos Serrano de Osma¹⁴ en Filmoteca Española emprender la restauración de *Vida en sombras*. Y Berlanga, que era un tipo estupendo abierto a hacer cosas nuevas, dijo que sí. Así comenzamos con esta película, que es de las pocas restauraciones que se hizo íntegramente dentro de la Filmoteca. Porque la intención era plantear la restauración como una alternativa de trabajo dentro del archivo, y en ese sentido fue un fracaso absoluto.

DSS: Pero la película, cuando se vio, alcanzó un prestigio enorme...

FA: Sí, una vez restaurada, alcanzó notoriedad. Pero, para entonces, el equipo de dirección de Filmoteca Española había cambiado, ya no estaba Berlanga. Había otro director con otra idea. Yo, al acabar la restauración, había empezado un pequeño documental que pretendía ser una documentación sobre la restauración misma y quién era Llobet Gràcia, el director de la película. La nueva dirección de Filmoteca nos dijo que ese no era trabajo para una Filmoteca,

que debía concentrarse en la labor de “salvaguardar el patrimonio del Estado” entendido este como las copias de entrega obligatoria. O sea, volvíamos a la concepción de archivo de veinte años atrás. Y ahí se acabó todo. La función de restaurar no se pudo recuperar hasta años después, con otros equipos de dirección. De hecho, yo, que era empleado laboral de Filmoteca Española, me pedí una excedencia, y nunca volví. No seguí con la restauración fílmica hasta diez o doce años después, cuando otros directores de la Filmoteca me llamaron como *freelance*. *Vida en sombras* creo que fue la primera restauración con “cara y ojos”, que se dice en catalán, que se hizo de una película española. Paralelamente a esto, Luciano estaba con sus trabajos sobre Murnau. Él se especializaba más en el cine mudo y yo en el cine sonoro. Más adelante, Alfonso del Amo montó dentro de la Filmoteca el Departamento de Recuperación, y Juan Mariné también hizo restauraciones dentro de Filmoteca durante los ochenta y los noventa.

DSS: Has seguido con *Vida en sombras* durante casi toda tu trayectoria. No la sueltas...

FA: ¡Es ella la que no me suelta a mí! Cuando se presentó por primera vez, en 1983 en la Semana Internacional de Cine que organizaba José Luis Guarner¹⁵ en Barcelona, fue dentro de una sección donde él quería poner películas que no habían sido apreciadas en su momento, para que la crítica las viera. Se puso *Vida en sombras* y no ocurrió nada. Prácticamente solo fue la familia, y nadie la vio. Y ocurrió que el Jurado, que eran Antonio Drove¹⁶, y Peter Von Bagh¹⁷ declararon el premio desierto, pero añadieron una nota diciendo que se había presentado una película estupenda que se llamaba *Vida en sombras*, aunque no la podían premiar porque estaba fuera de concurso. Entonces, cuando yo vine a Madrid, se lo conté a Berlanga y es cuando empezamos con el documental. Al año siguiente, Pilar Miró¹⁸ fue nombrada Directora General de Cinematografía. Y el director que ella

había puesto en Filmoteca Española, el mismo señor que me había dicho que la Filmoteca no era sitio para hacer el documental, me pidió que lo acabara para ponerlo en el Festival de Valladolid, porque iban a pasar la película, dentro de una idea general de mostrar la labor que hacía la institución en esa nueva etapa.

DSS: ¿Y qué ocurrió esta vez?

FA: Se proyectó la película y, al principio pasó como en Barcelona. En el primer pase estábamos, yo, la hija de Llobet y cuatro o cinco personas más, entre ellas Paco Llinás¹⁹. Llinás escribió una columna en *Diario 16* poniendo la película por las nubes. Ocurrió que los críticos pidieron al Festival otro pase de la película porque no la habían podido ver. Y entonces sí, es cuando la vieron y empieza la carrera de la película. Pasó de ser una película que nadie conocía a ser considerada una de las grandes películas del cine español. Luego, lo que ha pasado es que, al ser la primera restauración, cometimos errores. Porque una de las primeras cosas que hay que saber es que las restauraciones deben ser reversibles; tienes que hacerla de tal manera que, si quieres rectificar, puedas volver al principio y volver a empezar. Yo no lo sabía en aquel momento, y no lo hicimos. Así que, en este caso, no se podía volver al principio. Afortunadamente, en los años siguientes fueron apareciendo nuevos materiales y pudimos repensar la restauración. Más tarde se hizo la digitalización y la edición en dvd, que está muy cuidada.

DSS: Además de esta película, ¿cuáles crees que han sido los hitos de tu trayectoria, las películas que fueron marcando etapas distintas en tu forma de trabajar?

FA: Independientemente de la calidad de la película, yo creo que el trabajo más importante que he hecho es *Un perro andaluz* (Un chien andalou, Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929). También estoy muy contento de *Raza* (José Luis Saénz de



*Fig. 3. Raza (J.L. Sáenz de Heredia, 1941).
© Filmoteca Española.*

Heredia) porque pudimos encontrar la versión original, filmada en 1941. Y eso me parece importante no ya para la historia del cine, sino del país, porque podemos comparar la versión que se hizo en 1941, cuando Alemania estaba ganando y el estado español pensaba que sus aliados iban a gobernar el mundo, con la de 1950. Después de la derrota del eje en la guerra, en España hay un

252



Fig. 4. Restauración de Un perro andaluz (L. Buñuel / S. Dalí, 1929). © Filmoteca Española.

intento de hacer desaparecer el discurso que se había hecho cuando el eje iba ganando, y adecuarse a las nuevas circunstancias, que es a las que responden las modificaciones hechas en la versión de 1950 respecto a la de 1941. Eso es lo que ilustra la comparación entre las dos versiones de *Raza*. Si lo piensas, como trabajo de restauración no es muy complicado. Fue encontrar la primera versión a resultas de la caída del muro de Berlín y de la unificación de las dos Alemanias. Los estudios de la UFA habían caído del lado de la Alemania Oriental. Entonces, al unificarse el país, todo el material que se guardaba allí de la época de la Alemania nazi, salió a la luz. Y una de las cosas que almacenaban era una copia de la versión original de *Raza*.

DSS: En la restauración de *Un perro andaluz*, la idea que más destaca al verla es la recolocación respecto a las imágenes y el sonido de la película. Es otra concepción de su montaje...

FA: De su montaje sonoro. La imagen no se ha tocado, es exactamente la misma. Pero esto ilustra bien lo que hablábamos antes de las distintas etapas de la restauración respecto a la Capilla Sixtina. *Un perro andaluz* tiene distintas fases. Una primera fase sería la idea original de Buñuel y Dalí, que solo está en hipótesis a partir de los papeles que hablan de los inicios del proyecto. Pero nadie ha declarado claramente qué es lo que querían hacer. La segunda fase es la película que se presentó en el Studio des Ursulines de París en 1929. Luego la película que se estrenó en el Studio 28, también en París. Y más adelante la reposición que se estrenó en el año 1960. En la segunda fase, la versión que se proyectó en el Studio des Ursulines era una proyección a 16 imágenes por segundo sonorizada con discos por el propio Buñuel, como él ha contado miles de veces. Luego, cuando se estrena en el Studio 28, nadie pone discos y se pasa muda. Y en 1960, se intenta reconstruir la versión del Studio des Ursulines, la sonorizada. Pero lo hacen de una manera tan chapucera

que se equivocan en todo: se equivocan en la velocidad, y por razones comerciales compran unos tangos de los años cuyas versiones no son las que Buñuel utilizó en 1929 y que no encajan.

DSS: ¿Y por qué en 1960 pasó todo esto?

FA: El problema es que Buñuel había vendido *Un perro andaluz* un par de veces a distinta gente a lo largo de su vida. Había vendido el negativo original al productor Pierre Braunberger²⁰ inmediatamente después de la proyección en el Studio des Ursulines: firman un contrato y es Braunberger quien estrena la versión muda en el Studio 28. En 1960 Gran Film Classic le pide otra vez el permiso a Buñuel, les dice que sí, y sale Braunberger diciendo que la película es suya y no dio acceso a Gran Film Classic al negativo original. Así que la copia se tira a partir de la que estaba en el MoMa, que es la que Buñuel había vendido al Museo cuando él trabajaba allí a principios de los cuarenta. Buñuel, hasta que se instaló a mediados de los cuarenta en México, había vivido una etapa económicamente muy dura en la que no es de extrañar que vendiera la copia de *Un perro andaluz* o lo que hiciera falta. Su copia era la primera que se había hecho en su día y estaba mal. Así que la reposición de 1960, que es la que más se ha difundido, es con una copia tirada a partir de la de Buñuel, con malas condiciones de velocidad. Esto es lo que intentamos arreglar en la restauración. Aunque lo que no hemos conseguido encontrar es la idea inicial de Buñuel y Dalí. Yo opino personalmente —y tengo una hipótesis bastante razonable— que era una película pensada como sonora, con la tecnología que había entonces, que era por discos. Aunque esto es difícil de documentar. Y también pienso, desde mi punto de vista, que la música de acompañamiento era solamente Wagner. Tanto Buñuel como Dalí eran wagnerianos. Luego se encuentran al ir a París con que a los surrealistas eso de Wagner les parecía muy carca. Hay una frase que dice Buñuel en sus memorias: “Me di cuenta con horror que a

los surrealistas no les gustaba Wagner”. Así que tuvo que inventarse la historia de los tangos, que era como una manera de mofarse de Wagner. En fin, yo he planteado varias veces hacer esta primera versión que ellos debieron pensar y tengo la manera de proyectarla con discos. Pero desafortunadamente, no se ha hecho nunca.

DSS: A lo largo de tu trayectoria, se comprueba tu necesidad no solo de restaurar y recuperar, sino también de contarlo. Has hecho materiales audiovisuales y has escrito sobre lo que has hecho; por ejemplo, me viene a la memoria el film *Carne de fieras* y el libro que sacaste de su restauración. Tal vez esto tenga que ver con la idea de dejar la película abierta para poder volver atrás si fuera necesario...

FA: Sí, a mí siempre me ha gustado documentar lo que estoy haciendo y compartirlo. En el caso de *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936) era muy evidente. La película se empieza a rodar el 18 de julio de 1936. El productor y el director están de acuerdo en suspender el rodaje y dedicarse a otras cosas por razones distintas. Pero ocurrió que el sindicato al que pertenecía la mayoría del equipo de la película, la CNT, dijo que había unos contratos firmados y que no era el momento de dejar a la gente colgada, sin contrato; por tanto, había que rodar la película. Así que se filmó, pero nunca se montó. Cuando viene a mis manos el encargo a través de la Filmoteca de Zaragoza, antes de ver el material, yo dije: “si tengo que tomar decisiones estéticas sobre el montaje, elegir planos, etc., no se hace”.



Fig. 5. Foto del equipo de rodaje de *Carne de fieras* (A. Guerra, 1936). © Filmoteca de Zaragoza.

Pero lo que ocurrió, afortunadamente para mí, es que solo había una toma por plano. No repitieron prácticamente nunca, quizá para sacarse la película de encima cuanto antes. Así que solo había que empalmar. En definitiva, construimos la película. Y había decisiones de orden que sí tuve que tomar. Porque la numeración de las tomas no era muy clara y tampoco se conservaba el guión. Entonces sí quise documentar todo lo que habíamos hecho. Por eso planteé a la Filmoteca Española hacer el libro que se publicó, donde está toda la documentación, por si alguien alguna vez quiere reconsiderar lo que se hizo. Pero, lo más interesante fue encontrar todas las historias de la guerra: quién era el director, Armando Guerra, el ambiente durante el rodaje, lleno de milicianos... Descubrimos toda una historia detrás de la película. Siempre que he podido, he intentado publicar las cosas que he ido haciendo para explicarlas. Sobre todo, porque yo siento el peso de que estás trabajando sobre el trabajo de otro. Tú estás manipulando algo que alguien ha puesto de determinada manera. En esa manipulación, por muy bien intencionada que esté, y por muy estudiada, siempre te queda el poso de "y si...". Así que explicarlo puede favorecer que, más adelante, alguien más clarividente lo vea más claro.

DSS: En su día, tú acometiste la remasterización de *El sol del membrillo* de Víctor Erice, que se presentó en el Festival de Cannes de 2017. En la actualidad estás en un proyecto de remasterización de títulos de la cinematografía catalana. ¿En qué consiste este trabajo?

FA: El proyecto parte de la Filmoteca de Cataluña, que tiene una cantidad determinada de negativos del cine catalán. Partiendo de que están en buenas condiciones, se trata de un

trabajo de conservación: la película se seguirá conservando en celuloide y nosotros lo digitalizamos. Luego, se conserva una versión de lo que hacemos a partir de la digitalización, el DCP, pero no es lo primordial. Porque hay un servidor que tiene alquilado la Filmoteca de Cataluña, pero es muy caro. Así que es mejor utilizarlo para películas que necesiten realmente ser guardadas en versiones digitales porque las versiones analógicas no estén bien. En este caso, estamos hablando de películas analógicas que no deberían tener problemas de conservación en los próximos cincuenta años. Así que nosotros digitalizamos a partir de estos negativos e intentamos hacer una versión lo más cercana posible a lo que entendemos que es la película. A mí es un trabajo que me gusta mucho, porque me permite entrar en contacto con una nueva generación de gente. Son los técnicos que están en la ESCAC²¹, que son muy jóvenes. Yo no entiendo mucho lo que hacen. Ellos tampoco entienden mucho lo que hago yo. Aprendemos los unos de los otros y estamos bien.

255



Fig. 6. *El sol del membrillo* (V. Erice, 1992).
© CAMM CINCO.

NOTAS

¹(1947) Restaurador cinematográfico. Premio Nacional del Patrimonio Fílmico, 2022.

²(1914-1977). Cofundador de la Cinémathèque Française en 1936, institución a cuya cabeza estuvo desde ese año hasta, prácticamente, su fallecimiento.

³(1912-1987). Cineasta. Cofundador junto a Henri Langlois y otros de la Cinémathèque Française.

⁴(1949). Cineasta y restaurador cinematográfico, experto en la obra del cineasta alemán F.W. Murnau.

⁵(1919-1008). Fue el primer director de conservación del British Film Institute, cargo que ejerció desde 1951 hasta 1984.

⁶(1921-2010). El cineasta Luis García Berlanga fue Presidente de Filmoteca Española entre 1978 y 1982.

⁷Se conoció así la Ley de Protección al Cine aprobada en 1983 e impulsada por la cineasta Pilar Miró en su etapa como Directora General de Cinematografía (1982-1985).

⁸Copia del negativo original de la película. Ver ARMENTEROS GALLARDO, Manuel. "El proceso cinematográfico". Madrid: E-Archivos Universidad Carlos III de Madrid, 2011, pág. 3. Disponible en: https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/12934/proceso_armenteros_2011_pp.pdf?sequence=1&isAllowed=y. [Fecha de acceso: 03/05/2023].

⁹Copia del negativo obtenida del interpositivo, a partir del cual se tiran las copias de distribución de la película. Ver ARMENTEROS GALLARDO, Manuel. "El proceso cinematográfico" ... Op. cit., pág. 4.

¹⁰Creador del Departamento de Recuperación de Filmoteca Española. Desde el mismo, ejerció de jefe de restauración y conservación de los fondos fílmicos de la institución hasta su jubilación en 2014. Impulsor del actual Centro de Conservación y Recuperación dentro de la propia Filmoteca.

¹¹(1920) Director de fotografía y restaurador fílmico.

¹²Digital Cinema Package. Formato utilizado tanto para el almacenamiento como la proyección de cine digital.

¹³(1932-1984). Cineasta y crítico de cine francés.

¹⁴(1916-1984). Cineasta. Director del Archivo de Filmoteca Española desde 1979 hasta 1982, cuando la Filmoteca tiene a Berlanga como Presidente y a Florentino Soria como Director.

¹⁵(1937-1993). Crítico de Cine. Dirigió ese certamen, luego Festival de Cine de Barcelona, hasta 1990.

¹⁶(1942-2005). Cineasta.

¹⁷(1943-2014). Cineasta.

¹⁸(1940-1997) Cineasta. Directora General de Cinematografía entre 1982 y 1985.

¹⁹(1945-2011) Crítico de cine y editor.

²⁰(1905-1990) Productor cinematográfico francés.

²¹Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña.