

laFuga

La sobrevivencia de las imágenes

Originales, falsos, dobles y versiones en los archivos fílmicos

Por Roberto Reveco

Tags | Archivos | Cultura visual- visualidad | Restauración | Alemania | Chile | Estados Unidos | Francia

Roberto Reveco es antropólogo y actualmente realiza una tesis doctoral sobre cine chileno en la disciplina de Estética en la Universidad de Paris VIII, Francia.

A lo largo de la historia, la falsificación, la copia y el contrabando han puesto en jaque las instituciones y normas que velan por el buen uso de las imágenes. Muchas veces la maestría del falsificador es tal que solo los estudios y análisis de peritos son capaces de distinguir, por otros criterios que los estéticos, un original de una copia. Las obras falsas amenazan el prestigio de los museos, archivos y colecciones, pero sobre todo resquebrajan los esquemas históricos y estéticos en base a los cuales se ha construido el relato y la jerarquía de las imágenes.

Como la pintura o la escultura, el cine se ha encontrado con el mismo problema de la autenticidad de las obras, aunque actualizado al contexto en el que este se inserta; la época de su reproductibilidad técnica. Las cinematecas y archivos audiovisuales, que se formaron en los años treinta en Europa y Estados Unidos, pero cuyo desarrollo definitivo tuvo lugar en los cincuenta y sesenta –los mismos años en los que la crítica francesa, los futuros cineastas de la *nouvelle vague*, desarrollara su teoría de la política de autor–, han asumido el rol de conservación, catalogación y difusión del patrimonio fílmico mundial. Estas instituciones, agrupadas en la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos), pretenden ser el receptáculo de la verdad cinematográfica. Como las bibliotecas para los literatos, las cinematecas se han transformado en una fuente para las investigaciones de la historia del cine, el acervo, el objeto, la colección, el universo.

Ahora bien, el soporte fílmico es frágil y delicado, de ahí que los archivos cinematográficos acudan a ciertos procedimientos para resguardar –a veces rescatar, a veces reconstruir– ciertas películas en riesgo de desaparición debido a su mal estado de conservación. La preservación consiste en el simple copiado de la información de un soporte malogrado a un nuevo soporte más seguro y en perfectas condiciones. Por su parte, la restauración consiste en la reconstrucción de un film a partir de diversas copias, intentando restituir la calidad de la imagen, perdida con el paso del tiempo, y rehacer el montaje original con el objetivo de rehabilitar la película en un estado lo más parecido posible al que tenía al momento de su estreno.

Frente a estas tareas de conservación, preservación y restauración, los archivos fílmicos –reservorios de la historia del cine– han encontrado serios problemas a la hora de autenticar la “versión original” de una película. A veces la complejidad y desconocimiento de los sistemas de producción y distribución de los filmes resguardados han llevado a confusiones. Otras veces son los propios organismos restauradores los que han producido copias que, queriendo restituir la obra original, no han hecho más que versionarla, provocando la confusión. “Falsos” producidos por los guardianes de los “originales”. Como veremos, en el seno mismo de las instituciones de conservación –de catálogo y verdad– falsos y originales, versiones, prototipos, collages, copias de segunda y tercera mano, versiones tardías y restauraciones “mejoradas” se mezclan sin que sean muchos los que logran distinguirlas, pese a lo evidente de su diferencia.

El cine mudo

Aunque no son pocos los esfuerzos que se han hecho por estudiar la época muda del cine, esta sigue siendo un gran misterio. La mayoría de las obras están perdidas y muchas se conservan en muy malas condiciones o solo parcialmente. Incluso algunas obras importantes de directores reconocidos han desaparecido, al menos por el momento. Esta pérdida se debe, en cierta medida, a la aparición del cine sonoro. La rapidez con la que esta técnica fue adaptada y adoptada definitivamente –menos de tres años en los países industrializados un poco más en el tercer mundo– hizo que en un espacio de tiempo muy corto el gran interés que acaparaba el cine mudo se desvaneciera. Muy pronto el público, pero también las casas productoras y distribuidoras, desdeñaron ese cine “primitivo” en el que las personas no hablaban sino que hacían exageradas muecas. Los productores, distribuidores y explotadores no dudaron en deshacerse de esas películas a las que no les veían futuro alguno. La gente quería ver y oír hablar.

Solo con la invención de las cinematecas y archivos fílmicos y con la aparición de las disciplinas de estudio del cine (crítica especializada, facultades, institutos, cine-clubs) el cine mudo volvió a cobrar cierto interés histórico. Lamentablemente, en muchos casos este interés llegó demasiado tarde. La urgencia del rescate de las películas mudas relegó a un segundo plano su catalogación y contextualización sistemática. Los archivos se conformaron con conservar sin preguntarse qué es lo que se estaba conservando.

El caso Murnau

Si Truffaut tenía una obsesión con Hitchcock, la que lo llevó a pasar varios años en las cinematecas europeas viendo y revisando, a veces cuadro por cuadro, las películas del cineasta inglés para preparar su libro de entrevistas “El cine según Hitchcock”, Rohmer estaba absolutamente obsesionado con Friederich Wilhelm Murnau, cineasta alemán, autor de clásicos como *Nosferatu*, *El Último* y *Sunrise*, que muriera trágicamente en un accidente en las carreteras de los alrededores de Hollywood donde acababa de firmar un contrato para realizar tres películas habladas.

Eric Rohmer, quien, como sus compañeros de la *nouvelle vague*, practicaba al mismo tiempo la realización y el análisis fílmico, realizó en los años setenta una tesis doctoral titulada “L’organisation de l’espace dans le Faust de Murnau”, en la que el cineasta analiza la que fue una de las más grandes realizaciones de Murnau y la que le abría definitivamente las puertas de Hollywood. Para realizar este estudio Rohmer pasó varios días encerrado en las cinematecas europeas estudiando plano por plano el *Fausto*. Entre visionaje y visionaje, Rohmer se extrañó al comprobar que las notas del film que había tomado en una cinemateca no coincidían con la película que veía en otra sala. Ahí donde Rohmer había anotado que se trataba de un solo plano fijo, en la pantalla veía un campo contra campo, cuando en sus notas estaba escrito que Mefisto aparecía en un primerísimo primer plano, en la pantalla se veía el personaje en un plano medio, incluso ahí donde había anotado que la acción pasaba en un largo plano secuencia, veía ahora una secuencia cuidadosamente montada con varios planos diferentes. ¿Qué sucedía? ¿Había tomado mal sus notas? Rohmer llega a una conclusión: existen al menos tres copias, tres versiones diferentes del Fausto de Murnau. Sin embargo, pese a este descubrimiento mayor, Rohmer no va más allá y publica su libro sin problematizar este asunto de las versiones.

Solo a finales de los noventa un investigador y restaurador español se ocuparía seriamente de este problema. Luciano Berriatúa, especialista obsesivo del cine de Murnau, fue invitado por la Filmoteca Española a hacer una restauración del *Fausto*. Berriatúa como buen filmólogo realizó una investigación minuciosa antes de comenzar a cortar y retocar el material. Como resultado de esta investigación, que se llevó a cabo entre Francia, España, Alemania y Holanda, Berriatúa concluyó que existían al menos 8 negativos distintos del Fausto, con planos, montajes e incluso actuaciones distintas unas de otras.

La fragilidad de la película de nitrato, utilizado como soporte durante los años mudos, llevó a las productoras, no solo alemanas sino de todas las grandes potencias del cine, a rodar la mayoría de las películas con tres cámaras diferentes. Una, la principal y más cuidada, estaba destinada al montaje para el mercado nacional; la segunda para la exportación y la tercera debía producir un negativo de seguridad. Acabado el rodaje el realizador y los productores preparaban distintos negativos de distribución.

En el caso del *Fausto*, Berriatúa logró identificar dos negativos distintos para la explotación norteamericana (uno para la costa este, el otro para la costa oeste), dos negativos para Alemania, otro para Europa del Este, otro para Rusia, uno para Inglaterra y un último, de muy mala calidad, para Francia. Entre un negativo y otro no solo cambiaban los intertítulos, sino que a veces secuencias completas, como bien pudo notar Rohmer. Incluso en algunos casos se utilizaron para algunas escenas tomas fallidas que, no sin cierto desdén, fueron incluidas en la versión francesa del film. El privilegio de tener el negativo con la mejor fotografía, el mejor ritmo y la mejor actuación lo tenían los alemanes y los estadounidenses, mercados que tenían para Murnau y la UFA un mayor interés.

¿Cuál de estas ocho versiones es la original? ¿La alemana, la norteamericana (si sí, la de la costa este o la de la costa oeste) o la inglesa? ¿La menospreciada francesa quizás? La versión que decidió restaurar Berriatúa es la alemana, pues en base a su investigación era la más apegada a la voluntad de Murnau.

El problema radica en que una vez restaurada y editada en Francia por MK2, esta versión se vuelve oficial, y probablemente un joven cinéfilo francés vio esta copia sin saber que sus compatriotas de comienzos de siglo vieron en realidad una versión bastante menos seria, montada, no sin desprecio, por la UFA para el público francés. ¿Qué errores podrán cometer los especialistas franceses del cine alemán si no reparan en este detalle?

Por cierto ¿Qué versión llegó a Chile? ¿Qué película estaban viendo los noveles críticos chilenos que la reseñaron en algún pasquín cinematográfico de los años 20? ¿Qué versión veían los cinéfilos chilenos en sus reuniones cineclubistas en los años sesenta?

El asunto de los tintes

Otra confusión. Es un hecho, descubierto recientemente, que al menos hasta 1923 la mayoría de las películas no eran exhibidas en blanco y negro. Distintos procedimientos sirvieron para darle color al cine. El *pathé-color*, desarrollado por los estudios franceses Pathé, consistía en colorear cuadro por cuadro algunos elementos del plano, como el fuego, las ropas, los ojos, los labios, el cielo, etc. Este costoso procedimiento era hecho a mano y exigía un trabajo meticuloso y largo.

Otras variantes de este modo de coloración fueron utilizadas, sin embargo para la mayoría de las películas coloreadas se optó por un procedimiento más simple: el teñido. Esta técnica consistió en teñir con productos químicos la totalidad de una secuencia dándosele una tonalidad particular. El amarillo, por ejemplo, era utilizado para las secuencias diurnas en exterior; con el azul, en cambio, se intentó dar una atmósfera nocturna. En la época existían empresas que se dedicaban exclusivamente a vender los colorantes, de los que disponían catálogos con una amplia gama de matices. Como los medios de reproducción técnica no podían copiar la información cromática, no era el negativo el que había que teñir, pues en su paso a positivo este no traspasaría el color, sino cada copia positiva.

En los años sesenta, en el boom de las cinematecas que realizaban las primeras restauraciones masivas de filmes, los técnicos y encargados obviaron este aspecto e hicieron copias simples en blanco y negro de estas películas menospreciando y relegando el aspecto cromático de su versión original. Así, por ejemplo *Nosferatu*, película entera y ricamente teñida, fue restaurada en una flamante versión en blanco y negro, que fue la que vieron generaciones de cinéfilos y cineastas, que no dudaron en inventar complejas y afectadas teorías sobre la fina utilización del blanco y negro en los filmes del expresionismo alemán. Una vez más las cinematecas producían versiones de filmes clásicos haciéndolos pasar por originales.

El caso chileno

Chile no está exento de este tipo de prácticas y, como veremos, una de sus películas emblemáticas, orgullo de la restauración y la conservación fílmica, declarada Monumento Nacional en 1998, no es sino una larga historia de readaptaciones. El *Húsar de la muerte* de Pedro Sienna fue realizada en 1925 y tardó poco tiempo en transformarse en mito de la cinematografía muda. Los realizadores y críticos del *nuevo cine chileno* la enaltecieron –el mismo Joris Ivens de visita en Chile en 1963 declaró que el filme tenía todas las características que una buena película chilena debía tener– y la tomaron como modelo de cine auténticamente chileno. Sin embargo, la copia que podemos ver hoy no es más que un collage de lo que se vio originalmente en las salas chilenas en 1925.

Primero, en los años cuarenta la película fue reeditada en versión sonorizada, con la imagen recortada y un nuevo final. A partir de esta versión el Cine Experimental de la Universidad de Chile, dirigido por Sergio Bravo y asistido por el propio Sienna, hizo una versión restaurada a la que se le agregó una banda sonora compuesta por Sergio Ortega. En 1996 el Ministerio de Educación lanza un segundo proceso de restauración, tercero de intervención, en el que se incluye una nueva banda sonora, esta vez compuesta por Horacio Salinas e interpretada por Inti Illimani. Recientemente la Cineteca de la Universidad de Chile ha declarado que “realiza la recuperación de la música original realizada por Sergio Ortega en la década de los sesenta, la cual se perdería posterior al golpe de estado de 1973, periodo en que el músico fue enviado al exilio a Francia”. Esta última sería una cuarta intervención, centrada exclusivamente en la banda sonora “original”. Pero ¿se trata efectivamente de la banda sonora original? Compuesta casi cuarenta años después del estreno de la película, esta musicalización constituye una adaptación de la obra y en ningún caso su “banda sonora original”. Es muy probable que en 1925, cuando *El húsar de la muerte* fue estrenado en las salas chilenas, una banda sonora de repertorio o quizás especialmente compuesta para el film fuera tocada en las salas céntricas como acompañamiento de las imágenes.

Menospreciar la música de una película muda arguyendo que lo importante son las imágenes y que la música no es más que un complemento reemplazable, es desconocer el espectáculo cinematográfico “mudo”; que se extendió más allá de la pantalla y que llenó las salas de sonido gracias a las orquestas o pianistas que tocaban en vivo. Aun cuando Pedro Sienna haya validado la banda sonora de Ortega, es la música que fue tocada en 1925 la banda sonora original y no aquella compuesta varias décadas después. Hasta el momento ningún proyecto de restauración ha contemplado una investigación acabada sobre la música con la que fue exhibida la película en 1925.

No queremos ser puristas o intransigentes con las dura tarea de las cinematecas, queremos simplemente mostrar las estrechas, y no siempre tomadas en cuenta, relaciones entre historia y restauración, demostrar la importancia de precisar la versión a la que se hace referencia cuando se escribe sobre una película, y sobre todo hacer visible la bastante extendida, y no siempre deseada, existencia de dobles, falsos y versiones.

El cine sonoro

Este fenómeno no se reduce al lejano cine mudo, las restauraciones polémicas de películas sonoras también existen y plantean problemas similares, aunque de otras características. Un caso emblemático son las versiones restauradas de *Lo que el viento se llevó*, estrenada originalmente en 1939 y aclamada por el público y la crítica a lo largo de sus diferentes reestrenos en sala o en DVD.

La película más vista de la historia

Este clásico ineludible de la historia del cine ha sido visto por generaciones desde su estreno; sin embargo, debido a las modificaciones hechas por la MGM y otros organismos detentores de los derechos de autor, no todos hemos visto la misma versión.

En 1954 el film fue reeditado en una versión en *widescreen*, más acorde a las nuevas modas. Para ello, muchas tomas fueron recortadas o reencuadradas ópticamente. Así la película pasó del formato académico 4:3 al popular 16:9. En el proceso, en el que fue intervenido el negativo original, cinco tomas fueron modificadas para siempre, sin que exista la posibilidad de recuperar el material original. En 1971 se hizo una versión más ancha, de 70 mm –por esos años el cine ampliaba su pantalla, ampliaba la profundidad, y la geografía– fue lanzada al mercado. En 1988 se realizó una versión, celebrando los cincuenta años del film, que relanza la “versión original”, en su formato de 4:3. Es interesante notar cómo una restauración puede publicitarse como la restitución de la película original, hasta ese entonces de difícil acceso, a causa de las modificaciones –extirpaciones y reencuadres– realizadas por el mismo organismo que la restaurara: la MGM.

Hasta aquí entonces la película fue realizada, estrenada, reeditada, reencuadrada –con consecuencias destructivas e irreversibles– y nuevamente reeditada en una versión lo más cercana a la original estrenada en 1939. Sin embargo una última –por ahora– y problemática reedición haría su aparición en 2009. Esta intervendría el color y con ello todos los otros aspectos del filme.

Lo que el viento se llevó fue rodada con una revolucionaria, compleja y costosa técnica que permitía reproducir los colores. El *technicolor*, cuyos primeros ensayo datan de 1917, necesita de una cámara especial, que a través de un sistema de prismas separa la luz en tres rangos cromáticos que son impresos en tres películas distintas: verde, azul y rojo que al ser unidos en el paso a positivo reconstruyen la gama de colores con una fidelidad a la realidad hasta entonces inédita.

El resultado impresionó a los espectadores de todo el mundo. Por fin el cine era capaz de reproducir los matices cromáticos de la realidad. La pantalla se llenaba de color. Sin embargo, expertos en revelado y restauración norteamericanos descubrieron que los espectadores aún no habían visto todo lo que los negativos de *Lo que el viento se llevó* podía ofrecerles. Al parecer la película era más impresionante de lo que se había pensado durante décadas. Las técnicas digitales permitieron a los restauradores hacer calzar milimétricamente, con una precisión imposible en 1939, los tres negativos correspondientes a los tres colores fundamentales, produciendo una imagen de una definición con la que hasta ahora la película nunca había sido exhibida. Gracias a la exactitud del revelado, aparecieron detalles nunca antes vistos. Los vestidos de Scarlett O'Hara revelaban cuidados y finos encajes, los decorados se dejaban ver en todos sus detalles, el maquillaje mostraba la fineza de los trazos de los rostros de las estrellas; en fin una serie de detalles invisibles, debido a las limitaciones técnicas, veían la luz revelando nuevos aspectos de la película.

Es justamente esa novedad la que plantea problemas. Pero ¿quién podría oponerse a una versión mejorada? Claro, los historiadores, esos apegados a la fuente histórica. Y es que esta nueva versión, si bien respeta las proporciones del original, en su definición la supera largamente. Los espectadores y críticos de 1939 y de las siguientes siete décadas vieron una versión en donde el nivel de detalles era mucho menor. Sin embargo, si quisiéramos, por ejemplo, hacer una historia del cine a color, no podríamos referirnos a esta versión restaurada, pues no reproduce fielmente la técnica del *technicolor* tal como estaba desarrollada en 1939. En cambio, si quisiéramos hacer una historia del maquillaje en Hollywood, o si quisiéramos hacer una monografía sobre los vestuaristas de la MGM a lo largo de su historia, esta nueva versión nos sería útil, pues restituye el trabajo realizado que en su versión original no es tan apreciable.

¿Qué copia es la original: aquella estrenada en 1939 o aquella que restituye las características de su imagen, setenta años después? Como sea, una buena lección para los restauradores es la máxima sagrada del oficio según Berriatúa. Toda restauración debe ser reversible. Podemos intervenir las películas asegurándonos de guardar todo el material en su estado original para que en un futuro nuevas versiones más o menos alejadas del fantasmagórico original puedan ser realizadas. Y claro, para que los fanáticos de la historia puedan consultar las versiones menospreciadas u olvidadas –que muchas veces son las originales– y que contienen datos valiosísimos para la escritura de la historia del cine.

Bibliografía

Berriatúa, L. (2000). *Los negativos de exportación en el cine mudo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Rohmer, E. (2000). *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*. Paris: Cahiers du cinéma livres.

Como citar: Reveco, R. (2012). La sobrevivencia de las imágenes, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2026-02-13] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-sobrevivencia-de-las-imagenes/487>