

# Alarma: tres décadas de cine se evaporan

*El cine es un arte joven. Pero cuando el cine tenga varios siglos de existencia es posible que muchas de sus primeras obras maestras se conozcan sólo por referencia: los films se habrán perdido para siempre.*

*Es como si en nuestros días se hubieran perdido las obras de Cervantes o Shakespeare o los cuadros de Goya y supiéramos de ellos sólo por tradiciones orales. Sin embargo, la responsabilidad para que el cine de hoy sobreviva para el conocimiento de generaciones futuras, no ha llamado la atención de muchos. Ahora mismo, tres décadas de cine en color están destruidas o al borde de su destrucción total.*



## EL OCASO DE LOS CHEYENNES

Todo indica que se ha perdido

Hace diez o doce años habían surgido las primeras voces de alarma pero se carecía de una idea precisa sobre la gravedad de lo que estaba ocurriendo: casi todo el cine de los años 50 en adelante desaparece velozmente y sin remedio. Los films en color procesados en los últimos treinta años se evaporan literalmente del celuloide. Desde hace un año la alarma se ha convertido en la comprobación de una de las mayores catástrofes de la historia del cine. Ya no se trata de que los films se pierdan por desidia o desinterés o porque sus copias o negativos se extravíen. Ocorre, simplemente, que en las bóvedas de las mayores compañías productoras de todo el mundo, en los laboratorios donde están depositados los materiales, y hasta en los archivos de las cinematecas, los negativos originales, las copias y los internegativos se están convirtiendo en borrosas sombras rojizas a veces impregnadas de azul. Esa comprobación ha generado ya un enorme caudal de iras primero en los Estados Unidos, donde dos publicaciones especializadas (*Film Comment* en setiembre 1979 y *American Film* en noviembre) dieron el alerta y lo documentaron con reproducciones en color. El *Washington Post* (julio 20, 1980) produjo una violenta cobertura del escándalo bajo el irónico y punzante título "Las películas nunca mueren: sólo se están borrando" y pocos días después un grueso titular de *Variety* echaba más leña a la hoguera, a esas alturas incendiada por una impresionante lista de directores, actores, críticos y técnicos, encabezada por Martin Scorsese (ver *Cinemateca Revista* 19, p. 36) donde figuran

prácticamente todos los maestros del cine actual. Una semana después *Variety* incidía en la ironía titulado "El arte cinematográfico que se evapora".

Algunas de las cosas dichas por los directores: "Después de sólo cinco años, el azul se ha ido de las aguas de Tiburón, mientras que la sangre que sale de la boca de Robert Shaw es cada vez más roja y más roja" (Steven Spielberg). Y Richard Brooks comprobaba hace cuatro meses que "Los originales de *Elmer Gantry* están tan mal que he tenido serias dificultades en reconocer a algunos de los personajes". El propio Martin Scorsese se alarmó más cuando pidió que le mostraran uno de sus films: "En pocos años los colores de *New York, New York* han desaparecido y son totalmente irreconocibles". Richard Brooks, indignado por lo ocurrido con sus films *Elmer Gantry* y (ya) *Buscando a Mr. Goodbar*, declaró a *Box Office* (abril 28, 1980): "Los ejecutivos de los estudios, aquí o en New York, sólo están interesados en hacer plata. Cuando nadie se preocupa de nada, cuando el público queda desprotegido, es necesario preguntarse, ¿qué m... va a pasar con nuestras películas?". A los 81 años, George Cukor, quien todavía no había tenido tiempo (o ganas) de revisar el estado de los originales de sus films en color, declaró al *Washington Post*: "Es trágico, increíblemente trágico. Esto es la indiferencia de Hollywood. No son capaces de conservar sus tesoros". Los directores afectados denunciaron a *Variety*: "Films como *Tom Jones* y *Lawrence de Arabia* han perdido para siempre los amarillos y los verdes", refiriéndose

a los originales y negativos. Paul Schrader: "Los films que dejan de producir ganancias se dejan perder. No sabemos dónde van a poder verlos las futuras generaciones". Y, en el colmo de la iracundia colectiva, la John F. Kennedy Presidential Library, que archiva y preserva la documentación sobre todos los presidentes norteamericanos y sus actividades, tuvo que reconocer oficialmente al *Philadelphia Inquirer* (mayo 4, 1980): "Las fotografías en color de los presidentes de U.S. que están en el archivo se han borrado al punto de que sólo las firmas están claras en algunos de ellos". Pero todavía, según afirma Norman Airey, director de los servicios editoriales de *Time*, "Hemos descubierto que el 60 por ciento de nuestros Ektachromes se han borrado", incluyendo una pérdida inconcebible, la del material documental que *Time*, había obtenido de los archivos privados de Hitler: "Son fotos del joven Hitler y toda su gente, cuando eran jóvenes y viriles", dice Airey. "Los colores eran increíbles, sobre una escenificación dramática". De alguna manera lo que se está perdiendo no es sólo el arte cinematográfico y fotográfico de 1950 hasta hoy, sino una parte considerable de la historia más actual y presente, incluido el descenso del hombre sobre la Luna, un hecho del que quizás no quede ningún registro dentro de pocos años.

En Montevideo los primeros indicios graves los tuvo la Cinemateca a principios de 1973 cuando la decoloración comenzó a afectar a uno de los films más valiosos del Archivo, la única copia positiva de *Lola Montes* que existe en América Latina subtitulada al español y con el montaje original de Max Ophüls, una rareza de la que existen sólo tres o cuatro originales en el mundo. En ese momento la información internacional de que se disponía era aún precaria: se presumía que salvo las películas en DeLuxe Color, procedimiento de la Kodak para 20th Century Fox, los demás originales o copias color demorarían aún de veinte a treinta años en perderse, dando tiempo a completar investigaciones que por entonces comenzaban varios archivos europeos. En los siete años siguientes las pérdidas de films en color de la Cinemateca son más alarmantes. Aunque sólo cuatro o cinco han pasado al rojo definitivamente (*Las puertas del infierno* de Kinugasa es el caso más patético), el proceso de deterioro está afectando a una enorme cantidad de copias en color, incluso originales de films uruguayos valiosos (*La ciudad en la playa*). La situación alcanza a la mayoría de los archivos de films en todo el mundo.

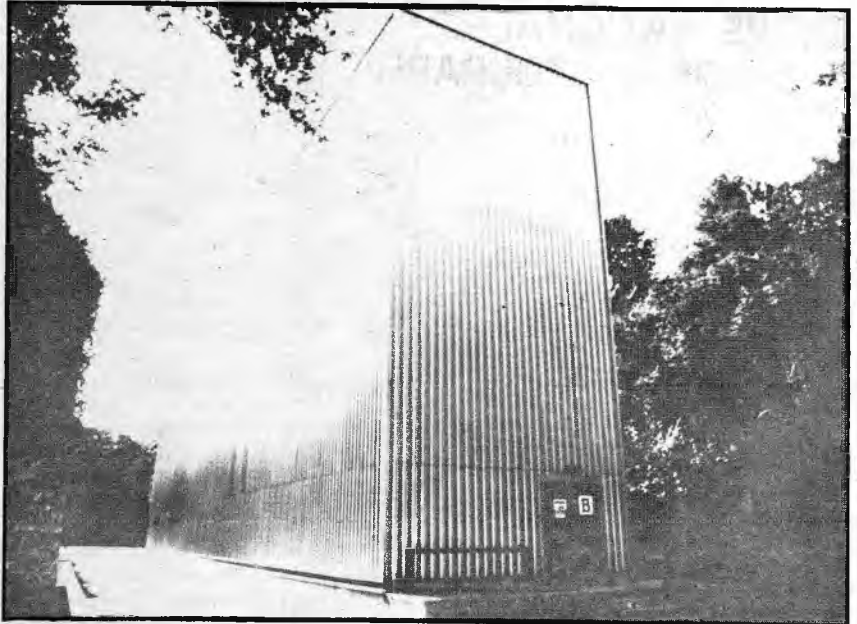
**VILLANO UNO: KODAK.**— Desde comienzos de la década del 50, Eastman Kodak de acuerdo con informes oficiales controla el 90 por ciento del mercado de películas cinematográficas en los Estados Unidos. Ese predominio se hizo previo desplazamiento del mercado de la marca Technicolor que había dominado la industria desde la llegada del color a comienzos de los años 30. Kodak alcanzó esa posición ofertando películas color más prácticas y económicas. En 1953 la empresa comenzó una segunda ofensiva para eliminar a Technicolor del mercado europeo hacia donde esa compañía había llevado sus operaciones. En 1958 Kodak controlaba el 80 por ciento de los mercados internacionales, con poca competencia de Ferrania, Agfa-Gevaert y otras marcas, varias de las cuales terminó absorbiendo: 3M es en definitiva la denominación de Ferrania en poder de Kodak, de la misma manera que en el mercado doméstico, Metro Color, DeLuxe

Color, Warner Color y otras denominaciones son simplemente rótulos para la fórmula Eastman de Kodak Rochester. En la actualidad no hay ninguna diferencia entre Fuji Film y Movielab Color, porque todos derivan técnica y económicamente de lo mismo. Empero la lucha entre compañías no importaría demasiado al arte si no fuera porque los negativos de cámara o de tiraje y las copias positivas obtenidas por Technicolor son estables y mantienen al cabo de cincuenta años los mismos colores que en sus orígenes y los materiales Kodak en cambio han demostrado que al cabo de poco tiempo se deterioran e incluso pierden definitivamente las imágenes registradas.

El cine tuvo color desde sus comienzos. Las películas pintadas a mano por Pathé en Francia o films norteamericanos como *Joan the Woman* (1917) de Cecil B. DeMille, fueron las primeras formas de colorear al blanco y negro de la época. Finalmente, en 1929 Technicolor Co. desarrolló un procedimiento en base a dos colores empleando naranja-

clusividad de los materiales vírgenes y de los procesados de laboratorio. De esa forma pretendió establecer el monopolio, una actitud que con fundadas razones habría de preocupar a Kodak Rochester. Su fórmula para derivar a Technicolor Co. fue, obviamente, la simplificación y el abaratamiento. Como ahora profiere Myron Meisel, principal consejero de la Melvin Simon Productions, "hicieron un trabajo barato en los dos sentidos de la palabra".

El Eastmancolor perfeccionó con una capa correctora naranja impresa en la base, los procedimientos sustractivos del Kodachrome, que la firma fabricaba desde 1935. La diferencia fundamental radica en que el procedimiento primitivo era reversible (una misma película que por revelado se convierte en positiva de proyección) y que el Eastmancolor produce negativos, copiables a una nueva película positiva. El principio es el mismo sin embargo. Una misma base contiene una emulsión que en el proceso de revelado, lavadas las sales de plata, adquiere los



#### BOIS D'ARCY

Sector para conservación de films por frío

rojo y azul-verde (cian) como tinturas. Ese proceso ampliaba poco las posibilidades expresivas pero meses después la compañía perfeccionó un sistema en base a tres colores que pasó a llamarse simplemente Technicolor. El sistema requiere la exposición simultánea de tres rollos separados de material virgen sensible a cada uno de los colores básicos: magenta, amarillo y cian, a los que corresponden las respectivas emulsiones. Por cada rollo de película copiada a positivo para proyección, se requieren tres rollos de negativo de imagen y un cuarto rollo para la banda sonora. Las complicaciones del Technicolor comienzan con el rodaje, que exige enormes cámaras que cargan tres rollos al mismo tiempo y son difíciles de desplazar, y comprenden exigencias de luces especiales para compensar adecuadamente las características de las tinturas que luego se emplean en la impresión. En laboratorio la post-producción era también más cara porque el proceso por imbibición consiste en la aplicación sobre la copia y por separado de tintes de cada uno de los tres diferentes registros utilizados, Technicolor casi nunca accedió a vender cámaras, que prefería alquilar a US\$ 340.00 por semana, reservándose la ex-

colores sobre tres capas diferentes. Los colorantes se fijan químicamente por la acción de acopladores sobre los productos de oxidación del revelador. Pero la estabilidad de estas emulsiones es muy precaria, debido a los componentes orgánicos que la integran, vulnerables a la polución ambiental y al ataque de hongos. Los gases atmosféricos contienen pequeñas cantidades de gases como el dióxido sulfúrico, ozono, sulfo-hidrógeno y óxidos de nitrógeno que atacan tanto a la emulsión como al soporte. Generalmente se sostiene que el correcto y profundo lavado de las sales de plata necesarias para obtener la imagen fotográfica, evitaría que los remanentes orgánicos degradaran los colores al ser atacados por hongos o bacterias. Y hasta hace pocos años se recomendaba que se procediera a sucesivos lavados de las copias o negativos color para detener la degradación de los colores. Estas dificultades son exclusivas de los procedimientos sustractivos, donde el procesado en laboratorio consiste en sustraer los colores innecesarios o remanentes para obtener la imagen de color adecuado. La diferencia entre el Eastmancolor y el Technicolor radica en que en éste los colores son aplicados o impresos sobre una

capa de gelatina por una "matriz", que oficia de selector de los colores y que en los hechos es el negativo: en el Technicolor se imprimen anilinas sobre la gelatina. En el Eastmancolor, por lo contrario, los colores surgen por un proceso de fijación por acopladores, con componentes muy inestables. A cambio de la simplicidad Kodak obtuvo tres resultados objetivos: 1o.) abarató los costos; 2o.) desplazó velozmente a Technicolor del mercado doméstico y después del mercado europeo y mundial; 3o.) produjo películas inestables que al poco tiempo pierden las imágenes fotográficas en ellas registradas. Los tres resultados parten de un principio común. Los materiales de filmación, procesados y copiados para una película standard de 8.000 pies, con Technicolor insumían al productor un costo de U\$S 125.000,00 en los años 50. Por esa misma época los materiales y el procesado de laboratorio, con Eastmancolor fueron de apenas U\$S 50.000. Ese costo fue todavía inferior en DeLuxe, una colateral de Kodak para la 20th Century Fox, que se caracterizó por realizar peores trabajos y por fabricar peores películas vírgenes, todo más barato. El resultado fue revolucionario y los laboratoristas y camarógrafos suspiraron aliviados. Las cosas parecían para todos más fáciles.

En la década del 70, cuando ya había certeza sobre los problemas del sistema Eastman, la empresa Kodak derrotó definitivamente a su antigua rival. Technicolor cerró en 1978 su última planta de procesado por imbibición, en Italia, y terminó adoptando las emulsiones de tres acoples de color semejantes al sistema Eastman. La única planta que actualmente procesa copias por imbibición es la que Technicolor vendió a la República Popular China y que funciona en Pekín, bastante a trasmano. Todo el cine en color de los últimos años está destinado a evaporarse, con la particularidad de que por misteriosas razones desde 1978 el deterioro de los negativos se advierte antes del año, proceso de descomposición que en los tiempos de aguda competencia insumía más de un lustro. Para ese hecho no ha habido explicaciones técnicas aceptables.

**VILLANO DOS: HOLLYWOOD.**— Sid Samuels, ejecutivo de 20th Century Fox, ha sido muy claro: "Lo que ustedes tienen que entender es que este negocio se encontró de pronto metido en el área del arte. Desde sus más distantes orígenes, las películas fueron hechas con un propósito... con un único propósito, ver cómo se podía hacer para que generaran más ganancia. Pero entonces, de pronto, gente más sensible se convenció de que estaba surgiendo una real forma de arte... en los hechos, la única forma artística verdadera del siglo. Spielberg y esos otros caballeros tienen razón en quejarse. Ellos son los únicos artistas de hoy en día que ven que su arte está desapareciendo". La preocupación de los ejecutivos de Hollywood no es consecuencia, sin embargo, del arte maltratado. En 1974, cuando la NBC pagó U\$S 5 millones por una única proyección de *Lo que el viento se llevó* la Metro se vio enfrentada al grave problema de que los negativos habían perdido el color y la NBC no le tomaba el film, con lo cual debió emprender un complicado trabajo de recuperación. Los contratiempos siguientes afectaron a los estudios que concretaron ventas de derechos y copias de films famosos para ser transferidos a video-cassette. Cuando los originales están dañados las reproducciones en video repiten las insuficiencias de los negativos, el

público protesta y devuelve los cassettes (que paga entre 40 y 50 dólares) y cuando eso ocurre estallan los pleitos de Sony y otras firmas por incumplimiento de contrato. Las revisiones y las reposiciones de viejos films, y los problemas y protestas que generan copias nuevas tomadas de negativos descoloridos hicieron pensar (sólo ahora) que algo anda mal.

En esta historia de calamidades el clima ocurrió durante el Filmex (Los Angeles International Film Exhibition) del año pasado. Warner había comprometido un homenaje póstumo a Howard Hawks con la exhibición de *Tierra de los faraones*. Las cosas anduvieron bien durante las dos primeras tomas, sobre un fondo de grandes pirámides, pero cuando al mismo tiempo sobre la pantalla apareció la inscripción "Color by Warnercolor" en rojo, impresa sobre un cielo también rojo, comenzó un escándalo mayúsculo con abucheos que siguieron durante los 120 minutos que dura la película. Los rostros de Jack Hawkins y Joan Collins misteriosamente quedaron amarillos todo el tiempo, las pirámides marrones, los cielos rojos y las arenas del desierto increíblemente rosadas. Como otro homenaje (a John Ford) debía incluir *El ocaso de los cheyennes*, al día siguiente, la empresa Warner, de pronto precavida, hizo anunciar antes de la proyección que "el film ha sido tomado del único original que sobrevive", lo que no pareció ningún mérito al público porque los colores aparecieron definitivamente perdidos. Tom Cooper, director del Vagabond Theater de Los Angeles, una sala dedicada a los "revivals", contó a R. Wiener de *Box Office* que en algunos casos Warner le hizo llegar copias de reestreno acompañadas por filtros para colocar delante de los objetivos de los proyectores con la aspiración de disimular copias descoloridas.

El hecho es que los estudios de Hollywood nunca prestaron atención a la preservación, con escasas excepciones de Metro-Goldwyn-Mayer que transfirió a tres imágenes en blanco y negro, correspondientes a cada uno de los colores básicos, parte de sus films más taquilleros, y de Walt Disney Productions. Metro adquirió incluso una mina de sal a 300 metros de profundidad abandonada en el desierto de Hutchinson, Kansas, donde ha ido depositando en los últimos veinte años un internegativo (o duplicado del negativo original de cada film, para el caso de pérdidas del primer negativo, archivado en Culver City. Esa política de preservación ha permitido al sello Disney el relanzamiento sistemático de sus films más exitosos y a M—G—M ganar más de U\$S 12 millones con una antología musical que se llamó *Erase una vez en Hollywood* (That's Entertainment). Pero éstas han sido excepciones. En Warner Bros, a pesar de los papelones y los pleitos, piensan diferente. Aunque el sello creó hace dos años una sección denominada pomposamente Classics Division, para reeditar en 16 y 8 mm. y en video-cassettes los presuntos clásicos de la compañía, las copias que lanza al mercado están tomadas de originales en Warner Color, una variante de Kodak que presenta la particularidad de perder los colores a los dos o tres años. Mary Jane Peckos, jefe del departamento de clásicos, explica que el problema "técnicamente es parte de nuestro departamento, pero en los hechos no lo es. La preservación es un objetivo, seguramente, aunque no en el próximo futuro. Espero que el ejemplo de M—G—M ejerza alguna influencia aquí. Pero la mayoría de los estudios no está haciendo

nada. Honestamente no sé si se trata de falta de tiempo, de dinero o de gente".

DeLuxe, principal responsable de la hecatombe con sus procedimientos baratos y ordinarios, comenzó a preocuparse hace tres años. Tampoco ha hecho mucho. Su presidente, Bud Stone, echa la culpa a los grandes sellos: "Es una vergüenza, pero nosotros no podemos dar órdenes a los estudios. Ellos hacen lo que mejor les parece." Lo que les parece se basa en el rendimiento económico, claro.

**LAS DISCULPAS, DISCULPAS.**— Sid Samuels, de Fox, ha explicado: "Veamos. Se trata de una situación intermitente. Yo he tomado un negativo que ha estado durmiendo por mucho tiempo y obtengo una buena copia de él. Yo he tomado otro negativo y la copia es mala". Myron Meisel: "¿Por cuántos films puede gastar un estudio U\$S 40.000,00 haciendo separaciones de colores? Un ejecutivo de un estudio que hereda 600 films en las bóvedas de la empresa, por ejemplo, no va a gastarse ese dinero". Nadie explica por qué no se adoptaron esas medidas en el momento de la producción y por qué no se optó por cargar esos costos a los costos normales de producción que suelen ser cientos o miles de veces mayores. Pero la culpa son los malos materiales utilizados. Quién iba a pensar.

Cuando hace pocos meses Cinemateca Revista publicó la carta abierta de Martin Scorsese a Kodak, desde Rochester alguien se molestó en enviar hasta Montevideo -Uru-

## Una lista

Esta es una lista muy incompleta de quienes han adherido a la petición de Martin Scorsese (ver Cinemateca Revista 19, p.36). El orden es más o menos alfabético y el total es unas quince veces más extenso: Hal Ashby, Michelangelo Antonioni, John G. Avildsen, Lindsay Anderson, Saul Bass, Bernardo Bertolucci, Marco Bellochio, Peter Bogdanovich, Laslo Benedek, Francis Coppola, George Cukor, John Cassavetes, Jill Clayburgh, Robert DeNiro, Brian DePalma, Emile de Antonio, Milos Forman, Peter Fonda, Jane Fonda, Federico Fellini, Samuel Fuller, Mia Farrow, Jean-Luc Godard, John Houseman, Henry Hathaway, Werner Herzog, James Ivory, Elia Kazan, Ted Kotcheff, Irvin Kershner, Willy Kurant, Sidney Lumet, George Lucas, Joseph Losey, Richard Lester, Terrence Malick, Liza Minnelli, Vincente Minnelli, Paul Mazursky, Malcolm McDowell, Jonas Mekas, Paul Newman, Jack Nicholson, Ronald Neame, Ousmane Sembène, Michael Powell, Emeric Pressburger, Otto Preminger, Arthur Penn, George Peppard, Sydney Pollack, Richard Pearce, Leni Riefenstahl (!), Burt Reynolds, Michael Ritchie, Jacques Rivette, Francesco Rosi, Alain Resnais, Tony Richardson, Herbert Ross, Arturo Ripstein, Karel Reisz, Martin Ritt, Steven Spielberg, Paul Schrader, Volker Schlöndorff, Hans-Jürgen Syberberg, Jerry Schatzberg, Vincent Sherman, John Schlesinger, Barbra Streisand, François Truffaut, Jacques Tati, Daniel Taradash, King Vidor, Willard Van Dyke, Michael Winner, Wim Wenders, Lina Wertmüller, William Wyler, Michael Cimino, Sergio Leone, James William Guercio. ♦



guay una explicación. "La mayor incompreensión parece centrarse en las películas cuando usted las ve proyectadas. Los films son fotografiados en película negativa color. Cuando se hace el tiraje en laboratorio de las copias de proyección, muchos estudios quieren evitar daños al negativo y entonces ordenan hacer un duplicado del negativo, lo que se conoce como intermediate film. El duplicado del negativo es entonces usado para copiar películas que se distribuyen a las salas y después se lo guarda para posibles usos futuros".

Sigue Kodak de Rochester: "Pareciera pedirle a todos los films para proyección las características de estabilidad. Hay que decir energicamente que esas películas están diseñadas especialmente para la circulación. Normalmente la expectativa de vida física de una copia es de 200 a 300 proyecciones, o sea alrededor de un año. Como no están destinadas a un almacenamiento a largo tiempo, no requieren las características de estabilidad con que se hacen otras películas. Para quienes por alguna razón quieren guardar una película por largo tiempo, Kodak recientemente ha lanzado al mercado el Eastmancolor LF y el LFSP para copia, que debe durar varias generaciones a temperaturas normales y siglos con temperaturas de cero grado. Estos films los puede comprar la industria cinematográfica a un 10 por ciento de sobreprecio".

La explicación es insuficiente porque el problema tiene treinta años de existencia, afecta a negativos e internegativos y sólo en momentos que la televisión y los cassettes (que graban colores estables y duraderos) comienza a amenazar el monopolio, la Kodak Rochester reacciona y lanza al mercado una película más estable. Las investigaciones es dudoso que hayan insumido treinta años. Y aunque ésta sería una solución, falta saber si los económicos de las compañías están dispuestos a autorizar gastos 10 por ciento más altos en el copiado, cuando todos los materiales y los costos de laboratorio suben por encima de lo debido. En el mejor de los casos y si los hechos confirman el vaticinio de Kodak sobre estabilidad del color los nuevos materiales, que han salido este año de su etapa experimental, no habrán de salvar el cine de las tres décadas pasadas.

**LAS SOLUCIONES.**— La transferencia de films a video-cassettes fue eliminada como posible solución hace cuatro años luego de experiencias de varios archivos: la imagen del cassette se sobreimprime en las capas contiguas de la cinta al cabo de cuatro o cinco años, serían necesarias permanentes transferencias, y la posterior reproducción de la imagen a su estado original en película origina pérdidas apreciables de calidad. Hasta el momento tampoco parece viable la transferencia por laser a video-discos. Hechos esos descarts (Congreso FIAF, 1976, México), quedan dos alternativas. Una consiste en filtrar una imagen en color y descomponerla en los tres colores básicos, impresos en tres películas diferentes de blanco y negro. La otra consiste en mantener los materiales de color en condiciones de temperatura y humedad muy especiales. La primera de las soluciones ha sido practicada por M—G—M con algunos films y por Walt Disney Productions, y sobre ella hay cierta experiencia. La segunda solución es más viable en varios sentidos pero no existe aún experiencia suficiente sobre una larga lista de problemas e interrogantes.

Las ventajas de separar a tres películas de

## Preservación por el frío

Estas son referencias de varios archivos sobre condiciones de preservación y almacenamiento de films de color a baja temperatura. Falta información de Esto-

colmo. Los años indican la puesta en funcionamiento de las bóvedas o block-houses climatizados.

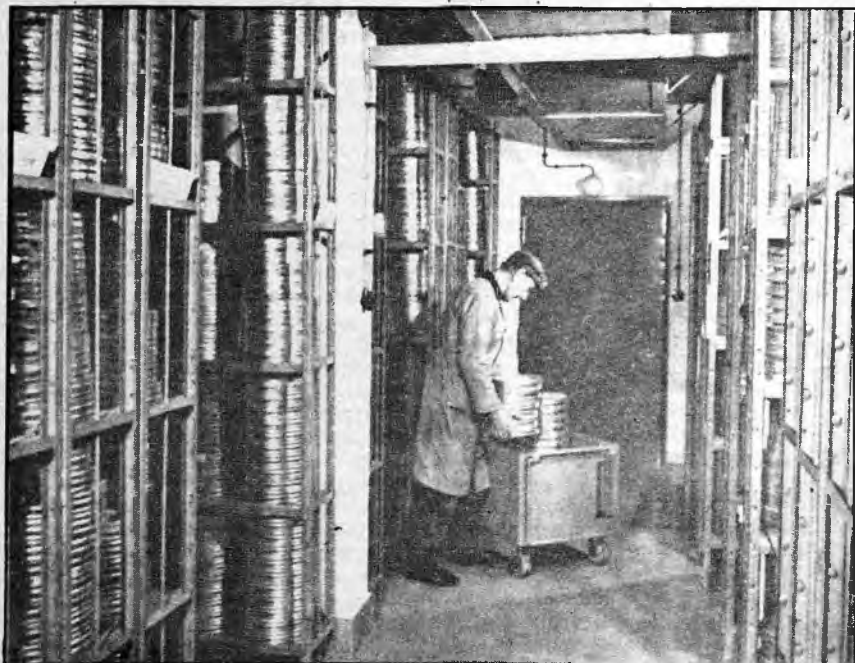
INSTITUCION	AÑO	TEMPERATURA (°C)	HUMEDAD (%)
Library of Congress, Washington	1978	1,5	35
Cinémathèque Québécoise, Montreal	1975	1,5	35
Museum of Modern Art, New York	—	10	50
National Film Archive, Londres	1968	- 12	20
Norsk Filmstitt, Oslo	1980	- 5	20
National Film Archives, Ottawa	1979	1,8	33
Staatliches Filmarchiv, Berlín Oriental	1980(*)	- 6	25
Gosfilmofon'd, Moscú	1980	- 5	30
Cineteca Nacional, México	1978	12	50

(\*) Bóvedas subterráneas a 5 metros bajo la superficie. ♦

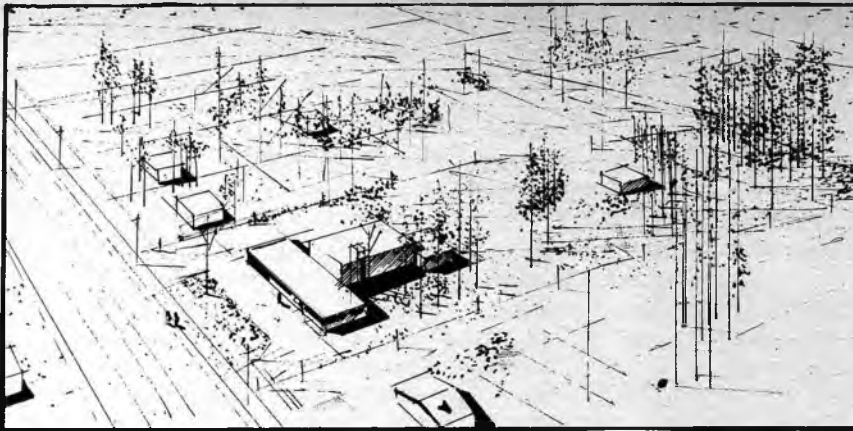
blanco y negro o un film en color, son obvias: a) permite establecer correcciones de los componentes que hayan sufrido un moderado proceso de decoloración, aumentando por revelado y exposición de laboratorio los contrastes y la definición de las imágenes; b) la conservación de copias o masters blanco y negro es menos crítica y requiere una temperatura de 12 grados y alrededor del 60 por ciento de humedad; c) la película blanco y negro es sumamente estable en base de acetato. Los inconvenientes parecen también notorios: 1) transferir una película de 90 minutos a tres masters en blanco y negro cuesta en USA—alrededor de U\$S 35.000 (Kodak asegura que sólo U\$S 15.000.00), y regresarla a imágenes en color, insume de nuevo U\$S 15.000,00, sin tener en cuenta los trabajos de reforzado o correcciones y el tiraje de pilotos sucesivos en caso de componentes amarillo o cian perdidos; 2) existen serios riesgos de desincronización en el copiado entre las tres imágenes de los masters en blanco y negro; 3) la tecnología necesaria existe en sólo tres laboratorios en el

mundo ubicados en Los Angeles, Berlín Oriental y Moscú; 4) una máquina especial fue demostrada durante FIAF 1976 pero el costo de fabricación la hace (casi) irreplicable. Para cinematecas con miles de copias de films en color en sus archivos esta solución es impensable. Lo es también para los grandes estudios de Hollywood.

Del 21 al 23 de abril se reunió en Washington la Conference on the Cold Storage of Motion Picture Films, organizada por el American Film Institute y la Library of Congress, con asistencia de representantes de cinematecas de otros países con experiencia en la preservación de films en color a bajas temperaturas: Cinémathèque Québécoise, National Film Archive de Londres, Staatliches Filmarchiv der DDR de Berlín Oriental, Norsk Filmstittut de Oslo y Gosfilmofond de Moscú. En febrero, en México, un Seminario Latinoamericano que auspició la UNESCO había aportado información sobre las investigaciones. La conferencia de Washington fue, sin embargo, un resumen de lo que se sabe y lo que se desco-



STAATLICHES FILMARCHIV DER DDR  
Interior de una de las bóvedas de preservación



## PROYECTO MUY GENERAL A un plazo de cinco años



### UBICACION

A 16 kilómetros y 1/2 del centro de. El balance es favorable, por razones de relatividad de costos y posibilidades. Se entiende que las normas adecuadas son de 3 a 5 grados centígrados bajo cero y 25 por ciento de humedad para negativos, masters o copias de proyección. Pero casi todos los archivos que se han aproximado a esos parámetros tienen una experiencia de cuatro años o menos, excepto el Svenska Filminstitutet de Estocolmo y el National Film Archive de Londres que inauguró el sistema en 1968 por la vía experimental. Lo que se desconoce, empero, es quizás demasiado:

- a) un film sometido a la preservación bajo cero, qué proceso adecuado debe sufrir antes de ser manipulado en condiciones normales de temperatura y humedad;
- b) cuáles son las transformaciones que produce el proceso de desclimatización;
- c) en qué proporción importan las condiciones de almacenamiento y mantenimiento de un film previas a la introducción al frío;
- d) cómo se corrigen cristalizaciones microscópicas en la emulsión al frío, advertidas por la Library of Congress;

- e) cuál es la renovación de aire exterior óptima, sin que afecte los parámetros de temperatura y humedad relativa;
- f) por qué se producen, en condiciones de humedad más baja del 30 por ciento, emanaciones de butanol, componente de la base de acetato de los films;
- g) qué resultados se obtendrían reduciendo la temperatura a menos de 10 grados bajo cero;
- h) la fragilidad de la base de los films sometidos a baja temperatura, teóricamente puede aumentar pero se desconocen en la práctica los efectos a largo plazo;
- i) son aconsejables o desaconsejables los envoltorios de polietileno para los rollos antes de introducirlos en las latas a baja temperatura;
- j) cómo corregir eventuales condensaciones de humedad en el interior de las latas o envases de los rollos de película.

De todos modos el principio fundamental de la conservación de films por el frío, que consiste en desactivar o eliminar las bacterias y hongos, parece correcto. Si la emulsión Eastman tiene componentes orgánicos y éstos son afectados por el frío, el procedimiento de congelarlos sería el más indicado.

Resueltas las primeras interrogantes, quedarían todavía pendientes otras, más bien prácticas:

- k) conocer los cambios en las características físicas de los materiales: plasticidad, encojimiento, rigidez;
- l) tests densitométricos a aplicar para control de la estabilidad de los colores;
- ll) comprobar la afectación igual o diferente a cada capa componente de las emulsiones.

Y aún faltaría saber qué pasa con nuevos materiales que hagan menos perecedero el cine futuro. Aparte de la salida al mercado de las películas LF de Kodak, prácticamente no se ha desarrollado ninguna investigación sobre modificaciones en los baños de fijado. La información que se conoce proviene de los años 30, en que un proceso conocido como Gasparcolor originó colores que aún ahora se mantienen estables. Y se sabe que la propia firma Kodak produjo hacia 1940 el Azochrome con características semejantes. Actualmente esos baños sólo se producen por la Ciba-Geigy de Suiza y la firma japonesa Fuji, para el procesado de diapositivas color.

**UN PROYECTO URGENTE.**— Cinematografía Uruguaya difundió en julio pasado como inminente el comienzo de la construcción de varios edificios para la preservación de sus films, con prioridad sobre los origina-

les, copias y negativos color. A mediados de año adquirió un predio de 2.000 metros cuadrados sobre el kilómetro 16 1/2 del Camino Maldonado con ese objeto. La ubicación fue determinada previamente en función de los componentes del terreno y las condiciones de humedad relativa promedio, ubicación, altura sobre el nivel del mar y posibilidades de renovación de aire exterior no salitroso o húmedo. El proyecto prevé un plazo de cinco años hasta su terminación, y se procura cumplir con las exigencias actualizadas para el mantenimiento de films de color en base de acetato, color en acetato y en nitrato. De acuerdo con las previsiones se instalará al mismo tiempo en una de las etapas un laboratorio de testado químico y un laboratorio de contrapaje y preservación.

El proyecto puede parecer ambicioso y quizás apresurado ante todas las interrogantes aún sin respuesta. En rigor habrá de ser la primera experiencia en condiciones técnicamente adecuadas y en parte experimentadas, que se realice en América del Sur. La urgencia es en buena medida consecuencia del deterioro inminente (y acumulativo) de numerosos films en color que archiva la Cinematografía y que no serán rescatables de no detener a tiempo la evasión del color, y de los procesos de descomposición química sobre películas normales de blanco y negro. Guardar más tiempo sería en muchos sentidos llegar demasiado tarde, como han entendido en los últimos años decenas de archivos en varias partes del mundo. De la misma manera que en la década del 40 al 50 la principal preocupación de las cinematecas consistió en lograr un reconocimiento o un aval a la búsqueda y recuperación de los films —que por entonces todavía se les negaban—, y en los años 50 al 70 consistió en salvar las copias de originales en nitrato transfiriéndolas a materiales de seguridad (una tarea inconclusa todavía en casi todo el mundo), los próximos años presentan, para los archivos, el desafío de cómo lograr preservar los films de color impresos o negativos sobre materiales inestables de Eastmancolor y derivados.

Mientras tanto es quizás angustiante la duda sobre si algunas de las obras maestras del cine de hoy podrán ser conocidas dentro de muy pocos años. La lista de films irremediablemente perdidos es aún precaria pero abrumadora. Y cada año que pasa esa lista puede multiplicarse hasta casi el infinito. A estas alturas parece secundario saber de quién es la culpa del desaguisado, si de Kodak en su lucha con Technicolor y con los reveladores de Gasparcolor a los que derrotó en la década del 40, si de la prioridad que la industria da al dinero, si del desconocimiento que muchos directores y fotógrafos tenían del problema, o si simplemente son cosas que pasan. Al mismo tiempo parece urgente hacer saber que el cine de treinta años se está perdiendo quizás para siempre. En setiembre Martin Scorsese organizó en un cine de New York una demostración pública durante una semana y media donde se proyectaron a razón de tres films por día, las copias de una larga lista de obras maestras del cine con una particularidad: de los originales en color sólo quedan vestigios o simplemente sus imágenes se han convertido en púrpura uniforme. Como dijo en abril, en Washington, Norman Airey, de Time: "Lo único que podemos hacer es poner nuestras películas a cero grado y cruzar los dedos". ♦

M. Martínez Carril.