

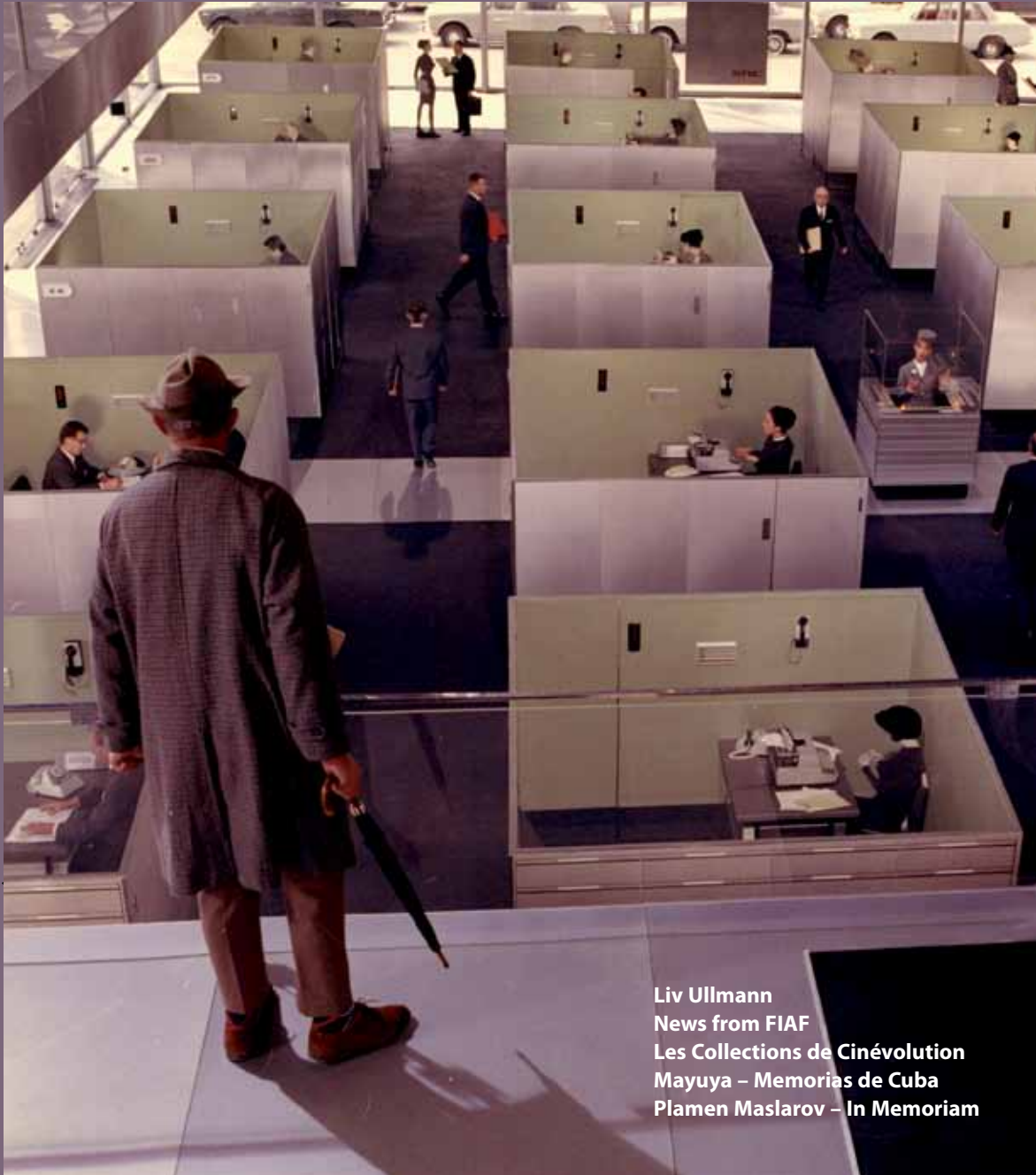
# Journal of Film Preservation

Revista de la  
Federación Internacional  
de Archivos Filmicos

Published by the  
International Federation  
of Film Archives

Revue de la Fédération  
Internationale  
des Archives du Film

**fiaf**



Liv Ullmann  
News from FIAF  
Les Collections de Cinévolution  
Mayuya – Memorias de Cuba  
Plamen Maslarov – In Memoriam



*Playtime*, de et avec Jacques Tati,  
France (1967)  
Courtoisie de la Cinémathèque  
suisse, Lausanne.

## FIAF Awards

Martin Scorsese (2001)  
Manoel de Oliveira (2002)  
Ingmar Bergman (2003)  
Geraldine Chaplin (2004)  
Mike Leigh (2005)  
Hou Hsiao-Hsien (2006)  
Peter Bogdanovich (2007)  
Nelson Pereira dos Santos (2008)  
Rithy Panh (2009)  
Liv Ullmann (2010)

*Illustration credits and special thanks to:*  
Archives françaises du film-CNC, Paris  
Berkeley Art Museum / Pacific Film  
Archive, Berkeley  
Cinematheca de Cuba, La Habana y  
Colección María Eulalia Douglas  
Cinematheca Portuguesa-Museu do  
Cinema, Lisboa  
Cinémathèque française / Musée du  
Cinéma, Paris  
Cinémathèque québécoise, Montréal  
Cinémathèque suisse, Lausanne  
et André Chevailler, Lausanne  
Cinémathèque Royale de Belgique,  
Bruxelles  
Danish Film Institute, Copenhagen  
Eva Orbanz Collection, Berlin  
FIAF Archives, Brussels  
and Christian Dimitriu Collection  
Filmoteka Narodowa, Warszawa  
Irish Film Archive, Dublin  
Norsk Film Institut, Oslo  
Svenska Film Institut - Kinematheket,  
Stockholm

- 2 Message to the Keepers of the Film Heritage  
*Liv Ullmann*

## Historical Column

- 4 Les Collections de films et d'appareils cinématographiques de  
Cinévolution à Mons, Belgique  
*Jean-Pierre Verscheure*
- 12 Lucky Breaks and a Virtual Reconstruction: Bringing *Bergenstogt*  
*Plyndret Inatt* Back to Life on the Screen  
*Nils Klevjer Aas*
- 16 Memoria e historia del cine en América Latina  
*Paulo Antonio Paranaguá*
- 23 "The Points"  
*Teresa Barreto Borges*
- 25 Images du cinéma muet italien – La collection de photographies et documents  
publicitaires du Musée national du cinéma de Turin  
*Roberta Basano, Nicoletta Pacini*

## News from the Affiliates and Commissions

- 32 The Revision of the *FIAF Cataloguing Rules for Film Archives*  
*Nancy Goldman, Maria Assunta Pimpinelli, Thelma Ross*
- 34 Preservation Best Practice  
*FIAF Technical Commission*
- 37 Charter of Film Restoration  
*Vittorio Boarini, Vladimir Opela*
- 40 Legal Deposit, Copyright, and Cultural Patrimony in Italy  
*Luca Giuliani, Rita Borioni, Alessandra Untolini Bocci*

## Recordando / Remembering

- 47 Mis recuerdos de Héctor  
*María Eulalia Douglas "Mayuya"*
- 49 Héctor García Mesa (1931-1990)  
*María Eulalia Douglas, Alicia García*

# Journal of Film Preservation



52 Mayuya – Memoria de la Cinemateca de Cuba  
*Christian Dimitriu*

74 A Memory of Jerzy Toeplitz  
*Ray Edmondson*

## In Memoriam

76 Plamen Maslarov (1950-2010)  
*Genoveva Dimitrova*

## Publications

78 *La Retirada en images mouvantes*  
*Éric Le Roy*

80 Réinventer le film noir: Le cinéma des frères Coen et de Quentin  
Tarantino  
*Michel Cadé*

## DVDs

82 *Gaumont: Le cinéma premier 1897-1913. Volume 1*  
*Donald McWilliams*

86 *Un chien andalou*  
*Robert Daudelin*

88 *La Bataille du rail*  
*Eric Le Roy*

91 *Irish Destiny*  
*Eric Le Roy*

94 **FIAF Bookshop / Librairie FIAF / Librería FIAF**

96 **Publications Received at the Secretariat / Publications reçues au  
Secrétariat / Publicaciones recibidas en el Secretariado**

## Journal of Film Preservation

Half-yearly / Semi-annual  
ISSN 1609-2694

Copyright FIAF 2010

### FIAF Officers

President / Présidente

Hisashi Okajima

Secretary General / Secrétaire générale

Meg Labrum

Treasurer / Trésorier

Patrick Loughney

### Comité de rédaction

#### Editorial Board

Chief Editor / Rédacteur en chef

Robert Daudelin

### Deputy Chief Editor

#### Rédacteur en chef adjoint

Catherine A. Surowiec

### EB Members / Membres CR

Eileen Bowser

Christian Dimitriu

Jan Christopher Horak

Éric Le Roy

Hisashi Okajima

### Correspondents/Correspondants

Elaine Burrows

Michel Cadé

Paolo Cherchi Usai

Thomas Christensen

Ray Edmondson

Clyde Jeavons

Patrick Loughney

Roger Smither

Jon Wengström

### Éditeur / Executive Publisher

Christian Dimitriu

#### Editorial Assistants

Sever J. Voicu

Baptiste Charles

### Graphisme / Design

Meredith Spangenberg

#### Imprimeur / Printer

Poot - Brussels

Fédération Internationale des

Archives du Film - FIAF

Rue Defacqz 1

1000 Bruxelles / Brussels

Belgique / Belgium

T: +32 2 538 3065

F: +32 2 534 4774

jfp@fiagnet.org

# Liv Ullmann – Message to the Keepers of the Film Heritage

On 3 May 2010, Liv Ullmann addressed the following message to the FIAF delegates on the occasion of the 2010 FIAF Award ceremony at the City Hall of Oslo.



Liv Ullmann receives the 2010 FIAF Award from FIAF President Hisashi Okajima.



Liv Ullmann is welcomed by Lise Gustavson and Jan-Erik Holst upon her arrival at the City Hall of Oslo.

Dear delegates and distinguished members of FIAF:

First of all, let me share with you two not very well known details about my life... I was born in the hometown of your President, Hisashi Okajima: Tokyo; and I was born in 1938, the same year as the foundation of FIAF....

It is a true honour for me to receive this award from you, who have devoted your lives to film, our 7th Art.

Both as an actress and as a director, I sought and found inspiration and perfection from older films – from the classic masterpieces.

The best teacher in my life was Vittorio De Sica – *Bicycle Thieves*, *Umberto D.*, *Miracle in Milan*... and then to have been fortunate enough to be in master-classes with Ingmar Bergman, Jan Troell, and the great cinematographers Sven Nykvist and Vilmos Zsigmond, and being acquainted with Martin Scorsese, who sent me copies of his film on Italian cinema – all the films we grew up with. They all taught me how important the knowledge of our film history is for a professional filmmaker.

I know that I can only understand the *now* – the *today* – through history.

We have kept and restored the written word and – thanks to you – we are now keeping and restoring the movies.

Movies – the storytellers in our life – increasingly superior to the Internet, Facebook and Twitter...

We are the descendants of the ancient storytellers, who illustrated their tales with rock paintings in caves – whose stories were the need - the urge - to convey something worthwhile about being a human being – be it wisdom or experience – a myth or a story – that is being retold. A storyteller finding its way into our subconscious, taking root there, helping us to see not only ourselves, but ourselves as part of the world.

And the documentary films – proving what we otherwise would maybe not believe later. A walk on the moon. A wall that falls in Berlin. The horror of man's inhumanity to man. The speeches that changed the world, and the people who wrote them. The earth that shakes. The volcanoes that erupted. The times we filled our oceans with oil.

For centuries, young and old can find the proof of who we are and what we did to each other and to our world.

I have visited several film archives – in Israel, Russia, Serbia, Cuba, Venezuela, Slovakia, Brazil, Argentina, England, the USA – and of course Oslo and Stockholm.

I have met and been inspired by archive and cinemathèque professionals who love the art of film, who give it dignity. I have met people who give unusual and immense dedication to their profession. This is inspiring.

Once in Russia, many years ago, Tarkovsky took me to their archive in Moscow. I sat behind him, and he turned and smiled to me when the light dimmed and the wonder of an old film appeared on the screen. I was brought into the magic which an older movie can give and at the same time I have this master, Tarkovsky, in front of me, who wanted to share what he could not say. "And the set of his neck and shoulders makes it clear that he is staring hard and hungrily – locked in visual communion with the moving picture in front of him." This was my only talk with Tarkovsky. But what a talk...

Dear FIAF: I sincerely believe that your work can develop the necessary ties between our 2 professions, and that film art and film history can meld together and inform and enrich each other – as you find in art schools and music academies. As you find with film directors, who share their knowledge and what inspired them from past times with their students and actors.

Preserving the cinematographic heritage is a great and worthwhile task: creative artists should be eternally grateful to people like you – who have devoted your professional lives to make important films accessible for future generations. I hope you will have the necessary support from governments and other authorities – media programmes, etc. – as well as from the artists themselves.

It is you who make it possible to be touched in this often cold and technical world.

On a Stone of Memory in Hiroshima, there is an inscription:

"We know 100 times more than we need to know. What we lack is the ability to experience and to be moved by what we know, and what we see, understand, hear, and believe."

Yes, we need the real storytellers, and we need to keep them. Accept my deep and sincere thanks to all of you, who make this possible in our world.

What you are keeping for us –the storytellings of yesterday- will always leave an imprint within those who seek you, and be part of them for the rest of their lives.

# Les Collections de films et d'appareils cinématographiques de Cinévolution à Mons, Belgique

Jean-Pierre Verscheure

*N.D.L.R.* : Le texte qui suit se présente comme une sorte de complément au dossier "Collections spécialisées" de notre numéro précédent (82). Bien que Cinévolution ne soit pas affilié à la FIAF, son animateur est assurément un compagnon de route et nombreux sont les archivistes qui se souviendront de ses remarquables communications lors, notamment, des congrès de Montevideo (1992), Bologna (1994) et Tokyo (2007).

## Toute collection a une origine, un développement, une histoire et une fin.

### Origine.

L'origine de mes collections remonte au temps de ma jeunesse, j'avais 11 ou 12 ans je crois. Un jour je reçu d'un voisin un jouet cinématographique : c'était un projecteur 35mm à main qui pouvait aussi être utilisé comme lanterne magique. Dans une boîte, il y avait des plaques en verre et quelques bobines de films. Nous n'avions pas la télévision à l'époque et pouvoir projeter des images fixes et animées suscita chez moi un engouement sans précédent. Avec mon père nous allions parfois le dimanche matin au marché aux puces à Bruxelles. On y découvrait des bobines de films de tous formats : du 8 au 35mm en passant par des formats que je trouvais bizarres comme le 9,5 ou le 17,5mm. J'aimais également les jouets scientifiques comme les boîtes de chimie, d'électricité, de mécanique.

Deux événements seront ensuite déterminants par rapport à la démarche actuelle : la rencontre d'un « amateur de cinéma » qui possédait sa propre installation de projection 35mm à domicile et celle d'un exploitant d'un cinéma de quartier. Commençons par l'exploitant car



Mon premier projecteur jouet pour film 35mm et plaque en verre acquis à l'âge de 11 ou 12 ans.



«...mais mon gamin, ces films ne sont pas ratés, c'est du CinemaScope ! »

l'anecdote se révélera déterminante. Un jour après l'école, je me rendis au comptoir des films de la Warner Bros à Bruxelles demander des morceaux de pellicules. Contre toute attente je reçus des extraits d'une minute environ coupés dans des copies hors d'usage partant à la destruction. Mais un jour je reçus des films « ratés » où les images très allongées étaient déformées. Je retournais demander d'autres extraits et le magasinier me redonna d'autres morceaux également « ratés ». Le magasinier s'aperçut que je n'étais pas content et me dit « Qu'est-ce qu'il y a, ça ne va pas ? » et j'ai eu le courage de lui demander pourquoi il me donnait des films « ratés ». Il me répondit alors « mais mon gamin, ces films ne sont pas ratés, c'est du CinemaScope et si ça t'intéresse d'en savoir plus je peux te faire visiter une cabine de projection et tu comprendras ce que c'est ». J'ai accepté son invitation et il m'a fait visiter la cabine d'un vrai cinéma où j'ai découvert pour la première fois les équipements de projection 35mm professionnels. Je venais de découvrir un procédé particulier qui nécessitait un objectif spécial qui donnait une image très large à l'écran et j'étais fou de joie ! L'autre événement fut la rencontre d'un amateur de cinéma, comme on les appelait à l'époque, qui possédait un projecteur professionnel chez lui. Ce qui me semblait impossible devenait réalité : posséder une installation de projection 35mm chez soi était donc parfaitement possible !

### Premier développement.

Je mis tout en œuvre afin d'acquérir également une installation de projection 35mm, mais à 14 ans avec mon argent de poche c'était



Jacques Tati dans *Playtime* (1967).



« A 20 ans, c'était en 1972, mon installation de projection 35mm privée était déjà équipée d'une multitude de procédés d'image et de son ».

invraisemblable. J'ai donc recherché des petits boulots et me suis retrouvé projectionniste dans un cinéma de quartier le week-end. Un an plus tard j'avais mon projecteur 35mm professionnel, c'était un Ernemann 1 muet auquel j'ai ajouté un lecteur de son « bricolé maison » mais j'avais du son ! L'aventure commençait. Je découvris à cette époque, en 1966, que les films étaient présentés dans les salles dans différents formats d'image et de son et que les affiches mentionnaient le nom d'un procédé ou d'un système que je ne connaissais pas. Les films Paramount étaient annoncés en VistaVision, les films de la 20th Century-Fox en CinemaScope, *Sleeping Beauty* de Walt Disney en Technirama, Universal annonçait *Spartacus* en Super Technirama 70mm, etc... Non seulement je voulais savoir ce que ces systèmes signifiaient mais il me semblait tout aussi logique de pouvoir projeter les films dans le système annoncé dans la publicité. Je pensais d'ailleurs que les cabines de projection des grandes salles étaient toutes équipées de ces nombreux procédés. Par conséquent, je devais également acquérir ces appareils. Tout cela me semblait d'une implacable logique. Je découvris alors ce que voulait dire « vivre dans le pays de Magritte » car ma logique était surréaliste.

Lors des grandes premières à Bruxelles, certains films étaient réellement présentés dans leurs procédés

d'origines. Le cinéma Marivaux s'était spécialement équipé d'une toute nouvelle installation 70mm pour la sortie de *Playtime* de Jacques Tati. Le cinéma Variété s'était équipé pour la sortie de *Spartacus* en Super Technirama 70mm et ensuite du procédé Cinerama à trois projecteurs, le cinéma Ambassador s'était superbement équipé pour la re-sortie du film *Around the World in 80 Days* et le cinéma Caméo possédait une remarquable installation « Perspecta Sound ».

Ces installations particulières, rares et exceptionnelles, étaient utilisées pour très peu de films et ont eu une durée de vie éphémère, mais elles rendaient au film le vrai spectacle voulu par les réalisateurs. On pouvait à cette époque visionner ces mêmes films dans des salles non équipées de ces procédés et c'est là que j'ai pris vraiment conscience de l'importance du respect de la forme par rapport au récit filmique.

### L'étude, la recherche et le début des collections.

A 20 ans, c'était en 1972, mon installation de projection 35mm privée était déjà équipée d'une multitude de procédés d'image et de son. Mes études de mécanicien et d'électronicien que j'orientais vers les techniques cinématographiques me permettaient d'installer convenablement tous ces procédés car je les étudiais avec beaucoup de passion et de rigueur. Mais le cinéma c'est avant tout des films et si je m'équipais de



Christian Dimitriu, directeur du séminaire sur la conservation et la mise en valeur du patrimoine cinématographique Suisse organisée à Lausanne en 1991 et Jean-Pierre Verscheure pour la conférence sur l'évolution des techniques du son dans le spectacle cinématographique et leur conservation.



Reconstitution réalisée à l'aide d'éléments originaux à l'exception du chevalet dont on n'a retrouvé qu'un seul exemplaire en mauvais état. Ce cinématographe Lumière de projection, en état de marche, porte le n° de série 26 et fut fabriqué par Jules Carpentier à Paris. La source de lumière est du type Molteni. Coll. Verscheure



professionnels du cinéma, les institutions, les musées, n'étaient pas en mesure de m'aider dans mes recherches. La littérature en la matière était rare et je me suis retrouvé précurseur dans cette démarche. Personne ne se préoccupait de conserver cette forme de patrimoine. Les œuvres, principalement sonores, continuaient à être présentées sans le moindre souci d'authenticité. Dans ce domaine tout restait à faire ; l'étude de l'évolution des formes de spectacles cinématographiques, leur recensement, la collection de films dans leurs

tous ces procédés, c'était tout simplement pour pouvoir visionner les films dans leur forme originelle. La collection de films commencera avec des copies enregistrées dans des systèmes sonores que personne n'était capable de lire et que les distributeurs me cédaient pour ces raisons. Petit à petit je pris conscience que les œuvres cinématographiques anciennes n'étaient plus présentées correctement et qu'elles perdaient ainsi leur véritable valeur originelle. Je pris alors la décision d'entreprendre des études et recherches sur l'histoire du spectacle cinématographique.

Prendre une décision c'est facile mais en mesurer sa complexité c'est autre chose. Les





Projecteur d'enseignement 35mm Pathé-Frères (1920). Facile à utiliser, ce projecteur manuel ajoute à l'image animée la projection de vues fixes par diapositives en verre, grâce à une lanterne pivotante. Pour des raisons de sécurité la lampe à incandescence est de faible puissance. Coll. Verscheure.

formats d'origine, la collection d'équipements, la remise en état de fonctionnement, etc. Dans le domaine de la muséographie, il n'existait en Belgique, aucune collection en mesure de retracer l'évolution du cinéma en tant que spectacle cinématographique depuis les frères Lumière jusqu'à nos jours. Dans ce domaine aussi, tout était à créer.

**La fondation d'un centre d'études, de recherches et de conservation films et équipements.**

La décision de fonder un centre d'études et de recherches sur l'évolution du spectacle cinématographique se devait d'être pertinent. Pour en mesurer l'utilité j'ai contacté la FIAF en 1989. Grâce à l'accueil très enthousiasmant et encourageant de Mme. Brigitte van der Elst j'ai pu assister à titre privé à un congrès de la FIAF à Lisbonne pour lequel j'avais déposé un

rapport intitulé « Conserver l'héritage du spectacle cinématographique ». M. Robert Daudelin, alors conservateur de la Cinémathèque Québécoise venait d'être élu président de la FIAF, et m'avait donné la parole quelques minutes. Pour la première fois semble-t-il, la problématique de la présentation des films dans leur système sonore originel fut abordée, de manière succincte, mais remarquée par quelques conservateurs. M. Christian Dimitriu, alors directeur adjoint de la Cinémathèque Suisse à Lausanne me sollicita afin de donner une conférence intitulée « L'évolution des techniques du son dans le spectacle cinématographique et leur conservation » lors d'un séminaire international sur la conservation et la mise en valeur du patrimoine cinématographique et audio-visuel en Suisse.

Ces différentes rencontres m'ont rapidement permis d'évaluer la situation et de constater les innombrables lacunes en matières de conservation et de présentation muséale des équipements qui permettent de découvrir les œuvres anciennes dans leur forme d'origine et principalement dans le domaine du son. Tout restait à faire ou presque...

Trois domaines d'activités allaient être entrepris : l'étude et la recherche historique des procédés techniques, la collection d'équipements spécifiques et leur remise en état dans une petite salle de vision et la constitution d'une cinémathèque spécialisée\*.

La recherche historique vise à découvrir pour chaque œuvre, la forme originelle de présentation car elle est le reflet de l'évolution technologique en vigueur au moment de sa réalisation. Cette valeur archéologique doit être respectée afin de saisir la dimension esthétique originelle des films. L'œuvre et sa forme originelle sont indissociables. L'étude de cette relation fond/forme permet également de restaurer les films avec plus de rigueur historique. Cela impose deux orientations de recherches distinctes mais complémentaires : l'étude du rapport fond/forme des œuvres d'une part et l'étude des équipements technologiques d'autre part. On en comprend



Premier équipement Dolby Stéréo de l'histoire, le CP 100 (1975). Coll. Verscheure.

\* Cette cinémathèque comprend plus de 4.000 titres. Une part importante de près de 900 titres concerne notre cinématographie nationale belge, du spot publicitaire au long métrage.

mieux l'importance aujourd'hui à un moment où l'évolution des nouveaux supports utilisés pour la conservation des films doit respecter cet héritage et sur la façon dont il sera perçu par les générations futures.

### **La collection d'équipements cinématographiques destinés à la recherche et à leur présentation muséale.**



Une partie des équipements Dolby stéréo et L.C. Concept.

La visite d'une trentaine de musées du cinéma dans le monde m'a rendu perplexe. On y voit de tout, des collections de costumes, des centaines de projecteurs, des lanternes magiques, des caméras, des morceaux de décors. Il est intéressant de constater que chaque musée aborde l'histoire du cinéma très différemment. En Belgique l'approche muséale du cinéma n'existe pas. Les seules collections existantes et visibles du grand public concernent la préhistoire du cinéma.

#### **Projecteur professionnel Pathé-Renforcé modèle 1905**

Ce modèle de projecteur est équipé d'une lampe oxy-éthérique permettant d'assurer des projections dans les lieux où l'électricité n'était pas encore installée.

La combustion d'un mélange d'oxygène et d'éther produit une flamme très chaude qui porte à incandescence un morceau de chaux. La lumière dégagée est ensuite projetée sur la pellicule puis sur l'écran. Une cuve à eau absorbe les rayons calorifiques du faisceau de lumière réduisant les risques d'incendie de la pellicule hautement inflammable de l'époque. C'est la manipulation d'une lampe de ce type qui fut responsable de l'incendie du Bazar de la Charité en mai 1897.

Le projecteur dénommé Pathé-Renforcé est le plus célèbre des appareils de projection français. De 1905 à 1930, il en sera fabriqué environ 50.000 exemplaires. Ce modèle est

conçu à partir du bâti du projecteur Lumière auquel on a ajouté une colonne et deux débiteurs afin de permettre la projection de bobines de plus de 10 minutes. (Le cinématographe Lumière était conçu pour des films de 1 minute).

#### **Les appareils spécialement destinés à l'enseignement**

En 1911, le lycée Hoche à Versailles inaugure l'utilisation du cinématographe à l'école. Il faudra attendre 1920 pour qu'un nouvel essor soit donné à ce mode d'enseignement. Bientôt chaque lycée, chaque université possèdera un ou plusieurs appareils de ce type, qu'ils soient de marque Pathé-Frères, Gaumont ou autres. La société Pathé Consortium Cinéma diffuse alors des films géographiques, de sciences naturelles, de médecine, etc.

Mon point de vue allait être radicalement différent. Les musées qui abordent la préhistoire du cinéma ont généralement pris l'option de présenter les inventions dans un ordre chronologique. Cette démarche permet de mieux comprendre l'évolution des techniques et



Plus de 120 objectifs de projection sont conservés dans un but d'études et de recherches. Ici, deux modèles D-150 pour films 70mm (1966).

leurs implications dans les découvertes et inventions qui permirent la naissance du cinéma. Mais aucun musée du cinéma dans le monde ne présente la suite, c'est à dire une présentation chronologique et cohérente des inventions et équipements qui ont permis au cinéma d'évoluer jusqu'au numérique. J'ai donc décidé d'entreprendre cette démarche en partant de zéro, en prenant une page blanche et en dressant la liste des inventions, des perfectionnements, des équipements, des films représentatifs...

Cette première liste rendait mon projet utopique car les objets fondamentaux les plus importants comme ceux qui permettent de concrétiser le passage du muet au parlant par exemple sont extrêmement rares et semblaient perdus. Aucun musée ne présente ces équipements.



Cinévolutions possède une importante collection de films en Technicolor à imbibition qui comprend près de soixante systèmes évolutifs différents du procédé.

Certains diront par chance, d'autres par acharnement, je découvre dans un laps de temps relativement court un authentique cinématographe Lumière équipé d'une lanterne de type Molteni et dans un autre lieu, un exemplaire du premier haut parleur Western Electric de l'histoire du son au cinéma utilisé pour la sortie du célèbre film *The Jazz Singer*. Dans la foulée je découvre également un projecteur équipé pour la lecture des disques Vitaphone.

La découverte de ces objets, inventions majeures du cinéma allait m'encourager dans ma démarche et ce fut le début d'une collection systématique de tout ce qui pouvait apporter des informations pour l'étude et la recherche des systèmes et procédés qui ont permis au spectacle cinématographique d'évoluer.

Combien de musée possède un équipement limelight responsable de l'incendie du Bazar de la Charité ? Sur plus de vingt systèmes Dolby Stéréo, combien sont recensés et combien sont présentés au public ? Je n'ai jamais vu dans un musée du cinéma un équipement complet sur l'histoire du CinemaScope...

### **Les équipements collectionnés.**

N'étant pas collectionneur dans l'âme, j'ai pris la décision de ne collectionner que les objets indispensables à la présentation des œuvres cinématographiques dans leur forme et format d'origine. D'autre part je considère également qu'il n'est pas nécessaire de collectionner des équipements qui existeraient dans d'autres musées en Belgique ou dans les pays voisins. Parmi plus de 700 équipements et appareils en ma possession, j'aimerais citer quelques exemples. Je vais volontairement choisir l'évolution des systèmes Dolby car ils sont très récents et posent déjà des problèmes. Les centaines voir des milliers de films réalisés en Dolby mono ou stéréo entre 1972 et 1987 ne sont pas « décodables » avec les nouveaux équipements Dolby CP 650. Ces nouveaux Cinema Processor traitent toute la chaîne sonore de manière numérique y compris les réducteurs de bruits, le dématriceur, et les égaliseurs. La reproduction d'un enregistrement Dolby stéréo datant de 1978 à l'aide d'un équipement d'aujourd'hui nous donne un son totalement anachronique. La maîtrise de ce type de dérive archéologique impose une étude rigoureuse de l'évolution de tous les systèmes d'encodage, de matricage et autres circuits. Afin de mener à bien les études dans ce domaine, il est impératif de posséder tous ces équipements, tous les manuels d'instructions d'origine, les films tests ainsi que tous les éléments publicitaires comme les affiches et les photos des films annoncés dans ces systèmes. En ce qui concerne le son nous avons

collectionné les types de haut-parleur, d'amplification et de systèmes dans 55 procédés différents sur les 94 recensés à ce jour.

Pour les procédés d'image, la démarche est la même et nous sommes en mesure de présenter les films à l'aide des équipements optiques originaux. Sans faire de distinction entre des procédés d'image inventés pour un film ou pour une commercialisation massive, nous avons décidé de collectionner tous les systèmes anamorphiques qui font partie de l'histoire et du développement de l'invention de l'hypergonar du professeur Henri Chrétien. Les objectifs Dyaliscope, Totalscope, Cinépanoramique, Bausch & Lomb, HiLux Val, etc., jusqu'à nos jours sont les témoins de l'évolution de l'optique anamorphique et doivent être conservés. Ces équipements permettent de mieux comprendre les enjeux scientifiques et économiques des sociétés impliquées dans l'histoire générale du cinéma. Tous les équipements cinématographiques en rapport avec un procédé ou un système quel qu'il soit, sont concernés.

### **La cinémathèque spécialisée.**

Dans sa globalité le cinéma est un art qui plus que tout autre nécessite d'importants moyens technologiques, de la prise de vue à la projection en passant par les multiples et complexes étapes préliminaires et intermédiaires. A chacune de ces étapes les moyens techniques mis en œuvre dépendent des desideratas des réalisateurs, des moyens financiers et de l'évolution des technologies de l'époque. Une copie d'exploitation est en quelque sorte le témoin et la mémoire de cet ensemble. Seule une projection correcte d'une copie originale dans le procédé ou le système original permet de restituer la véritable valeur archéologique de l'œuvre qui est un subtil mélange indissociable de fond et de forme.

Afin de mener à bien les études et recherches, Cinévolution dispose d'une cinémathèque spécialisée dont les films présentent un intérêt par rapport à l'évolution des techniques. Souvent ces copies sont totalement inutilisables sur les installations de projections conventionnelles ce qui explique leur dépôt dans notre archive. Cette collection couvre l'histoire du cinéma des primitifs aux productions les plus récentes, et en ce qui concerne les formats, plus de 400 combinaisons de systèmes image et son du 4,75mm à défilement horizontal au 70mm avec son numérique. Elle est recensée par le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel depuis 2003 faisant l'objet d'un avis ministériel dans le cadre d'une étude concernant la numérisation des archives cinématographiques en région francophone de Belgique. Internationalement reconnue, elle nous permet de collaborer avec les cinémathèques du monde entier.

Cette collection a permis par exemple de commémorer à Bologne le 50ème anniversaire du procédé CinemaScope dans sa forme originelle grâce à une copie exceptionnellement rare du premier film tourné dans ce procédé. Récemment, Cinévolution a fait la découverte d'une importante collection de films en Technicolor. Depuis les premiers bichromes jusqu'au dernier tirage par le système à imbibition en passant par les premiers et très rares essais en CinemaScope considérés comme médiocres par Technicolor, les copies furent immédiatement retirées de la distribution et remplacées par des copies en Eastmancolor. Nous possédons également les premières expériences en Technicolor monopack chromogène, les premiers essais de désaturation, les premiers gonflages, etc. Cette collection comprend près de soixante systèmes évolutifs différents du procédé Technicolor. Une multitude d'autres systèmes de couleurs sont également collectionnés. Ceci nous a permis de donner une conférence sur l'histoire du Technicolor trichrome à la Cinémathèque française. En ce qui concerne le son nous possédons des enregistrements primitifs Gaumont et Tri-Ergon sur petit disque, des disques Vitaphone et Publix, des enregistrements push-pull au comtrack y compris les 22 systèmes sonores à pistes magnétiques pour lesquels nous avons aussi les copies, les équipements d'époque ainsi que les tous derniers équipements conçus pour les laboratoires de restauration. Plus de 4.000 titres sont ainsi disponibles aux chercheurs et historiens du cinéma qui souhaitent visionner un film dans le format exact.

### **La projection des films dans leur forme originelle.**

Cinévolution s'est dotée d'une salle de vision en mesure de présenter les films dans plus de 55 systèmes sonores différents sur les 94 recensés et dans la presque totalité des procédés d'image. Les

équipements font chaque fois l'objet d'une restauration rigoureuse se basant sur les normes en vigueur pour chaque époque.

Une attention toute particulière a été apportée aux dimensions de l'écran et au placement judicieux des haut-parleurs respectant au mieux l'évolution historique de présentation des œuvres. Le choix qualitatif et esthétique d'un format par un réalisateur doit impérativement être respecté lors de l'analyse des œuvres par les chercheurs. A cette fin, le respect de la règle de la hauteur unique pour tous les formats d'image est d'une absolue nécessité. Toutes dérogations à cette règle faussent dans des proportions sévères toutes les évaluations. Le sensoriel, élément majeur dans le rapport fond/forme peut être totalement faussé par une présentation hors norme. Visionner dans un même lieu de référence un Buster Keaton avec une image deux fois plus haute que *2001: A Space Odyssey*, est un non sens par rapport au choix du réalisateur Stanley Kubrick. La dimension de spectacle recherchée est alors perdue et cette technique de présentation n'est bien évidemment pas le reflet de l'évolution du spectacle cinématographique. L'organisation d'une rétrospective d'un même réalisateur dans un tel lieu ne permet pas l'analyse correcte de son parcours. Je rappelle ici que la proposition d'introduire un standard de projection numérique à largeur unique pour tous les formats, comme je l'ai entendu lors du symposium de Tokyo en avril 2007, va à l'encontre de tout l'acquis historique de l'image argentique et numérique. Cette méthode de projection est également contraire à nos facultés physiologiques de vision binoculaire pour l'analyse des images. Il en va de même pour le son, car le non respect des très nombreux systèmes sonores introduit des anachronismes techniques non représentatifs de ce qu'était réellement la qualité des sons à l'époque. La salle de vision de Cinéévolution permet aux chercheurs d'analyser les œuvres majeures d'un même réalisateur dont les films ont été tournés dans différents systèmes et de respecter ainsi leurs choix esthétiques.



Jean-Pierre Verscheure, président et conservateur de Cinéévolution, 2010.  
Contact : j.verscheure@infonie.be

Voir les films Lumière comme en 1895, entendre les sons Vitaphone comme en 1927, voir *Citizen Kane* avec le son RCA de 1940, bref voir et entendre les films de l'histoire du cinéma dans leur forme originelle est aujourd'hui possible dans une large mesure. Cet ensemble a été constitué afin de fonder un musée du cinéma en Belgique mais si ce projet ne passe pas à la réalisation, elle pourrait dans un avenir très proche enrichir les collections des musées étrangers.

# Lucky Breaks and a Virtual Reconstruction: Bringing *Bergenstoget Plyndret Inatt* Back to Life on the Screen

Nils Klevjer Aas

In most cases, the discovery of a new fragment – in lucky circumstances, an entirely new version – of a film prompts its restoration. Not so with *Bergenstoget plyndret inatt / Schneeschuhbanditen / Thin Ice*. This Norwegian 1928 silent feature film was recently re-launched on DVD by the Norwegian Film Institute as part of its mission to promote the national film heritage, despite the fact that not a single meter of new film material had been uncovered. With the exception of the intertitles, the reconstruction is entirely virtual, based on extra-filmic material and evidence. The exercise not only provided insight into the film itself and the circumstances of its making, but also opened up several avenues of further research.

*Bergenstoget plyndret inatt* never belonged to the canon of Norwegian film history. It was, quite simply, an expendable piece of movie entertainment. Based on a well-known 1923 crime adventure novel, the film turns the novel's skis-and-pistols theme into a romantic comedy. Primarily a vehicle for its stars, Aud Egede-Nissen and Paul Richter (a married couple at the time), *Bergenstoget plyndret inatt* was produced by a group of youthful amateurs and bankrolled by the shipping and trade heir Magdalon Mowinckel (then 24). Their company, optimistically named Norsk Super Film A/S ("Norwegian Super Film Ltd."), aimed at the international cinema market, taking Svensk Filmindustri AB's essay into "super productions" shot in German studios as their model.

## Lost and Ignored

Although a hit with local audiences when it was released in Norway in September 1928, and despite being distributed in at least seven (probably ten, possibly twelve) countries, the film disappeared from public view with the coming of sound. By 1960, *Bergenstoget plyndret inatt* was assumed lost, all Norwegian screening prints destroyed during World War II, the negatives burned in a fire in Berlin around 1940. As *Bergenstoget plyndret inatt* did not belong to that all-overshadowing Norwegian genre of the 1920s, the rural (melo)drama, and as Norwegian archive doctrine at the time was, at best, rudimentary, interest in researching this lost film was minimal. However, in 1962 the NFI discovered that the BFI Film Archive held a 1929 UK nitrate screening print, and an internegative and an acetate print found its way into the Norwegian archive. Despite obvious discrepancies between the preserved print and descriptions of the film in the first Norwegian filmography (1943), documentation of the discovery was scant. Most of the actors and filmmakers were still alive and active, yet no interviews were made or other material collected. The film was, quite simply, furnished with new intertitles, directly and literally translated from the British text cards, and put into limited circulation to film societies and the odd screening in the NFI "study cinema".

Thus *Thin Ice* (as I will refer to it from here on, for brevity's sake) remained in semi-obscurity until 1996. For some years during the mid-1990s I had the pleasure of curating a series of "concert silents" at the Norwegian Film Festival. In August 1996 the time had come for *Thin Ice* to be presented with a new score by Norwegian composer Per Egil Hovland, and performed by an eight-piece orchestra. It was after a repeat performance a few days later that a lady came up to me and declared "My Dad would have loved this!" She then produced 18 pages of handwritten notes and a stack of 28x36 black-and-white lobby cards – her physician father's fond memories of his "short career as a movie actor", preserved for family posterity. Little did I know at the time that through this first, lucky break in stumbling across lost documentation, I had embarked on a ten-year-long quest for the story of *Thin Ice*.

## The Good Helpers

At this stage I believe I owe my readers a short note of explanation on my own involvement in this project. From 1993 until 1997 I was Curator of the Norwegian Film Institute's Film Archive. Events then took me onto a different career path, until, in 2005, I found it was time to complete my long-unfinished university degree. Searching for a suitable theme for my dissertation, *Thin Ice* again came to mind. It is obvious to me that without the network of dedicated film archive professionals that I could draw on from my archive days, my research would never have been possible. This, therefore, is my tribute to those former colleagues who shared their knowledge and spent time doing research on my behalf. Some will be mentioned in the text, the remainder will have to content themselves with knowing that I am eternally grateful for their help...

It soon became painfully clear that any search for lost film material would probably be futile. Based on trade paper reports of foreign sales of *Thin Ice*, however, I came up with a total of twelve countries in which the film might have been distributed. But none of the European or South American archives that I contacted held surviving prints of films that matched my descriptions. Yet the queries had not been in vain. The Stiftung Deutsche Kinemathek, the Österreichisches Filmarchiv, and the Magyar Nemzeti Filmarchívum came up with newspaper clippings, more lobby cards, and other written documentation. Particularly fascinating were clues to a "Hungarian intermezzo", involving the stars Egede-Nissen/Richter and German film director Uwe Jens Krafft. Krafft's biography has never been researched nor written, but Rolf Aurich in Berlin and Gyöngyi Balogh in Budapest turned up documents indicating that in 1925-26 Krafft may have tried to siphon off funds from the new Hungarian "meter money" production tax, using Richter's and Egede-Nissen's names to beef up his promise to breathe new life into Hungarian film production. The plot failed, but two years later it seems likely that the two thespians may have been instrumental in securing Krafft the position as director of *Thin Ice*.

## Amateur Filmmakers

Back in Norway a thorough search of trade papers, weeklies and daily newspapers revealed the tireless, but obviously non-professional, efforts of Mowinckel to prepare the production. His name nevertheless



Turning a crime adventure story into a romantic comedy: Aud Egede-Nissen as Grete cannot make her mind up which of her suitors should earn her favours... Hoping to catch the young lady's attention, strapping lieutenant Lund (Fridtjof Mjøen) offers her a light in a set-up of classic *mise-en-scène*. (Norwegian Film Institute/National Library of Norway).



Taking Svensk Filmindustri AB's "super production" foray into international film production as an example, the interiors for *Thin Ice* were shot in Berlin studios. Director Uwe Jens Krafft (centre, in shirtsleeves) directing Aud Egede-Nissen (centre right) and German extras in a dance scene in the EFA studios, May 1928. The cameraman Günther Krampf and assistants can be seen in the middle foreground, operating what appears to be an Askania Z camera. (Norwegian Film Institute/National Library of Norway).

opened doors (his uncle was Prime Minister of Norway at the time), and soon he had the use of a full mountain railway train, complete with rotating snow plow, a troop of soldiers, an Army scout plane (for creating snowstorm effects), and military searchlights. Two more professional Norwegian actors were hired for secondary roles, but Richter's small band of students-turned-robbers were recruited among amateur actors at the faculties of law and medicine at the University of Oslo.

Before shooting of the exterior scenes started at the Holmenkollen ski jump in March 1928, Helios

Film GmbH must – as archive searches in Berlin by Dr. Patrick Vonderau established – have been contracted as location managers: After six weeks of shooting in the Hardangervidda mountain plateau, the production moved in mid-May to the EFA and Ufa studios in Berlin for the interior scenes. In July 1928 Krafft apparently terminated his editing and submitted a print to the Berlin film censors.

### Parallel Versions

*Thin Ice* seems originally to have been prepared in two versions, in accordance with German usage at the time: a full-length "gala version" for first-run cinemas in the cities, and a shorter "export version" for sale abroad and for screening in second-run theatres. The shorter version could be combined with another feature into a double-feature bill (*Zwei-Schlager-Programm*). Censorship records indicate that the longer version was probably only released in certain German markets and in Norway, while the shorter version found its way to Denmark, Sweden, Austria, and the United Kingdom. Interestingly, the surviving print is the shortest of all. Apparently the film was first trimmed down from the export version of around 2,000 meters to 1,700 meters by the UK distributor Pro Patria. Then some theatre owners cut the film even more, in order that it should fit into a double feature in a two-hour slot, a practice described by Richard Koszarski as "the balanced program". In fact, the UK trade paper *The Bioscope* recommended that the film be "slightly condensed ... for high-class halls [cinemas]", probably with double-header programming in mind.

The censorship records also turned up the original intertitle lists in Sweden and Germany. Using these texts, combined with the original novel, the NFI "heritage team" came up with a new set of intertitles in Norwegian. For the English and German versions of the DVD, the title cards from the surviving print and from the Berlin censorship records were used, respectively.

### "Reconstructed" Heritage

The "reconstructed" version was ready in time for the 2009 centennial of the opening of the Bergen railroad line. A June "sneak preview" screening in Bergen



Preparing to rob the mountain train: The five robbers were all amateurs, students at the University of Oslo. Behind the masks Olav Engebretsen (left) and Frederik Schumann. The scene was shot in Ufa's "Große Halle" in Berlin, with a German sleeping car standing in for the overnight Oslo-Bergen express. This still was widely used in promotion material for *Thin Ice*, in lieu of a proper poster. (Norwegian Film Institute/National Library of Norway).



In order to impress his beloved, the film's sportsman hero Tom (Paul Richter) stages a mock robbery of passengers on the overnight express, high in the mountains. To his surprise, he finds that one of his victims is indeed Grete (Aud Egede-Nissen), the object of his desires. (Norwegian Film Institute/National Library of Norway).



occasioned the commission of piano accompaniment, which was recorded and incorporated into the DVD. Simultaneously, my 2005 dissertation was turned into a 230-page book, thus providing *Thin Ice* with a fairly extensive documentation. The DVD and book were packaged for sale as a boxed set, launched during the Bergen Film Festival in October 2009 with a screening in the arrival area of the Bergen railway station. Despite wind, rain, and low temperatures, more than 300 people enjoyed the late-night screening. The Norwegian Broadcasting Corporation caught on and used *Thin Ice* as the opening act to a weekend event devoted to crime stories. There were honourable reviews by respected film critics in daily "quality" newspapers and in leading cinema and video trade magazines.

But the quest for the lost film was not over yet. Following the June screening in Bergen, I received a telephone call. On a bad mobile line a lady expressed her delight that the film seemed to be "perfectly in conformity with the script". So there, another surprise, was one of the last pieces in the puzzle: the lady was the daughter of another of the amateur actors. Her father had preserved his 1928 script and a further set of 20 lobby cards, some of which were previously unknown. A look at the 150-page, neatly typed and carbon-copied script confirmed my working hypothesis of a double opening, one for the "gala version", another for the "export version". Some scenes that were missing from the preserved print featured both in the script and in motifs on the lobby cards. And the lady was right – except for the opening, the preserved print closely conformed to the manuscript, indicating that the missing 20 minutes or so had mainly been "shaved off" from various scenes, and was not the result of some mindless hatchet job. The tone of the writing also confirmed suspicions that the script had not been written by Uwe Jens Krafft, as previously claimed in various filmographies, but most probably was the work of the Norwegian scriptwriter Alf Rød.

Combining the original manuscript, the 60 or so lobby cards of different scenes from the film, the German and Swedish intertitle lists, and newspaper and magazine evidence, an almost complete scene-by-scene, shot-by-shot "virtual" reconstruction of the original film could now be drawn up. Thus, interestingly, we now know pretty much what the film looked like, despite the loss of 20 minutes of footage.

As most archivists do, we at the Norwegian Film Institute hope that some day a more complete print will turn up in a dark corner of some film archive. Meanwhile we shall have to content ourselves with the "virtual reconstruction" that the surviving print and the non-filmic evidence represent. Furthermore, going into deep research on *Thin Ice*, we have identified the need for additional research on the careers and background of Uwe Jens Krafft and Aud Egede-Nissen, and on the 1920s German-Scandinavian film relationship.

There is, luckily, still interesting work to be done...



Star vehicle: Aud Egede-Nissen had made it to the top ranks of German cinema in the mid-1920s. By the end of the decade, her career was on the wane. The opulent production values of *Thin Ice* offered her, and her Austrian-born husband Paul Richter, the chance to make a comeback. In addition to her acting credits, Egede-Nissen had ample background as a producer, and the two stars publicized plans to set up a large Norwegian film production, based on Norwegian literature, and featuring Norwegian landscapes and settings. (Norwegian Film Institute/National Library of Norway).



*Thin Ice*: Romantic comedy masquerading as crime adventure story. Grete (Aud Egede-Nissen) has followed her two suitors into the mountains, in order to prevent a confrontation. (Norwegian Film Institute/National Library of Norway).

# Memoria e historia del cine en América Latina

Paulo Antonio Paranaguá



Congreso de la FIAF, Oaxtepec, 1982.



Logo de Alva Hermanos.

La historiografía del cine en América Latina está cumpliendo 50 años, medio siglo de desarrollo muy desigual. La investigación no ha acompañado la evolución en otras partes del mundo. Para Europa y América del Norte, el coloquio organizado por la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en Brighton (Gran-Bretaña), en 1978, representa un giro. Desde entonces, el cine mudo ha ocupado el centro de las investigaciones históricas. En 1982, el mismo año en que la FIAF publica las actas del coloquio de Brighton, surgen en Pordenone (Italia), las Jornadas del cine mudo, el primer festival dedicado a revisar obras del cine silente. Pordenone ha estimulado muchas publicaciones y restauraciones de películas de diverso origen. En 1985, como parte de ese mismo impulso, surgió la Asociación internacional Domitor, que ha favorecido el intercambio entre investigadores del período silente.

El coloquio internacional sobre el cine mudo, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el 21 y 22 de abril de 2010, no es el primero realizado en América Latina. Paralelamente a un congreso anual de la FIAF en Oaxtepec (estado de Morelos, México), se realizó un coloquio sobre “El cine olvidado de América Latina”, con la participación de especialistas de siete países latinoamericanos y proyecciones, del 7 al 11 de junio de 1982.

Sin embargo, este coloquio de 2010 es el primero que rebasa el marco continental y tiende un puente entre los investigadores de las cinematecas y aquellos de las universidades. Puede representar un marco para la historiografía de nuestra región. Tenemos mucho tiempo perdido que recuperar. Gracias a las nuevas tecnologías, este coloquio puede prolongarse en el tiempo y en el espacio. Nuestro

trabajo debe ser el punto de partida para un creciente intercambio y cooperación entre las instituciones y los investigadores. Disponemos hoy de tecnologías que pueden estimular la investigación y dar visibilidad al cine mudo de América Latina.

...

El cine, como el espectáculo en vivo, nació sin historia ni memoria. Las películas, como el teatro de variedades o el género chico, así como los programas radiofónicos, nacieron efímeros, destinados a una explotación o difusión limitada en el tiempo y a menudo restringida en el espacio. Luego, la industrialización y el *star system* esbozaron una primera memoria con fines promocionales y comerciales. Pero aun así, el objetivo era el lanzamiento de los nuevos estrenos, no había casi sobrevida para los productos de la industria cultural, salvo en el caso de algunos contados éxitos o de obras que respondían bien a ciertas necesidades periódicas. Así, por ejemplo, en algunos países, la Cuaresma y la Semana Santa eran reservadas a la presentación de películas religiosas, que volvían una y otra vez a la cartelera, aun cuando se filmaran nuevas versiones.

Recordemos que la noción de filmoteca surgió recién en los años treinta, después de la revolución del sonido. Entonces se temía que la producción silente desapareciera físicamente en su conjunto, por considerarse técnicamente obsoleta y desvalorizada del punto de vista comercial. La historia del cine nace como disciplina en ese contexto de emergencia patrimonial. El interés por el pasado del cine fue favorecido por el intenso debate provocado acerca del lenguaje universal del cine silente, contrapuesto a la estandarización genérica acentuada por los *talkies*. Sin disponer en sus orígenes de legitimación o estímulo académico, la historia del cine no reniega sus vínculos con la industria ni rehuye los debates de la prensa especializada y de los nuevos foros constituidos por el movimiento de los cineclubs.

Podríamos decir que memoria e historia nacen entonces en un mismo ámbito. Son incluso las dos caras de la misma moneda, o una Clío que tendría los rasgos de Jano. Los primeros historiadores, los críticos y los animadores de cineclubs coinciden, a menudo son las mismas personas, aunque no todos ejerzan las tres funciones.

Puede parecer artificial la pretensión de deslindar desde esa época remota memoria e historia. Sin embargo, me atrevo a decir que los ámbitos de recepción compartida y reflexiva, como las filmotecas y cineclubs, encarnan y transmiten una memoria del cine más selectiva y sofisticada que la transmitida por los medios masivos de comunicación, donde gravita el *star system* y actúan los promotores de la industria. La memoria cinéfila no se confunde con la memoria del *mainstream*. La historia del cine surge en círculos más restringidos aún, el de los lectores de ciertos libros pioneros, a la espera de que la honorable academia admitiera su entrada en las aulas. Memoria cinéfila e historia actúan en cierta medida como vasos comunicantes, lo que es menos cierto en el caso de la memoria del *mainstream*. Sin embargo, ese deslinde no debe ocultar la armonía y la solidaridad entre memoria e historia, que ha perdurado durante medio siglo (a partir del surgimiento de las primeras filmotecas en los años treinta). Por supuesto, no hay una memoria, hay memorias, individuales y colectivas, pero siempre en plural.

La separación o el divorcio entre memoria e historia remiten a un doble origen. El primero tiene que ver con la asimilación de la historia al ámbito universitario, mientras su principal caja de resonancia, los cineclubs, desaparecían o quedaban reducidos a una mínima expresión. El segundo, mucho más importante, es el auge de la televisión, que ofrece una nueva opción de difusión, trastoca completamente la economía del cine y modifica las formas de recepción. Diría que la « memoria realmente existente » del cine la van formando imperceptiblemente los programadores de la pantalla chica que mantienen en vigencia, presentes, determinados títulos en detrimento de otros.

Una cosa son las valoraciones de los historiadores y los críticos, con escaso impacto en el público. Otra son las decisiones de los programadores, aunque éstos a veces tomen en cuenta o utilicen los instrumentos aportados por la historia y la crítica. Cuando a los programadores televisivos se suman los editores de videocasetes y luego de DVD, la formación de un “repertorio virtual” se vuelve algo palpable, concreto. El repertorio es una noción importada del ámbito teatral, al que recurren las compañías estables. Desde el punto de vista del programador individual, doméstico, en que se ha transformado el espectador en el círculo privado, podemos hablar, por analogía, de un repertorio de obras disponibles. Tenemos así una privatización de la tradición y de la memoria del cine, enteramente dependientes de las leyes del mercado.

Recurriendo a otra analogía, la que distinguía el “socialismo realmente existente” respecto a los ideales del marxismo, podríamos decir que la memoria configurada por el mercado representa la “historiografía del cine realmente existente”. Si bien los historiadores colaboran a veces en programaciones televisivas, festivales, retrospectivas y otras manifestaciones, todas ellas escapan a criterios puramente historiográficos y responden a lógicas distintas, a las leyes del mercado, aunque se trate del mercado de bienes culturales.

No pretendo reducir a esa dicotomía el desafío que enfrentan hoy los investigadores. Gracias a su incorporación al ámbito académico, la historia se ha replanteado su metodología, sus enfoques y sus propios objetos de estudio. Pero sería una ilusión investigar, trabajar y escribir en función de la historiografía publicada y legitimada por la academia, como si los nuevos circuitos de difusión del cine, el cine del pasado y el cine del presente, no tuvieran impacto alguno en nuestro trabajo. Aun cuando optamos por la historia a sabiendas de que trabajamos contra la corriente, contra el *mainstream* de la

memoria, apenas modificamos la memoria realmente existente. A lo sumo apuntalamos un aspecto en forma pasajera, enseguida sumergido por fuerzas incontenibles. Las especulaciones académicas no pueden contrarrestar en lo más mínimo los mitos generados por la industria cultural.

La dicotomía entre memoria e historia, entre celebración e investigación, no es propia ni exclusiva del cine. Pero en nuestro ámbito, los "lugares de memoria" donde operan los historiadores, como las filmotecas o museos, evolucionan en esferas radicalmente distintas de la difusión comercial. Y las dimensiones de esos dos universos son incomparables.



Primicia de los Hermanos Alva.



Primicia de los Hermanos Alva.

• • •

América Latina confirma que la investigación sobre la historia del cine depende de dos tipos de institución, la filmoteca y la universidad. Ambas instituciones tienen misiones y prioridades diferentes e incluso a veces conflictivas. Cada una de esas instituciones está asimismo atravesada por una tensión, a veces una contradicción entre distintas misiones. En la universidad, la investigación está subordinada a la enseñanza y por eso sobrevive a duras penas. En la filmoteca, la contradicción entre conservación y presentación de las obras ha caracterizado a casi toda la membresía de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). Algunos de los principales avances historiográficos de la región han tenido como focos la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Universidad de Guadalajara y la Universidad de São Paulo (USP)<sup>1</sup>. Resulta significativo que la UNAM disponga de su propia Filmoteca y que la USP tenga vínculos históricos con la Cinemateca Brasileira, desde la actuación de Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977) en ambas instituciones.

El nacionalismo vigente en América Latina en los años sesenta, la intimidad con la nueva crítica y el impacto de la renovación del cine evitaron que los universitarios latinoamericanos cayeran en la abstracción teórica. Sin embargo, ese mismo nacionalismo privilegió la investigación sobre la producción local, sin integrar las dimensiones fundamentales de la distribución y exhibición, dominadas por las películas importadas. Tampoco favoreció el estudio de la recepción de la producción extranjera y nacional. El público sigue siendo el gran ausente de la historiografía latinoamericana.

La investigación se ha desarrollado casi enteramente dentro de un marco nacional. En parte porque copia los modelos dominantes importados de Europa. Los historiadores europeos parecían antaño empeñados en compensar a nivel simbólico la derrota sufrida frente a la competencia norteamericana. Ya entonces la idea de que el cine mudo favoreció el florecimiento de distintas « escuelas nacionales » tenía una fuerte connotación ideológica. En el caso de América Latina, la historia del cine empieza a adquirir la autonomía de una disciplina a partir de 1959, cuando el populismo y el desarrollismo culminan en una fase de radicalización nacionalista.

El cine latinoamericano no existe como plataforma de producción: el espacio donde se generan la casi totalidad de los proyectos es puramente nacional, a veces incluso local. No obstante, hay corrientes transnacionales y estrategias continentales por lo menos desde el advenimiento del cine sonoro, sin hablar de antecedentes aislados aún más remotos. América Latina solo adquiere sentido en una perspectiva comparatista, sin que el marco continental implique una homogeneización forzada o una

.....  
<sup>1</sup> Creo haberlo mostrado en mi tesis. Cf. Paulo Antonio Paranaguá, *Le cinéma en Amérique latine: Le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, Paris, L'Harmattan, 2000.

subestimación de las diferencias nacionales. Sin embargo, el carácter nacional o incluso local de las principales instituciones (filmotecas, universidades, organismos de apoyo a la investigación) no ha facilitado el comparatismo, que encuentra en su camino fronteras entre países o disciplinas y la defensa de territorios rígidamente compartimentados.

En América Latina, no hay expresión autárquica, desvinculada de la evolución en los centros hegemónicos. Aun en las expresiones más nacionalistas y renovadoras, existe un diálogo, explícito o implícito, respetuoso o conflictivo, con los modelos dominantes. El nacionalismo ha provocado una subestimación de las relaciones triangulares entre América Latina, Europa y Estados Unidos, a lo largo de toda la historia del cine. El enfoque puramente nacional de los historiadores ha impedido una perspectiva comparatista. Y eso a pesar de que el cine, producto y vector de la mundialización, exige una historia comparada. La historia del cine en un solo país es una ilusión tan disparatada como el "socialismo en un solo país" del estalinismo.

Una historia comparada favorece articulaciones novedosas y fértiles, aparte de evitar las trampas del nacionalismo. Paulo Emilio Salles Gomes, mentor de los estudios sobre el cine brasileño, esbozó una historia comparada en un notable texto de 1973, *Trajectoria no subdesenvolvimento* (Trayectoria en el subdesarrollo)<sup>2</sup>. Antes de emprender una interpretación de la evolución del cine en Brasil, empezaba recordando sus características en Estados Unidos, Europa, Japón, India y en los países árabes. Articulaba la historia local y la historia global, el cine de las metrópolis y la situación de países periféricos o dependientes. Paulo Emilio superaba así el marco exclusivamente nacional de la historiografía a través del comparatismo. Cuestionaba asimismo el concepto de nacionalidad, como una entidad cerrada sobre sí misma, justo en momentos en que la identidad nacional surgía como nuevo imperativo categórico. Y lo planteó diez años antes que Benedict Anderson, veinte años antes que Homi Bhabha, cuyos libros modificaron el enfoque de los estudios culturales<sup>3</sup>. Desconfío del concepto de identidad nacional, destinado a justificar políticas públicas o cosas mucho peores. Así como la naturaleza de la imagen es polisémica, el cine es esencialmente cosmopolita.

•••

La universidad es una institución que exige el constante despliegue de rituales, muchos de ellos con incidencia directa en la evolución de la carrera de sus participantes. Rito de iniciación o rito de paso, renovación del pacto académico o mero cumplimiento de exigencias burocráticas, poco importa: en un coloquio cada uno de nosotros representa un papel, sin que ello disminuya el interés del intercambio y el diálogo entablado con los colegas. Aquí las rupturas o transgresiones terminan renovando y actualizando la institución, en su doble vertiente: la de transmitir una tradición y la de estimular la investigación y la innovación, la búsqueda de nuevos campos y avances del conocimiento. Si respetamos los ritos de pueblos lejanos, ¿por qué no respetar también los ritos que nos son propios, sobre todo aquellos que estimulan la tolerancia y la convivencia?

No dispongo ni de los recursos ni de la capacidad para hacer un balance de la situación universitaria en la región. Pero creo que la masificación de la enseñanza superior se está haciendo en general a costa de la inversión en investigación, sobre todo en el terreno de las ciencias humanas. Los departamentos de cine privilegian la formación profesional, técnica, en detrimento de la historia del cine. Por su lado, los departamentos de historia subestiman a menudo la importancia del cine para el estudio de las mentalidades y representaciones.

Aparte de las carencias institucionales, una buena parte de las investigaciones carece del aliento necesario para una reformulación de la historia del cine. El nacionalismo aún predominante y la moda de la micro-historia impiden mayores vuelos. Terminan alimentando una forma minoritaria de memoria local que sirve de compensación a las frustraciones generadas por nuestra inserción subordinada al universo audiovisual globalizado. Los historiadores del cine no hemos sido capaces de dialogar con

.....  
2 Paulo Emilio Salles Gomes, *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, Paz e Terra/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1980 (originalmente publicado en la revista *Argumento* n° 1, Paz e Terra, Rio de Janeiro, octubre de 1973). Varias ediciones posteriores y traducciones al castellano, francés e inglés.

3 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londres-New York, 1983; Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londres-New York, Routledge, 1994.

otras disciplinas y campos del conocimiento. Salvo contadas excepciones, la historia del cine no ha logrado insertarse en la historia general de nuestras sociedades. No cabe culpar a nadie sino a los mismos estudios fílmicos, demasiado endógenos y autosuficientes: el cine es un asunto demasiado serio como para dejarlo en manos de los cinéfilos.

•••

Desde luego, no nos situamos al margen del mercado, sino que estamos sometidos a las leyes económicas de las sociedades en que vivimos. Y no me refiero solo a la existencia de un mercado global de la enseñanza superior, donde el sector privado coexiste en mayor o menor medida con un sector público o estatal. Quisiera apuntar asimismo la incidencia de nuestras disquisiciones personales sobre el mercado de bienes culturales. Aunque la elección del tema de una tesis doctoral o el establecimiento de un corpus de obras adecuado a un determinado enfoque parezca obedecer a criterios científicos o académicos, ni lo uno ni lo otro son ajenos a las leyes del mercado, aunque sea un mercado cultural en expansión y creciente sofisticación.

Apartemos un instante los ojos de los centros de documentación y de las estanterías de las bibliotecas y miremos hacia lo que nos están ofreciendo las tiendas y las programaciones de determinados canales especializados. Películas del período silente, antes reservadas a un número ínfimo de aficionados en las filmotecas, ahora están en los escaparates de DVD o en la programación televisiva. A veces, en ciertos festivales, las películas mudas son proyectadas en la plaza pública, con música en vivo, en una curiosa reminiscencia de las exhibiciones de los primeros años del siglo XX. Claro que apuntan a un público minoritario, pero esas minorías representan un número de espectadores mucho mayor que el escaso público de las filmotecas o cineclubs de antaño.

El viernes 12 de febrero de 2010, el festival de Berlín presentó una nueva versión de *Metropolis*, de Fritz Lang, acompañada por la música original de la época, ejecutada en vivo en la sala de proyección. Tuve el privilegio, compartido por miles de telespectadores, de asistir a esa función desde mi casa, en París, gracias a la transmisión simultánea realizada por el canal cultural francoalemán Arte. Así, una película silente, larga, mucho más larga que las versiones anteriormente restauradas, fue presentada en "prime time", a las 20 horas y 45 minutos, en un canal abierto de acceso gratuito. Ese acontecimiento, sin duda inédito en la historia del patrimonio fílmico, fue en buena medida posible gracias al hallazgo de una copia en 16 milímetros de *Metropolis*, que se encontraba hacía muchísimos años olvidada en el Museo del cine de Buenos Aires.

El surgimiento de nuevos vectores y soportes de difusión está cambiando la relación entre el espectador y el cine. El espectáculo público por excelencia del siglo XX, el siglo del cine, pasa por un proceso de creciente privatización, en el sentido de que su consumo se produce en el ámbito doméstico, privado, y ya no tanto o no solamente en locales públicos. La recepción ha cambiado radicalmente, tanto en la esfera subjetiva como en un sentido objetivo. No se trata solo de un desarrollo natural de la interdependencia entre la pantalla chica y la pantalla grande. El flujo creciente de imágenes consumidas, que nos llegan por el televisor y la pantalla del computador, no debe ocultarnos la novedad que representa el DVD.

La edición DVD no aporta solamente una envidiable mejoría técnica respecto al videocasete VHS, sino algo radicalmente distinto. Los suplementos o bonus no representan solo un paratexto, un embalaje atractivo para el espectador que compra o alquila el DVD. Reintroducen en la presentación y en la apreciación de las películas un aparato crítico, de sofisticación variable, antes reservado a ciertas sesiones culturales o disponible en forma separada en las revistas especializadas. En su afán de legitimación y valorización de determinado patrimonio fílmico, la edición DVD contribuye a abrir nuevas posibilidades de recepción y relación del espectador con la obra. El DVD puede superar o replantear la vieja contradicción de las filmotecas, divididas entre sus misiones de preservación y presentación de las obras. La tecnología digital ofrece nuevas posibilidades de restauración, reproducción y difusión de las películas. Los investigadores encuentran en el DVD un instrumento para que su trabajo llegue a un nuevo público.

Como suele ocurrir con las nuevas tecnologías, el DVD favorece la concentración alrededor del *mainstream* de la producción internacional. Pero también ha sacado de las bóvedas y del olvido

películas del cine mudo que nunca llegaron a figurar en los programas de filmotecas y cineclubs. En ese sentido, el DVD representa una nueva oportunidad para la producción silente, hoy a menudo libre de derechos patrimoniales. El cine mudo puede encontrar un nuevo público, con el aparato crítico antes reservado a la literatura especializada.

Algunas cinematecas de América Latina han entendido la importancia de este nuevo soporte para la revalorización y la difusión de sus colecciones. El Museo del cine de Buenos Aires ha editado un magnífico paquete de tres DVD y un libro, *Mosaico Criollo, primera antología del cine mudo argentino*. La directora del museo, Paula Félix-Didier, ha tenido la feliz idea de incluir en su selección películas de ficción y noticieros. El cine documental representa el grueso de la producción de América Latina. Noticieros y documentales merecen mayor atención de parte de los investigadores<sup>4</sup>. La Cineteca Nacional de Chile ha editado un DVD con documentales, que demuestran la importancia de esas cintas para la historia del país. La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano ha publicado una "Colección cine silente colombiano" con 10 DVD, sobre todo películas de ficción, pero también algunos noticieros.

Para los investigadores y para las filmotecas de América Latina, las nuevas tecnologías son un desafío y una oportunidad que no podemos desdeñar. La investigación sobre el cine mudo pasa por recuperar visibilidad, para ensanchar nuestros horizontes y confrontarnos al público. Las filmotecas necesitan ampliar su credibilidad y legitimidad, para obtener los recursos necesarios a la restauración y preservación del patrimonio fílmico. Los historiadores deberíamos aprovechar las posibilidades abiertas por Internet para establecer redes de diálogo, intercambio, cooperación y divulgación. Los coloquios virtuales favorecen pasos concretos. Las investigaciones sobre nuestro cine atraen hoy especialistas de América Latina, Estados Unidos y Europa, como ocurre en este coloquio sobre el período silente, en la UNAM. El diálogo entre esos tres focos regionales empeñados en los estudios latinoamericanos es una manera de mantener la originalidad de una relación cultural compleja y evitar las confrontaciones binarias, propensas a polarizaciones maniqueas. Mientras el anticomunismo primario ha perdido virulencia después de la guerra fría, el antiamericanismo pavloviano sigue pateando.

El acceso a las obras ya no puede limitarse a los investigadores y estudiantes, tenemos que aprovechar el DVD para poner en circulación esas películas y brindarles así una segunda vida. El cine mudo es demasiado importante para que lo conozcan y disfruten solamente los archivistas y especialistas. Por supuesto, habría que matizar, puesto que las desigualdades culturales, lejos de reducirse, encuentran un nuevo terreno con estos adelantos. Las normas técnicas son obstáculos a la circulación de los DVD, pero las diferencias sociales y culturales son obstáculos aún mayores, que no se resuelven con modificar algún mecanismo del lector de DVD.

Con el auge de la televisión y de la copia privada en VHS o DVD, el patrimonio fílmico ha dejado de ser una cuestión cultural y se ha vuelto también una cuestión de mercado. El limbo legal en que han operado durante setenta años las filmotecas está en crisis. El problema aún no resuelto de los derechos de los propietarios o productores de las películas representa una amenaza a la continuidad de la labor de las filmotecas. Y desde luego, sin acceso adecuado al patrimonio fílmico, no puede haber investigación histórica digna de ese nombre que pueda contraponerse a la memoria predominante. El acceso a las películas sigue siendo percibido a la vez por los especialistas y por los meros espectadores como el medio privilegiado de conocimiento, por más que la nueva historia integre otros aspectos del fenómeno cinematográfico. Sin embargo, la situación del patrimonio fílmico latinoamericano es sumamente precaria.

...

La inestabilidad es "una de las características básicas que, en mayor o menor grado, siguen compartiendo muchas cinematecas iberoamericanas", apuntaba una encuesta presentada al congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), realizado en São Paulo, en 2006. "Si bien la mayoría, bien o mal, logró encontrar su punto de equilibrio, para otras, la extinción es una amenaza, o por lo menos una posibilidad permanente"<sup>5</sup>. La encuesta mostraba que 85 % de la producción del período mudo ha desaparecido. La proporción de las pérdidas del período sonoro hasta el final del nitrato es casi del 60 %. Para el período posterior a 1950, la era del acetato, la proporción de pérdidas

4 Paulo Antonio Paranaguá, *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.

5 Maria Rita Galvão, «La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica», *Journal of Film Preservation* 71 (2006), pp. 42-61.

gira alrededor del 40 %. Si examinamos la situación de las tres principales cinematografías de América Latina, el porcentaje de largometrajes desaparecidos alcanza casi el 40 % en México, mientras en la Argentina y en Brasil supera el 50 %.

Las 32 filmotecas o archivos que contestaron a la encuesta de la FIAF no disponen de recursos suficientes para conservar, restaurar y reproducir los 870 mil rollos de producción latinoamericana catalogados o inventariados. Más de la mitad de ese patrimonio está concentrado en cuatro archivos: la Cinemateca Brasileira (São Paulo), la Filmoteca de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), la Cineteca Nacional (México) y la Cinemateca Uruguaya (Montevideo). El presupuesto anual de Cinemateca Brasileira era entonces de 168.000 dólares, el de Cinemateca Uruguaya era de 75.800 dólares: aunque se trate de recursos elevados respecto a las demás filmotecas, se ubicaban entre los más bajos en relación al volumen conservado (210.000 rollos y 100.000 rollos respectivamente). Solo cuatro filmotecas de la región contaban con laboratorio propio. De las 3.300 películas latinoamericanas restauradas hasta entonces, la Cinemateca Brasileira se encargó de la restauración de 1.330 de ese total.

•••

No siempre resulta fácil deslindar memoria e historia en nuestra propia actividad. Cuando trabajé para instituciones museográficas como el Centro Georges Pompidou, para festivales, canales de televisión o revistas especializadas, mi trabajo reconfiguraba la memoria de una minoría de aficionados, más o menos amplia según el caso. Aunque no me situara en el *mainstream*, seguía trabajando en el terreno de la memoria. Sin embargo, el apoyo de algunas de esas instituciones o manifestaciones culturales permitió llevar a cabo, al mismo tiempo, proyectos editoriales que respondían a exigencias menos efímeras y contribuyeron en cierta medida, modestamente, a reescribir la historia de nuestro cine.

Quisiera proponer una nueva forma de compromiso con nuestro objeto de estudio. Un compromiso con la historia, contra el *mainstream* de la memoria. Hasta ahora, el compromiso implícito de muchos estudios era con la modernidad – una herencia de la crítica, que ha migrado hacia la universidad. Cada vez que tomamos una iniciativa o emprendemos una investigación, creo que debemos preguntarnos cómo se inserta en el campo existente y qué transmite a los que nos seguirán. No hay conocimiento sin diálogo. Somos parte de un proceso. Investigación, preservación y difusión suponen un pacto de solidaridad mutua, que priorice el cine mudo. Ese pacto debería ser extensivo a la enseñanza, que no puede dejar de lado este período crucial de la historia del cine.

El interés por la ficción no debe hacernos olvidar que en la producción latinoamericana predominan los noticieros y el documental. Trabajar sobre los noticieros es sin duda arduo y exige un decidido apoyo institucional. Pero son documentos fundamentales para la historia, que están amenazados de desaparición física.

Creo que no podemos trabajar sobre el cine de América Latina sin asumir un compromiso en favor de la recuperación y la transmisión del patrimonio fílmico latinoamericano. Un compromiso que no contraponga tradición y modernidad, sino que comprenda que ambos términos necesitan del otro como referencia. El binomio tradición y modernidad se caracteriza por la fluidez e interacción entre ambos polos. La modernidad tiene un sentido distinto a principios del siglo XX y en la década de los sesenta, cuando era sinónimo de renovación formal. En el período mudo, el cine en su conjunto era uno de los rasgos de la modernidad. Hoy, la renovación dialoga con la tradición de los sesenta, que tiende a ser vista como una tradición moderna. No pueden tener el mismo significado las nociones de tradición y modernidad, clasicismo y renovación, en países latinoamericanos con tantas diferencias en cuanto al volumen, continuidad y recepción de la producción local. La novedad en ciertos casos radica en el hecho mismo de producir en un marco desprovisto de tradición. Dime que has hecho para preservar la tradición y te diré qué tan renovador eres.

La transmisión no significa reproducción o mera repetición, sino que implica interpretaciones y perspectivas adaptadas a las nuevas exigencias, las exigencias del observador de hoy. Dime qué has hecho para renovar la tradición y te diré qué tan buen transmisor eres.



## “The Points”

**Teresa Barreto Borges**

Among the various forms of film memorabilia, Portuguese collectors presented us with a rather unusual and disconcerting method of the gathering and appropriation of objects, known in the slang of the time as “The Points”. These collectibles were film frames, and they originated from one of the most daring swindling schemes ever devised by Portuguese inventiveness.

Here is their story, as told by the film director António Lopes Ribeiro (1908-1995) in an article for a special issue of the Portuguese film magazine *Imagem* (1930-1934) dedicated to childhood memories.

Early 1920s. Film projectionists, especially those working in second-rate theatres, cooperated closely with the projector’s mechanical imperfections in damaging the films exhibited. The steel teeth of the

machines would bite the margins of the film, ripping meters of perforation, and the projectionist, acting as an implacable judge, would cut the film without mercy, leaving on the floor some of the wreckage.

It was these bits and pieces that a youngster, X, found one day and, compelled by his passion for film, started stealing after the last show. He would collect them with love, and soon became the envy of all his fellow newspaper boys, to whom he exhibited the treasures collected during the matinee’s intermissions. The others would try to convince him to give them one or two items, and one day someone offered him money for a close-up of William Duncan. He hesitated at first, but finally accepted the exchange. The gold mine was discovered. Still, he wasn’t the one pushing the business forward.

The great thrust was given by Y, a not so naïve and presumably very artful fellow who became interested in X’s collection and business. Insinuating himself into X’s confidence, he learned that the “Points” were collected randomly among the leftovers that the film projectionists would throw away, and he decided that was no way to run a business. Indeed, the buyers were only interested in close-ups and key scenes, and it was not always easy to



*Cyclone Smith*, Jacques Jaccard, US (1919).



*Hands Up*, Louis Gasnier, US (1918).

manage to find these among the loot of the film shows. What had to be done, he thought, was to go directly to the source – to the film itself – and skillfully cut it. And that's what he did, with the aid of some intermediaries he hired to that effect, establishing a model organization that included a couple of projectionists and also some salesmen. Considering that the first buyers were a group of newspaper boys who had little money to spend, Y then opened the business to a new market, among high school students who were richer and more cultivated and therefore could more easily afford the prices the "Points" had already reached.

The plot was uncovered because of Z's excessive ambition and the great success of *Os Mistérios da Selva*. This 15-episode film premiered at the Theatre Condes in September 1922, and was afterwards exhibited in the theatre where Z worked, and later moved on from there to the Chiado Terrasse. According to the practice of those days, the main characters were introduced at the beginning of the film, after the main title: each character name was followed by his or her picture. When the film was shown in the last theatre, the Chiado Terrasse, the titles were there but none of the pictures! Taking advantage of such a great lot, Z had cut them all, allowing the titles to denounce his work. The angry audience stomped and whistled, and the exhibitor found out what had happened and reported it to the distribution company, who then called the police and initiated a lawsuit.

Some of these collections of film frames, shielded in oilcloth albums, came to us via different legacies; whether the people who donated them were the firsthand collectors is something we still do not know. But this episode fully demonstrates the allure of film and the need for human beings to materialize their desire for it, thus transfiguring the objects collected into a continuum of the cinematic experience in everyday life.

# Images du cinéma muet italien – La collection de photographies et documents publicitaires du Musée national du cinéma de Turin

**Roberta Basano, Nicoletta Pacini**

« Qui parlait avant la guerre du cinéma italien? On l'avait enterré sur sa tombe, on avait mis une épitaphe si dure qu'il semblait pour toujours condamné à l'oubli ... Il fallait être fou ou avoir le goût du paradoxe pour oser défendre les vieux films italiens. Et c'était peut-être en Italie que l'on était le plus sévère. Ainsi, pendant près de vingt ans, le vieux cinéma muet avait symbolisé aux yeux des tous toutes les tares, tous les défauts, toutes les faiblesses dont devait se garder le cinéma. ... Dans ce monde de l'Italie d'avant-guerre, Maria Adriana Prolo, historienne d'art, commença son Histoire du Cinéma. C'est ainsi que naquit ... le Museo del Cinéma de Turin. Sans ses collections, sans la passion constructive et acharnée de Maria Adriana Prolo, aucun souvenir du vieux cinéma italien n'aurait survécu, tout serait dispersé et perdu. ... [Elle] sacrifia sa vie, son temps, ses aises, à élever un monument à la cinématographie italienne. »<sup>1</sup>

Comme le rappelle Henri Langlois, c'est grâce à Maria Adriana Prolo, fondatrice du Museo Nazionale del Cinéma, l'une des plus importantes collections du cinéma muet italien a pu être réunie: un patrimoine considérable constitué de pellicules, de photos, d'affiches, de documents d'archive, de revues d'époque, d'appareils et d'objets, véritables témoins des débuts du cinéma italien. La partie la plus consistante de la collection est constituée par les photographies et les documents publicitaires, illustrant ainsi l'intérêt de Maria Adriana Prolo pour la documentation iconographique, un intérêt qui se reflète également



Stéréoscopie représentant un plateau de la société anonyme Ambrosio, Italie, 1912 env.

.....  
1 Les intertitres correspondent à la version postérieure à celle de 1914 et antérieure à celle de 1931 et la version du 1931. Voir à ce sujet Silvio Alovisio, « *Il film che visse due volte. Cabiria tra antichi segreti e nuove ricerche* » dans *Cabiria & Cabiria*, de Silvio Alovisio et Alberto Barbera, Museo Nazionale del Cinéma, Éd. Il Castoro, Turin, 2006, p. 23. Le Musée conserve en outre certains négatifs et tirages représentant un arrière-plan en marbre et des ornements utilisés comme éléments de décor dans les intertitres.

dans les autres collections du Musée, comme celles dédiées à l'archéologie du cinéma et à l'histoire de la photographie par exemple.

Cela fait des années que le Musée pratique une politique de valorisation de la collection qui prévoit de cataloguer, restaurer et numériser les biens. Le projet portant sur le matériel relatif à la production turinoise (Ambrosio Film, Itala, Gloria, Savoia, pour ne citer que quelques unes des plus importantes sociétés de production) a été mené à bien et le Musée se consacre actuellement aux autres sociétés de production italiennes.

À l'issue de cette première phase de travail, deux ouvrages ont été publiés: le livre intitulé *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema* de Carla Ceresa et Donata Pesenti Campagnoni (Éditions Il Castoro/MNC, 2007), et le catalogue multimédia de la collection, mis en ligne sur le site Internet du Musée (<http://www.museocinema.it/collezioni/Muto.aspx>).

### **Les documents publicitaires - L'histoire de la collection**

Des affiches, des brochures, des programmes de salle, des cartes illustrées: cette collection de matériel publicitaire compte plus de 2.000 documents qui illustrent parfaitement l'activité promotionnelle propre à l'industrie cinématographique italienne menée dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et jusqu'au milieu des années 20. C'est grâce à l'activité d'acquisition féconde de la fondatrice du Musée, Maria Adriana Prolo, que la plus grande partie de la collection est arrivée au Musée. Au travers d'achats et de donations, consenties, pour la plupart, par des figures du milieu cinématographique, et en particulier du milieu turinois, Mme. Prolo a donné vie à un fonds d'une valeur historique et artistique indiscutable. Par exemple, l'acteur Dario Silvestri, qui avait joué dans les films humoristiques sur le personnage de Robinet, a donné les affiches des films *Il cavallo fedele* [Le cheval fidèle] et *Un viaggio laborioso* (*Un voyage laborieux*). Le décorateur Decoroso Bonifanti a, quant à lui, fait don de l'affiche du film *Il guanto* (*Le gant*) des studios Ambrosio Film, qu'il avait lui-même dessinée. De la même manière, dans les années 60, de nombreuses brochures viennent s'ajouter à la collection grâce au dépôt de la famille Ambrosio et aux donations d'Arrigo Frusta, de l'actrice Cecyl Tryan et des familles des acteurs Alberto Collo, Mario Voller Buzzi, Franz Sala et Umberto Mozzato (qui a interprété le rôle de Fulvio Axilla dans le film *Cabiria* et qui a légué, entre autre, une brochure de *Cabiria!*). En outre, les archives attestent que Giovanni Pastrone lui-même a fait don de documents publicitaires dès les années 40, sans en préciser les titres malheureusement.

Au milieu des années 50, Mme. Prolo avait déjà créé un corpus d'affiches remarquable. En 1954, une vingtaine de ces affiches sera d'ailleurs prêtée à la Cinémathèque française qui organise, à Paris, une exposition intitulée « Musée du Cinéma – Exposition du Cinéma Italien ».

Parallèlement aux acquisitions directement liées aux acteurs du monde du spectacle, d'autres sont réalisées auprès de collectionneurs et de galeries d'art. Citons par exemple les affiches des films turinois *Il treno degli spettri* (*Le train des spectres*), *I due sergenti* (*Les deux sergents*), *Cuore di mamma* (*Le cœur d'une mère*), ou encore les trois différentes affiches d'*Anime buie* [Les âmes noires] de la société de production Tiber film de Rome, ajoutées à la collection entre les années 60 et les années 80.

Plus récemment, faisant suite à Maria Adriana Prolo, le Musée a enrichi la collection en achetant d'autres documents aux enchères: c'est le cas, par exemple, des affiches de *Cabiria* (raffigurant Maciste à la meule), de *Maciste all'inferno* [Maciste aux enfers] et de *Il fuoco* [Le feu]. Ou bien, dans la droite ligne de la politique de la fondatrice du Musée, auprès des familles des protagonistes de l'époque (comme pour l'affiche de *L'ombra* qui représente la diva Itala Almirante Manzini, signée Boris Bilinsky et achetée par le fils du dessinateur d'affiches), ou encore auprès des galeristes, comme pour trois éditions françaises de *Cabiria*. De par l'importance incommensurable du film dans l'histoire du cinéma italien et du cinéma en général, *Cabiria* occupe d'ailleurs une place très privilégiée dans le Musée qui met tout en œuvre pour retrouver et acquérir les documents publicitaires encore absents de la collection. Ainsi, le dépôt consenti en 2004 par l'institution Regione Piemonte a revêtu une importance toute particulière.

Ce dépôt était constitué d'un fonds dédié à ce *kolossal* du cinéma et comptait également cinq affiches et sept brochures. L'année suivante, le Musée ajoute deux affiches qui manquaient à l'appel; celles de *Cabiria* avec l'éruption de l'Etna et *Cabiria* avec le désert algérien, donnée par la famille du dessinateur Caldanzano. Celle-ci est d'ailleurs un document très rare, mis en valeur à l'exposition du Musée à la Mole Antonelliana.

La politique d'acquisition du Musée se poursuit donc activement. Parmi les acquisitions les plus récentes, citons l'affiche de *L'invidia* [L'envie] d'Eduardo Bencivenga avec Francesca Bertini, celle de *Frate Sole* [Frère Soleil] d'Ugo Falena, et les deux magnifiques versions autrichienne et française de *Christus* de Giulio Antamoro et Enrico Guazzoni. C'est ainsi que se manifeste aujourd'hui la stratégie culturelle précise en constant devenir du Musée qui place au centre de son intérêt le cinéma muet italien, sa sauvegarde et sa valorisation.

### - Description de la collection

On peut partir des documents les plus spectaculaires, à savoir les affiches, où la prépondérance numérique de celles des studios de production turinois est évidente, et en premier lieu de l'Itala avec plus de 40 affiches qui illustrent l'activité cinématographique qu'a connu le début du siècle dernier. Bon nombre d'entre elles ont été réalisées par Emilio Vacchetti, dessinateur extrêmement prolifique et passé maître dans l'art de sauter du genre dramatique au genre comique du personnage de Boireau. La véritable perle de ce studio est évidemment *Cabiria* et les affiches du film: une vingtaine de documents en différentes versions, dessinés, pour la plupart, par des grands noms de la profession comme Caldanzano, Vassallo et Metlicovitz qui a également signé d'autres fameux titres d'Itala, *Maciste alpino* (*Maciste alpin*) et *Il fuoco* [Le feu]. Si l'on ajoute aux affiches les plus de soixante-dix documents publicitaires conservés au Musée, il ne fait aucun doute que cette œuvre majeure de Giovanni Pastrone est le film le plus documenté de la collection.

Après Itala vient Ambrosio avec 15 affiches. Grâce à *Briganti in Sardegna* [Des brigands en Sardaigne], qui date de 1905, Ambrosio peut se targuer de détenir l'affiche turinoise la plus ancienne. Puis l'on retrouve la société Film "Artistica" Gloria qui faisait appel à des dessinateurs d'affiche comme Omegna, qui illustra les débuts de la Gloria sur les écrans avec *Il treno degli spettri* (*Le train des spectres*), et Scarpelli qui a imaginé des solutions visuelles particulièrement inspirées pour *Il sogno di Don Chisciotte* [Le rêve de Don Quichotte]: une série publicitaire d'au moins 4 affiches grand format d'où ressort l'énergie vitale qui caractérise la politique publicitaire de l'époque.

À côté des sociétés de production turinoises, les sociétés napolitaines et romaines sont représentées par une cinquantaine d'affiches. Parmi elles, *Tosca* et *Anima allegra* [L'âme joyeuse], dessinées par Tito Corbella, et *Yvonne, la bella della "danse brutale"* [Yvonne, la belle de la « danse brutale »], conçue par Anselmo Ballester, rendent hommage à la beauté Francesca Bertini, la diva par excellence. L'affiche du film *Anime buie* [Les âmes noires], sur laquelle figure le héros ténébreux interprété par le célèbre acteur Emilio Ghione, rend quant à elle hommage au « divisme » masculin.

Les affiches des films romains *Le due strade* [Les deux routes] et *Fu così che...* [C'est ainsi que...] ont également un fort impact graphique. Leur créateur, Toddi, était un personnage singulier qui, non content de réaliser et de produire ses films, en dessinait également les affiches. Pour terminer, *Thais* (*Les possédées*) qui, dessiné par le peintre Prampolini, s'aventure dans le monde de l'art futuriste et illustre l'une des œuvres les plus précieuses de la collection.



*Christus* de Giulio Antamoro et Enrico Guazzoni, Cines, Italie, 1916. Affiche française d'AT. M., 160x120 cm.

D'illustres entreprises spécialisées dans le graphisme sont accueillies également dans sa section réservée aux brochures, la plus importante en nombre avec environ 1.000 documents. Les brochures jouaient alors un double rôle publicitaire : elles s'adressaient soit au public, auquel elles étaient distribuées principalement lors de soirées de gala, soit aux professionnels du cinéma, qui y trouvaient des informations utiles pour pouvoir éventuellement louer la pellicule. Elles nous fournissent de précieuses informations sur le film et sur l'investissement consenti pour la promotion du film dont témoignent le nombre d'affiches proposées, leur format et la présence d'agrandissements photographiques ou de cartes. Il va de soit que plus les attentes commerciales du film sont grandes, plus la série de lancement



*Delenda Carthago! (Il faut détruire Carthage !)* de Luigi Maggi, S.A. Ambrosio, Italie, 1914.

sera travaillée, comme cela fut le cas pour *Il ponte dei sospiri (Le pont des soupirs)* de la société Pasquali, ou pour *Santarellina (Mam'zelle Nitouche)*, *I soldatini del Re di Roma [Les petits soldats du Roi de Rome]*, *Parsifal (Le Saint Graal)* et *L'ultimo dei Frontignac [Le dernier des Frontignac]* d'Ambrosio. Bon nombre de ces brochures ont également été imprimées en français, en anglais, en allemand et en espagnol, témoignant ainsi de la distribution internationale du film.

Parallèlement aux brochures dédiées à un seul film, on trouve des livrets de production de certaines sociétés (Ambrosio, Gloria, Fert, Rodolfi) qui regroupent toute la production mensuelle ou annuelle.

Si le graphisme des brochures réservées aux gérants de salles de cinéma est souvent dépouillé et minimaliste, celui des brochures

distribuées aux spectateurs se distingue par son prestige grâce au talent de dessinateurs aux noms célèbres comme Nicco, Caroli, Riccobaldi.

On arrive enfin aux programmes des salles de cinéma, curieux témoignages des « us et coutumes » de l'époque. Outre les informations relatives aux films, ces textes publicitaires imprimés sur de simples feuilles de papier nous montrent les habitudes de cette période et la façon dont les professionnels tentaient de fidéliser les spectateurs. Nous découvrons ainsi que les cinémas se vantaient de proposer « l'accès en continu » à la salle, ou que l'on pouvait, au contraire, disposer de « salles d'attentes spacieuses et confortables pour toutes les catégories de places » et que, dans certaines de ces salles, des orchestres jouaient en direct des morceaux de musiques. Le public pouvait choisir parmi trois types de places à différents tarifs mais chaque salle s'ingéniait à proposer des offres promotionnelles pour certaines catégories: la famille (« Venez au Volta avec toute votre famille, pensez famille et vous trouverez toujours les meilleurs spectacles, les meilleures installations et le meilleur accueil réservé aux familles »; « Billets à tarif réduit pour les familles pour les séances entre 15 h 00 et 19 h 00 »), les militaires (qui, en plus de payer des billets à tarif réduit, bénéficiaient également d'offres comme celle-ci: « Tous les jeudis, nous offrons des cadeaux à nos braves militaires, sauf jours fériés »), les écoles (« Représentations extraordinaires, tarif à définir, pour les collèges, les instituts, les écoles primaires ») et évidemment le fameux « monde des petits », à savoir les enfants (« Tous les jeudis, sauf les jours fériés, matinée spéciale pour les enfants qui recevront un cadeau et une entrée gratuite. Les enfants doivent être accompagnés d'un adulte » ou encore l'offre du cinéma delle Famiglie de Turin, qui, en 1910, se différenciait des autres grâce à son *Premio Frequenza* (un prime de fréquence) pour les enfants, à savoir « 12 magnifiques jouets offerts par la fameuse entreprise Manfredi »).

Déjà dans les années 1910, le cinéma Itala de Turin proposait des abonnements (pour les places de devant) alors que l'on comprend, d'après le programme du cinéma Centrale de Milan, que les réductions étaient valables dans plusieurs cinémas. Il existait donc apparemment un réseau de salles.

Le cinéma Centrale proposait en outre de recevoir le « programme du spectacle » directement chez soi. Pour sa part, le cinéma Alessandro Volta de Turin se faisait remarquer par son annonce singulière: « Chaque mois, les billets changent de couleur! ».

Le problème de l'hygiène et du renouvellement de l'air était pris très au sérieux car presque tous les cinémas tentaient de rassurer les spectateurs à ce sujet: « Renouvellement continu et rapide de l'air qui sera régénéré à l'aide de l'Antimiasmin », « Établissement ventilé hygiénique », « L'air ambiant est constamment purifié grâce au désinfectant Taurina ». La garantie de projections de qualité était également primordiale : qualité de la forme (« Grâce à l'appareil ultramoderne, maintes fois primé, l'image ne tremble pas ») et la qualité du contenu (« Projections morales, éducatives, d'une grande nouveauté »).

Toutes ces précieuses informations étaient imprimées sur des feuilles de papier de mauvaise qualité sans aucun détail iconographique ou presque, à l'exception de certains exemplaires très rares de programmes qui datent de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, début du XX<sup>ème</sup>, et qui montrent au contraire une image symbolique de la salle : le Cinematografo Bar, le Splendor, le Lumière et l'Excelgrafia proposent des illustrations de la foule qui s'apprête à entrer dans le cinéma, ou du public déjà assis dans la salle devant l'écran, illustrations qui s'inscrivent dans la droite ligne des représentations à l'origine de la création d'affiches cinématographiques, à savoir les affiches françaises des premières projections des frères Lumières.

## Les photographies

### - L'histoire de la collection

Ce n'est pas un hasard si les photographies constituent le noyau des documents portant sur le cinéma muet italien conservés au Museo Nazionale del Cinéma. En effet, les 26.000 images rassemblées témoignent non seulement de l'intérêt pour le cinéma de la fondatrice du Musée, Maria Adriana Prolo, mais également de sa passion pour la photo tout court qui s'est concrétisée par la création de la collection de photos qui compte aujourd'hui plus de 865.000 pièces: un *corpus* de documents riche qui retrace l'histoire du cinéma muet et du cinéma parlant, et également celle de la photographie. Selon la fondatrice du Musée, les photos de tournage et de plateau présentent un intérêt particulier car elles fournissent des informations sur les œuvres cinématographiques et, dans le même temps, sur l'art de la photographie, à une époque où les photos de cinéma n'étaient pas considérées comme un bien historico-artistique. Une vision éclairée qui a pour objectif de protéger ces documents, qui ont souvent été dispersés, et également de les faire connaître. Déjà en 1951, prenant ainsi le contrepied de la tendance dominante de l'époque dans la littérature du secteur, Maria Adriana Prolo avait inséré dans son livre intitulé *Storia del cinema muto italiano* un important *corpus* de photographies.



*Siliva Zulu* [Siliva le Zoulou] de Attilio Gatti, Explorator Film, Italie, 1928.

Dès ses débuts, le Musée affiche clairement sa volonté de recueillir des documents photographiques du cinéma muet italien. En 1941, Mme. Prolo achète avec les fonds initiaux une série de 492 photos traitant du cinéma dont 292 à l'acteur Alberto Collo. Mais cette collection sera principalement constituée grâce aux nombreuses donations et aux nombreux dépôts consentis par les protagonistes du cinéma muet italien et par leurs familles : ainsi, Maria Adriana Prolo se procure auprès des réalisateurs (Giovanni Pastrone, Domenico Gaido,

Filippo Omegna, etc.), des acteurs (Dario Silvestri, Felice Minotti, Dante Testa, Franz Sala, etc.) et des décorateurs et techniciens (Giuseppe Vitrotti, Giovanni Tomatis, Decoroso Bonifanti, etc.) de nombreux témoignages pour son Musée. Outre les images officielles distribuées par les sociétés de productions, elle parvient à acquérir des documents rares et précieux, comme les photographies des plateaux, des établissements et du personnel, qui offrent des indices uniques sur la mise en scène des films et sur les participants. En plus des tirages usuels, elle réussit également à mettre la main sur un nombre étonnant de négatifs qui constituent les matrices originales de la plupart des photos de plateau et de tournage conservées. La mission de sauvegarde du cinéma muet menée par le Musée même après la disparition de Maria Adriana Prolo permet à cette institution d'être le lieu privilégié pour la conservation et la valorisation du cinéma muet. La collection s'est récemment enrichie d'importantes donations et de dépôts de documents consentis par Itala Film et Savoia Film.

### - Description de la collection

La collection de intertitres des films des sociétés de production Ambrosio et Itala Film est très intéressante. Ces documents, en plusieurs langues et reproduits selon la technique de la photographie, témoignent du style graphique original des textes de l'époque et permettent, dans le même temps, de reconstituer la distribution des pellicules. Le film *Cabiria* de Giovanni Pastrone (Itala Film, 1914) fait figure d'exemple en la matière avec des intertitres en italien, en français, en anglais, en espagnol, en portugais, en allemand, en néerlandais, en roumain et en hongrois<sup>2</sup>. Dans le film *Maciste alpino* (*Maciste alpin*) de Luigi Maggi et Luigi Romano Borgnetto (Itala Film, 1916), les intertitres en allemand et ceux en français et en anglais dits « neutres » revêtent un intérêt historique particulier. Les versions « normales » du film ont été distribuées en 1916. Par conséquent, l'histoire racontée dans le film commence au lendemain de l'entrée en guerre de l'Italie (le 23 mai 1915) et les noms des pays impliqués dans le conflit sont cités. À l'inverse, sur les intertitres allemands et « neutres », l'histoire commence bien avant l'entrée de l'Italie (le 22 août 1914) et certains termes comme « autrichiens », « alpins », « Italie » sont remplacés par « ennemis », « soldats », « patrie ».<sup>3</sup>



Programme de la salle du cinéma l'Excelgrafia de Turin, Italie, 1908

Outres les intertitres, on trouve également des photographies de plateau et de tournage, des images des établissements, du personnel et des salles de cinéma, ainsi que des portraits de personnages. Il s'agit là d'un véritable noyau de documents hétérogènes qui offre un large panorama de la production. La partie la plus importante de cette collection est constituée des photographies de tournage et du casting, en d'autres termes des moyens photographiques déployés par les sociétés de production pour promouvoir les films. Les images exposées à l'origine dans les salles de cinéma et reproduites sur différents supports publicitaires imprimés (brochures, programmes de salle, cartes, etc.) sont non seulement des représentations de substitution d'œuvres filmiques perdues mais également des documents d'une immense valeur esthétique qui révèlent toute la richesse de l'expression de l'art de la photo. Si ces documents témoignent de l'image « officielle » du film et de la politique publicitaire des sociétés de production, les photographies de plateau, et de ce qui se passait hors

2 Les intertitres correspondent à la version postérieure à celle de 1914 et antérieure à celle de 1931 et la version du 1931. Voir à ce sujet Silvio Alovio, « Il film che visse due volte. *Cabiria tra antichi segreti e nuove ricerche* » dans *Cabiria & Cabiria*, de Silvio Alovio et Alberto Barbera, Museo Nazionale del Cinema, Éd. Il Castoro, Turin, 2006, p. 23. Le Musée conserve en outre certains négatifs et tirages représentant un arrière-plan en marbre et des ornements utilisés comme éléments de décor dans les intertitres.

3 On voit Carla Ceresa, Donata Pesenti Campagnoni, "Il territorio incerto del 'non-film': definizione di metodologie e ricerca di standard nell'esperienza del Museo Nazionale del Cinema", dans *La memoria del cinema* de Luciana Devoti, "Archivi per la storia", Mucchi éd., N.1-2, Janvier- Décembre 2004, pp. 101-102. Comme pour tous les intertitres de l'Itala Film les boîtes originale présentent des indications sur la langue et sur la couleur du virage, le numéro progressif de l'inter-titre et le métrage de la pellicule.



champs, dévoilent les « rouages » du cinéma muet. Ces images, souvent uniques, nous fournissent de précieuses informations sur les plateaux de tournage, les décors, les appareils utilisées dans les films et les équipes qui travaillaient à leur réalisation. C'est à travers ces clichés que le photographe, libéré des scènes imposées par le réalisateur et de la rigueur de la mise en scène, peut choisir à sa guise le cadre et le sujet à photographier. Son objectif se pose sur les éléments architecturaux des plateaux, sur les structures des décors, sur les outils, sur les membres du personnel et il y impose son propre point de vue. Mais contrairement aux photographies de tournage, les images des coulisses n'ont aucune vocation publicitaire. Elles sont sans doute prises uniquement à des fins de documentation. En effet, le plus important est de transmettre la magie des images de l'écran tout en gardant le secret sur ce qui se passe derrière la scène. Il faudra attendre que l'art cinématographique atteigne un certain niveau de maturité avant de faire participer le spectateur, et même de le séduire, en révélant les mécanismes opérationnels complexes de la machine cinéma.

Ainsi, les photos du film *Siliva Zulu* [Siliva le Zoulou] de Attilio Gatti (Explorator Film, 1928) qui illustrent l'élaboration du film, les séries inédites de stéréoscopies de certains plateaux et les prises de vue en montagne réalisées en 1910 par le décorateur Arrigo Frusta et l'opérateur et réalisateur Giovanni Vitrotti sont particulièrement intéressantes. Grâce à la technique de la stéréoscopie, qui s'est d'ailleurs diffusée à cette même époque mais pas dans le domaine de la photographie de cinéma, la tridimensionnalité des éléments représentés modifie la simple valeur documentaire des images en y apportant un caractère spectaculaire très marqué. Certains tirages non distribués dans le cadre de la promotion et qui montrent des parties du plateau, au-delà du cadre de la scène, valent également que l'on s'y arrête. Pour les copies diffusées à des fins publicitaires, une correction par masquage du négatif était effectuée lors de l'impression afin d'occulter les éléments extérieurs à la scène du film, c'est-à-dire du plateau de tournage. Les photographies des établissements, les photos dites « d'entreprise » du personnel et les nombreuses images dédiées aux personnages, dont un grand nombre de portraits d'acteurs, viennent compléter cette collection. Contrairement aux photos de tournage et de plateau, les portraits, souvent distribués sous forme de cartes postales, portent pour beaucoup le nom du photographe ou du studio : les divas et leurs pendants masculins étaient en effet photographiés par les noms et les entreprises du pays les plus célèbres de l'époque comme Oreste Bertieri, Riccardo Bettini, Ottaviano Ecclesia, Silvio Ottolenghi, Lovazzano e Sorella, Bassanesi & Allais ou encore Alfredo Pinto. C'est à travers ces portraits que s'exprime réellement le style du photographe : les poses plastiques et figées des acteurs immortalisés sur les photos de tournage laissent ainsi la place à des images plus intimistes qui sont, dans bon nombre de cas, empreintes de pictorialisme.

Grâce à l'hétérogénéité et au caractère unique des biens conservés, cette importante collection constitue une véritable source d'informations détaillées et exhaustives sur la production du cinéma muet italien et, dans le même temps, sur les origines de la photographie de tournage.



*Fu così che... (C'est ainsi que...)* de Toddi, Selecta Toddi, Italie, 1922  
Affiche de Toddi, 96x136 cm

# The Revision of the *FIAF Cataloguing Rules for Film Archives*

Nancy Goldman, Maria Assunta Pimpinelli, Thelma Ross

In 2005, the FIAF Cataloguing and Documentation Commission initiated a project to revise the *FIAF Cataloguing Rules for Film Archives*. After surveying the field and determining the project's goals and direction, they established a Working Group, which first met preceding the 2008 FIAF Congress held in Paris, France. Since then, the group has met twice – in April 2009 at the Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale in Rome and in April 2010 at the Norwegian Film Institute in Oslo. This report describes the progress of the revision project thus far.

The revised *FIAF Rules* will offer cataloguers a corpus of contextualized suggestions, rather than a set of authoritative directions, so that they will easily integrate with institutions' existing procedures. They will be accessible on the Internet and will reflect a consistent terminology outlined in a glossary. The *FIAF Rules* will be compatible with existing metadata and data communication structures such as Dublin Core, MARC, and the CEN (European Committee for Standardization) Metadata Specifications for Cinematographic Works<sup>1</sup>. They will also use a FRBR-based model<sup>2</sup>, as do other newly revised cataloguing standards including the successor to *Anglo-American Cataloging Rules* called *Resource Description and Access (RDA)*<sup>3</sup> and the CEN specifications. FRBR, or *Functional Requirements for Bibliographic Records*, is a conceptual model developed by the International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA). By aligning the *FIAF Rules* with international standards such as these, we hope to benefit from work done on them to refine the theoretical context of resource discovery while also reflecting the cataloguing issues specific to moving images.

In Rome and Oslo, participants compared and contrasted the current *FIAF Cataloguing Rules* (1992) with the works mentioned above, as well as with work done by the Online Audiovisual Cataloguers (OLAC) Cataloguing Policy Committee (CAPC) Moving Image Work-Level Records Task Force<sup>4</sup> and with UCLA Cataloguer Martha Yee's *Cataloging Rules* (2008)<sup>5</sup>. The Working Group hopes to craft a standard that benefits from and harmonizes with these guidelines. We plan to follow the general FRBR structure in the *FIAF Rules* revision while taking into account aspects of the above-mentioned publications, and issues of particular importance to moving image cataloguing. For example, we are closely examining different approaches taken by CEN and OLAC to describe versions using the FRBR entities *work* and *expression*.

In November 2009, project co-coordinator Maria Assunta Pimpinelli completed the draft outline of the new *Rules* and circulated it among the Working Group members for comment. The preliminary draft has divided the content into eight sections: an Introduction; chapters on each of the four FRBR entities – *Work*, *Expression*, *Manifestation* and *Item*; a chapter on recording attributes for persons, families and corporate bodies; a chapter on data encoding, indexing and display; and, two appendices with

---

1 The CEN specification provides a comprehensive standard on metadata for cataloguing and indexing cinematographic works, and comprehensive and consistent terminology.

2 *Functional Requirements for Bibliographic Records: Final Report*. IFLA Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records. München: K.G. Saur, 1998. Available at <http://www.ifla.org/en/publications/functional-requirements-for-bibliographic-records>

3 <http://www.rda-jsc.org/rda.html>

4 <http://www.olacinc.org/drupal/?q=node/27>

5 <http://myee.bol.ucla.edu/catrul.pdf>

examples and a glossary. The draft outline has been posted on the project wiki; all comments and suggestions are welcome!

At the meeting in Oslo, participants focused on areas of particular concern to archival moving image cataloguing, such as the parameters of moving image works and expressions, and issues of copyright. Our discussion on the concept of a Moving Image Work resulted in a rough definition that will be refined by project co-coordinator Thelma Ross, who is also currently drafting portions of the Introduction and of Chapter 1. Issues of copyright were discussed as well and it was agreed that "rights information" would be addressed in each chapter of the manual. Maria Assunta also completed several sections of Chapter 3, including the guidelines for describing the Title of a Manifestation, terms and definitions for the chapter, and a chapter schema. All drafts written to date are available on the project wiki, located at [http://www.filmstandards.org/fiaf/wiki/doku.php?id=the\\_workgroup](http://www.filmstandards.org/fiaf/wiki/doku.php?id=the_workgroup).

Anna Bohn has agreed to begin work on the Expression/Variant chapter later this year and Edith van Dasler from the EYE Film Institute Netherlands has volunteered to work on the Item chapter in 2011. We plan to continue revising Chapters 1 and 3 during the next few months, while also drafting and revising the Introduction. The next meeting of the *FIAF Cataloguing Rules* Revision working group will be held in Washington D.C. in May 2011, where we hope to approve the revised chapters, discuss the drafts of Chapters 2 and 4, and prepare a new timeline for work on subsequent sections.

The working group, which currently numbers about 30 members, is open to anyone interested in participating. Links or copies of many of the documents referenced above and additional information about the project can be found on the FIAF work group wiki, located at [http://www.filmstandards.org/fiaf/wiki/doku.php?id=the\\_workgroup](http://www.filmstandards.org/fiaf/wiki/doku.php?id=the_workgroup). If your institution has local cataloguing rules that you would be willing to share to help guide our work, please send them to Maria Assunta at [mariaassunta.pimpinelli@fondazioneesc.it](mailto:mariaassunta.pimpinelli@fondazioneesc.it). She will make them available on the wiki. Please also email Maria Assunta if you would like to join the working group so that she can add you to the email list.

# FIAF Technical Commission Preservation Best Practice

Preserving motion picture film is a complex operation, involving both technical and intellectual expertise.

## 1. Acquisition

In order to ensure that cinematographic works are properly preserved, it is essential that in acquiring film, whether by legal or voluntary deposits, purchases, donations, etc., archives strive to obtain the elements most suitable for preservation and conservation.

What constitutes the most suitable elements will depend on the production process used for each work, but ideally they will include image and sound negatives, analog or digital sound elements, first-generation duplicates, digital master files, and, if possible, a presentation copy (i.e., a print or digital cinema package).

Film archives should have a written acquisition and de-accession policy.

## 2. Conservation

*Conservation* means the safeguarding and protection of original materials from damage, decay, and loss.

The primary task of film preservation is the conservation of the original elements. Ideally these elements will include the earliest-generation elements which survive, as well as an original presentation copy. In no circumstances should the original elements ever be cut or in any other way altered.

The single most important factor in the preservation of film is the maintenance of a cold and dry storage environment. Film can be preserved for a very long time if stored and handled properly. New film has an estimated life expectancy of around 500 years at 5° Celsius and 35% Relative Humidity.

Film should be stored in appropriate containers, flat on shelves, and the recommended conditioning time observed when moving between different environments. Correct physical handling of film is essential in avoiding damage.

Archives are responsible for setting up comprehensive policies and procedures for collection management, to include such factors as:

- the use of modern information science tools (catalogues, databases, etc.) based on international standards
- the regular inspection of the materials in the collections
- collection handling procedures to ensure the safety of both staff and the collections
- control of analog and digital access to guarantee the security of the collections, particularly in regard to copyrighted materials.

Archives must also set up policies and procedures that strictly regulate the de-accessioning of materials in the collections. Original elements should not be de-accessioned unless their instability becomes a danger to the rest of the collection; this is because improvements in preservation and restoration techniques may lead to better results in the future.

### 3. Preservation

*Preservation* means the duplication, copying, or migration of analog and digital film to a new support or format, typically in cases where the life expectancy of the original elements is limited or unpredictable.

Any duplication of analog material will inevitably create a new element which is different from the original. However, the process should attempt to create a duplicate that adheres as faithfully as possible to the original. It is of the utmost importance that newly created elements retain the originals' authenticity. Maintaining authenticity is not only an issue of image quality, but also of frame ratio, aspect ratio, etc.

It must be recognized that:

- Preservation is a demanding and complex process, requiring specialized staff and equipment, and is not routine work.
- Preservation must be entrusted to specialized laboratories within or outside the archive, with a proven record of handling archival film to the highest possible standards of quality, safety, and security. Archives are responsible for identifying the laboratories that best meet these standards.
- No loss of quality in preservation duplicates is acceptable beyond what is unavoidable in analog duplication. For example, image characteristics such as aspect ratio, format, etc., must be maintained to the limit of available techniques, the original gauge and format should be retained whenever possible, and reductions (such as duplication from 35mm to 16mm) avoided. Similarly, when migration or reformatting are performed as part of digital preservation, the original quality of the content must be maintained: lossy compression, reduction of resolution or bit-depth are to be discouraged.
- Because the ultimate goal of preservation is to extend the life expectancy of the original work, and to allow for future access, the use of the best available techniques and materials (e.g., polyester base films vs. acetate, well-established film stocks and equipment) is essential.

### 4. Restoration

*Restoration* is a complex term which can mean the faithful duplication of an original element using techniques to remove or disguise damage and deterioration, or it can mean the recreation of an original cinematographic work from surviving elements which may be incomplete or from different versions.

Restoration will inevitably involve subjective decisions, both on technical matters and on the question of content, such as the choice of version, soundtrack, titles, etc. These decisions must be informed by as much knowledge of film production at the time of production as possible, and by historical information about the specific work. Because a restoration involves the manipulation of each element that contributed to it, it is imperative that all restoration projects are fully documented and that this documentation is accessible.

It must be recognized that:

- Restoration projects must be based on a sound and coherent theoretical and historical approach and be entrusted to highly specialized and expert staff.
- The long-term conservation of all original elements used in the restoration must be ensured, so that future restorations may be undertaken should improved techniques or new elements become available.
- Any restoration process should be reversible: this implies that no modification is allowed to the original elements on which the restoration is based.
- The condition of the original elements and the requirements of the restoration process will determine whether analog or digital technologies are used; however, any restoration process should result in a new set of elements suitable for long-term preservation.

- Any restoration process should be documented as precisely as possible; such documentation should be retained by the archive and made accessible along with the elements derived from the restoration.

## **5. Access**

Access is the ultimate goal of the archive: the purpose of conservation, preservation, and restoration is to achieve this objective.

Access must be regulated in order to limit any danger to the elements in the collection, and therefore archives must define access policies and procedures to protect their collections, while not restricting accessibility for legitimate uses.

In order to achieve this:

- Archives must identify which elements in their collections are 'master elements' and which are 'access elements'. Master elements are irreplaceable (or replaceable only at high cost, or at the expense of a loss of quality). Access elements, on the other hand, can be handled without endangering the existence and the quality of the work.
- Archives will implement policies and procedures which clearly define how master and access elements may be used.
- In devising these, archives must take into consideration the obsolescence of many film processes (e.g., colour processes, sound systems, etc.). A release print, for example, can become the only reference to the way a film looked and sounded, and it may therefore be necessary to designate it as a master.
- Whenever film elements are accessed, they should be carefully checked to ascertain their condition, both before and after use.
- Access will be provided only in environments (laboratories, theatres, etc.) controlled or approved by the archive.
- Access to master elements in particular must be closely regulated to ensure their safety, especially when this is for processes which require significant handling, such as digitization or the production of new prints. Consequently, archives must set up procedures to ensure that:
  - Any such processes will take place under the strict supervision of the archive, preferably within its premises; whenever this is not possible, the master elements will only be entrusted to laboratories considered by the archive to meet the highest standards
  - Masters and printing elements will not be endangered by excessive use. The number of times a master element is exposed to such processes should be strictly regulated; for example, by limiting the number of prints that can be made from an original element before the mandatory production of a duplicate.

## **6. Presentation**

In order to ensure the presentation of an authentic image, the projection, or delivery system, should be capable of handling the motion picture element properly. Presentation should adhere to the same principles of authenticity that inform the other stages of motion picture preservation. The film should be shown with the original frame and aspect ratio, and with other features of the original experience. However, since changes in technology do not always allow the exact reproduction of original presentation systems, some degree of "translation" into modern presentation platforms is accepted. Such modern translations should always aspire to the principles of authenticity.

# Charter of Film Restoration

*Editor's Note:* The idea of a Charter of Film Restoration was first introduced by Vittorio Boarini during the FIAF Congress in Rabat in 2001. In subsequent years Vittorio convinced the Executive Committee to regularly include this question on its agenda. More recently, Vladimir Opela joined forces with Vittorio to finish formulating the Charter, which has been officially endorsed by the current Executive Committee.

## **Preface**

The practice of film restoration has made considerable progress in recent years. We cannot name all of its achievements here. We will also not linger on the limits of what has been achieved, whether at the theoretical level (an accepted general theory is still lacking), the technical level (the know-how is subject to constant readjustments), the political level (projects for restoration, with few exceptions, are rarely among declared priorities for safeguarding cultural heritage), or the financial level (the limits that explain in large measure all the preceding ones). We will simply affirm that the results achieved up until now are worthwhile, and indeed of great value.

We strongly recommend the adoption of the "Charter of Film Restoration", which enjoys the authoritative support of FIAF, as a reference document for all countries which legislate on film restoration.

Film restoration will thus come to assimilate the principles that have been illustrated and formulated on an international level, and in some cases have already been fully integrated in other branches of art, following the work of Alois Riegl, Roger Ellis, Cesare Brandi, and others.

## **Definitions**

7. Film preservation is a branch of archival science covering cinematograph film and its properties, magnetic carriers and their properties, storage buildings, film storage procedures and conditions, film restoration, and film handling.
8. Preservation is a set of activities that ensure the safeguarding and protection of film material from damage, destruction, and loss. (These activities imply, among others, storing under special conditions, regular inspection, and copying, the latter encompassing duplicating, restoration, or reconstruction.)
9. Restoration involves research, followed by the retrieval, repair, and preservation of elements of a film work for the purpose of saving that work.
10. Reconstruction is a further stage of restoration, of which the goal (in an ideal case) is the (re) creation from different elements of an original version of a film work.

## **Principles**

1. No process of repair shall be used which would in any way damage or weaken the materials of which an original element is made.
2. No process of repair shall be allowed to remove, diminish, or obscure in any way a film's value as documentary evidence.
3. No process of repair should be irreversible.

## **Aim**

The intention in restoring films is to safeguard them no less as works of art than as historical evidence.

# Charter of Film Restoration

## Article I

### Object

The present Charter establishes recommendations with regard to film restoration. Film restoration is an activity that may be applied to any and every film, here defined as the recording of moving images, with or without accompanying sound, registered on motion picture film.

## Article II

### Specificity of film restoration

Film restoration is different from all restoration in other fields, where a tradition is already established. Whereas those traditions typically imply work on an original artefact, film restoration implies duplication and/or reconstruction. The specific issue for film restoration is that it results in a new negative and positive copies that adhere as faithfully as possible to an original which may no longer actually exist.

## Article III

### Restoration (reconstruction) process

1. A restoration should be preceded by the collection of all existing materials, accurate description of those materials, analysis of their technical condition, and reconstruction of the history of each element.
2. A restoration should be preceded by analysis of other sources (censorship records, title sheets, synopses, screenplays, newspaper records, archive documents, music sheets, etc.).
3. Such research should make possible the reconstruction of the plot line of editing composition, reconstruction of the intertitles, and, in the case of sound film, reconstruction of the sound track.
4. Each step of intervention must be fully documented. Documentation must contain three phases:
  - a. The results of preliminary research and the plan for restoration;
  - b. An accurate and detailed description of all steps taken during the restoration work;
  - c. A final report and evaluation of the project.
4. Each step of restoration must be reversible.
5. The new duplicate negative and new prints must be made on film materials suitable for long-term deposit.

## Article IV

It may be that the same film exists in several versions: for example, versions made prior to the first public exhibition, versions cut by the producer, versions modified by censorship, versions adapted for release in different countries or for re-release at different periods, versions reflecting technical problems, etc. It is necessary to define clearly (at the beginning or in the course of the project) which version or versions one has the intention to restore. Once the version has been so defined – this becomes what in other arts is defined as the “original” to be reconstructed – it is crucial to inform the community of the decision that has been made.

## Article V

It is necessary to insure that all technical interventions made during a restoration tend towards producing new materials that conform as closely as possible to the photographic and sound qualities of the original, even to the extent of respecting its possible faults.



**Article VI**

The qualifications required to restore film are different from the technical work of film production, and those who dedicate themselves to restoration must use qualified collaborators of a high level of intelligence and technical expertise acquired through solid experience in this field. They must also have a comprehensive understanding of the ethics of restoration.

**Article VII**

The preservation elements produced in the course of restoration must be deposited in storage vaults which conform to the optimum conditions of temperature, humidity, and ventilation, as defined by the International Federation of Film Archives.

# Legal Deposit, Copyright and Cultural Patrimony in Italy

Luca Giuliani, Rita Borioni, Alessandra Untolini Bocci

Three laws govern legal deposit, copyright, and cultural patrimony in Italy from 1913 to the present day.<sup>1</sup>

## Introduction

Three years after the deposit of a film, Italy's National Film Archive is authorised to use it for cultural and non-profit purposes. This article is an attempt to explain that element of utter originality in the Italian law on legal deposit, via a reconstruction of the legal history of film in Italy.



Program about the demonstration for the Italian cinema. Rome, 20 February 1949.

In the course of the long years of its path through the legislative process, the 3-year rule has been subject to numerous changes of mind, but the length of the limitation has always remained constant. A surprising outcome, not only if one considers that it is probably the only legal-deposit law which includes this type of sensitivity towards film taken as an integral part of the cultural heritage of the country, but also because the motives behind legal deposit were originally dictated by intentions of a censorial nature.

This is a contradiction which highlights the difficulty for the legislator, who must resolve and regulate the dual nature of film: on the one hand, a product of the entertainment industry; on the other, a cultural heritage to safeguard.

As will be seen at the end of the article, these contradictions, are not yet wholly resolved, with

film being regulated by three different laws, which are not always in perfect harmony.

## Before the law on legal deposit

The mandatory deposit of films in Italy owes its inception to 1949's Law 958, which, in Section 33, establishes the legal requirement for domestic film producers to submit, one year after first projection, a new print of every film produced to the Cineteca Nazionale (National Film Archive) at the Centro Sperimentale di Cinematografia (National Film School).

Although the establishment of this new service came about in 1949, it is in the previous decades that

---

<sup>1</sup> The authors wish to thank The National Cinema Museum - Torino for supporting their research for this article, and the Istituto Luce for making available its photographs. The photographs show the demonstration of 20 February 1949 in Rome where thousands of film workers gathered and marched down Via del Corso to Piazza del Popolo, led along with others by Anna Magnani, Gino Cervi, Vittorio De Sica, Alessandro Blasetti and the unionist Giuseppe Di Vittorio. On 29 December of the same year, Law 958, discussed in the article, was passed. We wish to thank James Brookes for the translation.

we may find attention to cinema productions raised to a footing similar to more traditional aspects of the cultural patrimony.

The grounds for setting up such an institution were not preservationist in nature, but related to censorship. Indeed, the existing requirement itself of "Film Review Board" authorisation for every film intended for public projection, established by Law 785 of 1913 and regulated by Royal Decree 532 of 1914, contained, in embryo, those instruments necessary to set in motion a suitable programme of film preservation, but, for reasons of censorship, chose merely to concentrate on control. The Royal Decree of 1914 set down that the application for authorisation should be presented by the "manufacturer or importer", together with a print of the film for review; however, it also stated that, once the procedure had been completed, and irrespective of its outcome, the Review Board should proceed to return the film to the applicant, thus rendering the objective of preservation unachievable. Nonetheless, the development of film production and its centrality in the national cultural panorama raised the question of the preservation and safekeeping of films, particularly among professionals in the sector.

Thus, in 1933, the Marquis Paulucci de'Calboli, president of the Istituto Luce (Italian Film Institute), proposed the creation of a state-controlled National Film Archive run by the Istituto Luce, which, by law, would be provided with prints of all documentary films of historical, political, scientific, or cultural interest by domestic film companies or foreign ones operating in Italy.<sup>2</sup> Had Paulucci de'Calboli's idea been approved, the deposit of all Italian documentary films and any other such films imported into Italy would have become mandatory.

Another interesting scheme was that undertaken by the Minister of Education, Giuseppe Bottai, who, by Decree 1780 of 1938, created the Independent Archive for Educational Film (Cineteca Autonoma per la cinematografia scolastica), which remained operational and received funding until 1956.<sup>3</sup> In this instance, too, while not constituting a form of mandatory deposit, the scheme demonstrated a growing awareness of the function of cinema and of documentary from an educational and cultural point of view.

Nor should it be forgotten that, though the establishment of both mandatory deposit and the Cineteca Nazionale took place in 1949, as early as the pre-war years the spontaneous initiative of lecturers of the Centro Sperimentale di Cinematografia had given rise to an important collection of films used for educational purposes.

Similarly well known is the Public Film Register at the SIAE (Società Italiana degli Autori ed Editori: Italian Artists and Publishers Association), established by Law 1016 of 1939, and still in operation to the present day. This law stated that the SIAE should receive a copy of each declaration of commencement of work on a film (ex Section 10 of RDL 1414, 1934). These declarations would provide the basis for the creation of the Public Film Register, which was to gather all information and details about the film producer and the production company as well as the particulars of the film produced.

Considering the specificity of the SIAE's mission, which has never involved matters of preservation, one might have foreseen that the keeping of the Register and the safekeeping of the films would soon become marginal, not to mention very costly, activities for the association. This, together with the lack of diligence on the part of production companies when it came to fulfilling their obligations, makes it impossible today to have a complete and ordered catalogue of all films produced in Italy in the last 60 years, and of the precise sequence of the changing ownership of their copyright.

The year 1939 also saw a new law, on "the mandatory submission of printed works and publications", which, as the name suggests, limited the deposit requirement to printed works alone.

.....  
2 The complete report is included in Massimo Cardillo's book, *Il Duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari "Luce"*, Bari, 1983.

3 In 1956 the Cineteca Autonoma was closed down to make way for the National Centre for Audiovisual Funding, an institution assigned the very same objectives as the old Cineteca. The National Centre was put into liquidation by DPR (Presidential Decree) No. 346, 4 July 1977. The law establishing the Centre has not been repealed. The materials, as provided for in DPR 346/77, Section 2, were to be passed on to the Ministry of Public Education.

### **The Law on legal deposit**

Law 958, also known as “the Andreotti Law” (Andreotti was “the divo”, as portrayed by Paolo Sorrentino in his last film), arose from the need, expressed vigorously by the world of the cinema, to regulate the film industry and, in particular, to create a system of state subsidies capable of re-energising the domestic film industry, overwhelmed as it was by the dynamism of the U.S. film industry.<sup>4</sup>

Section 31 – later Section 33 – of the original bill provided for both the establishment of the Cineteca Nazionale at the Centro Sperimentale di Cinematografia, and the requirement for producers of domestic films to submit to the Cineteca, at the request of the Prime Minister’s Office, a print of the film produced. The final paragraph stated that the Centro Sperimentale di Cinematografia could not use the film collection thereby acquired for public projection.

In the course of the debate, Section 31 was amended, and experienced substantial transformations. For example, the requirement to deposit two prints, one at the Cineteca Nazionale, the other at the Cineteca Italiana, the first private Italian film archive, founded by Comencini in 1947, was not approved. On the other hand, a proposal was passed to limit to 10 years the ban on the use by the Cineteca Nazionale of its film collection for cultural and non-profit purposes. In addition, the regulation requiring that the print deposited be new, i.e., never before projected, was introduced.

Despite the importance of this Law, it should be stressed that this was not a mandatory deposit in the strictest sense, since the deposit depended, in any event, on the request for submission being made to the producer by the Prime Minister’s Office.

Law 897 of 31 July 1956 made some amendments, providing that the mandatory deposit at the Cineteca be limited to films in receipt of public subsidy and reducing to 5 years the ban on the use of films by the Cineteca itself for screenings in retrospectives and other cultural events. The producers of feature films and short films alike were also required to provide, temporarily, a print of those films in receipt of subsidies made available by law for national and international events promoted or authorised by the Prime Minister’s Office.

Thus, rather than expanding the range of those works required to be submitted, the amendments restricted it merely to those films over which the State could claim to have some rights. Nor, too, did the subsequent Law 1213 of 1965 intend to (perhaps it could not) create a genuine legal deposit for films comparable with that created by the Law of 1939 for publications and printed works.

Of paramount importance is the introduction *ex lege* of the declaration of the public interest of the film collection of the Cineteca Nazionale, which basically became grouped together with those works protected by Law 1089 of 1939 on the preservation of things of artistic or historical interest.

In a paragraph introduced thanks to an amendment proposed to the Senate, provision was also made requiring that producers of films which have received prestigious awards submit a duplicate of the negative. This regulation was amended by Law 182, 10 May 1983, which authorised the deposit of a simple positive print which has not been projected publicly.

Whatever the formal aspects, the government’s wish to reduce the range of films subject to mandatory submission by their producers is plain to see. This tendency would seem to be confirmed by the fact that, in the course of the debate in the Senate, the paragraph requiring that a new print of each foreign film projected in Italy be submitted to the Cineteca was removed. The speaker on the law in the Senate was of the opinion, indeed, that the mission of the Cineteca Nazionale was that of conserving the national film heritage, and presumed that other countries would do likewise, and that the Cineteca Nazionale would still be able, through opportune exchanges, to enter into possession of foreign films of particular cultural interest.

### **Regional Legal Deposit**

It was only with Law 106 of 2004 that the regulations on legal deposit, by this time around 60 years old,

.....  
4 The photographs relate to the strike organized by film workers before Law 958 was passed.

were reformed, removing from it the last vestiges of censorship and adapting it to the sector's new requirements, to recommendations made by international bodies, to the need to increase the number of categories of works subject to the protection of law. What, however, is more important is that the new law ratified the ultimate purpose of legal deposit: the preservation of memory, of culture, and of Italian social life.

Among the new items subject to legal deposit are those films figuring in the already-mentioned Public Film Register kept by the SIAE, as well as sound and video documents and art videos. Included among those required to deposit material are "the Ministry of Cultural Heritage and Activities, and also the film producer".

Essentially, there are two institutions designated to receive the films deposited: the Cineteca Nazionale and an institution of the Italian region in which the individual required to deposit has their registered office.

Regarding those films listed on the Public Film Register of the SIAE, the producer is required by law to submit a new true negative or *master*. In the case of films of acknowledged cultural interest, under Section 7 of Legislative Decree No. 28, 22 January 2004, the producer is, however, obliged to deposit a negative.

A mere 3 months before the law on legal deposit, Legislative Decree 28 of 22 January 2004, entitled "Reform of the regulations regarding film activities, pursuant to Section 10 of Law No. 137, 6 July 2002," was approved. On the question of the deposit of films at the Cineteca Nazionale, it states that the production company, for purposes of eligibility for the benefits provided for under the law, is required to submit a true positive print which shall not have been projected publicly, and that failure to deposit such material renders registration in the Public Film Register of the SIAE invalid. The period of 5 years from the date of submission by the production company, before which the Cineteca may not dispose of the film prints for screenings of a cultural and educational nature, and for non-profit purposes alone, is reduced to 3 years.



Vittorio De Sica addresses the crowd.



Alessandro Blasetti speaks.

### Italian Copyright Law

Since the first copyright laws were issued, we see that there have been many circumstances in which the effectiveness of the regulations protecting copyright has been put to the test by the introduction and consolidation of innovative technologies for the use and consumption of cultural and creative works, from sound recordings to photocopying to video recordings. Only information technology and digital formats, however, have, de facto, engendered a crisis in the system of logic upon which the rules of copyright are based, a crisis which might be defined as "structural", at least where the

protection of the rights of ownership of authors, publishers, and producers are concerned. This is a crisis to which no solution has yet been found that is capable of coming to bear effectively on the need to reconcile the moral and property safeguards due by law to the copyright owners with the application of democratisation and expansion of access to culture and information. This crisis has in large measure been caused by technological progress, digital formats, and the growth in the use of innovative technologies by user-consumers, which have created the conditions for the definitive *dematerialisation* of a vast range of works of creativity subject to protection, from music to cinema, books, and audiovisual products.

This process certainly began with the regulations concerning film production in the 1950s, which in social, political, and economic terms burst into a system still based on an elitist and class-related



Anna Magnani surrounded by Gino Cervi and Vittorio De Sica.

conception of art, its expressive manifestations, and its beneficiary-users, and which tends, from the point of view of legal property protection, almost exclusively to defend the inviolability of the privileges of property, including intellectual. Today, the digital age has reopened the contraposition between interest groups representing producers and the principles of public interest in production, circulation, access, and knowledge, which should inform any modern copyright legislation.

Unlike the other arts, cinema produces a distinction between support and creation; hence a conflict emerges between the materiality of the print and the immateriality of its content. The great ease of reproduction offered by modern digital technologies has highlighted this all the more.



The poster says, "Not all foreign films are masterpieces!"

Italian copyright legislation is governed by Law 633 of 1941. Since its first implementation, this law has never undergone any thorough review process, which could bring about an effective overhaul. At the root of the Italian copyright regulations there is still a rather traditional conception of the techniques and methods of creation, production, circulation, enjoyment, and consumption of the protected works, which, in the specific case of film and audiovisual works, determines a certain obsolescence in the very effectiveness of the measures of protection. This has often been a source of long disputes due to the objective difficulty in which the interpreter of the law may find him- or herself in the technological age.

The changes made to Law 633/1941, especially in the course of the last 10 years, are the fruit of the adoption of those directives on the subject approved by the European Union to meet the need for harmonising, as far as possible, the rules of protection dictated by the regulations of the single member States, weakened by the expansion of the innovative platforms for the diffusion of and access to protected materials. It should also be stressed that the achievements of the new technologies, besides consolidating the immateriality of the works protected, have led to a certain loosening of the principle

of copyright territoriality, established in the past by the Convention of Berne, which increases the need for more organic regulations within the territory of the European Union in order to preserve its very usefulness for authors, publishers, and producers.

### The Law on Cultural Patrimony

The question of the protection of film heritage has emerged in all its complexity only in the last few years, raising the issue of the nature of its creation, and, in consequence, of its taking form either as cultural patrimony or commercial product.

As has been observed, the laws of 1939 and 1965 contain aspects of the protection of film as cultural patrimony. The Bottai Law broadened the concept of public interest to collections or series of items not necessarily fitting into the classic definition of cultural patrimony, which, because of a combination of tradition, reputation, and particular interests and environmental characteristics, bear exceptional artistic or historical interest and forbids their breaking up without prior authorisation from the Ministry, and as such also applies to film collections. The 1965 law introduced the declaration of the public interest of the Cineteca Nazionale's film collection.



Anna Magnani heading the demonstration.

Nevertheless, it was only in 1999, with the coming into force of the Single Text (Legislative Decree No. 490, 20 October 1998), that films became part of the category of cultural patrimony, listed, under Section 3, among "Special Categories". A minimum limit of 25 years from the date of production was established for their preservation, but it should be made clear that films are not subject to all the provisions set out in the law, but solely to the prohibition of their permanent departure from the national territory. Indeed, given the particular nature of the Decree, the Single Text could not bring innovations in the provisions of law, but merely co-ordination with other cultural patrimony and the simplification of procedure.



Placards from the demonstration.

In 2004, Legislative Decree 42, entitled "Code for cultural and landscape patrimony", strengthened and itemised the previous provisions.

### Three laws, two contradictions, and some observations

The enormous efforts and attention devoted to film both as cultural patrimony and as commercial product which have developed in Italy are still in train, and a number of adjustments are necessary due to the complexity of the regulations, as well as to the contemporary social climate.

Within Single Text 490, there are a number of incongruities. For example, the legislator pledges to safeguard any film over 25 years old from the risk of permanent exportation, but not from any other

possible destructive action or modification at the hands of the owner, who is not even required, for the following 25 years, to guarantee adequate levels of preservation of the film or appropriate methods of restoration.

Another jarring element, which regards the specific work of the conservator, concerns the periods of time established by Italian legislation for access to audiovisual products and documents by the organs for safeguarding cultural patrimony in comparison with the duration of the authors' and publishers' ownership rights established by copyright law. Indeed, as cultural patrimony, films and audiovisual materials can be subjected to the laws of protection once 25 years have elapsed from their "execution", should their author still be alive.

However, the duration of the protection of the rights of ownership established by copyright law for film and audiovisual products is 70 years after the death of the last of the co-authors.<sup>5</sup> This time discrepancy between the two sets of regulations may clearly create difficulties and conflicts for institutions and bodies which deal with the preservation of audiovisual materials and films, and the interests of those individuals owning the rights to the financial exploitation of the works, clearly, above all, for the carrying-on of all those activities embraced in *enhancing their value*. It should also be observed that the rights of ownership, unlike moral rights, are transmittable by inheritance to the heirs of the authors, and that the exercising of the rights of financial exploitation of a film, according to the provisions of Section 45 of the law, normally falls to the person who has organised the production.

This situation is further complicated by the fact that despite it being stated in Section 45 of Law 633/41 that the rights of financial exploitation lie with the film producer (Sections 45, 46, and 78), the duration of these same rights is determined by Section 26 of the same law, in exclusive relation to the life span of the co-authors. All of which seems inconsistent with the need for clarity and precision of the laws on the true ownership of the rights in question.

Without doubt, reconciling three different laws on the same subject may prove a gruelling task, especially given that the three laws are already decades old, and none of them takes into consideration the Digital Revolution.

It might be more opportune to tackle the issue with fresh eyes, wide open to the current context:

- most of the national film heritage requires criteria of protection and value enhancement more similar to those of museums than those of the commercial digital libraries;
- most of the national film heritage conserved in Italian archives has no more possible commercial avenues, nor intrinsic value for today's television market, without adequate efforts in preservation and cultural value enhancement;
- these efforts and their cultural diffusion are not at the expense of or to the detriment of the film industry and its commercial exploitation, but rather an incentive to them;
- it is important that the State strengthens this process of guarantee and protection of the film heritage on the same lines as the other traditional patrimony, and following national legislative instruments and not on the basis of private law contracts;
- it is opportune that the legislative instruments serve to untangle the dual cultural/commercial nature of film in order to consider it differently over its lifetime according to its forms of use/exploitation.

Resolving all these issues would allow the State to enhance the value of its own financial commitment for the funding of film production even at the end of a film's commercial life, guaranteeing it visibility and accessibility through the preservation not only of the work itself but also of the film as a historical document for future generations.

.....  
<sup>5</sup> Law 633/1941 states that a work of film is a co-authorial work, that is, created jointly by the author of the story, the author of the screenplay, the director (whom the Law refers to as the "artistic director"), and the author of the original music specially composed for the film, as well as any other author of existing recordings included in the soundtrack which have been synchronised with the images.



# Mis recuerdos de Héctor

María Eulalia Douglas "Mayuya"

*NDLR: Publicamos a continuación el texto de homenaje a Héctor García Mesa redactado y actualizado por Mayuya en ocasión del 20° aniversario del fallecimiento de Héctor García Mesa (1931-1990) que fuera director de la Cinemateca de Cuba durante los años de mayor auge interno e internacional de la institución..*



HGM en la Cinemateca de Cuba en 1963.

Supe de tu existencia, a principios de 1962, cuando empecé a trabajar en el ICAIC. Nos cruzábamos en los pasillos, coincidíamos en el elevador, alguna vez en la Cinemateca, los lunes por la noche nos veíamos en el cine club del ICAIC. Pero te conocí a finales de 1965, cuando Alfredo Guevara dispuso que la documentación del Centro de Información Cinematográfica pasara a la Cinemateca. Esta decisión nos incluía a Teresita Toledo, que con los años se convirtió en tu *alter ego* y tu amiga más fiel, y a mí. No imaginaba entonces lo que este cambio iba a significar para mí, ni tampoco que se iniciaba una relación de trabajo y de amistad que iba a perdurar un cuarto de siglo, hasta tu muerte.

Desde el principio me di cuenta de que eras una persona muy especial. Inteligente, culto, educado, bondadoso, con un excelente sentido del humor, de una fina ironía que sabías utilizar muy oportunamente. Compartías generosamente tu profundo conocimiento del cine sin hacer sentir a tu interlocutor tu altura. Dirigías permitiendo a cada uno generar ideas, plasmar sus proyectos, desarrollarse individualmente, sin hacer abandono de tu facultad de jefe, al ofrecer ideas dictadas por la experiencia, sugiriendo variantes, brindando comprensión y ayuda incondicional. A mí me mostraste el camino de la investigación, que pasa

inevitablemente por la historia, y en ese camino me he realizado. Me enseñaste el ABC de ese trabajo, que no he olvidado, por eso en cada investigación que culmino, en cada libro, en cada artículo que publico, está tu impronta y en mi interior te lo dedico.

Muchas veces visitamos juntos las casas de los viejos cineastas, nos llevaba Manuel Octavio Gómez, quien ponía su carro y nos servía de chofer, y con tu diplomacia conseguías que nos prestaran, para copiarlos, los rollos de las películas que habían filmado y que guardaban celosamente, aunque enmoheciéndose, en closets y garajes de sus viviendas. Así rescatamos muchas imágenes que hoy constituyen parte de la memoria de nuestro país.

Recuerdos espirituales y materiales conservo muchos. Entre estos últimos dos valiosas reproducciones de Mucha, con las que me sorprendiste un día, tocando a mi puerta, por el sólo hecho de que yo las había visto colgadas en tu casa y en cierta ocasión expresé mi predilección por este pintor. Están en la

pared de mi comedor desde hace treinta años, como mudos testigos de uno de tus muchos gestos de generosidad y cariño. No te gustaban los niños —a veces, en broma, te llamábamos Herodes— pero siempre distinguiste a mi hijo con un afecto especial; desde que aprendió a leer le regalabas, en cada cumpleaños, un libro con una dedicatoria que firmabas siempre: *Tu tío Héctor*.

Entre tantas nostalgias, permanece imborrable el recuerdo de aquellas tardes en que para trabajar tranquilos, sin interrupciones, nos refugiábamos en tu pequeño y acogedor apartamento de la Calle 16, ambientado con tu buen gusto y refinamiento, donde los cuadros de importantes artistas plásticos cubanos —muchos de ellos tus amigos— compartían las paredes con una foto a todo color de tu actriz-fetiché, Marilyn Monroe, apoyada, nunca supe por qué, sobre el piso, debajo de una ventana. Por todas partes libros, fotos, artesanías que traías de cada país que visitabas en viajes de trabajo. ¿Recuerdas aquella curiosa lámpara de papel que trajiste de la India?

Pero el mejor recuerdo de esas tardes es cuando al terminar colabas un excelente café y nos sentábamos a charlar, inevitablemente los recuerdos acudían, los tuyos, los míos. Nos tocó vivir la misma generación, habíamos visto casi las mismas películas, leído *El Tesoro de la Juventud*, aquella enciclopedia para niños y jóvenes, tan entretenida e instructiva, escuchado la misma música, aunque nuestras vidas personales fueron distintas. Añadías que por sí no bastaba, cada uno de nosotros tenía un hermano mayor, que vivía en el extranjero, y a ambos los llamaban Bebo.

En esas charlas conocí del profundo trauma que fue para ti la muerte de tu padre cuando eras solo un niño de once años, y no lo pudiste comprender. La separación temprana de tu hogar, cuando las hermanas de tu padre, de desahogada posición económica, ofrecieron a tu madre, llevarte a vivir con ellas para proporcionarte una buena educación en un colegio privado. Los años que siguieron fueron difíciles para ti, un pre-adolescente, en un ambiente muy diferente, con una disciplina severa, costumbres anticuadas, y la soledad..., de lo que culpabas a tu madre. Hasta que un día, casi terminados los estudios, recogiste tus cosas a escondidas y te escapaste. Regresaste a tu hogar, a tu familia, a tu querido barrio de Luyanó, a tus antiguos amigos, entendiendo todo, libre de rencores.

Pero ese hombre apacible, educado, elegante, fue, según dicen, un niño travieso. Disfrazado, corrías detrás de tus primas para asustarlas. Estabas siempre dispuesto a liarle en cualquier trifulca de los muchachos del barrio que te llamaban *Tiburón*.

A los 16 años te viste en la necesidad de empezar a trabajar, y desde entonces, fuiste el sostén económico de tu madre hasta su muerte. Pero eso no era todo, aunque ya adulto vivías aparte, todos los domingos almorzabas con ella en

Luyanó, y si por razones de tu cargo estabas atendiendo a algún colega extranjero, el domingo solías llevarlo contigo a disfrutar de un sencillo almuerzo criollo, en familia. Muchas cosas más podría contar que escuché de tus labios o de las que fui testigo.

Te agradezco Héctor, el privilegio de haber compartido conmigo tu intimidad, tus recuerdos. Mientras tenga vida estarán conmigo, como están tu imagen, tus enseñanzas, tus palabras, tu bondad y tu invaluable amistad.



Afiche de Marilyn, símbolo-fetiché de Héctor.

# Héctor García Mesa (1931-1990)

**María Eulalia Douglas, Alicia García**

## Héctor García Mesa.

**La Habana, 26 de noviembre de 1931 - La Habana, 22 de septiembre de 1990.**

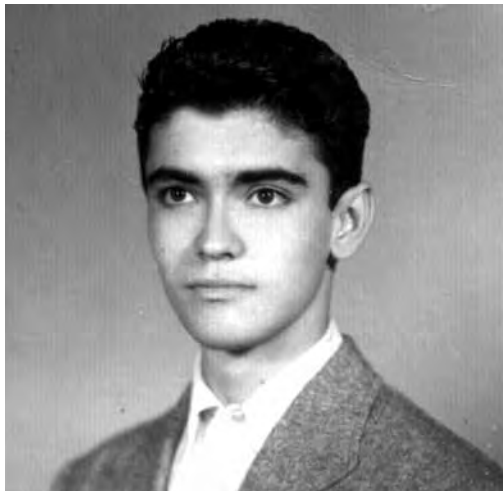
Cursó estudios de comercio y superiores de Literatura Hispanoamericana, Historia de la Filosofía e Historia de las Artes Plásticas en la Universidad Popular José Martí de La Habana. Se graduó de idiomas inglés y francés. Asistió a los cursos de cine del profesor José Manuel Valdés Rodríguez, en la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana. En la década del cincuenta se integró a la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, vinculada al Partido Socialista Popular, que agrupaba a jóvenes e intelectuales de izquierda. Fue colaborador de sus secciones de teatro y cine, y escribió para la revista *Nuestro Tiempo*. A partir de 1957 se involucró en la lucha clandestina contra la dictadura de Fulgencio Batista, prestando valiosos servicios al Movimiento 26 de Julio, y posteriormente a la Revolución. En 1958 fue uno de los miembros fundadores del grupo Teatro Estudio. En 1959 participó como delegado de Teatro Estudio al Festival



Héctor García Mesa en La Habana.

Mundial de la Juventud y los Estudiantes en Viena y viajó como invitado a la Unión Soviética y a Hungría. En marzo de ese año formó parte del grupo fundador del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y en 1960 fue designado para fundar y dirigir la Cinemateca de Cuba, cargo que ocupó hasta su muerte. Colaboró en el guión y los diálogos de *El joven rebelde* (1961) de Julio

García Espinosa y con Manuel Octavio Gómez el de *La salación* (1965). La primera unidad de cine móvil, modalidad que propició la exhibición cinematográfica en lugares recónditos de Cuba en los que se desconocía el cine, fue iniciativa suya. Desarrolló una extraordinaria labor en el rescate, preservación y difusión del patrimonio cinematográfico cubano y mundial. Como resultado del riguroso trabajo realizado, la Cinemateca fue aceptada en 1963 como miembro de la Federación Internacional de Archivos de Filmes (FIAF). Se dedicó a la búsqueda y restauración de viejos equipos y piezas pertenecientes a la historia del cine para la creación del primer Museo del Cine en Cuba. Paralelamente a sus funciones como director, diseñó la programación de filmes de la cinemateca, que devino escuela para la formación de las primeras generaciones de cineastas, críticos,



Héctor a los diecisiete años.



HGM y Eva Orbanz en Rapallo, 1981.



HGM y Cosme Alves Netto, director de la Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro, 1989.



HGM en su oficina de la Cinemateca de Cuba.

especialistas y espectadores. Extendió la programación a las cabeceras provinciales y otras ciudades del país con una frecuencia semanal. Por su trabajo meticuloso e incansable, la Cinemateca fue reconocida como una de las más importantes de América Latina, y su devoción por la causa de las cinematecas de esta área marcó la historia de la FIAF. Colaboró, personalmente, con cada una de ellas, propiciando los trabajos de conservación, investigación y promoción. Asimismo brindó su apoyo y su experiencia a sus colegas del Tercer Mundo. Asesoró la creación de las cinematecas de Nicaragua y Angola y tuvo una participación fundamental en el proyecto de fundación de la Cinemateca de Panamá y del Instituto de Cine Panameño. Intervino también en la fundación de la Cinemateca Nacional de Ecuador.

En la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) desarrolló una importante labor de unificación y colaboración entre las cinematecas miembros. En 1983 fue elegido miembro del Ejecutivo de la FIAF y en 1985 ocupó una de sus tres vicepresidencias, cargo que por primera vez era asumido por un latinoamericano. En 1987 y 1989 fue reelegido como vicepresidente. En 1985 participó en la creación de la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM).

Formó parte, junto a otras cinematecas, en el proyecto dirigido por María Rita Galvão que llevó a cabo los preparativos para la fundación de centros regionales de restauración y protección del patrimonio audiovisual latinoamericano, promovido por la FIAF y por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. La Cinemateca de Cuba atendería el área del Caribe y Centro América. Aunque no se concretó, por primera vez se realizó una investigación sobre la situación real de los archivos del continente.

Sus ponencias y conferencias sobre temas históricos y técnicos fueron presentadas en seminarios y simposios celebrados en América y Europa. Con ellas dio a conocer internacionalmente el trabajo de la Cinemateca de Cuba. Se destaca su ponencia para el IV Seminario Latinoamericano de Archivos de Imágenes en Movimiento: *Participación de las cinematecas en la defensa de la cultura nacional*. Publicó artículos y ensayos sobre teoría y crítica de cine y relacionados con la labor de las cinematecas. Entre estos *El cine negado de América Latina*, *Le cinéma muet* (coautoría), *El cine mudo en Cuba 1897-1933* (coautoría).

En 1979 le fue otorgada la *Orden del Mérito Cultural* de Polonia. En 1983 recibió la *Distinción por la Cultura Nacional*, y en 1990 la *Orden Alejo Carpentier*, otorgada por el Consejo de Estado. En reconocimiento a la labor realizada por la Cinemateca, en

1990, Cuba fue elegida como sede del Congreso FIAF. Héctor se entregó arduamente a su organización. Interminables jornadas de intenso trabajo minaron imperceptiblemente su salud. En enero de 1990, tres meses antes de la inauguración del Congreso, sufrió un repentino y sorpresivo paro cardíaco que lo dejó en grave estado. En el mes de abril de 1990 se celebró el 46° Congreso FIAF, en La Habana, con gran éxito. Héctor, debido a su enfermedad, no pudo percibir que su sueño ya era una realidad. No obstante el vacío que creó su ausencia, su huella imborrable estuvo allí presente, como ha quedado en todo lugar por donde pasó.



HGM en el almuerzo de despedida de Robert Redford. La Habana, 1988.

# Mayuya — Memoria de la Cinemateca de Cuba

Christian Dimitriu



María Eulalia Douglas, 25 años.

La presente entrevista con María Eulalia Douglas, investigadora, historiadora, especialista principal de Cine Cubano de la Cinemateca de Cuba, afectuosamente llamada Mayuya, fue realizada por Christian Dimitriu en La Habana, el 24 de agosto de 2009, en la sede de la Cinemateca, en el marco del proyecto “Historia Oral” de la FIAF. La evocación de los hechos y circunstancias relatados en este viaje por el pasado revisten una importancia particular, pues permiten abordar el estudio de un largo período del cine cubano y de la conservación de su memoria, vista desde la perspectiva de un personaje clave que actuó desde su puesto de trabajo como investigadora y, sobre todo, como apoyo espiritual y práctico de Héctor García Mesa. En otras palabras, se trata de entrecruzar el recuerdo de 50 años de la Cinemateca de Cuba y su rol durante la Revolución cubana con el de un destino singular, el de María Eulalia Douglas.

Correcciones y detalles fueron incorporados por la misma Mayuya. Un especial agradecimiento va dirigido a la Dirección de la Cinemateca de Cuba que nos recibió en ocasión de la Escuela sobre ruedas, organizada conjuntamente por la FIAF y la Escuela de San Antonio de los Baños con el apoyo del Fondo FIAF-Ibermedia.

Esperamos que esta versión mantenga la frescura del estilo y la sensibilidad coloquial inicial que —cual brisa que acaricia los cañaverales de la bella Isla— nos llevó a publicarla.

**Mayuya, mi primera pregunta es de orden muy general, pero también de orden íntimo: ¿Quién es María Eulalia Douglas?, ¿dónde naciste?, ¿dónde creciste?**

Nací en San Juan de los Yeras un pintoresco pueblito en la provincia central de Las Villas. A los tres años de edad me mudé con mi familia para Sagua la Grande, ciudad en el norte de esta misma provincia. Mis hermanos arribaban a la edad escolar y mis padres querían proporcionarnos una buena educación en colegios que no existían en ese pueblito. Allí viví hasta los veintitrés años, aunque en realidad, desde que ingresé en la Universidad a los dieciocho años, vivía en La Habana, al igual que mis hermanos, por la misma razón. En 1952 cuando ya todos habíamos terminado los estudios y estábamos trabajando, mi padre se jubiló, la familia se reunió en La Habana, y se estableció aquí definitivamente.

Soy descendiente de británicos y cubanos. Mi bisabuelo, Walter Scott Douglas —el nombre lo tomó de su padrino de bautismo el famoso escritor Sir Walter Scott— era escocés y llegó a Cuba en 1850, se estableció en Santiago de Cuba, segunda ciudad del país, como hombre de negocios. Pero iba y venía entre los dos países y todos sus hijos nacieron en Escocia. Mi abuelo Robert Scott Douglas, a quien sus veinticinco nietos le decíamos “granpapá” cubanizando “grandfather”, vivió aquí permanentemente.

Mi madre, Mercedes Pedroso, pertenecía a una de las familias de “la aristocracia criolla”. Durante la Guerra de Independencia, mi abuelo Don Gabriel Pedroso fue víctima de una delación por colaborar

con los mambises, tuvo que huir con su familia y esconderse. Como consecuencia perdió su título de nobleza y le confiscaron todos sus bienes heredados. Años después se trasladó de La Habana a Las Villas donde, hasta cierto punto, se recuperó económicamente, pero perdió su nueva fortuna cuando el *crack* de los años 20, dedicándose entonces a su bufete de abogado. Por línea materna el ancestro más remoto es un hijodalgo español que llegó a la Isla en 1591 y fue Regidor Perpetuo y Alcalde ordinario de La Habana. Desciendo directamente de uno de sus hijos nacido en Cuba en 1609. Así que ya ve, mi “cubanía” se remonta a cuatro siglos de existencia, por lo que me marca mucho más que la escocesa; aunque en mi casa al igual que en la de mis tíos y tías por parte de padre, siempre se conservaron tradiciones de ambas culturas, especialmente en la Navidad. De niños, en esta época del año éramos el asombro y la envidia de nuestros amiguitos porque recibíamos regalos dos veces, los que nos dejaba Santa Claus al pie del árbol de navidad el 25 de diciembre —tradicón desconocida para los niños cubanos de entonces— y los de los Reyes Magos, el 6 de enero, que es la tradición cubana. El día 24 celebrábamos la Nochebuena con puerco y frijoles negros, después asistíamos a la Misa del Gallo, y el 25 recibíamos los regalos navideños y almorzábamos pavo. En los entrepaños de los libreros de mi casa compartían espacio ediciones decimononas de obras de Dickens, Longfellow, Walter Scott, heredadas de “granpapá”, con las de Villaverde, la Avellaneda, la poetisa Pérez de Zambrana. Esa convivencia continuó hasta la época contemporánea. La dualidad de culturas en varios aspectos, aunque no fue para nada determinante, de una forma u otra incidió en mi formación.

Mi padre, Eduardo Douglas, era médico cirujano y comenzó a ejercer su profesión en Cienfuegos, bella ciudad al sur de la provincia de Las Villas, después de adquirir la ciudadanía cubana, —conservo el documento—, no sé porqué él y sus hermanos todavía eran considerados súbditos ingleses en esos años, aunque todos nacieron en Cuba. Allí tuvo lugar el encuentro entre él y mi madre.

En 1946 me gradué de Bachiller en Ciencias, sin tener vocación alguna ni para las ciencias, ni para las letras. Mi elección se debió a no querer separarme de “mi grupo”, núcleo tan importante en la adolescencia, que en su totalidad se inclinó a las ciencias. Después matriculé Farmacia (Química) en la Universidad de La Habana, pero antes de terminar el primer año me sentía tan abrumada con las probetas, los tubos de ensayo, las fórmulas y lo olores del laboratorio, que la abandoné. Mi propósito era trasladar mi matrícula para la Facultad de Filosofía y Letras en el próximo curso, pero me invalidó mi título de Bachiller en Ciencias. Me conformé con asistir como oyente a las clases de Historia del Arte.



Mayuya, HGM, Teresa Toledo, Barbara Stone, en los comienzos de la Cinemateca de Cuba.

Más tarde matriculé en la Havana Bussiness University donde me gradué en 1952. De inmediato comencé a trabajar en empresas norteamericanas, Cuban Gulf Oil Co. y Esso Standard Oil Co. en el departamento de exploración, con geólogos y paleontólogos, la ciencia me perseguía. Allí por mi dominio del microscopio me adiestré como *Picker*. En 1960, al abandonar el país las empresas norteamericanas, trabajé en la Universidad de La Habana. En 1962, el doctor Mario Rodríguez Alemán —amigo de la infancia— profesor de Historia del Teatro, crítico de cine y teatro, es nombrado Director del Centro de Información Cinematográfica del ICAIC, y fue a mi casa a pedirme que trabajara con él. Acepté. Tuve

que llenar una planilla de nueve páginas con preguntas sobre cultura general, donde se evidenció mi ignorancia sobre cine. En ese entonces las revisaba personalmente Alfredo Guevara, Presidente del ICAIC, quien dijo: “Pero no sabe nada de cine” y yo respondí: “Es verdad, pero puedo aprender, ahora todo el mundo está aprendiendo algo”. Y me aceptaron. Empecé a trabajar sin intuir que en el ICAIC iba a encontrar mi vocación y aquí sigo después de 47 años.

### **¿Cuándo se fundó el ICAIC?**

En marzo 24, de 1959. Fue la primera ley cultural dictada por la Revolución, a solo tres meses del triunfo.

### **Y ahí empezaste a trabajar para el ICAIC...**

Sí, soy casi fundadora, se consideran fundadores los que empezaron antes del 1ro. de enero de 1962, yo empecé en febrero pero me consideran fundadora. Comencé en el Centro de Información Cinematográfica, como jefa de los archivos de documentación. En 1965, Alfredo Guevara decidió que esos archivos debían estar en la Cinemateca. Y trasladaron los archivos, a mí, y a Teresita Toledo, que trabajaba conmigo, era jovencita entonces, empezaba prácticamente a trabajar. A partir de ese momento el personal de la Cinemateca estaba compuesto por: Héctor García Mesa, director, Teresita y yo, que hacíamos el trabajo relacionado con el cine de todos los países, y una secretaria. La entrada al cine se inicia con un sistema de miembros que pagaban una cuota anual, se les entregaba una tarjetica con su nombre, firmada por Héctor, identificada con la imagen de los soldaditos de Muybridge — que con el tiempo se conocieron como “los soldaditos de la Cinemateca” —, cuya posesión llegó a constituir un orgullo para cada espectador. Pocos años después se eliminó y la entrada se puso por taquilla para posibilitar el acceso a un mayor número de personas. La oficina era un local pequeño, hasta ahí nada más, esto que ve es posterior, muy posterior. Imagínese qué trabajo tan grande para los cuatro ocuparnos de todo, nosotras no nos podíamos especializar en nada. Asumíamos con Héctor, éramos alumnas de todo y maestras de nada porque no podíamos, era demasiado, era abarcar demasiado.

### **¿Cuándo fue nombrado Héctor director...?**

Héctor fue nombrado director al fundarse la Cinemateca el 6 de febrero de 1960. El empieza a organizar la Cinemateca, a buscar materiales, a buscar películas. La programación no comenzó hasta el primero de diciembre de 1961. El primer programa de la Cinemateca consistió en dos ciclos: *Tres décadas de cine soviético* y *Cine social latinoamericano*. La primera película que se exhibió fue *Potemkin*, no estoy muy segura.

### **¿Y es el ICAIC el que les proporcionaba los medios necesarios...?**

En el Acta de Fundación se estipula que la Cinemateca de Cuba se crea como un departamento cultural del ICAIC. Dependemos por tanto de la Dirección del ICAIC en todo sentido.

### **Fuiste adquiriendo tu cultura cinematográfica a partir de esa actividad.**

A partir... porque yo era una espectadora común y corriente, aunque por el nivel de cultura general que tenía, pues, vaya, no me gustaban esas películas simplonas, comedias románticas, ni las astrakanadas, veía otras cosas un poco más interesantes, pero no puedo decir que tenía cultura cinematográfica. Realmente, no la tenía.

### **Bueno, en esa época, se estaba generando la historia del cine y al mismo tiempo la gente se estaba formando. En todo el mundo era así.**

Cuando yo empecé a trabajar en el Centro de Información, el doctor Mario Rodríguez Alemán, su director, dio un curso de un año de Historia del Cine. Ahí fue cuando yo empecé a aprender. Además, tenía la ventaja de tener acceso a la programación y a la biblioteca especializada de la Cinemateca de Cuba. La programación cumplía el propósito de Héctor de convertir el cine en lo que era: un arte, porque hasta entonces el cine se veía como un entretenimiento. Y él quiso borrar ese concepto, para que el cine fuera un instrumento de cultura, de arte, de ideología, incluso de sociología. Se fueron adquiriendo películas... En fin, hubo un largo período de preparación, luego la Cinemateca aspiró a miembro de la FIAF, y durante 1961, 1962 y principios de 1963, se estuvo trabajando con la finalidad de



que cuando viniera la inspección de la FIAF se obtuviera la membresía.

### ¿Y quién vino a visitarlos?

Jacques Ledoux, Secretario General de la FIAF. Yo tengo una fotografía de nosotros, donde Héctor casi no se ve, yo, Rodríguez Alemán, y Ledoux. Se la voy a enseñar después. Él vino a hacer la inspección, lo encontró todo bien.

### ¿Cuánto tiempo estuvo Jacques aquí?

Realmente no me acuerdo cuánto tiempo estuvo aquí. Yo creo que como quince días, pudiera ser... No le sé decir con exactitud porque en ese momento yo no trabajaba en la Cinemateca, aunque sí la frecuentaba y es cuando empecé a vincularme a ella, pero no recuerdo bien cuándo se fue. Sí recuerdo verlo y su entrevista y el trabajo de Héctor con él. En el Congreso de la FIAF de junio de 1963 se presenta el informe de Ledoux y la Cinemateca de Cuba es admitida como miembro.



María Eulalia Douglas y Jacques Ledoux. Detrás HGM y Rodríguez Alemán. La Habana, 1963.

### A partir de este momento se inicia el papel importantísimo que desempeñó la Cinemateca liderada por Héctor García Mesa...

Yo diría que la Cinemateca de Cuba, dirigida por Héctor García Mesa, comenzó a tener un papel importantísimo gracias a él, quien era un hombre de una extraordinaria cultura, tanto general como cinematográfica, un apasionado de lo que hacía, que se sacrificaba hasta donde tuviera que hacerlo. Mire nosotras, Teresita y yo, a veces nos quedábamos trabajando hasta las nueve y las diez de la noche—por su ejemplo— él también se quedaba. Solíamos decir que necesitábamos días de 48 horas y recuerdo... Le voy a contar algo ridículo y cómico: yo padecía de migraña — dolor muy fuerte de cabeza—cuando me daba conseguían hielo y yo me lo ponía aquí, cuando se me quitaba seguía trabajando, cosa de locos, pero bueno, así trabajábamos. Quizás ya en ese entonces existía ese sentido de pertenencia que ha distinguido, como un gran orgullo, a todos los trabajadores del ICAIC desde siempre y que lo caracterizó como institución entre muchas otras del país, pero que lamentablemente se ha perdido en las últimas generaciones. Digamos que los que se insertaron en el ICAIC a partir de la década del 90 ni comparten, ni entienden el significado de ese sentido de pertenencia. Cuentan que cuando a alguien del ICAIC le preguntaban “¿Dónde tú trabajas?” respondía “Yo soy del ICAIC”.



HGM y Armando Hart, ministro de la cultura de Cuba. Atrás María Eulalia Douglas.

### No había aire acondicionado...

¡No! Esta cinemateca al principio trabajó con ventiladores, pero enseguida hubo que instalarle el aire acondicionado, todavía la situación energética no estaba tan difícil como años después y como ahora. Este es un local completamente cerrado, herméticamente cerrado, la única puerta que tenemos, es esa que Ud. ve, de cristal, que da a la Calle 23. Cuando aquí se rompe el aire o como ahora con el problema energético que tenemos, que se han reducido las horas de trabajo al tiempo que nos permiten encenderlo, el resto del día aquí no podemos trabajar, porque el único aire que nos entra es por esa puerta de cristal en el salón grande, donde se atiende al público, pero las computadoras están allá atrás, la biblioteca está allá, los archivos están allá, y allá es... , Ud. apaga la luz y está como en la cueva más profunda y oscura del mundo, ahí no hay aire, ahí no hay

luz, ahí no hay nada, porque esto fue construido, este edificio, para aire acondicionado. Aquí, en estas oficinas, había una óptica que se llamaba Atlantic, igual que se llamaba el edificio, como se llamaba el cine anexo. Es un cine que se dice atípico para una cinemateca porque tiene 1300 y pico de butacas. ¿Ud. lo ha visto?

### **Sí, acabo de visitar el Atlantic.**

Bueno, lo que visitó fue el antiguo cine Atlantic, que originalmente tuvo mil setecientas butacas. Actualmente tiene mil trescientas. Es una inmensidad para una cinemateca. Cuando en 1960 pasa al ICAIC se cierra para su remodelación. Se remodela completamente, los vestíbulos exteriores e interiores se transforman en esos bellos y amplios espacios de mármol gris y granito negro con puertas de maderas preciosas cubanas, la sala de proyección también se restaura, paredes, alfombras, lunetario, escenario... Pierde una cantidad de butacas que seguirán disminuyendo en número en posteriores adaptaciones.

### **¿Desde cuando tienen esta sala?**

En 1961 se le entregó a la Cinemateca de Cuba y cambió el nombre a Cine de Arte ICAIC. Es nuestro cine desde entonces. Pero este cine, como forma parte del edificio del ICAIC, está comunicado con nuestras oficinas por esa puerta que tiene detrás de Ud., nosotros no tenemos que entrar por las puertas que dan a la calle, entramos y salimos al cine por aquí cuando queremos o lo necesitamos. En funciones especiales y durante el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano que exhibe las películas en competición en nuestro cine —en los primeros años también se hacían aquí la inauguración y la premiación durante la clausura— algunas personalidades cubanas y extranjeras, utilizan esa puerta.

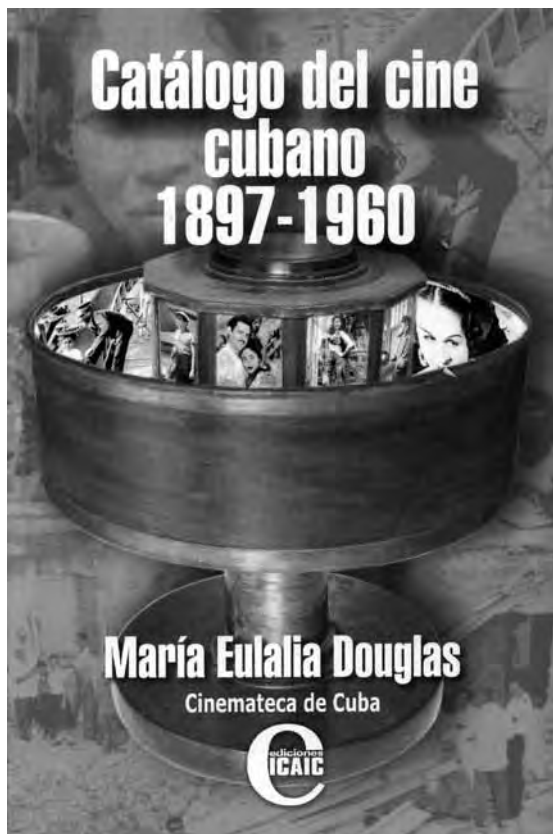
Quiero decirle que por el tipo de programación que Héctor hacía con los fines culturales que ya le dije, esa sala inmensa, increíblemente, se empezó a llenar poco a poco de un público que hasta ese momento estaba acostumbrado, como Ud. dice, al cine como un entretenimiento, porque eran muy pocas las personas que tenían un nivel, era una élite digamos intelectual, la que tenía una preparación, pero según la Cinemateca fue programando se fue formando un nuevo espectador que iba *in crescendo*, hasta sobrepasar la capacidad del cine.

### **¿Cuándo lo bautizaron sala Chaplin?**

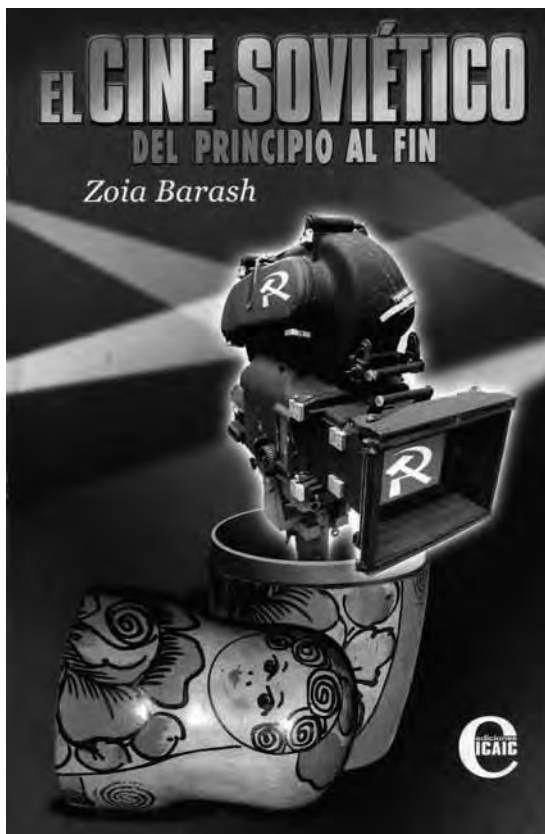
En 1983 cuando vino Geraldine Chaplin que se había casado con Patricio Castilla, un cineasta chileno que vivió muchos años en Cuba, junto con su hermano Sergio, como exiliados políticos después del golpe de estado a Salvador Allende en 1973. El 20 de julio ella develó una tarja en el vestíbulo con el nombre de Cine Charles Chaplin. Desde entonces todo el mundo le dice el Chaplin o la Cinemateca, como siempre se le llamó.

### **Es como se hacen hoy las antologías...**

Héctor tuvo una idea muy inteligente, que después que él murió se discontinuó, y para mí era esencial. Él hacía una programación sobre la historia del cine, que se iniciaba con las películas de Lumière, las de Méliès... así cronológicamente, hasta los contemporáneos..., calculaba cuando una generación nueva había arribado a los 16 años, — la edad de entrada a este cine es 16 años—, no se permite la entrada a menores de esa edad porque molestan en las proyecciones. Y entonces cada vez que pensaba que ya había una generación que no conocía el cine y que él creía que lo debía de conocer, repetía ese programa. Claro, no se ponía todos los días, porque Héctor nunca hizo algo semejante, digamos, los martes y los viernes era el programa de historia del cine; los lunes y otro día era del cine contemporáneo, otros el cine de tal país, es decir variaba. Ese programa especial duraba un año, no se cumplía en uno, dos, ni tres meses. Ahí están los programas, yo se los puedo enseñar. El tuvo esa astucia, yo digo que, más que astucia fue sentido común ¿Cómo voy a preparar a un público para que aprenda cine? Viendo cine. ¿Pues cómo Ud. va a aprender? ¿Leyendo un libro? Aprende cine, sí, aprende quizás la historia, pero el cine se aprende viendo cine. Es más, soy de opinión, con respecto a las tecnologías modernas, como el DVD y la televisión —que desgraciadamente por mi edad ya las tengo que usar mucho, porque no tengo fuerzas para ir lejos, nada más voy al Chaplin y al cine 23 y 12 que me quedan muy cerca— son para enterarse de qué trata la película, pero el cine es para verlo en la pantalla grande.



Catálogo del cine cubano 1897-1960



El cine soviético del principio al fin

En la segunda mitad de la década de los 80 se crea la Cinemateca infantil y juvenil, para menores de 16 años, con dos funciones a la semana, una para niños y otra para los adolescentes. Su primera sede fue la sala del Museo de Bellas Artes y después se trasladó para el cine 23 y 12.

### ¿Cuántas personas trabajaban en la Cinemateca en los años 70 y 80?

Bueno, en 1973 Héctor logró ampliar el personal de la Cinemateca. Entonces decidió dividir el trabajo



10 años del Nuevo cine latinoamericano

en áreas geopolíticas. ¿En qué consistió? En designar un especialista para atender el cine de cada área entre los que ya trabajábamos aquí, Teresita Toledo y yo, y los que empezaban. Según la preparación que veía en cada uno, le adjudicaba un área. Por ejemplo, a Zoia Barash una soviética que vivía en Cuba desde 1963, una mujer culta que sabía mucho de cine, hablaba bien el español, bueno con algunos gazapos,— trabajaba a veces como traductora para Alfredo Guevara, y cuando él viajaba a Moscú la llevaba como intérprete— también hacía otros trabajos para el ICAIC, era una persona muy informada, muy útil. Zoia se interesó y Héctor la captó, le asignó el área del cine de los entonces llamados Países del Este de Europa. Además del ruso, hablaba alemán, un poco de polaco, tenía una base muy buena para valorar las películas. En 2008 la Cinemateca y la Editora ICAIC publicaron un excelente libro suyo, *“El cine soviético del principio al fin”*.

A Teresita la designó para el cine latinoamericano. Con los años,

el trabajo extraordinario que ella hacía le proporcionó a esta área reconocimiento continental, uno de los fondos más ricos en documentación sobre el cine de América Latina, sobre todo del Nuevo Cine Latinoamericano, se encontraba en la Cinemateca de Cuba, la colección de películas era muy valiosa, incluso conservamos una gran cantidad de películas, como 200, de los cineastas chilenos que salieron al exilio después de la caída de Salvador Allende. Los cineastas latinoamericanos que nos visitaban y se hacían amigos nuestros, aportaban y recibían información y a partir del inicio en La Habana del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, nuestras oficinas eran un hervidero de visitantes mientras éste transcurría. No podíamos movernos de aquí. Así era cuando Héctor y Teresita estaban aquí. Ya no viene prácticamente nadie, hace años podemos irnos a recorrer los distintos cines de la ciudad a disfrutar las diversas programaciones que ofrece el Festival. En ello incide también que desde 2002 las oficinas del Festival se trasladaron del edificio del ICAIC a otra dirección. La Cinemateca publicó un libro muy importante de Teresita Toledo, que recoge con minuciosidad toda la información de los 10 primeros años del Festival que se titula "10 años del Nuevo Cine Latinoamericano".



Coordenadas del cine cubano 1

A mí me entregó el área de cine cubano. Según él, se considera que el cine nacional es el más importante que debe atender una cinemateca, porque ¿quién se va a ocupar de su historia si Ud. mismo no se ocupa?

Creó el área del cine de Estados Unidos, Canadá y Europa Occidental, que llamó área de cine de los países capitalistas. Esa área la atendía una compañera que también trabajó antes en otro departamento del ICAIC, — por cierto había sido compañera mía de trabajo en la Esso Standard Oil, y nos reencontramos aquí — hablaba perfectamente el inglés, además era una fanática del cine, muy interesada en su trabajo. Entonces ya tenemos el área de los Países del Este de Europa, que le decían "cine socialista", la del llamado "cine capitalista" (USA, Canadá, Europa Occidental), la de América Latina y Cuba. Faltaba una la de cine afroasiático, pero no tenía personal disponible, y él quería de todas maneras que todas las áreas empezaran al mismo tiempo. Entonces me dijo: «Mayuya, ¿tú estás dispuesta, además del cine cubano, a crear el área de cine afroasiático y atenderla hasta que yo encuentre un especialista?» Yo le dije que sí.

### **Había que formarse, había que formar especialistas...**

Había que formar especialista, pero no podía contratar a nadie ni para formarlo. Y yo había dicho que sí. Así fue que para ayudar a Héctor, empecé con ese cine del que no sabía nada. Con el apoyo de Saúl Yelín, director de Relaciones Internacionales del ICAIC, comencé a hacer contactos con cineastas de África, Sembene, Amadou, Med Hondo, con alguno más, ya ni me acuerdo. Saúl me facilitó la comunicación con las embajadas, hice contactos con las de Japón, China, India, recopilé datos, información e inicié esa sección. La atendí, paralelamente con la de cine cubano, desde 1973 hasta 1975, que empecé un compañero a formarse como especialista. Yo había estado tres años trabajando en ella, pero mi intención y mi interés estaban en el cine cubano donde quería desarrollarme

### **¿Tú en ese momento ya te dedicabas a la investigación histórica?**

No, yo no había investigado. No había tiempo para investigar. Ya le digo que dos personas, más el director y una secretaria hacíamos todo el trabajo de la Cinemateca. Héctor, que era el que programaba, hacía su trabajo como director, atendía la relación con las cinematecas de América Latina, los compromisos con la FIAF y él —al principio Teresita y yo, después todos los especialistas por supuesto, lo ayudábamos— confeccionaba los programas, primero el del actual Chaplin, después además el del Rialto, un cine pequeño que teníamos en otro barrio, en Centro Habana. Al poco tiempo empiezan los programas de cinemateca en las capitales de provincia, con frecuencia semanal. Primero eran seis provincias y a partir de 1976, con la nueva división político-administrativa del país se convierten en catorce provincias, más la Isla de Pinos, que la rebautizaron como Isla de la Juventud y dos pueblos más en la zona oriental. Héctor programaba todas esas sedes. No eran cinematecas, había en provincias Centros de Cine que no dependían de nosotros, es decir del ICAIC, sino de las Casas de Cultura locales, y con su colaboración es que se exhibían, en determinado cine de cada una de esas ciudades del interior del país, las mejores películas de la Cinemateca. Se embarcaban por tren, regresaban y así se mantenía una programación con regularidad. En la década de los noventa, como consecuencia del llamado “período especial” durante el cual la economía del país se derrumbó, se suspendió la programación en provincias. Durante esta etapa se hizo un intento frustrado de retomarlas. Posteriormente con el surgimiento de las nuevas tecnologías el VHS y después el DVD, en 2003 se reabrieron, escalonadamente, las sedes en provincias con una subsede en cada una de ellas hasta que actualmente todas están funcionando.

No fue hasta mediados de la década de los ochenta en que el trabajo de Héctor se alivió a partir de que comenzó a trabajar un programador. El programador se ocupa, exclusivamente, de la programación de todas las sedes, de semanas de cine y eventos especiales, de la colaboración que presta la Cinemateca a otras instituciones o escuelas que tienen actividades de cine. Además se responsabiliza con la adquisición e intercambio de filmes y a partir del surgimiento de los nuevos soportes, mantiene actualizada la videoteca. ¡Pensar que además de sus múltiples responsabilidades como director Héctor también asumió esta tarea por más de 20 años!

Se puede imaginar toda la información que Héctor tenía que guardar en su cabeza, la cantidad de problemas y de compromisos que debía resolver. Además atendía el trabajo que nosotros hacíamos, aunque con la tranquilidad de que, yo no sé si éramos distintos en aquella época, pero sí éramos muy responsables. Él pedía tal cosa y podía cerrar los ojos, porque sabía que lo que él decía se cumplía. Y si había una duda, ahí lo teníamos para aconsejar, para analizar, para apoyar. En fin, la capacidad de trabajo de este hombre, ¡y sin computadora!, realmente todavía me deja estupefacta.

### **¿Cómo fue la trayectoria de Alfredo Guevara?**

Alfredo Guevara es el cine cubano. Yo lo diría así y lo sigo diciendo. Ése es un hombre de una gran visión, de un gran talento, de un conocimiento del cine, de la cultura en general, de la política, de las relaciones públicas. Él creó el ICAIC y supo rodearse de gente muy inteligente, como fue Saúl Yelín. Saúl fue el fundador y el director del Departamento de Relaciones Internacionales y el mejor promotor que ha tenido el cine cubano hasta que murió, muy joven, en 1977. El ICAIC fue creciendo bajo la dirección y las ideas de Alfredo. Se habían intervenido los estudios de Cubanacán, que no eran más que un foro pequeño, no eran gran cosa. En Cubanacán se construyeron diversas instalaciones, el departamento de vestuario, un nuevo foro, laboratorios de blanco y negro, —los de color se hicieron en 1975, en otra zona— los departamentos de trucaje, restauración, bóvedas, y algunos más. El lugar, en las afueras de la ciudad, es muy hermoso, de ambiente bucólico, y se hicieron edificaciones de muy buen gusto. Las circunstancias económicas del período especial incidieron negativamente y trajeron consigo un gran deterioro de la instalación, daba pena verlo, la economía de un país, la falta de recursos, influye decisivamente en estas situaciones. A partir del apoyo reciente de La Junta de Andalucía, la dirección del ICAIC tomó la decisión de que las inversiones comenzaran precisamente por Cubanacán, priorizando las bóvedas a las que se les hizo una restauración mayor. Actualmente están en óptimas condiciones, con especialistas y equipamiento de punta para conservar tanto la producción del ICAIC como los filmes extranjeros, incluyendo por supuesto el acervo de la Cinemateca de Cuba. También en los primeros sesenta se crearon la Distribuidora Nacional y la Internacional. En los sesenta, además, se

intervinieron las distribuidoras y las bóvedas de las distribuidoras cubanas y extranjeras que estaban en una zona, no lejos de aquí, que le decían y le dicen La Corea, porque se habían trasladado allí en los años de la guerra de Corea. Originalmente estas empresas estaban en la calle Industria, cerca del Parque Central y del Prado, una zona comercial desde los años 30 a los 50, muy poblada. En esta zona del Parque Central existía desde 1840 el famoso teatro Tacón, en un local contiguo, Gabriel Veyre, el representante de los Hermanos Lumière, se instaló y proyectó por primera vez en Cuba la imagen en movimiento. En 1997 al cumplirse un siglo de este acontecimiento, se develó allí una tarja. Volviendo a nuestra historia, a inicios de la década del '50 hubo un gran incendio en las bóvedas de la Columbia Pictures, un incendio voraz, hicieron ...

### ¿En qué año?

Cuando la guerra de Corea, 1951 ó 1952, más o menos, el gobierno obligó a todas estas empresas que tenían bóvedas con películas, aunque ya no eran de nitrato, a trasladarse para una zona cercana a la actual Plaza de la Revolución. Construyeron modernos y grandes edificios, nuevas bóvedas, una especie de ciudad fílmica, y popularmente se conoció como La Corea, por lo de la guerra. Cuando en los años sesenta el gobierno revolucionario empezó a nacionalizarlas e intervenirlas, como ya dije, además de las películas encontramos una gran cantidad de fotos, afiches, *lobby-cards*, documentos. Entonces, Héctor y yo fuimos a rescatar las películas que él consideraba de interés para la cinemateca, filmes clásicos o no, porque aquí se veían pocos, pero encontramos alguno que otro, y a recuperar todo aquel material gráfico, aunque no había dónde ponerlo. Y después que yo extraje todo lo relativo al cine cubano de aquellos montones de paquetes y de archivos, que fue un trabajo de esclavo, como decimos aquí. .. y las películas que interesaban ...



HGM con Luisa de Almeida, directora de la Cinemateca de Angola. Detrás, entre ambos, Teresa Toledo y amigos de Luanda en Julio 1984.

### Trabajo de hormiga...

¡Qué de hormiga!, de esclavo, porque se sudaba la gota gorda. Bueno la edad me lo permitía entonces. Menos lo de cine cubano que se quedó en la Cinemateca, todo lo demás se empaquetó pero no había dónde almacenarlo. ¿Y entonces qué hicimos? Todo eso lo efectuamos juntos, también intervino Teresita, por eso se lo cuento y lo hablo en plural. En los sótanos del teatro Payret, —un teatro antiquísimo del siglo XIX, que era teatro y cine, todavía existe modernizado, pero yo lo conocí con los asientos de rejilla— como teatro tenía camerinos y había taquillas en los sótanos, donde se guardaban la utilería y el vestuario, y nos cedieron toda esa parte. El cine pertenecía al ICAIC, ya estaban nacionalizados todos los cines, y guardamos los paquetes clasificados en aquellas taquillas, otros se guardaron en no recuerdo qué otro lugar. Los bomberos se pasaban la vida mandándonos avisos de que eso era un peligro, que había que sacarlos de ahí y tenían razón, pero no había dónde ponerlos. Nunca se sacaron. Héctor murió y no se sabe a dónde fueron a parar, quizás todo se perdió después de tanto trabajo.

Últimamente se han recuperado montones de fotos y *lobby-cards*, otras cosas también. Es Alicia García la especialista que se ocupa de eso. Estamos locos buscando dónde ponerlos, porque estamos hablando de películas, estamos hablando de documentos, de equipos. Héctor también se preocupó desde el inicio de recuperar cámaras, equipos para crear el Museo del Cine. En ese aspecto también buscamos y luchamos por locales. Nos hacían donaciones, había quien quería vendernos aparatos y

no teníamos dinero para comprarlos. Encontramos a un joven, Paul Chaviano, que tiene una habilidad increíble, trabajó con nosotros mucho tiempo, ahora está trabajando en dibujo animado aunque sigue ocupándose de nuestros equipos museables. En Venezuela participó en la creación del parque temático *La montaña de los sueños* y realizó una réplica de la Black María, de Edison. Pero, ¿qué pasa?, tenemos actualmente alrededor de... creo que estamos llegando como a las 700 piezas, él ha construido aparatos incluso anteriores al cine, como los juguetes ópticos. Aquí han venido especialistas y no les han encontrado diferencia con los originales, hasta funcionan. Muchos de los equipos que Ud. vio allí, que fotografió, están hechos por él, no son originales. Los hemos exhibido, los hemos puesto a funcionar y la gente queda fascinada al verlos. Héctor luchó, pidió, rogó, suplicó, se arrodilló, por un local para crear el Museo del Cine. Una vez consiguió ahí enfrente, donde ahora hay un salón de exposiciones y conferencias y una salita de cine para DVD, donde Ud. iba a dar su conferencia que no se dio ahí, se dio en este edificio. Bien, Héctor consiguió ese local y montamos el primer Museo del Cine, se inauguró en 1966 con las piezas que teníamos y una exposición de afiches polacos. Pero ¿qué sucedió? Que era un edificio viejo, con cañerías en mal estado, y empezó a filtrarse agua sucia de los pisos altos. Hubo que quitarlo. Al cabo de los años lo restauraron para ese salón del que hablamos. Seguimos adquiriendo equipos, Paul continúa fabricándolos guiándose por los libros de historia del cine. Nunca, ni Héctor, ni después Reynaldo, ni nadie ha podido conseguir un local para el museo. Y tanto yo como los que hemos compartido esas luchas, hemos pedido que si algún día se crea, se llame Museo del Cine Héctor García Mesa, porque ésa es su obra y fue uno de sus sueños.

**Aquí empieza el papel importantísimo que desempeñó la Cinemateca de Cuba y el ICAIC en toda América Latina, no sólo por la actividad de programación sino como institución faro prácticamente en todo el continente durante los últimos 50 años.**

Yo creo que aparte de la importantísima función que ha cumplido culturalmente la Cinemateca en nuestro país, básicamente por la labor de Héctor García Mesa —cuya muerte dejó un gran vacío—, es muy importante lo que, bajo su dirección, significó la Cinemateca internacionalmente.

Las relaciones que Héctor creó y la preocupación que tenía por ayudar a todos los países latinoamericanos de pocos recursos, de escasa cultura también, por elevarlos culturalmente y contribuir a que fundaran sus cinematecas, ayudar y ayudar y luchar muy especialmente en el contexto de la FIAF, es algo invaluable. Logró sensibilizar a sus colegas europeos con las necesidades y la situación de las cinematecas de América Latina y consiguió un gran apoyo que fue decisivo para estos países y, para él profesionalmente, significó la consecución de sus aspiraciones de desarrollar las cinematecas del área. Todas esas cinematecas le agradecen a Héctor García Mesa el apoyo que han recibido de la FIAF. Él fue uno de los que estructuró el Instituto de Cine de Panamá y la Cinemateca de ese país, ayudó a fundar la Cinemateca Nacional de Ecuador y la de Nicaragua, ayudaba a toda América Latina, repito, a los países más pobres que nosotros económica y culturalmente. Su trabajo fue tan importante en la FIAF, que en tres ocasiones consecutivas, hasta su muerte, fue elegido para una de sus tres vicepresidencias. Es el primer latinoamericano que ocupa un cargo de dirigencia en la FIAF.

El ICAIC, como institución, desde sus inicios desarrolló una política de unificación y colaboración entre los cineastas de América Latina. En los tempranos sesenta los lugares de encuentro de los latinoamericanos fueron los festivales de Sestri Levante y Santa Margarita Ligure, en Italia, pero a partir de 1967, durante el Festival de Viña del Mar, en Chile, en el que participaron numerosos e importantes cineastas, incluso aquellos cuyos medios no les permitían asistir a los eventos en Italia, se consolidó esta unión y los encuentros, en los que el ICAIC se desempeñó de forma relevante, se trasladaron definitivamente a nuestro continente. Esta relación y la confrontación de obras, ideas, proyectos y colaboración, alcanzó su máxima expresión a partir de 1979 en que el ICAIC crea en La Habana, el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, que este año celebra su XXX edición. A esto se agrega la prestación gratuita de servicios como edición, laboratorios, equipos, grabación, técnicos especializados, a aquellos cineastas que por diversas razones —económicas, políticas o ausencia de una industria en su país— no podían realizar sus películas o no tenían como terminarlas y venían a hacerlo en el ICAIC. Esta labor se realizaba con independencia de las coproducciones que también se hacían y se continúan haciendo.

### **En cierto sentido, el Congreso de la FIAF fue la culminación de su trayectoria.**

Cuando los preparativos del congreso, Héctor, aunque gozaba de excelente salud decía a veces como si fuera una premonición: “La FIAF me está matando” y se lo tomábamos a broma. Todos trabajamos mucho, muchísimo para ese congreso, pero él se entregó en cuerpo y alma. Estaba en todo, desde el diseño del bolso que se le iba a entregar a los delegados, las conferencias y horarios, hasta el menú que se les iba a ofrecer, todo, todo lo revisaba personalmente. Para él era muy importante que la FIAF celebrara un congreso en esta su pequeña isla caribeña, a la que tanto amó. Siempre fue un hombre muy progresista, luchó en la clandestinidad contra la dictadura de Batista, y después prestó valiosos servicios a la Revolución. En el campo de la cultura, por sus importantes aportes, recibió múltiples reconocimientos.

### **Héctor falleció en 1990, poco tiempo después del Congreso.**

Él sufre un ataque cardíaco inesperado cuando salía de su casa para el trabajo. Nunca había tenido problemas de corazón. Esa mañana aciaga vino a nuestras mentes aquella frase premonitrice: “La FIAF me está matando”. Efectivamente, al parecer así fue. Eso sucedió el 8 de enero de 1990. El congreso se celebraría en abril, nos quedamos solos continuando los preparativos hasta que Alfredo Guevara designó a Pastor Vega que era el director de relaciones internacionales del ICAIC, para apoyarnos, para tener una cabeza rectora con poder de decisión, porque nosotros hacíamos pero no podíamos mandar.

### **¿Cómo fue la actuación de Pastor Vega como director...?**

Sí, como un sustituto. Una etapa en que afrontábamos la difícil situación de organizar un congreso internacional. Por suerte, todo se hizo como Héctor quería, como él lo tenía planificado, se respetaron sus ideas. Pero él quedó muy mal, le afectó mucho la mente. Nunca se enteró de que el congreso se había celebrado. Y las personas de su amistad que quisieron verlo, como Daudelin, Chema..., quedaron muy tristes, los veía y no los reconocía, a veces tenía chispazos de lucidez y decía: «Me parece que yo conozco eso que tienes en la mano, me es familiar.» Y era la bolsa que él había diseñado para los congresistas. En otro de esos momentos se apareció sorpresivamente en la oficina, acompañado de su tía que lo cuidaba, se dirigió a su despacho, se sentó en su butaca, nos miró y dijo: “Esta es la última vez que me siento aquí”. Y así fue. Murió el 22 de septiembre. Fue muy triste, muy triste. Yo estuve años tratando de hacerle un homenaje porque a Héctor se le iba olvidando, nada más estaba en el recuerdo de los que trabajamos con él y de sus amigos, de los que lo querían y sabían cuanto valía.

### **Mayuya, hace poco le hicieron un gran homenaje a Héctor...**

Sí, lo preparé junto con Alicia García, que aunque sólo trabajó con él durante cuatro años —ella es joven al igual que Sara Vega—, fueron suficientes para valorarlo y admirarlo.

Esto fue posible porque cuando Manuel Herrera fue nombrado director de la Cinemateca en 2007, una de las primeras cosas que me dijo... me dice: «Mayuya, yo quisiera para el 50 aniversario del ICAIC, hacerle un homenaje a Héctor García Mesa». Yo dije: « ¡Ay, Manolito! por fin encuentro a alguien que se interese, porque yo hace años que vengo con esta idea, proponiéndola y nadie me apoya. Me has dado una gran alegría». Y entonces me dediqué de lleno, de lleno, a hacer lo mejor que podía, a recoger todos los recuerdos de Héctor, a contactar a todos sus compañeros y amigos, cubanos y extranjeros y a sus familiares. Alicia García y yo nos entregamos a ese afán, preparar el homenaje a Héctor. Asistieron muchísimas personas.

### **Se que has escrito muchas cosas. ¿Me contás sobre tus obras...?**

Yo le debo a Héctor haber aprendido a hacer el trabajo de investigación con el rigor con que merece que se haga, y lo hago con entusiasmo porque me gusta. Yo creo que para uno trabajar bien, tiene que amar lo que hace... para trabajar y para todo lo que haga. Si Ud. lo hace con amor, le queda mejor. Él fue mi guía y el primero que me sugirió que empezáramos a hacer el catálogo del cine cubano, es decir, a investigar el pasado y, al mismo tiempo, paralelamente, ir conformando el de la producción del ICAIC. En sus planes siempre estuvo hacer el de otras instituciones, más tarde.



**¿Este catálogo, se corresponde con la filmografía que está haciendo la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano?**

Yo no sé. El mío salió el año pasado<sup>1</sup>, el día de mi cumpleaños... Con su presentación celebraron mis ochenta años. Hacía dos días que un fortísimo ciclón había azotado La Habana, muchas zonas permanecían todavía sin electricidad, nunca pensé que iba a asistir tanta gente, pero ese día llenaban el salón mucho más de cien personas. Ambrosio Fornet, —amigo personal— prestigioso intelectual, ensayista, crítico, guionista, Premio Nacional de Edición 2000 y Premio Nacional de Literatura 2009, hizo la presentación. Pusieron a la venta 150 ejemplares y todos se vendieron. Pero le digo, este catálogo estaba terminado desde el año 1987 y fue entregado, ese mismo año, junto con el Catálogo de la Producción del ICAIC, a la Editorial José Martí. Permaneció diez años en esa editorial, y con el tiempo transitó de la etapa original mecanografiado en una Underwood, a una posterior al cargarse en una computadora en la Editorial. En 1997, mi editora me informó que allí habían necesitado el disco duro y lo borraron. Lo perdimos. Reynaldo González, director de la Cinemateca, se personó en la Editorial y recuperó los originales mecanografiados. Once años después, en 2008, creada la nueva Editora ICAIC y en coordinación con la Cinemateca, se publicó. Por supuesto que le hice una revisión y algunas rectificaciones, ya Ud. sabe como son las investigaciones, nunca se terminan.

**¿Esto se debe al recorrido que tiene que hacer un investigador para publicar?**

No sé que contestarle, si es cuestión de suerte, o de la importancia que le den a cada cosa, si piensan que vale la pena o no. Yo creo que aquí, en general en este país, no se ha tenido el concepto de patrimonio hasta después que Eusebio Leal, Historiador de la Ciudad, empezó a recuperar La Habana Vieja... lo que llaman el Casco Histórico. Héctor sí lo tenía, pero no teníamos medios para publicar...

Le cuento otra anécdota. *La tienda negra. (El cine en Cuba 1897-1990)*, es un libro mío, referencial, de 387 páginas, al que transcurridos los años muchos le han dado en llamar “la Biblia del cine en Cuba”. Después de más de veinte años de investigaciones, me doy cuenta de que tenía tres cajas llenas de tarjetas con información sobre la historia del cine en Cuba, ordenadas cronológicamente, y le propongo a Héctor hacer un libro, sin abandonar mis otras tareas. Muy entusiasmado me dice: “Empieza ya”. Puse como cierre de la investigación el año 1990, y comencé la tarea de conformarlo. Es un libro muy, muy complejo con un gran caudal de información. Héctor muere en 1990, lamentablemente no lo vio terminado. Durante tres años, continué trabajándolo día y noche, madrugadas y fines de semana, enfrentando grandes disgustos con mi familia que temía por mi salud. En 1993 lo terminé y lo entregué. El primer intento de publicación fue en México, con decenas de ilustraciones que lo acompañaban, no se logró y lo devolvieron. En 1997, Reynaldo González, nuestro director entonces, decide invertir una pequeñísima suma de una donación en euros que había conseguido para otras necesidades urgentes de la Cinemateca, y determina publicar el libro por considerarlo muy importante. Se pagó una edición muy limitada y modesta, sin ilustraciones, que por demás quedó defectuosa. El primer error, mi nombre no aparece en la portada, el libro es anónimo hasta que se abre, y muchos ejemplares tenían hojas en blanco o se les caían. Pero por fin, ahí estaba el libro. En el año de su publicación obtuvo el Premio Nacional de Investigación Cultural Juan Marinello 1997, que otorga el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. Es libro de referencia en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad, los investigadores y estudiosos extranjeros y cubanos que lo consultan en la Cinemateca

1 *Catálogo del Cine Cubano 1897-1960.*



La Tienda Negra (El cine en Cuba 1897-1990) de Maria Eulalia Douglas.

o algún otro lugar, solicitan constantemente su adquisición, los que nos visitaban compraban a veces más de un ejemplar para llevarle a sus colegas, pero está agotado hace mucho. No obstante que tantos interesados lo solicitan, han pasado trece años y no se ha logrado una segunda edición. Espero que todo esto que le cuento dé alguna respuesta a su pregunta.

Las consecuencias de esta dificultad para publicar, no creo sean privativas de este país, son conocidas en todo el orbe, me refiero a la "copia" por no decir "robo", —que es una palabra muy fuerte— de tu trabajo por el que lo consulta cuando aún está inédito, lo que es inevitable en lugares como una cinemateca donde nuestro deber es brindar información. Pero son pocas las personas honestas que dan crédito al verdadero investigador o a la institución, y por simple omisión se apropian del trabajo de otro. El lector, que desconoce la verdadera fuente, acepta como auténtica la autoría de aquel que lo que hizo fue "copiar".

**Pero ese es el sino de todos los investigadores y de todos los escritores: mientras no publicas tus cosas, éstas van apareciendo de una u otra manera en algún lado...**

Así es, porque ese catálogo que le digo que estaba terminado en 1987, pero sin publicar durante veinte años, aquí se facilitaba su consulta a usuarios extranjeros y cubanos. Es más el catálogo de la producción del ICAIC, que se sigue actualizando, se revisó y reordenó por los especialistas Ivo Sarría y Sara Vega para digitalizarlo, pero no hemos logrado publicarlo, todo el mundo lo conoce, todo el mundo toma datos de ahí y no son muchos los que nos dan el crédito.

Hace tiempo tuve una experiencia bastante fuerte con este tipo de hechos a que Ud. se refiere. Se publicó un libro con mucha información tomada de mi catálogo *El cine cubano 1897-1960*, con el agravante de que tiene errores que no están en el mío, admito que tiene muchos aportes del autor en cuanto a que él agrega análisis y críticas de los filmes que mi catálogo no los lleva ya que nunca tuvo esa finalidad. Todo lo demás lo copió. Cuando años después se logró publicar mi catálogo, tal parece que fui yo la que copié del de él.

**Yo he conocido autores de filmografías que introducían de vez en cuando un pequeño error, pero adrede, para que se sepa de dónde...**

¡Ay, qué viveza! Sí, mi hijo dice que soy muy ingenua. Y es verdad que lo soy, en muchos sentidos no sólo en éste, quizás porque me empeño en seguir confiando en la honestidad del ser humano, aunque la vida me demuestra continuamente que estoy equivocada. Él me dice: «Mami, qué ingenua tú eres. Yo no sé cómo tú, tan inteligente, puedes ser tan ingenua».

Pues, hace muy poco un compañero del ICAIC viene y me dice: "Mayuya, ¿tú viste tal libro?" "No, no lo he visto. Todavía no me ha llegado". "Bueno, pues vengo a decirte que las tres cuartas partes del libro proceden de tus investigaciones y sólo un cuarto es original. Y por supuesto no te dan ningún crédito, te lo voy a traer".

**Es lo que nos pasa de vez en cuando. En cierto sentido es una suerte...**

Ese es el peligro de no poder publicar una obra cuando se termina. Mi libro sobre el vestuario en el cine cubano *Muselina y celuloide* lleva cuatro años esperando. ¿Por qué no se publica? Porque tiene que llevar las reproducciones en color. Ud. no puede imprimirlas en blanco y negro, porque entonces ¿qué significado tiene la explicación que le está dando el diseñador del porqué utiliza tal color si Ud. en el libro lo va a ver en blanco y negro...? ¿Qué sentido tiene? Pero no hay dinero para reproducciones en color. Verá, a la "ingenua", se le ocurrió una idea. La revista *Cine Cubano* me pide un trabajo en homenaje a María Elena Molinet, "la decana" de los diseñadores cubanos de vestuario, en su 90 cumpleaños. Acepté y, en este caso, acepté también las ilustraciones en blanco y negro porque históricamente esta revista no publica en color. Pero propuse: "¿Por qué ya que el libro no se publica, no vamos publicando en cada número de la revista fragmentos de las entrevistas con los diseñadores, con una nota al pie indicando la fuente?" Y me dicen: "Ah, que buena idea" y así se está haciendo. Esto significa que el día de mañana, el que vaya a "copiar" algo, ya se conoce que la investigación y el libro son obra mía.

### **Recuérdanos las etapas por las que pasó la Cinemateca, después de la muerte de Héctor**

Como director, ya le digo, después de Héctor nombraron a Reynaldo González, que estuvo once años. Lo tiene que haber conocido, destacado escritor —Premio Nacional de Literatura 2003—, conocedor del cine, inteligente, además excelente persona. Mantuvo una lucha tenaz e ininterrumpida por salvar el patrimonio filmico nacional y extranjero y la infraestructura de la Cinemateca en una etapa económicamente muy difícil para el país como fue el “período especial”, después de la caída del campo socialista en Europa. Por gestiones personales obtuvo para la cinemateca un importante donativo con que se climatizaron bóvedas, se renovaron moviolas, se adquirieron nuevos equipos para la restauración. Promovió mucho las publicaciones. Claro, como es escritor, tenía muchos contactos con las editoriales, fue quien inició esa serie de cuadernos, cuya publicación se ha interrumpido desde que él falta, *Coordenadas del cine cubano*, se publicó el uno, el dos, con artículos sobre cine cubano de diversos autores pertenezcan o no al ICAIC, intelectuales, ensayistas, poetas, críticos, también artículos de nuestras investigaciones que se hacían y se engavetaban. Estamos tratando de organizar el tercero.

### **Por favor, mándame fotos tuyas, con colegas, con amigos, de familia...**

Pero de cuando tenía 20 años, para que vean que era mentira lo que dijo Gardel en “*Volver*” “¡que veinte años no es nada!”. Me filmaron hace poco para un documental en homenaje a Héctor. Me entrevistaron en mi casa estoy muy bien. Pero finalmente el documental no llegó a realizarse y no las tengo. Otras de grupo si le puedo dar.

### **Volviendo a Pastor Vega...**

Pastor Vega fue nombrado, como ya le dije, para cubrir una necesidad, el congreso de la FIAF. En junio nombraron director de la Cinemateca a Reynaldo González, que empezó a trabajar en julio. Trabajó con nosotros hasta que cumplió 60 años y se jubiló para dedicarse a escribir, fue director hasta 2002.

Hizo algunos cambios, por ejemplo este saloncito en que hablamos, era el despacho de Héctor, elegantísimo, con un gran buró de diseño exquisito, con muebles de maderas preciosas. A Reynaldo le molestaba el frío tan fuerte del aire acondicionado en este cuarto. Me dijo: “Mayuya, ¿tú estarías dispuesta a salir al salón con tus compañeros?” “Yo sí”, respondí. “¿No te importa?” “Yo llevaba 25 años en mi despacho al lado del de Héctor, comunicados por una puerta corrediza, después lo compartía con Teresita. “Ah no, a mí me da lo mismo. Yo trabajo en cualquier lado con tal de que me dejen trabajar y que hagan silencio”. Y abandoné voluntariamente mi oficina de tantos años. Él entonces mudó el despacho del director para el mío y cambió los muebles que también eran muy elegantes. Convirtió este local en un saloncito para ver películas en VHS (y luego DVD), revisarlas aquí, para recibir visitantes especiales, hacer entrevistas —como ésta—, reuniones y además en esta mesita almorzamos algunos de nosotros que no vamos al comedor y traemos el almuerzo de casa. Perfecto, todo lo acepté, yo no tengo ningún complejo. Esta salita me parece útil.

### **¿Y después de Reynaldo?**

Después nombraron director a Enrique Ubieta, también escritor, ensayista, con pocos conocimientos de cine, mucho menos de cinematecas.

### **No lo vi mucho, vino poco a la FIAF.**

Estuvo poco tiempo, del 2002 al 2005. Nombraron una vicedirectora para apoyarlo y sustituirlo, con igual poder de decisión, en ocasiones necesarias, Marisol Rodríguez, quién es actualmente directora de creación artística, se ocupa de los jóvenes, dirige la Muestra de Nuevos Realizadores, que tiene como sede el ICAIC y la sala del Chaplin, en ocasiones se intervienen los cristales de ambos por diseñadores y artistas de la plástica. Ella es una persona muy activa, inteligente, que conoce de cine, cuando la trasladaron todavía estaba Ubieta de director. Nombraron en su lugar como vicedirectora a Dolores (Lola) Calviño, quien sigue con nosotros.

Ella es la esposa de Julio García-Espinosa, quien formó parte del grupo fundador-rector del ICAIC, teórico y realizador de cine. Se ha desempeñado en diversas funciones en el ICAIC y también en la

escuela de cine de San Antonio de los Baños. En 2007 nombraron director de la Cinemateca a Manuel Herrera, realizador cinematográfico, también de los fundadores del ICAIC, quien permanece en el cargo.

Han pasado muchos años, y como digo yo, de Héctor no queda ya ni su espíritu, que debe haber huido de aquí hace mucho tiempo...

### **Es un desafío, un lugar muy complicado, hay que ocuparse de las colecciones y de un sinnúmero de actividades...**

Sí, la Cinemateca es un lugar muy complicado, muy complicado, y la restauración y la conservación, tan importantes, afrontan muchos problemas, entre ellos la escasez de recursos y la falta de personal verdaderamente especializado. Por haberse restaurado y conservado las películas de épocas precedentes es que yo he podido ver las imágenes que me han permitido hacer mis investigaciones. No todos valoran cuanto puede decir una imagen. Una parte importante de lo que conservamos del cine mudo cubano, entre ello la única película de ficción completa *La Virgen de la Caridad* (1930), nos lo donó en los años sesenta, la Filmoteca de la Universidad de La Habana por generosidad de su fundador y director, el profesor José Manuel Valdés Rodríguez, quien creó, desde inicios de la década del treinta, la verdadera crítica cinematográfica en Cuba y le dio al cine su verdadero valor y así tituló un curso de cine que ofrecía anualmente, "El cine: industria y arte de nuestro tiempo". Durante casi dos décadas, en la etapa republicana, ofreció cursos de cine en la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana, donde se formaron muchos críticos, cine clubistas y cineastas aficionados.

Respecto a la importancia de la conservación de filmes y la incompreensión de algunos, le cuento una anécdota casi increíble: Recuerdo que en los años setenta yo veía diariamente películas cubanas de la etapa republicana para hacer el catálogo, lo que me ayudó de forma decisiva y, según estaba regulado, presentaba todas las semanas un memorando al director del Archivo Fílmico con los títulos que necesitaba que me situaran en la sala de proyección. Como Ud. comprenderá ésta era una tarea de meses y un día el buen señor se cansa de ver los memos acumularse sobre su mesa y me llama. Pero en lugar de decirme: "Mira Mayuya, no me pases más memorandos, llévalos directamente al jefe de la bóveda, que yo hablaré con él para decirle que estás autorizada a hacerlo así". Lo que considero una solución lógica. Pero ¿que me propone él?, me dice: "Ven acá Mayuya, ¿para qué tú necesitas ver las películas si en los tarjeteros están registradas con todos sus datos?" Yo me quedé perpleja, no sabía que iba a contestarle sin ofenderlo y se me ocurrió responder tontamente: "Es que a mi me gusta ver las figuritas moviéndose". Salí de aquella oficina y seguí presentándole mi memorando semanal. Hoy me río, pero fue muy deprimente.

Así de meticulosa es la investigación, sobre todo lo de hurgar en la historia es muy interesante, porque Héctor me enseñó a no conformarme con aseveraciones sin confirmar, con la reiteración de lugares comunes, con lo que se había estado diciendo, sino que lo comprobaba. Y me pasaba la vida metida en las bibliotecas, en la Biblioteca Nacional, en la Sociedad Económica de Amigos del País, en el Archivo Nacional y así descubrí películas a las que se les atribuía un argumento a partir del título, y en realidad el argumento era otro, el tema —y hasta la intención— era otro. Enrique Díaz Quesada, el más importante pionero de nuestro cine silente, a quien se debe más del 95% de la producción de las dos primeras décadas del siglo, —el realizador del primer largometraje de ficción *Manuel García o El Rey de los campos de Cuba* (1913)— es un ejemplo de lo que le digo, aparte de sus reportajes sobre hechos de la actualidad a los que dio el nombre genérico de "*Cuba al Día*", a partir de los títulos de sus filmes de ficción "se suponía" que hizo un cine de carácter social, político, histórico. Aunque es innegable la cubanía de su obra, sólo algún que otro filme se ajusta a una verdadera reconstrucción histórica, digamos *El rescate del Brigadier Sanguily* (1916), *Manuel García*... Toda su producción, excepto un minuto de proyección de su primer documental *El Parque de Palatino* (1906) se perdió en el incendio de su estudio, después de su muerte en 1923, por lo que las fuentes se limitan a las publicaciones de la época. Por ejemplo: encontré que *El capitán mambí o Libertadores y guerrilleros* (1914), se centra en un conflicto amoroso en el marco de la Guerra de Independencia de Cuba, en la que "lo histórico" se limita a dos pequeñas batallas. *La Zafra o Sangre y azúcar* (1918-19), se "asumió" siempre que refería un episodio de la lucha de los obreros azucareros contra la patronal, y yo encontré en la Biblioteca Nacional

el verdadero argumento, contado por los productores del filme, al igual que el del “*Capitán mambí...*”; y consistía en un lacrimógeno melodrama estilo radionovela, que se desarrollaba en el entorno de un ingenio azucarero. Estos títulos me hacen recordar otro episodio de “copia” de información inédita. Un historiador-investigador me habla de un libro que está escribiendo sobre el cine mudo, y se refiere a esa película “*La Zafra...*” como ejemplo de denuncia social — como se venía repitiendo por años— de nuevo “la ingenua” lo saca de su error a partir de mis averiguaciones en la Biblioteca Nacional, y él publica en su libro el verdadero argumento. Por supuesto no me menciona, y recibe los elogios por su minuciosa investigación que lo convierte en “el primero en descubrir” la falsedad del tema que por años se había aceptado como cierto. Cuando años después al fin se publica mi catálogo, era yo la que aparentemente había “copiado” de él.

### **O sea que lo cuenta como si hubiera sido resultado de su propia investigación...**

Sí claro esa era **su** investigación. Yo no existo. Y mi hijo sigue repitiéndome: “Te lo he dicho, te lo he dicho. Yo no sé cómo tú eres tan ingenua.”

### **Mayuya has sido testigo importantísimo prácticamente de cincuenta años de la Revolución y de la Cinemateca de Cuba. Tu viviste esto con Teresita Toledo y Héctor. Han sido, junto a él los protagonistas de esta epopeya.**

Digamos que si fuera una novela, seríamos los personajes de esa novela, ¿no?

Hay más que quisiera contarle. Es muy curioso cómo siempre ha llamado la atención y se comenta todavía a estas alturas, sobre las colas de jóvenes, de gente joven, que en los años sesenta y setenta, hacían cola frente a esta Cinemateca, que doblaban la esquina y llegaban hasta la calle de atrás, esperando para entrar a una función, lo mismo por la tarde que por la noche, y los que no lograban entrar a esa tanda en ese cine inmenso, permanecían fuera pidiendo que se diera una segunda tanda. En ocasiones las colas se convertían en multitud que llegó a romper cristales empujándose unos a otros y a interrumpir el tráfico de la Calle 23, teníamos que llamar a la policía de tránsito para poner orden. Parece increíble ¿no?, pero quedan todavía testigos, como Sara Vega, actualmente especialista de la Cinemateca, que precisamente arribó a inicios de los setenta a los 16 años, edad en que ya le dije que se permitía asistir a la Cinemateca, y cuenta como testigo-protagonista de esos tiempos lo mismo que yo que fui testigo-espectadora. El cine de la Cinemateca se convirtió en punto de cita de una juventud cada vez más interesada en el buen cine. Existía entre los asiduos una frase con la que se daban cita, que aún se recuerda: “Oye, nos vemos en la Cinemateca”.

Hay anécdotas interesantes, como la del día que se exhibía *La Chinoise*, sin subtítulos en español, —porque entonces si la única copia que teníamos estaba en idioma original se ponía, y si era silente con intertítulos, estos se traducían y se leían por micrófono, pero si estaban en un idioma para el que no teníamos traductor, se programaba igualmente, como corresponde hacer a toda cinemateca— y asistían porque ese público sabía que Godard era un director importante, y además a la salida permanecía en los vestíbulos comentando y analizando lo que habían entendido de la película. Repartíamos el programa del mes impreso y cada espectador lo llevaba a su casa y marcaba los días que le interesaba venir. Debido a esa costumbre el día que se ponía *El bebé de Rosemary (Rosemary’s Baby)*, el público acudió sin imaginar que a causa de la muerte de un dirigente sindical importante, Lázaro Peña, se había declarado duelo y se suspendió la función, no quiero contarle la protesta increíble que protagonizaron esos espectadores.

El nivel cultural cinematográfico que había alcanzado la población en general, de todas las capas sociales, se debía no sólo a la Cinemateca, sino también a la política de exhibición del ICAIC que daba lugar a hechos como éste: Recuerdo que un día esperando frente al cine 23 y 12 a que abrieran la taquilla, pasa una pareja que por su aspecto y lenguaje no eran ni remotamente intelectuales ni nada parecido, y ella nos pregunta “¿Qué “echan” aquí?” contestamos “*Los muertos (The Dead)*”, y le dice ella al compañero “aquí nos quedamos”, él protesta alegando que una película con ese título debía ser una basura y sorprendentemente ella le replica: “Tú estás loco, esa es la última película que hizo John Huston antes de morir y la terminó respirando con un balón de oxígeno”, eso en un país donde además

la información sobre cine por medio de revistas, prensa, etc. prácticamente no existía. Pero los tiempos han cambiado mucho.

### **¿Y qué hay que hacer hoy día para que el público vuelva a la Cinemateca?**

El público sigue viniendo a la Cinemateca, incluyendo a los jóvenes de hoy día, y alguna que otra vez se forman colas, aunque ni remotamente tan largas como las de décadas anteriores, sólo se ven muy nutridas durante el Festival del NCLA y el Festival de Cine Francés. No es fácil decir que ha pasado, cuál es la situación, qué hacer. Todo aquello de que le estoy hablando, en mi opinión, respondía a una programación inteligentemente coordinada por Héctor, que como le digo, alternaba la historia con lo contemporáneo, las silentes con las sonoras, los clásicos con los menos clásicos pero películas valiosas, los diversos países, los distintos estilos y lenguajes, las nuevas corrientes, siempre con el propósito de atraer, de interesar, de formar un espectador culto, conocedor. Ayudaba mucho la facilidad de poder traer películas de mucha calidad, no sólo para la Cinemateca, también el trabajo de exhibición comercial del ICAIC, que seguía una política de diversidad era importantísimo, el mejor cine que se hacía en el mundo se exhibía, y de todo lo bueno que llegaba a este país en los años 60-70, excepto las películas americanas debido al bloqueo, se entregaba una copia a la Cinemateca, no como préstamo, si no como propiedad. La situación económica posterior impidió seguir ese flujo de adquisición y de donación. Además existía el intercambio con las otras cinematecas del mundo por medio de la FIAF.

Aquí se veía a Fellini, Godard, Kurosawa, Antonioni, Richardson, Reed, Glauber Rocha, Truffaut, Szabó, Tarkovsky, Costa Gavras, Resnais, Buñuel, Torre Nilsson, Satyajit Ray, Jancsó, Visconti... todo, todo. Preferentemente en la Cinemateca claro, ello influía no sólo en el público, también en nuestros realizadores, la obra de Humberto Solás, por ejemplo, es muy viscontiana. Hay innumerables testimonios escritos de los cineastas cubanos, que dicen deber su formación a la Cinemateca.

No obstante el público se muestra muy interesado cuando vienen semanas de cine de diversos países, no todas con la misma calidad por supuesto, pero traen algunas buenas películas. Como ya le dije, lo que mayor interés despierta es el Festival de cine francés que se ofrece anualmente, el público que acude es muy numeroso, en mi opinión las películas, en general, tienen menos nivel que las de antes, pero con cada año crece el interés y se espera con expectación, ha cobrado gran importancia en todo el país. La Cinemateca lo prepara en coordinación con la Alianza Francesa y otros colaboradores.

No es sólo la exhibición comercial la que ha sufrido en calidad, en mi concepto, actualmente la programación de la Cinemateca aunque tiene calidad y variedad, no se corresponde en su totalidad con lo que debe ser realmente la programación de una cinemateca, y en esto coinciden bastantes personas conocedoras

Le repito, el mejor cine que se hacía en el mundo en los sesenta y los setenta llegó a este país y se vio en este país, tanto en la Cinemateca como en los cines comerciales. Lo que no sucede ahora.

### **¿Cuáles crees que han sido los factores que han incidido en el cambio en cuanto a la exhibición? ¿Crees que los cambios se deben a la generalización de las nuevas tecnologías?**

Ya le dije con anterioridad porque podíamos mantener esa variada y excelente programación. Actualmente sufrimos, aún con mayor fuerza, las consecuencias de la situación económica que no nos permite mantener las bóvedas con los requerimientos indispensables de climatización, humidificación, etc., con más razón en un clima tan cálido y húmedo como el de Cuba, y las dificultades en la infraestructura para la restauración y la conservación, que conlleva a la pérdida que hemos tenido de cientos o quizás miles de películas pertenecientes al ICAIC, no sólo las de la Cinemateca, por esa situación. No ha sido por desidia o falta de gestiones y de lucha por parte de Héctor, o de Reynaldo, en fin de la dirección de la Cinemateca, como suelen decir personas mal informadas, vamos a decir que mal informadas y no mal intencionadas. Por otra parte esa misma situación económica tan adversa, tampoco nos permite adquirir todas las buenas películas que aún se hacen en el mundo y quisiéramos exhibir, tanto en la Cinemateca como en la programación comercial. Para ser justos las nuevas tecnologías nos ayudan, porque, si tenemos acceso a muchos de los buenos filmes que actualmente se realizan se debe a que los podemos obtener en DV

Actualmente el problema es que los pocos cines que quedan se llenan, hay mucho público y se forman colas, pero a mi modo de ver no tiene la calidad de antes, los filmes han cambiado en muchos aspectos, es natural que se cambie con los tiempos, que se evolucione, como todo, como nosotros mismos, me parece que hay otra forma de hacer y de ver el cine, hoy en día el cine está protagonizando una revolución con el surgimiento de las nuevas tecnologías, su producción no está circunscrita a la industria, muchas más personas tienen la posibilidad de hacer cine de forma independiente, por lo tanto tiene que ser distinto, ni mejor ni peor, no por ello dejan de hacerse películas excelentes, pero ya le digo yo las veo distintas — ¿nostalgia?—. Creo que ese sistema actual de coproducción en que intervienen tantos países con intereses diferentes, no lo beneficia, a no ser económicamente. El espectador común ha cambiado también, al menos el cubano ya no tiene ni remotamente la cultura cinematográfica que alcanzó en los años del sesenta hasta principios de los ochenta, Ud. ve las colas frente a los cines esperando para ver cada bodrio y les encanta, lo disfrutan. ¡Es muy lamentable!

También se debe tener en cuenta que en todo el mundo la frecuentación a los cines ha disminuido considerablemente. En *La Tienda Negra*, en una de las estadísticas refiero que en Cuba en 1970, la frecuentación anual era de 12.5% y en 1990 había descendido a 1.8%, no sé en este momento cual será, pero si puedo decirle que se han cerrado muchos cines, y la causa aparte del deterioro de algunos se debe también a la falta de público. Con las nuevas tecnologías ya no es necesario salir de casa para ver películas.

### **Y ahora, de manera general, ¿cómo te parece que se va a manejar el acervo de la Cinemateca de Cuba?**

Mire, yo no sé, no sé que contestarle, porque seguimos luchando con los mismos o peores problemas. No hay dinero, el dinero hace falta más para la producción que para este empeño que ya resulta inaplazable. Ya le mencioné anteriormente que con la ayuda de La Junta de Andalucía en este año (2010) se han terminado de construir bóvedas nuevas con la más moderna tecnología en Cubanacán y creo que a partir de ahora podremos conservar mucho mejor nuestro acervo cinematográfico. Ahora existe en el país, en sentido general, un compromiso para el rescate del patrimonio, y el ICAIC, me parece que ya lo mencioné, creó en 2005 la Vicepresidencia de Patrimonio para salvaguardar el patrimonio cinematográfico, fue nombrado vicepresidente Pablo Pacheco, que procede del Instituto del Libro. Yo pienso que se está trabajando seriamente.

No sé bien si la finalidad es proteger las copias en celuloide, pero tenemos una pequeña sala de video en la planta alta del cine Chaplin, se llama Charlot, y ahí exhibimos lo que no nos llega en celuloide o no podemos adquirir en celuloide, o para proteger lo que tenemos en celuloide, como dije, y se exhibe en DVD. También se exhibe DVD en la sala grande, tenemos los equipos más modernos, lo último en tecnología para



El público de la Cinemateca delante de la sala Chaplin.



El público de la Cinemateca en el interior de la sala.

poder proyectar el DVD en pantalla ancha, o para cualquier sistema de proyección, pero nunca se verá con la calidad del soporte de celuloide. En el Chaplin se instaló en 2003 donado por Noruega, un sistema de sonido digital Dolby y SDDS, único en el país. Este es el mejor cine del país. Y le debemos agradecer a las nuevas tecnologías, el poder ver buenas películas que de otro modo nos perderíamos.

### **Además con la proyección de DVDs no es fácil respetar los formatos, y la distancia de proyección no es fácilmente adaptable a las grandes salas de cine**

Hay películas que no podemos poner porque el tiro de un cine tan grande como el Chaplin es muy largo, no alcanza, pero las que exhibimos no se ven como se veían las de 35 mm. Yo vi esa película coreana que me encantó, me encantó, *Primavera, verano, otoño, invierno...* Me quedé sentada en la butaca, no me podía levantar. La vi en pantalla grande, en celuloide, en un festival. Y no me podía levantar del asiento. Al cabo de los dos o tres años me la prestan en DVD, la vi en mi casa... ¿Por qué me quedé "pegada" al asiento aquella tarde? me pregunté. Esta vez ¡había perdido tanto en el DVD! Ahora vi *La ola*, una película alemana que vino a la semana del cine alemán. Me pasó algo parecido. Me encantó la película y le digo a mi hijo: «Lo que te perdiste. Mira que te dije que fueras, qué se yo qué más...». Se la consigo en DVD, por lo menos, como digo yo, para que se enterara de qué trataba. La veo con él en DVD y era otra cosa.

### **Es otra cosa...**

*Suite Habana... Suite Habana*, por ejemplo, me dejó a mí sin habla. La noche de la *premiere* en el Chaplin, al terminar, cuando empezaron a pasar los créditos, el público que llenaba aquella sala enorme, se puso de pie al unísono y estuvo aplaudiendo hasta que se encendieron las luces. Cada vez que la veo le encuentro algo nuevo que parece que no vi o no entendí y le doy una nueva lectura. Una noche llamé a Fernando Pérez, su director, cuando acabé de verla por tercera vez y le dije: «Fernando, ¿para qué tú has seguido filmando si ya tú te immortalizaste?». Se echó a reír, porque él es muy modesto, muy bondadoso, además nos queremos mucho. Cuando nos encontramos por la calle anteayer, frente al ICAIC, según nos acercábamos me decía: «Mayuya, estás luminosa, estás luminosa». Es un amigo de años, ambos empezamos a trabajar en el ICAIC en 1962, él con sólo 19 años. Tiene un gran talento. Yo le dije un día —tengo mucha confianza con él— no, no, lo único que no deberías haber hecho es *Madrigal*, vamos a ver ahora que pasa con *Martí*, pero tú te debías haber retirado con *Suite Habana*, porque tú ya estás immortalizado. En 2010 se estrenó *José Martí: el ojo del canario* y es un filme excepcional. ¡Que bueno que no me escuchó y sigue filmando! Ambas películas se filmaron en digital y se ampliaron a 35 mm. Y Fernando no permite que se exhiban en DVD en los cines, ni en retrospectivas o festivales, sólo en talleres, cine clubes, o con fines didácticos. El, al igual que yo, opina que es un pecado mortal exhibir las películas de calidad en otro soporte que no sea el de 35 mm.

### **Y respecto a tu trabajo actual...**

Con respecto a mi trabajo, según me pregunta, como le dije, quiero hacer lo que me gusta: investigar y poder publicar lo que investigo. Pero, ¿qué problema tengo? Carezco de una computadora en mi casa, no puedo afrontar ese gasto, pero tampoco puedo venir al trabajo diariamente —donde además comparto el tiempo de máquina con otras tres personas—, debido a mi edad y también a este tremendo calor de nuestro clima que agota tanto. El médico me lo prohíbe. Mi capacidad de trabajo es aún suficiente, pero el esfuerzo y el tiempo se me triplican porque en mi casa escribo a mano.

### **¿Y quién te lo copia?**

Se lo doy a mi asistenta, se lo envío o ella lo va a buscar y lo carga en la computadora. Pero yo en mi casa, como en los tiempos de Carlos J. Finlay, el sabio cubano del siglo XIX, todo lo hago manuscrito.

### **O sea que ¿estás retrocediendo...?**

Claro, ahora es peor, porque empecé con la Underwood, que ya ni siquiera existe, y ahora ¿qué me espera? ¿Volver al siglo XIX? Todavía no he tenido que usar una pluma de ganso, escribo con bolígrafo, pero yo no dudo que si vivo unos años más retroceda a la pluma de ganso. Tengo una gran cantidad de información recogida, tarjetada, y no la puedo organizar, procesar, porque además de las dificultades



que le relaté, siempre aparece un trabajo de urgencia. Ahora viene el 50 aniversario del ICAIC, y me piden escribir para el folleto del 50 aniversario, el artículo para la revista por los 90 años de María Elena Molinet, la diseñadora..., y así sigue otro... y otro... y todo es para ahora. Así ¿cuando voy a hacer mi trabajo, si no puedo venir a la Cinemateca aunque sea unas horas todos los días para utilizar una computadora porque no tengo una en mi casa y que además la de aquí tengo que compartirla? ¿Qué hago?

### **¿Cómo llegaba el cine a los lugares alejados de los grandes centros urbanos? ¿Cuál fue el rol desempeñado por la Cinemateca en la educación cinematográfica de la población?**

Hay algo de lo que no hemos hablado, que se me olvidaba, y es precisamente lo que me está preguntando. Es sobre las Unidades de Cine Móvil del ICAIC, que son las que han llevado el cine a todos los lugares apartados del país, donde no se conocía ni se había visto nunca. Las Unidades lo subían a las lomas en mulos. ¿Ud. conoce el documental *Por primera vez*, de Octavio Cortázar? Una belleza, trata de la primera función de cine que se da en una zona montañosa de Baracoa, en el extremo oriental de la Isla, a Baracoa se le conoce como la "Ciudad primada" porque es la primera villa fundada por los españoles después del descubrimiento, bien, el documental explica cómo funciona el cine móvil y demás. Pero lo cautivador del documental es que el director les pregunta a los campesinos « ¿Qué cosa usted cree que es el cine? ¿Usted ha visto cine?» la campesina responde «No. Yo lo he oído nombrar, pero debe ser una cosa muy bonita porque la gente dice que le gusta.» responde así, ¿no?, otra dice «Yo el cine..., mi primo fue una vez a Baracoa y me dijo que había visto qué sé yo qué...» Y después la expresión de esa gente y de esos niños viendo a Charles Chaplin en *Tiempos modernos*, es un poema en imágenes. ¿A Ud. no le han mostrado ese documental?

### **No, no lo he visto.**

¿Qué descuido! Yo no sé que selección le harían...

### **Bueno, yo he visto cine móvil en algunos países, no siempre adaptado a las necesidades del público...**

El de aquí no. Fue Héctor el que lo creó y lo atendía la Cinemateca. Se inició por los barrios obreros y escuelas de La Habana. Pero empezó a crecer, a crecer, de tal manera que antes del año él tuvo que dejarlo y pasárselo a un departamento que se creó especialmente para este fin. Héctor lo empezó con un camión y en 1990 había seiscientos camiones, y además botes para llevarlo a los pescadores en los cayos, a las montañas lo subían en arrias de mulo.

### **Esto es un aspecto muy, muy importante.**

Eso está aquí en el folleto, por eso le digo que lo lea. Se inició, como le dije, en la Cinemateca y se convirtió después en un monstruo que necesitó un departamento completo para atenderlo.

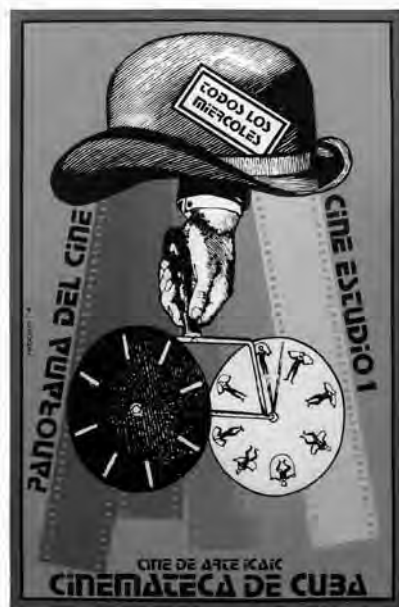
### **Otro elemento que acompañaba a los programas de cine cubano y que era conocidísimo son los afiches que producían ustedes,**



cinemateca  
de  
cuba

CINE DE ARTE ICAIC

Célebre afiche de la Cinemateca.



Anuncio del Panorama del cine en la Cinemateca de Cuba.

**todo el mundo los esperaba y conservaba celosamente. Existen colecciones relativamente importantes en todas las cinematecas.**

¡Ah! sí. Sara Vega conserva la colección y tiene publicados libros, se hizo también una multimedia. Ella está de vacaciones y no regresa hasta el martes, el día primero. Es una de las especialistas de la Cinemateca, somos muy, muy amigas. Yo le puedo pedir a ella... Lo que no sé es cómo enviarle afiches, porque los afiches son enormes. Pero digitalizados sí, también un libro de los que se han publicado.

**Es hermosa la colección de afiches expuesta en la entrada del ICAIC.**

Tiene razón. Pero la cuestión de la gráfica aquí se empobreció a partir de la década del ochenta, ya había muerto Saúl Yelín, quien durante años estuvo a cargo del movimiento de la gráfica y los afiches cubanos de cine en el ICAIC. Desde que Sara retomó la gráfica en el cine, ésta ha ido cogiendo

fuerza otra vez, sobre todo que se han ido integrando muchachos jóvenes. Se han hecho varias exposiciones, no sólo en Cuba, también y muy importantes en el extranjero, con afiches de todas las épocas, las que suele acompañar para ofrecer presentaciones y charlas. Hace unos pocos años ella tuvo una idea muy original, genial, que es elegir un buen afiche anterior, de la época en que eran diseñados por los emblemáticos Reboiro, Bachs, Azcuy, Níko y otros, y mostrarles esa película a los jóvenes para que hicieran un afiche con la interpretación que ellos le dieran. Se hizo una exposición mostrándolos uno junto al otro, el de antes y el nuevo, fue un éxito. Se están formando diseñadores gráficos excelentes.



Exposición de afiches en el vestíbulo de la Cinemateca.

**Esta tradición, ¿se ha perdido?**

Como le expresé se está recuperando. Ud. no tiene idea de la fuerza que está tomando otra vez. De nuevo a cada película que va a exhibirse comercialmente se le hace un afiche, a cada película cubana de ficción o documental que se produce se le hace un afiche. También a las semanas de cine, aniversarios, homenajes y otros eventos. Esta práctica se había discontinuado desde la década de los ochenta.

**Es conocido en todo el mundo que en Cuba existe una tradición muy sólida de producción de afiches, tanto del punto de vista de su creación como -sobre todo- del de su valor artístico.**

Claro, con la creación del ICAIC se inició una producción de carteles, impresos en serigrafía, que constituyeron ejemplos en el panorama de la gráfica de la Isla. Por supuesto que también conservamos carteles producidos anteriormente que tienen las características a las que Ud. se refiere. Se han exhibido, hemos hecho muchas exposiciones.

Ah, se me olvidaba un asunto muy importante y es que tuvimos por años un programa: Cinemateca en Televisión. Lo ponían muy tarde, a las once de la noche, porque claro, eran películas muy especiales, el gran público no estaba tan interesado en ellas, pero se mantuvo como once años o más. Lo programaba Héctor. A veces yo escribí comentarios para ese programa, pero tenía una persona de la TV, que se ocupaba de hacerlos. Yo fui la que elegí la música de presentación que lo identificaba, *Titina*, de la película de Chaplin. Cada vez que oías esa musiquita, sabías que iba a empezar el programa de la Cinemateca. Ese programa ayudaba mucho ¿sabe?, porque la televisión es un medio de comunicación masiva.

**Bueno, María Eulalia, vamos a dejarlo así por hoy y vamos a ver... Ya tenemos bastante trabajo con lo que tenemos.**

De la Cinemateca. Y si puede siga mi consejo, contacte a Teresita, ella fue el alma de aquí, el *alter ego*

de Héctor. Teresita se fue después que él falleció, estaba muy identificada con él. Además no tenía compromiso con nadie, con ninguna persona, ni marido, ni hijos, ni nadie. La madre había fallecido y su hermana y sobrinos se habían ido del país. Entonces se le presentó la oportunidad de irse para España a trabajar y le ha ido muy bien allá. Labora en Casa de América, en Madrid, y está considerada una autoridad en todo lo referente al cine latinoamericano. Es una persona brillante. Ella vivió tres años en mi casa porque en ese momento no tenía donde vivir y yo la llevé para mi casa. Es como una hija, porque cuando empezamos a trabajar juntas ya yo tenía más de treinta años y ella dieciocho. Teresita y mi hijo se quieren como hermanos. Se han inventado un apellido y se llaman a sí mismos los Majagua, los hermanos Majagua. Ellos, además, se admiran mucho mutuamente.

### **La voy a contactar en Madrid...**

Lo va a enriquecer mucho, mucho y le va decir cosas que yo no le he dicho. Unas porque no se las quiero decir y otras porque no las sé.

### **Muchas gracias, Mayuya, por este testimonio sobre la trayectoria de la Cinemateca, que has conservado en tu memoria tantos años.**

¡Ah sí!, Mayuya, "la memoria de la Cinemateca". Aunque hay algunos pocos que me quisieran poner una piedra en el camino, y si pueden me la ponen. Lo que pasa es que yo tengo tanta fuerza que ya nada de eso me hace nada. Como decía Marcello Mastroianni: "La ventaja de la vejez es ser por fin libres. Libres de decir y hacer lo que sea, total ya nadie puede quitarnos nada". Y yo he tomado esa frase de Mastroianni para mí, hago y vivo como me parece porque ya no me pueden quitar nada. Ya mi vida pasó, esta parte me la están regalando. Y si me la están regalando, lo único que tengo que decir es ¡Bienvenida...! y apostar por la vida siempre, aunque me hagan lo que me hagan. Dios dirá. Si existe Dios y me ha concedido todo esto.



HGM con sus colegas de la FIAF en La Habana, 1987.

# A Memory of Jerzy Toeplitz

Ray Edmondson



Jerzy Toeplitz at the 1953 FIAF Congress in Venice.

I would like to add a footnote to Wolfgang Klauke's excellent tribute to Jerzy Toeplitz in *Journal* #81.

As Wolfgang noted, Jerzy Toeplitz came to Australia in 1972 after giving up the presidency of FIAF. Initially he spent a year as a visiting professor at Latrobe University in Melbourne, before being appointed foundation director of the Australian Film and Television School (later the Australian Film, Television and Radio School) in February 1973.

I first met him during his tenure at Latrobe. At the time, as a young film librarian at the National Library of Australia in Canberra I had been trying, unsuccessfully, to find ways and means of financing a study trip around the film archives of Europe and North America. Although the National Library was a FIAF member, it was a fairly inactive one. I had realised how embryonic the work was in Australia and I was facing a career choice. I knew that to continue in the field I would have to learn by visiting and observing established film archives in the Northern Hemisphere. I had been corresponding with the National Film Archive's Ernest Lindgren, seeking his advice on how to construct such a trip, and which archives to visit. Realising who Jerzy Toeplitz was, I sought him out and introduced myself, and we discussed the work I was doing in Canberra.

Soon after Toeplitz took up his new post in 1973, the Film and Television School announced a program of grants to support worthwhile projects related to the film industry. My study trip proposal had been rejected by others, but I felt I had nothing to lose by submitting it to the School. I was interviewed by Toeplitz and Stanley Hawes (head of the Commonwealth Film Unit, a maker of government documentaries). I was not only given the funding, but encouraged to lengthen the trip from 3 to 5 months and to spend long enough in each country to absorb something of its culture.

In July 1973 I headed off on my first overseas trip, which started in London and ended in Toronto, and included a month in Berlin at the Staatliches Filmarchiv and the first FIAF Summer School. My obligation to Jerzy Toeplitz was to present a report on my trip. It turned out to be a long document which I lodged in late 1974.

Meanwhile, Toeplitz made a point of visiting the National Library in February 1974, a month after I had got back from overseas, and meeting with the National Library Council to talk about its film archive – then known as the "historical film activities of the National Film Collection". Following that visit, Toeplitz submitted his own comments to the Council. It was a prescient document

of 3 foolscap pages which diplomatically, but firmly, pointed out where he felt the Library should be heading, including the need for much greater structural autonomy for the Film Collection.

I was far too junior an officer to be present during Toeplitz's meeting with the Library Council, or to see a copy of his comments and subsequent internal reactions to them – I discovered these only in later years. The Report of my Study Trip was prepared in ignorance of Toeplitz's views, but mine turned out to be compatible with his. When I submitted my report simultaneously to the Film and Television School and the National Library, Toeplitz warmly complimented me on it. The National Library was less enthusiastic. There is a discernible sequence of events from 1974 to the advent and growth of today's National Film and Sound Archive as a separate statutory institution.

I have an abiding debt of gratitude to Jerzy Toeplitz. Without his timely presence and involvement my own career would certainly have taken a different course, and the history of film archiving in Australia may also have turned out quite differently.

*Advertisement*



# Plamen Maslarov (1950-2010)

Genoveva Dimitrova



Plamen Maslarov, director of the Bulgarska Nacional na Filmoteka.

## **Farewell, old chum!**

Bulgarian cinema has lost its most eccentric individual. Sofia has lost one of its urban legends. Plamen was the centre of attention wherever he went – with his stooping gait, his wrinkled chin, and the ubiquitous hat, recently sporting Camel from head to foot and almost inseparable from his girlfriend Vanya... Often giving the impression of being angry, all he had to do was to open his mouth and everyone was enthralled – women and men, teenagers and pensioners, filmmakers and computer specialists. Maslarov had uncountable and diverse friends, with some of them he worked – with others he talked; with some he used to party – with many he liked to combine everything...

He cursed, joked, swore, told stories about himself, ludicrous and farfetched. He told them with such serious tones and conviction that jaws dropped, and he would only interrupt his

monologue to take a gentle sip of his drink with a gesture of self-irony.

Maslinkata, the Bulgarian for Olive, as he was known, did not let his frail body get in his way and remained a stoic adventurer to the very end. He was passionate about his own films and old reels, passionate about his filial and paternal duties, passionate about his care for his friends... He had many talents but possessed one in unique particularity – generosity.

I had known him since the late 1980s, when he used to make fun of socialist dogma with a gamin sense of wickedness but no longer resembled the bright, young boy Mustafa, from the classic Bulgarian film ...*And the Day Came* (1973), directed by Georgi Dulgerov. He played many roles since then – even completely unexpected, such as the Imam in *War Correspondent* (2008), directed by Kostadin Bonev...

When democracy brought its great illusions to Bulgaria, Maslarov threw himself with increased vigour into even more heart-stopping adventures, remaining forever the eternal dissatisfied Bohemian with unpredictable reactions. He was the first film producer to mortgage his personal property to turn the project by Iliyan Simeonov (God rest his soul) and Hristian Nochev *The Border* into an impressive debut. Maslarov then refused to submit the film to the National Festival for Feature Films "Golden Rose". The young directors ignored his veto and won a "Golden Rose" for first film. Then he produced a humorous erotic show, "1,002 Nights", for Bulgarian National Television. His dream, which was to remain unfulfilled, was to make a film based on *The Abduction from the Seraglio*. Instead, he had to wait impatiently for eleven years until he finally made another *Abduction*, a criminal drama based on a script by Boyan Biolchev. After suffering the fatal hemorrhage during location shooting of *Stubborn Old Men* at the Bulgarian seaside this summer, he was confined to an invalid chair, only to exclaim, "What a perfect dolly is this wheelchair!"...

Maslarov put his unconventional mixture of Bohemianism, high intelligence, absurdity, and sentimentality into all his directorial cinema works. The first was his postman's drama, *Miron's Love* (1980). His films were permeated with his enthusiasm for experimentation, absurdist humour, and tender delicacy. In 1986 he brought the Western genre to the Bulgarian cinema with *The Judge*, then in 1987 with *Not for Adults* he introduced the video-clip aesthetic. In 1989 his film *Mayor, Mayor...* was an

example of the ideological grotesque, while *14 Kisses* was a post-modern comedy. Each of Maslarov's films is in a different genre. Perhaps the most refined of them was the warmly ironic and unvaryingly lyrical *The Green Fields* (1984) – about a young man living in the suburbs of Sofia, who buys a horse and tries to keep it in his city house.



Plamen Maslarov, cinema actor.

After the fall of the Wall, he made a TV serial, *Words on the Benefit of Reading*, the documentary film *The Notification*, spent two years as the director of the Ivan Vazov National Theatre and his last six years as a head of the Bulgarian National Film Archive. It was for many people incomprehensible how an artistic figure such as Plamen Maslarov could undertake the thankless Quixotic task of administration, but he invested every ounce of his energy into building and emphasizing the significance of the Film Archive as an important cultural institute. For him it was memory and sentiment, and never before his stay had the atmosphere there been more

amicable and joyous. He wanted to make a film about the house on Gourko No. 36, the residence of the Bulgarian National Film Archive since 1974, and through its history to follow the history of Sofia in the 20th century and the history of Bulgarian film. Another dream to remain unfulfilled...

There is something symptomatic and mysterious that Maslarov died while working on a film, in June. It was 14 years ago, in June, that his close friend Eduard Zakhariiev died, also while working on a film. They were linked by an intense background of life. Plamen co-wrote his films *My Darling, My Darling* (1986) and *Protected Zone* (1991).

Without Plamen Maslarov our film history would be much more dreary and dull. And what would have become of the Bulgarian hat-making industry...

You are unforgettable, old chum!

Translated from Bulgarian by David Mossop.

# La Retirada en images mouvantes

Éric Le Roy



À l'origine en autres de cette publication qui fait déjà référence, l'histoire d'une cinémathèque. L'Institut Jean Vigo, institution fondée en 1983, est l'aboutissement d'une évolution originale: celle d'un ciné-club traditionnel, créé en 1962 par Marcel Oms, disparu tragiquement en 1984, soucieux d'animation et d'éducation populaire. Il a successivement engendré un festival (*Confrontation*), une politique éditoriale, un colloque scientifique, des actions d'éducation à l'image. La réflexion culturelle qui a toujours été sa ligne de force est axée sur les rapports entre Cinéma et Histoire, démarche dont l'Institut a été le promoteur en France. Durant plusieurs décennies, à Perpignan, de très nombreux sujets de l'histoire du cinéma ont été revisités et ont fait pour plusieurs d'entre eux l'objet de publications dans la revue *Les Cahiers de la Cinémathèque* ou *Archives*, parfois éditées en collaboration avec la Cinémathèque de Toulouse. Le principe a toujours été d'associer projection de films, débats, interventions et éditions. Marcel Oms, initiateur de ces rencontres avait aussi lié son nom à l'histoire du cinéma espagnol. Et il y avait mis de la passion.

Au fur et à mesure du développement des activités de l'Institut Jean Vigo, les collections se sont accrues. Désormais, ce lieu conserve dans ses fonds 2.000 bobines de film (16mm et 35mm), 1.000 bandes-annonces, 50.000 affiches,

17.000 pochettes de photos (films, personnalités), 27.000 dossiers de presse (films, personnalités), 8.000 ouvrages, 300 titres de périodiques et plus de 120 appareils de cinéma amateur, de 1920 à nos jours. A cela s'ajoute plusieurs fonds d'archives de personnalités. Cette évolution a permis à l'institution de devenir en 2006 une véritable cinémathèque, et d'être membre associé de la FIAF depuis 2007. L'Institut Jean Vigo développe depuis plusieurs années de multiples activités pour la diffusion du cinéma dans la ville et sa reconnaissance comme un élément culturel important, accessible au plus grand nombre.

*La Retirada en images mouvantes*, ouvrage publié récemment s'inscrit dans ce parcours, avec une nouvelle dimension : elle inclut le DVD du film-objet du colloque organisé à Perpignan, du 30 janvier au 1er février 2009 dans le cadre du 70ème anniversaire de la Retirada. Pour ceux qui ne le savaient pas (comme moi) la Retirada représente l'arrivée en Roussillon d'un demi-million de Républicains espagnols fuyant Franco<sup>1</sup>. Depuis son origine, Perpignan a mis l'accent sur la récolte, la conservation, la restauration et l'étude de cette mémoire régionale. Michel Cadé, professeur d'Histoire contemporaine à l'Université de Perpignan Via Domitia et président de l'IJV, a regroupé à cette occasion des chercheurs, conservateurs de cinémathèques et journalistes, français et espagnols. La présentation de ces archives a permis d'examiner la manière dont les cinéastes, qu'ils soient républicains ou franquistes, professionnels ou amateurs, espagnols ou étrangers, ont témoigné de l'événement.

L'ouvrage est en français, mais pour lui donner sa dimension culturelle, les résumés sont trilingues : en français, espagnol et catalan.

.....  
 1 Dans la nuit du 27 au 28 janvier 1939 commençait d'affluer sur le territoire français, par Cerdère et Le Perthus, une foule de femmes, d'enfants et de vieillards qui cherchait à échapper à l'avancée des troupes franquistes. Après avoir hésité, le gouvernement français ouvre, entre le 5 et le 9 février, le passage, c'est la Retirada. Débordées, les autorités rassemblent une partie des réfugiés dans des camps. Cet épisode a nourri l'imaginaire des cinéastes.



En raison de sa situation géographique et des axes de recherche en histoire du cinéma, l'Institution se devait d'aborder un jour ce sujet interdit et peu analysé en France et en Espagne : en effet, *La Retirada en images mouvantes* est la représentation de la Retirada par le film. La publication reprend les interventions du colloque segmenté en trois parties et en chapitres. Dans la première partie, *État des lieux*, Floreal Peleato étudie les témoignages, essais, enquêtes et images sur la Retirada ; Alfonso del Amo (notre collègue de la Filmoteca Española) et Maria Garcia Barquero dressent le bilan des collectes, restauration, conservation, catalogage et diffusion des films espagnols sur la Guerre civile à la Filmoteca qui fut mené dès 1985. Grégory Tuban inventorie l'iconographie photographique de la Retirada ; Martine Camiade s'interroge sur la mémoire individuelle des hommes et des femmes de l'Albera, l'extrémité orientale des Pyrénées-Orientales. Dans la seconde partie, *Au fil des films*, François Amy de la Bretèque analyse le désormais célèbre *Espagne vivra* (1939) d'Henri Cartier-Bresson et *L'exode d'un peuple* de Louis Llech et Louis Isambert datant de 1939 (le film du DVD joint à l'ouvrage) et y ajoute un descriptif filmique. Michel Cadé compare et étudie *A People Is Waiting*, la version américaine d'*Un peuple attend* de Jean-Paul Dreyfus (dit Le Chanois) ainsi que les fragments subsistants de la version française conservée à la Cinémathèque Suisse, qui devraient permettre un jour une captivante restauration. Vicente Sanchez-Biosca, quant à lui, revient sur la propagande franquiste de la Retirada ; Kees Bakker (directeur de projet à l'IJVV), à partir d'éléments concrets, prouve que les actualités, documentaires, films amateurs et de fiction, qui se veulent des représentations du réel et de l'Histoire, sont à lire de manière plus complexe. Dans la troisième partie, *Itinéraires*, Jean Tena étudie une nouvelle, un roman, et un recueil de poèmes sur la Retirada et les camps de concentration français (le terme de concentration dans ce cas étant à distinguer des camps allemands, mais le terme est déjà employé à cette période), et Angel Quintana la personnalité de Joan Castanyer, collaborateur de Jean Renoir et victime de l'exil républicain.

*La Retirada en images mouvantes* comporte des illustrations peu montrées auparavant, des photogrammes comme des photographies de tournages, dont certaines fort rares (comme celles de Le Chanois, par exemple), mais on peut regretter qu'une bibliographie et une filmographie n'aient pas accompagné cette étude de qualité. Enfin le DVD du film *L'exode d'un peuple* de Louis Llech et Louis Isambert (1939), tourné en muet, est proposé en complément. Le film est à prendre comme un matériau brut. Les images de femmes et d'hommes, cadrées selon des modes divers, en plan large ou rapproché, comme prises à l'insu des autorités et parfois des foules sur les routes, de l'intérieur d'un véhicule, captant le symbole de la détresse, sont montées sans fioritures, avec même parfois quelques maladresses, agrémentées d'interstitres sobres. C'est toute l'histoire d'un peuple et d'un événement tragique avant les années terribles de la seconde guerre mondiale. Petit regret : il est dommage que l'on ne soit pas informé de l'origine de la copie et qu'une présentation, même courte, n'introduise pas le film, qui est accompagné dans cette édition d'une musique de Virgile Goller. L'artiste, qui interprète habituellement sa musique lors des projections de films muets aux festivals de cinéma dont *Confrontation*, a combiné pour l'occasion partition personnelle et chants révolutionnaires, donnant à *La Retirada en images mouvantes* une dimension lyrique, avec son seul accordéon.

*La Retirada en images mouvantes*, sous la direction de Michel Cadé, Trabucaire & Cinémathèque euro régionale Institut Jean Vigo, Coll. Historia & Coll. Les Cahiers de la Cinémathèque, février 2010, 180 pages, 25 €, + DVD *L'exode d'un peuple* de Louis Llech et Louis Isambert, 1939, N & B, 36 minutes.

# Réinventer le film noir: Le cinéma des frères Coen et de Quentin Tarantino

Michel Cadé

La modestie du titre de l'ouvrage d'Helen Faradji rend mal compte d'un projet qui est, en ne perdant pas de vue son point d'arrivé, le renouvellement d'un genre par deux auteurs en trois, d'aborder une généalogie du film noir à travers une analyse stylistique fondée sur l'analogie de l'évolution des styles en cinéma et en peinture. Certes la chose n'est pas nouvelle et l'auteure, attentive à citer ses devanciers de façon, à mon sens, un peu trop insistante, en convient aisément. Ce qui fait la force, et de façon concomitante la faiblesse, de sa méthode c'est de l'appliquer non à un genre mais de façon plus globale à une voie de la représentation du film à sujet policier, le film de gangsters puis les différentes variantes du film noir opposés aux films policiers de déduction, issus de la littérature du *whodunit*, comme aux documentaires policiers.

L'hypothèse de départ, traitée dans la première partie, intitulée « Le monde du noir », est que le film de gangsters constitue un moment de classicisme dont le film noir est la suite maniériste. Bien sûr, il faut admettre l'idée que le film de gangsters a atteint une perfection telle que son dépassement ne peut être atteint que par une exacerbation du style, négliger un peu une chronologie accélérée, penser le genre comme un tout, ce que ne font jamais les historiens de la peinture dont se réclame implicitement l'auteure, négliger l'hypothèse baroque. Le pari fait, les choses semblent aller d'elles mêmes et le cinéma noir trouver dans un autre maniérisme, celui de l'expressionnisme allemand, une partie des moyens de son affirmation stylistique.

La deuxième partie s'interroge sur l'évolution du film noir après Hollywood, entendu comme un dispositif global de production-distribution de films. Premier écueil, dès la première phrase : « A l'instar des grands autres genres classiques<sup>1</sup> du cinéma hollywoodien, le film noir tombe en désuétude à la fin des années 1950. »<sup>2</sup> On avait pourtant cru, à lire jusque là Helen Faradji, que le film noir appartenait à un courant maniériste, plus, était le paradigme du maniérisme dans le cinéma. Poursuivant, l'auteure affirme la survie du genre à travers la plus grande liberté donnée aux réalisateurs après le déclin des studios, les prix de production plus que raisonnables, l'existence hors du cinéma d'univers nourriciers pour le genre, floraison du roman noir, développement de la bande dessinée. Elle souligne aussi sa pertinence comme révélateur des dysfonctionnements de la société américaine, dont découle, à son sens, une intemporalité qui liée à des aspects mythiques universels est gage de succès pérennes. Ne perdant cependant pas de vue son objectif final, Helen Faradji tente une taxinomie de l'évolution du film noir en distinguant dans ce qu'elle nomme néo-maniérisme, c'est à dire un stade maniériste où le film noir est référent et donc de maniériste transmuté en classique, des films second-maniérisme, modernes, néoclassiques, de recyclage. Précisons que toutes ses appellations ne sont pas sorties toutes armées de la tête de l'auteure qui s'essaie à les mettre en ordre mais sont largement partagées par nombre de critiques et spécialistes de cinéma. Chaque tendance est analysée avec clarté et intelligence, particulièrement la vague du recyclage et son cynisme parodique dans le but de montrer l'originalité, non réductible à ces tentatives taxinomiques, des films des frères Coen et de Quentin Tarantino.

Après 123 pages de mise au point, la troisième partie, forte de 100 pages, constitue le cœur de l'ouvrage. Elle s'intitule « Le post-maniérisme. Le cas du cinéma des frères Cohen et de Quentin Tarantino ». Pour Helen Faradji il y a chez ces auteurs d'abord une capacité à puiser dans la mémoire du noir,

.....  
1 C'est moi qui souligne.

2 p.73

littérature et cinéma, non pas de quoi actualiser des thématiques, de façon banale, ou de réutiliser des références de façon parodique, mais de leur redonner vie, de telle façon qu'elles s'enracinent dans le moment de leur production sans cesser d'appartenir à l'intemporalité de l'histoire d'un art. C'est tout le genre qui reçoit un sang nouveau d'une transfusion mémorielle. La réécriture des situations, le jeu sur l'insertion chronologique d'un discours sur un présent incertain dans le passé du film noir triomphant, la primauté du style, l'acceptation de l'auteurisme, sont autant de caractéristiques de ce post- maniérisme. Mais ce qui fait sa modernité, sa post-modernité, à tout le moins sa différence, est d'un autre ordre. La capacité à ne jamais tomber dans la parodie, le recyclage permanent d'éléments empruntés au développement contemporain des arts visuels, la télévision et le zapping, les circulations entre genres, les emprunts au cinéma *gore* ou au western, enfin la banalité, jusqu'à la stupidité, de héros pourtant porteurs de la tragédie permettent l'épanouissement d'un style original. Ici d'ailleurs on est plus proche, me semble-t-il pour rester dans la comparaison picturale, du baroque caravagesque que du maniérisme, fût-il post. Les analyses brillantes, les références justes, un rapport permanent aux images de quelques films des frères Coen et de Quentin Tarantino, entre autres *Fargo* et *Pulp Fiction*, des analyses de séquences voire de l'ensemble du système narratif d'un film entraînent la conviction, l'on suit l'auteur dans son affirmation de l'originalité du cinéma des trois réalisateurs en deux auteurs.



*Fargo*, Joel and Ethan Coen, USA (1996).



*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, USA (1994).

La démonstration générale un peu alambiquée des maniérismes imbriqués d'un genre souvent qualifié de classique, convainc moyennement, peut être parce que trop enracinée dans la comparaison cinéma/peinture, comparaison n'est pas raison, et trop référenciée dans un discours dominant un rien tautologique. Les analyses des œuvres des frères Coen et de Quentin Tarantino, que l'on ne saurait certes arbitrairement séparer du cadre général de l'ouvrage, font montre d'une grande pertinence mais aussi d'une passion qui, pour être retenue dans son expression, s'exprime d'une façon jubilatoire et montre qu'Helen Faradji a devant elle, pourvu qu'elle laisse moins la bride sur le cou à sa personnalité, un bel avenir. En tout état de cause, un ouvrage qui entraîne le lecteur à une réflexion personnelle, à la fois sur les questions, toujours débattues, du genre et du style mais aussi sur celle du plaisir du spectateur et de ses différents niveaux, un incontournable donc.

Helen Faradji, *Réinventer le film noir. Le cinéma des frères Coen et de Quentin Tarantino*, Montréal, Le Quartenier, collection errés essais, 2009, 247 pages.

# Gaumont: *Le cinéma premier 1897-1913. Volume 1*

Donald McWilliams

While the world's cinematheques debate the implications of the digital revolution, the treasures pour forth, thanks in part to digital technology.

Volume One of *Gaumont: Le Cinéma premier* covers the years 1893-1913 and the work of three directors, Alice Guy, Louis Feuillade, and Léonce Perret. There are 94 films - 17 hours - in the 7-DVD set. Some of these films are extras, so there are actually less than 90 films from the output of nearly 2,000 films from these three filmmakers. Nonetheless, Gaumont have succeeded in presenting a very clear idea of these filmmakers' range with their examples and the extras.



*Juve contre Fantômas*, Louis Feuillade, France (1913).

The three careers overlap. We have examples of Alice Guy's films from 1897 to 1907 (including her last film for Gaumont), Feuillade from 1907 to 1912, and Perret from 1910 to 1913. Through the extras/documentaries, we learn about their careers. In the cases of Feuillade and Perret, the extras are, wittily so, silent. For Guy, Gaumont has included a very interesting and warm-hearted 1995 documentary from the National Film Board of Canada. In Feuillade's case, the selection finishes before the serials, *Fantômas*, *Judex*, etc., which have fixed him indelibly in the history of cinema. Feuillade died in 1925, Perret in 1935, still filmmaking.

Regardless of any individual differences, we are made very aware through the choice of films and the very fine accompanying booklet that these three filmmakers were working at a prodigious rate in a demanding studio system. Léon Gaumont ran a very tight ship. He was a disciplinarian and watched budgets closely. The films reflect the interests, mores, and morality of the period, and are clearly made within the philosophy of the studio. Yet the filmmakers were not automatons. Each body of work also reflects their personalities. And each is further developing the new art. There is both intellectual curiosity and passion.

Alice Guy was Louis Gaumont's secretary and office manager. One day, she asked Gaumont for permission to make one or two short films with friends. He agreed and she was launched. Guy is a very, very important figure. While the inventors such as Lumière and Gaumont saw cinema as a scientific tool, it was someone like Guy who, at the very beginning, saw the creative potential of cinema, its potential for telling stories and, as with Méliès, for making magic. In one way or the other, over the next twenty years, Alice Guy was involved in at least 1,000 films. Yes, they were mostly very short, but that does not negate her achievement.

There are a great many comedies. Sometimes anarchy seems to run riot as more actors than it seems the frame can handle run, jump, push, and shove. Not for nothing are many of the early actors acrobats. In fact, very many of the early films are filmed music hall. On other occasions, there is artful and very precise filmmaking, which also speaks of curiosity with the technical possibilities of cinema. Guy must have asked herself, "What is it that makes cinema different from the theatre or the music hall?" There is a remarkable trick film, *Comment Monsieur prend son bain*. As the character throws off one piece of clothing, he is dressed in a new piece. I examined it frame by frame, and the cutting points are artful and skillful. And, of course, this is one of the benefits of historical DVDs. They encourage one to look further; in this instance, my curiosity is aroused about the editing process in these early days. Related to this, there is another film, *Chirurgie fin de siècle* (1900). Amputation and new body parts in 2 minutes. The film begins with a live actor; for the operation a mannequin is substituted – a very obvious mannequin. One wonders if this was to make this gruesome comedy more palatable; yet there is the moment at the end when the live actor is substituted. There is a very careful cut – the head of the mannequin is covered by another actor leaning forward. On moving back, we see the live actor. And I ask myself, why such care at this point? For cruel humour is never far off in Guy's films: babies are run over by trains, and so on. The baby incident is in one of Guy's many chase films. The anarchy of these chases must have delighted audiences – did Guy invent the chase film?

I find myself asking, which among the 1,000 films reflect or carry Alice Guy's real thoughts and feelings about life? One film that certainly raises that question is *La Naissance, la vie et la mort du Christ*. At 34 minutes, it is Guy's most ambitious film and the one most often referred to in the histories. Elaborate décor and 300 extras; but the declamatory acting and staginess make the film endless to a modern viewer. Surely Alice Guy was bored too, one asks. But there are films that one suspects are much closer to Guy's sensibilities. *Les Résultats du féminisme* (1906) – an outrageous comedy – presents a world in which the roles have been swapped. The men look after baby, sew and primp. The women are in the tavern smoking cigars and scorning the men's requests that they come home. The film has flagrant tones of homosexuality. We are told in the booklet that audiences at the time would not be surprised by the caricatures. Yet, as regards Alice Guy, one can only guess at what was going on in her mind, particularly at the climax of the film, when the men finally put their feet down and roles appear to return to "normal". Social comment is, therefore, not absent from Guy's films, with definite views, for example, on marriage or behaviour towards children. A strain of cynicism – at least to me, 100 years later. Most movingly, the theme of honour and familial love surfaces potently in Guy's last film at Gaumont, *Sur la barricade*, based upon a poem by Hugo. One feels a real passion in Guy's storytelling.

Alice Guy left Gaumont after marriage and went with her husband to the USA, where they founded a company, Solax. Gaumont give us one film from that Solax period, *L'Américanisé* (1912). An East-European couple emigrate to the USA. The husband is a lazy good-for-nothing and a wife beater. But he continually runs afoul of passing American men, who teach him how to behave. The humour is very broad and even more cynical-seeming. It is thought by some that this film reflects her now-tumultuous marriage. Solax was based in New Jersey and was very successful. But Guy and her husband Hebert Blaché divorced and he left for the new film capital in Los Angeles. The film world was becoming a man's world and Guy's career faltered. In 1922 she returned to France, never to make another film. In 1964 she returned to the USA and family, died in 1968, and is buried in New Jersey.

Alice Guy is rightfully recognized as a technical pioneer. It is said that she was the first to use close-ups, although, in the film *Madame a des envies*, they are clearly shot later in front of a white studio backdrop, and not part of the natural flow of the storytelling. The films are shot from a fixed camera position, in

the studio or outside. I only noticed two pans. So I was quite surprised by the footage shot by Alice Guy and her cameraman, Anatole Thiberville, in Spain: 180-degree pans across city scenes and landscapes; wonderful images of life. And startling too are Guy's sound films using Léon Gaumont's Chronophone sound system. She made more than 100 between 1902 and 1906. The sound was recorded first and played back to the actors, who performed and mimed in synch. There are six examples in the set – all music hall singers. And fascinating it is. The public liked the films, but the early technology limited the sound quality and the number of performers, and there were frequently problems in projection. The Chronophone was hooked up to the projector.

Some of the films on the DVDs are tinted. Presumably more were at the time, but few now exist other than in black-and-white. As in so many of these restoration projects, some sources are a few generations from the original, and part of the picture has been lost, most noticeably at the bottom of the frame.

When Léon Gaumont bemoaned Alice Guy's departure in 1907, she replied that he had nothing to worry about, he had Louis Feuillade. She was right. This tough-minded, imperious man fitted well into the industrial model of cinema. Before Guy left, he was writing scripts and assisting Alice Guy. Once *the* director, he continued in the mode of trick films and comedies which in the selections here have an even stronger line in buffoonery than those of Guy. He made two series featuring a precocious child who takes a cruel pleasure in upsetting adults. The public loved these comedies, placed in a society in which children were subject to a strict regime. There were 76 films between 1911 and 1913 featuring "Bébé" and 52 films featuring "Bout de Zan" between 1913 and 1916. There is one extra, which discusses (silently) Feuillade's role as a precursor of Cecil B. DeMille and the Hollywood epic. From the films on the DVDs and the excerpts in the extra, it is clear why. Feuillade visually was influenced by the world of static art, even opera. Feuillade demonstrates striking skill in his decors and handling of space and deep focus; but the films now are as stilted as many of the Hollywood epics would be.

The evidence of these DVDs is that Feuillade's real strength was melodrama, most particularly in the series *Scènes de la vie telle qu'elle est*. Feuillade made 14 of these multi-reelers in two years. Gaumont published a manifesto (1909?), presumably written by Feuillade. Films would be made that drew their subjects from real life, as in literature (presumably a reference to writers like Zola): "Ces scènes sont un essai de réalisme transporté pour la première fois sur l'écran, comme il le fut il y a des années dans la littérature, le théâtre ou les arts. Ces scènes veulent être et sont des tranches de vie. ... Elles s'interdisent toute fantaisie et représentent les gens et les choses tels qu'ils sont et non tels qu'ils devraient être."

There are films with themes such as the "poison pen", the effect on children of broken marriages, prejudice, and poverty. Viewed now, one feels that Feuillade brings a genuine concern to these subjects. He was not just doing a job. Especially strong is *La Tare*, which stars Renée Carl, a regular in Gaumont films. The acting then was, of course, more florid than now, more theatrical; but Carl has a real presence in all her roles and is, in this instance, deeply moving as a prostitute who becomes, in time, head of a children's hospital. *La Tare* is a scathing view of a society riddled with hypocrisy. *Scènes de la vie telle qu'elle est* were, one feels, Gaumont's prefiguring of the social documentary movement born under John Grierson in the late 1920s in Britain.

Feuillade's films show qualitative advances in filmmaking – an ambition to tackle longer forms with the scripts and attention to detail that demanded. We also see in these films what would develop into a defining stylistic difference between the French film and its America counterpart – *mise-en-scène* and a much greater interest in shooting outdoors in the streets rather than in a studio.

Léonce Perret is the next step in these developments. His Gaumont career spans 1909 to 1916, and he both acted in and directed Gaumont films. Following that he spent five successful years in the USA and returned to France at the end of 1921. He took up his career in French cinema again, and made the transition to talkies in 1929. He was still making films in the year of his death, 1935. Perret made at least 400 films in his career, and like Feuillade before him, in a wide range of genres.

There is the expected advance in the fluidity of the filmmaking – structure, cutting, lighting, camera angles. Part of the fluidity must come from a mix of a growing sophistication among filmmakers and

audiences. For example, there is what I would call cause and effect. In the early films, one is conscious of a feeling that every effect must have a clear cause. So an actor will repeat an action or do some other bit of business. One sees this diminishing, and films show a more natural gestural flow. Also, when cutting was introduced, a goodly overlap was seen as necessary if cutting to another angle to avoid confusion for the viewer. Even today, some editing texts call for an overlap of a few frames (3 frames or so) at such a cut. Filmmakers gradually became more trusting and sure of their audiences; and doubtless this encouraged a more natural gestural behaviour from actors, and sharper cutting.

Perret made the first feature-length films at Gaumont, *L'Enfant de Paris* (1913) and *Le Roman d'un mousse* (1913). The films are impressive and cement the French inclination to a gritty realism and *mise-en-scène*. This can be said despite the sometimes cringe-making sentimentality, particularly in *L'Enfant de Paris*. Perret's realism is especially striking in the shorter films, *Sur les rails* and *Dents de fer*, both also from 1913. (Did these filmmakers ever go to bed?) In the latter, there is an unexpected touch of horror as the "hero" traps his fingers in the teeth of an animal trap and must cut off the ends of his fingers to escape. Perret did have a flair for comedy, delightfully so as in *Le Chrysanthème rouge* (1911), with a lovely, witty performance from Suzanne Grandais, who was a member of Perret's repertory company of actors. There are striking close-ups as a crucial element in the storytelling, another indication that filmmakers realized that audiences were not disturbed by such cutaways from full-figure shots. Perret also wrote, directed, and starred in a series of 40 *Léonce* comedies. The films were purportedly about his married life. Even though Perret had a tendency to hamminess, they are witty and enjoyable films.

One recurring trick in Perret's work was drawing the audience's attention to the filmmaking process. *Le Mystère des roches de Kador* (1912) is a film in which the villain drives a female relative to madness to gain her inheritance. A doctor reconstructs the scene of the crime on film and shows it to the catatonic Suzanne Grandais. She is jolted back to normality. The scenes around the film-within-the-film are potent, and contribute to the strong sense of atmosphere that Perret was so good at creating.

Something kindred comes up in Feuillade's *Erreur tragique* (1912). René Navarre (the future Fantômas) goes to the cinema and sees a film in which he sees his wife (Suzanne Grandais) with another man in a street scene. This was in the days when passers-by would end up in films by accident. For him, this is proof of his wife's infidelity. He buys a copy of the film and unreels it by hand to that scene and cuts out the damning frames, which he carries around with him and refers to as he plans revenge. This involves murder. But all turns out well at the end. His wife survives, his guilt remains hidden, and her lover is, in fact, only her brother, on a visit to Paris.

All the films, with the exception of the extras, have specially composed and performed music tracks. They range in quality from very good to ordinary, and are frequently used for more than one film. Sometimes, therefore, synch and mood do not always gel. One very nice touch is that, from time to time, a musical instrument acts as a sound effect.

These seven DVDs are a treasure trove, and a boon to anyone interested in the history of the cinema. The technical quality is very good; and I am pleased to note that sometimes when the quality is not good (e.g., decay), the material is used because its importance overrides its technical deficiency. (There is a shortened version of this set available from Kino in the USA. There is now also a Gaumont Volume 2, with 121 films from the years 1907 to 1916, focused on Emile Cohl, Jean Durand, Roméo Bosetti, Etienne Arnaud, and Jacques Feyder.)

*Gaumont: Le cinéma premier 1897-1913. Volume 1: Alice Guy, Louis Feuillade, Léonce Perret. 7-DVD box set, containing 94 films, with 98-page illustrated booklet. Contents: Alice Guy: la première (1897-1907), 2 DVDs; Louis Feuillade: avant Fantômas (1907-1913), 2 DVDs; Léonce Perret: boulevardier et novateur (1910-1913).*

# Un chien andalou

Robert Daudelin

Réalisée avec la collaboration de la Cinémathèque Royale de Belgique, de la Cinémathèque française et du MOMA entre 1999 et 2003, la restauration d'*Un chien andalou* est enfin accessible sur DVD grâce aux bons soins de la Filmoteca Española.

Film vu et revu, connu et trop connu, *Un chien andalou* est pourtant ici l'occasion d'une véritable redécouverte. Le travail de restauration, mené avec un sérieux de bénédictin par Ferrán Alberich, a vite fait de nous faire oublier la grisaille des mauvaises copies 16mm à travers lesquelles plusieurs d'entre nous ont fait connaissance avec le film. L'histoire de la restauration est longuement commentée par Alberich dans le livret d'accompagnement; particulièrement passionnant est l'entêtement du restaurateur « de reproduire la version sonorisée de la première projection aux Ursulines » du 6 juin 1929.

Le format d'origine du film (1.33) a été rétabli et une recherche poussée a été menée afin de définir moins arbitrairement que dans les versions « modernes » la vitesse de tournage et la durée réelle de projection : 17 minutes au final, plutôt que les 23 minutes des filmographies américaines consultées par l'auteur.

Le film est accompagné de trois courts métrages de 1928 et 1930 appartenant à ce qu'il est convenu d'appeler l'avant-garde espagnole. Documents d'archives dont la parenté avec *Un chien andalou* n'est pas toujours évidente, ils apportent pourtant une information intéressante sur la mouvance dans laquelle s'inscrivait le projet de Buñuel et Dalí. Cette parenté est par ailleurs brillamment décrite dans plusieurs des interventions consignées dans le deuxième DVD du coffret.



*Un chien andalou*, Luis Buñuel, France (1929).

Véritable appareil critique, comme on en souhaiterait plus souvent dans les éditions DVD de films classiques, ce second DVD comprend d'abord des critiques de journaux et de revues de l'époque, d'Espagne, de France et des Etats-Unis – toutes retrouvées dans des albums constitués par Buñuel tout au long de sa carrière, lui qui prétendait par ailleurs ne jamais lire ce qu'on écrivait sur ses films... Vient ensuite un long extrait du scénario original, tapé à la machine par Buñuel et corrigé par sa plume, et quelques documents d'archives (un télégramme de Dalí, le programme du Cineclub español, etc.). Suivent les interventions de quatre spécialistes et deux courts entretiens avec les deux fils de Buñuel.

Si les témoignages des fils nous touchent en ce qu'il nous parlent en termes très personnels d'un cinéaste que nous aimons, ce sont les interventions des quatre spécialistes conviés qui donnent à cette entreprise une qualité exceptionnelle et qui nous permettent d'utiliser l'expression « appareil critique » pour la qualifier.





*Un chien andalou*, Luis Buñuel, France (1929).

L'historien du cinéma Román Gubern, bien connu des archivistes du film de nombreux pays, propose d'abord une analyse historique et critique du film, riche en informations de toutes natures et qui constitue une parfaite introduction à l'œuvre.

Lui succède l'historien de l'art Félix Fanés dont l'intervention particulièrement riche précise l'apport de Dalí à la genèse du film, situant cet

apport dans le contexte plus large du mouvement « anti-art » qui l'éclaire directement. Parlant d'*Un chien andalou* comme d'un document sur l'inconscient, Fanés, en plus de nous apprendre plein de choses sur Dalí et les mouvements artistiques de la fin des années 20 en Espagne, nous propose plusieurs pistes nouvelles d'accès au film. Passionnant!

L'historien du cinéma Agustín Sánchez Vidal se concentre plus strictement sur le film, l'histoire de sa production et son importance dans le contexte de l'époque. Un propos qu'élargit enfin Manuel Palacio en nous parlant de l'avant-garde espagnole et plus spécifiquement de Ernesto Giménez Caballero, personnage ambigu s'il en fût, mais homme-clé dans l'histoire des avant-gardes espagnoles.

Et rien de cela n'est jamais pontifiant! Au contraire, ces quatre intervenants, astucieusement sélectionnés, nous entraînent avec passion dans le processus même de la création d'un film unique, toujours aussi jeune et stimulant, malgré ses 80 années bien sonnées.

Signalons enfin la richesse du livret d'accompagnement abondamment illustré et d'une présentation graphique remarquable. En tous points une édition exemplaire.

*Un chien andalou / Un perro andaluz*, Filmoteca Española – Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009. 2 DVD PAL (Zone 2), sous-titres espagnols, français et anglais, livret 120 p.

# La Bataille du rail

Eric Le Roy

Œuvre marquante du cinéma français d'après guerre, *La Bataille du rail*, filmée en 1945, a d'abord vu le jour sous forme de court métrage, pour rendre hommage aux travailleurs du chemin de fer faisant partie de la Résistance française. *Résistance fer*, titre original du court métrage, a aussitôt séduit les producteurs qui ont suggéré à René Clément et Henri Alekan, son chef opérateur, d'en faire un long métrage. Après un arrêt de deux mois le réalisateur a complété son film, ce qui donne une œuvre en deux parties distinctes : la première sous forme de documentaire, la deuxième, une fiction. Tourné avec des acteurs professionnels et des amateurs, le film se présente comme un compte rendu « réaliste » de la Résistance française dans les chemins de fer, employant une écriture formelle dans l'esprit du néo-réalisme italien. Il commence au début de l'Occupation et se termine à la Libération. La structure narrative centrale évolue autour des travailleurs de chemin de fer qui tentent de saboter un train allemand en direction de la Normandie, rempli de munitions.



*La Bataille du rail*, René Clément, France (1946).

Présenté au premier Festival de Cannes après la guerre, *La Bataille du rail* (intitulé au départ *Bataille du rail*), a gagné le Prix international du jury, concourait aux côtés d'autres œuvres traitant de sujets

similaires comme *Rome Ville ouverte* (Italie, Roberto Rossellini), *Men Without Wings* (Tchécoslovaquie, František Čáp), *The Earth Will Be Red* (Danemark, Bodil Ipsen, Lau Lauritzen), *Zoia* (Russie, Lev Arnstam), et trois films français, *Le Père tranquille* (Nöel-Nöel), *Patrie* (Louis Daquin) et *Jéricho* (Henri Calef). Le succès du film à Cannes (prix du jury et du meilleur réalisateur) a tout de suite aidé les carrières de Clément et d'Alekan. Ce dernier s'est aussitôt affirmé comme l'un des meilleurs chef opérateurs de son temps en France – la même année, Alekan avait aussi participé à la réalisation de *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau. Ces deux films ont mis en évidence le talent certain d'un artiste de la lumière, malgré que les deux films aient utilisé des styles différents.

Le film, qui montre comment les Résistants s'organisent pour saboter les lignes de chemin de fer avec un souci du détail qui fait sa force, est sorti alors que la France était en guerre en Indochine contre les indépendantistes et a donc été très vite retiré des salles.

L'une des scènes marquantes de *La Bataille du rail* restera celle du déraillement du train blindé Apfelkern, tournée dans les Côtes d'Armor : cette séquence a été réalisée sans trucage ; c'est un vrai train qui est lancé dans la vallée et une part importante de sa notoriété vient de cette anecdote.

Produit par la Coopérative Générale du Cinéma Français (CGCF), société de production née de la Libération et dirigée par Jean-Paul Le Chanois, *La Bataille du rail* est un film qui a eu une très large diffusion dans les milieux scolaires à partir des années soixante. Aux côtés de *Nuit et brouillard*, sa

projection était régulière dans les classes : largement diffusé en format 16 et 35mm, le film n'est pas une rareté, loin de là, mais la qualité de l'ensemble des éléments existant à ce jour est loin d'être acceptable. Les multiples transferts d'éléments ont amoindri sa valeur, unifié les tirages, tronqué certains passages, et rendu terne l'image originale qui souffrait déjà de sa particularité esthétique.

En 1990, l'Institut national de l'Audiovisuel (INA) a racheté l'ensemble des droits des films de la CGCF, mais il a fallu attendre 2010 pour revoir ce film majeur dans une qualité digne de sa force. En 2001, une version indigne nous avait été infligée par Sony, avec une instabilité chronique de l'image, une absence d'étalonnage, des passages sonores inaudibles et des compléments d'une rare indigence. Le master proposé dans cette édition de l'INA est très soigné, mais conserve des défauts qui auraient pu être corrigés, comme une trace presque transparente et centrale qui revient dans plusieurs plans du film et qui n'a pu être totalement supprimée. Une curieuse impression domine l'ensemble : l'image paraît tellement nettoyée des scories (sans doute à cause de l'élément de base imparfait) qu'elle laisse apparaître des zones vides ou pixellisées. En effet, au lieu de repartir du négatif original, les éditeurs ont choisi d'effectuer un master numérique de la meilleure copie issue de leur collection. Décision curieuse, tandis que les Archives françaises du film conservent le négatif nitrate d'origine et ont restauré le film en 1995. Néanmoins, l'ensemble est de bonne qualité. Les contrastes ont pu être ajustés et contrairement à la bande-annonce (tirée d'un élément unique déjà très altéré) l'image tire beaucoup moins sur les blancs et les nuances de gris sont fines. Enfin, la définition d'ensemble est très acceptable avec un piqué correct. L'une des valeurs du film est le travail du son direct, de la postsynchronisation aléatoire par endroits, qui en font une matière difficile à traiter : là aussi, la restauration a été opérante. Le film est proposé dans une version stéréo tout à fait convenable et respectueuse de l'enregistrement d'origine... en mono. Tourné en décors naturels, la prise de son n'était pas évidente mais l'ensemble est équilibré. Les voix sont claires et audibles, les bruits d'ambiance sont mis en valeur sans écraser la partition sonore réaliste et influente.

Construire des suppléments de valeur et organiser une documentation autour d'un film si mythique, employé pour une lecture « héroïque » de la Résistance n'est pas chose aisée, mais l'INA a su relever le défi : un livret de 20 pages avec de très belles photographies de tournage, la reproduction du storyboard de la scène de la fusillade (qui tord le cou à toute idée d'improvisation), les affiches et biographies des auteurs fait entrer agréablement le spectateur dans l'univers du film. A noter une erreur récurrente : le premier film d'Henri Alekan (*Tobie est un ange* d'Yves Allégret) n'a pas totalement disparu dans l'incendie du laboratoire, une bonne moitié du film a subsisté et a été restauré et présenté à plusieurs reprises.

Les compléments sont regroupés sur un second disque. Pendant plus d'une demi-heure, Sylvie Lindeperg, historienne du cinéma qui a signé un ouvrage de référence sur *Nuit et brouillard* (voir *JFP* 74/75), revient sur le rôle réel de la SNCF et des cheminots pendant la guerre avant d'analyser le film depuis sa genèse, très importante, pour en comprendre le contexte, à sa réception en passant par le choix de René Clément pour mener le projet, l'écriture et le tournage du film. L'idée d'associer *Ceux du rail* du même René Clément, réalisé en 1944 et produit par l'IDHEC, permet de proposer un film rare et inédit restauré par les Archives françaises du film : réalisé également dans des conditions précaires alors que la guerre venait de se terminer, il préfigure le style très réaliste de *La Bataille du rail*, en faisant déjà le portrait d'un cheminot et d'un mécanicien, avec un commentaire de Claude Roy. La suite ressemble plus à collage artificiel de programmes issus des collections de l'INA mais leur hétérogénéité séduit. Tout d'abord, un entretien avec Henri Alekan (1986), très court extrait d'un document bien plus long sur la carrière du célèbre directeur de la photographie où il revient sur le tournage de *Ceux du rail* et sur son implication dans la Résistance en filmant des lieux interdits afin de transmettre des renseignements plus tard. Tiré des *Actualités françaises*, provenant du fonds de l'ORTF, *Un cheminot parmi les autres* (1945) est un document d'archives consacré à un héros mort courageusement, Pierre Semart : historiquement et sociologiquement important, mais sans grand intérêt cinématographique. Enfin, associer une émission des *Dossiers de l'écran* (1969) au sujet traité pourrait s'avérer excentrique. Il n'en n'est rien. Basé sur le même postulat pendant plus de vingt ans, ce programme était constitué de deux parties : la projection d'un long métrage suivie d'un débat autour du film et des problématiques

traitées. Ce document reflète le consensus sur la Résistance du rail, le même discours pacificateur mais, par les différents témoignages des cheminots ou des ingénieurs ayant participé à la Résistance pendant la guerre, donne corps au film de René Clément.

En conclusion, cette nouvelle édition de *La Bataille du rail* nous permet de faire le point, sur sa valeur artistique, historique et sociologique. A travers ce télescopage d'images, le temps qui passe nous apporte, avec une plus grande sérénité de jugement, certaines nuances importantes et une meilleure idée de la place du film dans l'histoire du cinéma français : le DVD édité par l'INA nous démontre qu'elle est centrale.

*La Bataille du rail*, coffret de 2 DVD édité par l'Institut National de l'Audiovisuel, 2010. 240 minutes, PAL (toutes zones), Format image: 1.33, Son stéréo, Version française avec sous-titres anglais.

# Irish Destiny

Eric Le Roy

*Irish Destiny*, film majeur dans la rare (et trop peu connue) production irlandaise des années vingt, était considéré perdu jusqu'à l'apparition en 1991 d'une copie nitrate originale à la Library of Congress (Washington) déposée en...1927. On peut mesurer, une fois de plus, l'importance des échanges entre cinémathèques et archives à la FIAF: rapatriée à Londres, la copie a été transférée et restaurée par l'Irish Film Archive de l'Irish Film Institute, qui a ensuite commandé une nouvelle partition musicale à Mícheál Ó Súilleabháin. La copie d'origine, admirablement bien conservée, est en noir et blanc et comporte plusieurs passages teintés et une scène au pochoir. La renaissance de l'œuvre est un événement important pour l'histoire du cinéma irlandais et la connaissance du mouvement de lutte pour l'indépendance de l'Irlande.



*Irish Destiny*, George Dewhurst, Ireland (1926).

*Irish Destiny*, réalisé en 1926 par George Dewhurst, pour célébrer le dixième anniversaire du soulèvement de Pâques, est le premier film de fiction irlandais qui évoque la guerre d'indépendance et le seul film produit et écrit par Isaac Jack Eppel, un pharmacien de Dublin, qui a aussi mené une carrière d'impresario de théâtre et dirigé un cinéma. En 1916, sous la direction de l'Irish Republican Brotherhood du Sinn Féin et de l'Irish Citizen Army de James Connolly, éclate l'insurrection de Pâques à Dublin, qui proclame la République au nom de Dieu et des générations disparues. Elle est écrasée au bout d'une semaine. Mais le Sinn Féin en retire une popularité accrue : il remporte triomphalement les élections de décembre 1918, constitue un parlement irlandais (le Dáil Éireann) et proclame l'indépendance. Le pouvoir britannique dissout le parlement. Un nouveau soulèvement éclate, qui va durer trois ans. *Irish Destiny*, film de fiction, se déroule dans cet univers de tension politique. Il doit une grande part de ses qualités à la maîtrise de son sujet toujours d'actualité en 2010, et à l'intelligence de son montage qui associe des images documentaires d'époque

au récit fictionnel, lui-même travaillé à partir de faits réels. Plusieurs personnalités impliquées dans la réalisation du film dont Paddy Dunne-Cullinan, interprète de Denis O'Hara, homme fringant et montant à cheval avec vigueur, n'avaient aucune expérience dans le cinéma.

Evelyn Henchey a répondu à une annonce du producteur avant de persuader sa mère de lui donner sa chance: elle n'avait que 16 ans et demi. Elle a pu avoir le rôle de Kitty Shanahan à la seule condition d'être chaperonnée par Frances MacNamara, la comédienne principale, et de ne tourner qu'en extérieurs, car tous les intérieurs furent tournés à Londres.

Les membres de la famille d'Isaac J. Eppel, auteur et producteur du film, apparaissent à l'écran: le fils d'Eppel, Derek, est l'un des enfants auprès de Moira Barry dans la salle de classe au début du film, tandis que son frère Simon est reconnaissable dans la silhouette de l'homme fumant un cigare sur les marches de l'hôtel Vaughan, le quartier général de l'IRA.

Pour plusieurs scènes de fusillade, Eppel avait sélectionné des membres actifs de l'IRA, tandis que Kit O'Malley (lui même un temps Adjudant de la brigade de l'IRA de Dublin) a été le superviseur militaire de la production.

Cependant, la production s'est attachée bon nombre de grands professionnels du cinéma. La majeure partie des comédiens avaient derrière eux une carrière d'acteur: Frances MacNamara avait déjà interprété avec Brian Magowan *Willy Reilly and His Colleen Bawn* (John McDonagh, 1918); Cathal McGarvey était un comédien de théâtre réputé des années vingt, et Valentine Vouden (qui interprète le prêtre) était justement connu pour ses monologues diffusés à la Radio Éireann.

Eppel a aussi cherché deux professionnels pour diriger et tourner le film dont il rêvait. De son côté, le cinéaste George Dewhurst avait déjà travaillé dans la production cinématographique allemande et anglaise, en tant que metteur en scène, scénariste et comédien d'œuvres de fiction. Joe Rosenthal, lui, était le fils du célèbre Joe Rosenthal, réalisateur des films sur la guerre des Boers, qui a joué un rôle majeur dans l'histoire des actualités filmées.

Les séquences dramatiques du film ont été tournées à Dublin, Wicklow et aux studios de Shepherd's Bush à Londres en 1925.

Les images d'actualités, remarquablement bien intégrées à la structure narrative du film, datent de l'incendie de Cork en décembre 1920 et du bâtiment des douanes à Dublin en 1921.

La première du film a eu lieu lors du dimanche de Pâques en 1926, au cinéma Corinthian, pour la faire coïncider avec l'anniversaire des dix ans du "soulèvement de Pâques". La réception fût très enthousiaste, et la presse très élogieuse.



*Irish Destiny*, George Dewhurst, Ireland (1926).

Mais curieusement, malgré sa réussite formelle et politique, le film n'a eu aucun succès. Les spectateurs européens et américains, habitués aux grandes épopées historiques, n'ont pas été sensibles à *Irish Destiny*, sans doute en raison du sujet et à l'engagement des auteurs. En Grande-Bretagne, le film fût interdit pendant deux ans avant d'apparaître sur les écrans en 1928, en même temps qu'un autre film bien moins engagé, *An Irish Mother*.

La dette du film mit des années à s'éteindre et Eppel fut contraint de quitter l'Irlande pour oublier le cinéma: il est mort en Angleterre à Kingston-on-Thames en 1942, après s'être reconverti à la médecine générale.

Devenu invisible, considéré perdu, *Irish Destiny* n'était cité que dans les histoires du cinéma irlandais pour son importance historique, jusqu'à sa réapparition grâce au travail mené par l'Irish Film Institute: restauré en 1993, la première copie depuis sa première présentation a été projetée au National Concert

Hall, avec une musique spécialement créée par Mícheál Ó Súilleabháin, avant une nouvelle programmation en 2006, et très récemment son édition en DVD. La musique, interprétée par le RTE Concert orchestra sous la direction de Proinnsias Ó Duinn, parfois emphatique, épouse la narration du film et s'inscrit dans l'héritage esthétique du film.

Le DVD est très sobre: les éditeurs n'ont pas cherché à en faire un objet historique pour laisser la place au film, d'une qualité rare. La copie restaurée a été transférée en HD avec un ratio 1.33 pour l'édition DVD, soit un respect parfait de l'original. La première série s'étant épuisée très rapidement, l'IFI-Irish Film Archive a établi une seconde édition identique. Le petit livret, très bien conçu, comporte une importante partie des éléments historiques du film, dont sa restauration. On aurait cependant apprécié encore plus d'informations sur les faits historiques, les personnalités impliquées dans le film et son environnement, le contexte cinématographique en Irlande à cette période, tant dans le livret que dans des suppléments (actualités d'époque, extraits d'autres films de la période, etc.).

Au final, une véritable découverte, celle d'un film d'une vigueur étonnante, témoignage de la lutte d'un peuple pour sa liberté, et celle d'un homme, Isaac J. Eppel, qui a été jusqu'au bout de son rêve pour défendre la cause de son pays.



*Irish Destiny*, George Dewhurst, Ireland (1926).

*Irish Destiny*, un DVD édité par le Irish Film Institute, accompagné d'un livret de 14 pages. Multirégions, muet avec partition musicale, 78 minutes. Version anglaise uniquement, 2009.



# Bookshop / Librairie / Librería

Information and order form • Informations et bulletin de commande •  
Informaciones y formulario de pedidos

www.fiafnet.org • info@fiafnet.org • T: +32-2-538 30 65 • F: +32-2-534 47 74

## FIAF publications available from the FIAF Secretariat

### Periodical Publications / Publications périodiques

#### Journal of Film Preservation

The Federation's main periodical publication in paper format offers a forum for general and specialized discussion on theoretical and technical aspects of moving image archival activities. / La principale publication périodique de la Fédération, sous forme d'imprimé, offre un forum de discussion - aussi bien générale que spécialisée - sur les aspects théoriques et techniques de l'archivage des images en mouvement.

Published twice a year by FIAF Brussels. subscription 4 issues: 45€ / 2 issues: 30€  
Publication semestrielle de la FIAF à Bruxelles. abonnement 4 numéros: 45€ / 2 numéros: 30€

#### FIAF Databases Online

Contains the International Index to Film Periodicals offering in-depth coverage of the world's foremost film journals. Full citations, abstracts and subject headings for more than 300.000 records from over 300 titles. Also includes Treasures from the Film Archives. Online access (quarterly updates).  
For more detailed information, please contact the editor: pip@fiafnet.org

#### Treasures from the Film Archives

Exhaustive information about the silent film holdings of film archives from around the world. Citations include original title, alternate titles, and key credits and production information for more than 35.000 films. Single order of 1 disc: 100€ (exclusively for individual researchers)

#### International Index to Film Periodicals

Published annually since 1972. Comprehensive indexing of the world's film journals. / Publication annuelle depuis 1972, contenant l'indexation de périodiques sur le cinéma. Standing order: 160€  
Single order: 180€  
Back volumes (each volume): 150€

#### Annual Bibliography of FIAF Members' Publications

Published annually since 1979: 11,16€ (each volume)

#### FIAF Directory / Annuaire FIAF

Brochure including the complete list of FIAF affiliates and Subscribers published once a year: 5€ / Brochure contenant la liste complète des affiliés et des souscripteurs de la FIAF publiée une fois par an: 5€

### Books / Livres

#### General Subjects / Ouvrages généraux

##### This Film Is Dangerous -

##### A Celebration of Nitrate Film

This book's 720 pages offer texts by more than 100 contributors from 35 different countries, illustrated by 350 pictures from over 90 sources. Editor: Roger Smither, Associate Editor: Catherine A. Surowiec.

FIAF 2002, 720 p., color illustrations, 60€

Also available from [www.amazon.co.uk](http://www.amazon.co.uk)

##### Cinema 1900-1906: An Analytical Study

Proceedings of the FIAF Symposium held at Brighton, 1978. Vol. 1 contains transcriptions of the papers. Vol. 2 contains an analytical filmography of 550 films of the period. FIAF 1982, 372 p., 44€

##### The Slapstick Symposium

Dealings and proceedings of the Early American Slapstick Symposium held at the Museum of Modern Art, New York, May 2-3, 1985. Edited by Eileen Bowser.

FIAF 1988, 121 p., 24€

##### Manuel des archives du film /

##### A Handbook For Film Archives

Manuel de base sur le fonctionnement d'une archive de films. Edité par Eileen Bowser et John Kuiper. / Basic manual on the functioning of a film archive. Edited by Eileen Bowser and John Kuiper.

FIAF 1980, 151 p., illus., 30€

(either French or English version)

##### 50 Years of Film Archives /

##### 50 Ans d'archives du film 1938-1988

FIAF yearbook published for the 50th anniversary, containing descriptions of its 78 members and observers and a historical account of its development. / Annuaire de la FIAF publié pour son 50ème anniversaire, contenant une description de ses 78 membres et observateurs et un compte-rendu historique de son développement. FIAF 1988, 203 p., illus., 27€

#### Rediscovering the Role of Film Archives: to Preserve and to Show

Proceedings of the FIAF Symposium held in Lisboa, 1989. FIAF 1990, 143 p., 30€

#### American Film-Index, 1908-1915.

#### American Film-Index, 1916-1920

Index to more than 32.000 films produced by more than 1000 companies. "An indispensable tool for people working with American films before 1920" (Paul Spehr). Edited by Einar Lauritzen and Gunar Lundqvist. Volume I: 45€ - Volume II: 50€ - 2 Volumes set: 80€

### Cataloguing - Documentation / Catalogage - Documentation

#### The Lumière Project: The European Film Archives at the Crossroads

Edited by Catherine A. Surowiec. Documents the restoration projects and initiatives of the Lumière Project (1991-1995), celebrating the first major pan-European film archive collaborations. With dossiers on over 100 projects, lists of films discovered by the Search for Lost Films, and numerous color frame enlargements. Essays also examine the challenges of film preservation at the brink of a new millennium, raising some vital issues along the way.

Published by The Lumière Project, Lisbon, 1996. English.

Hardcover. 264 p., illus., fully indexed. 50€ + postage

#### Glossary of Filmographic Terms

This new version includes terms and indexes in English, French, German, Spanish, Russian, Swedish, Portuguese, Dutch, Italian, Czech, Hungarian, Bulgarian. Compiled by Jon Gartenberg. FIAF 1989, 149 p., 45€

#### International Index to Television Periodicals

Published from 1979 till 1990, containing TV-related periodical indexing data.

Volumes: 1979-1980, 1981-1982

(each volume): 50€

1983-1986, 1987-1990 (each volume): 125€

#### Subject Headings

The lists of subject headings incorporate all the terms used in the International Index to Film Periodicals. / Les listes thématiques par mot-clé reprennent les termes utilisés dans l'International Index to Film Periodicals

#### Subject Headings Film (7th Ed. 2001):

123 p., 25€



### **FIAF Classification Scheme for Literature on Film and Television**

by Michael Moulds. 2nd ed. revised and enlarged, ed. by Karen Jones and Michael Moulds. FIAF 1992, 50€

### **Bibliography of National Filmographies**

Annotated list of filmographies, journals and other publications. Compiled by D. Gebauer. Edited by H. W. Harrison. FIAF 1985, 80 p., 25€

### **Règles de catalogage des archives de films**

Version française de "The FIAF Cataloguing Rules of Film Archives" traduite de l'anglais par Eric Loné, AFNOR 1994, 280 p., ISBN 2-12-484312-5, 25€

### **Reglas de catalogación de la FIAF para archivos**

Traducción española de "The FIAF Cataloguing Rules of Film Archives" por Jorge Arellano Trejo. Filmoteca de la UNAM y Archivo General de Puerto Rico, 280 p., ISBN 968-36-6741-4, 25€

### **Technical Subjects / Ouvrages techniques**

#### **Technical Manual of the FIAF Preservation Commission / Manuel technique de la Commission de Préservation de la FIAF**

A user's manual on practical film and video preservation procedures containing articles in English and French. / Un manuel sur les procédés pratiques de conservation du film et de la vidéo contenant des articles en français et en anglais. FIAF 1993, 192 p., 66€ or incl. "Physical Characteristics of Early Films as Aid to Identification", 90€  
Includes a CD ROM in Spanish and English.

#### **Handling, Storage and Transport of the Cellulose Nitrate Film**

Guidelines produced with the help of the FIAF Preservation Commission. FIAF 1992, 20 p., 17€

#### **Preservation and Restoration of Moving Image and Sound**

A report by the FIAF Preservation Commission, covering in 19 chapters the physical properties of film and sound tape, their handling and storage, and the equipment used by film archives to ensure for permanent preservation. FIAF 1986, 268 p., illus., 42€

### **Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification**

by Harold Brown. Documents some features such as camera and printer apertures, edge marks, shape and size of perforations, trademarks, etc. in relation to a number of early film producing companies. Written for the FIAF Preservation Commission 1990, 101 p., illus., new reprint, 30€

### **Programming and Access to Collections / Programmation et accès aux collections**

#### **The Advanced Projection Manual**

by Torkell Saetervadet  
This book is designed to provide cinema engineers and projectionists with the necessary technical know-how and hands-on advice. The book, 300 pages, can be ordered on-line at [www.nfi.no/projection](http://www.nfi.no/projection).  
Editor: Norwegian Film Institute and FIAF, 300 pp., color illustrations, 55€ (hardback)  
Discounts for FIAF affiliates and quantity purchases. ISBN 2-9600296-1-5

#### **Manual for Access to the Collections**

Special issue of the *Journal of Film Preservation*, # 55, Dec. 1997: 15€

#### **The Categories Game / Le jeu des catégories**

A survey by the FIAF Programming Commission offering listings of the most important films in various categories such as film history, film and the other arts, national production and works in archives. Covers some 2.250 titles, with several indexes.

Une enquête réalisée par la Commission de Programmation de la FIAF offrant des listes des films les plus importants dans différentes catégories telles que l'histoire du cinéma, cinéma et autres arts, la production nationale et le point de vue de l'archive. Comprend 2.250 titres et plusieurs index. FIAF 1995, ISBN 972-619-059-2; 30€

### **Available From Other Publishers / Autres éditeurs**

#### **Newsreels in Film Archives**

Based on the proceedings of FIAF's 'Newsreels Symposium' held in Mo-i-Rana, Norway, in 1993, this book contains more than 30 papers on newsreel history, and on the problems and experiences of contributing archives in preserving, cataloguing and providing access to

new film collections. Edited by Roger Smither and Wolfgang Klauke.

ISBN 0-948911-13-1 (UK), ISBN 0-8386-3696-9 (USA), 224p., illus., 49€

#### **A Handbook for Film Archives**

Basic manual on the functioning of a film archive. Edited by Eileen Bowser and John Kuiper, New York, 1991, 200 p., 29,50€, ISBN 0-8240-3533-X. Available from Garland Publishing, 1000A Sherman Av. Hamden, Connecticut 06514, USA

#### **Archiving the Audiovisual Heritage: a Joint Technical Symposium**

Proceedings of the 1987 Technical Symposium held in West Berlin, organised by FIAF, FIAT, & IASA

30 papers covering the most recent developments in the preservation and conservation of film, video, and sound, Berlin, 1987, 169 p., 23€. Available from Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai, 41, D-60596 Frankfurt A.M., Germany

#### **Archiving the Audiovisual Heritage:**

##### **Third Joint Technical Symposium**

Proceedings of the 1990 Technical Symposium held in Ottawa, organised by FIAF, FIAT, & IASA, Ottawa, 1992, 192 p., 40 US\$. Available from George Boston, 14 Dulverton Drive, Furtzon, Milton Keynes MK4 1DE, United Kingdom, e-mail: [keynes2@aol.com](mailto:keynes2@aol.com)

#### **Image and Sound Archiving and Access:**

##### **the Challenge of the Third Millennium: 5th Joint Technical Symposium**

Proceedings of the 2000 JTS held in Paris, organised by CNC and CST, CD-ROM 17,70€, book 35,40€, book & CD-Rom 53,10€, available from JTS Paris 2000 C/O Archives du Film et du Dépôt légal du CNC, 7bis rue A. Turpault, F-78390 Bois d'Arcy, [jts2000@cst.fr](mailto:jts2000@cst.fr)

#### **Il Documento Audiovisivo:**

##### **Tecniche e metodi per la catalogazione**

Italian version of "The FIAF Cataloguing Rules of Film Archives". Available from Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Via F.S. Sprovieri 14, I-00152 Roma, Italy

# Publications Received at the FIAF Secretariat in Brussels

## Books and Periodicals

*1895 (Mille huit cent quatre-vingt-quinze). Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)*, Paris. Numéro 61, septembre 2010. *Aux sources du burlesque cinématographique: les comiques français des premiers temps*, sous la direction de Laurent Guido et Laurent Le Forestier. Français, 319pp., illus. n&b et couleur, avec 1 DVD. ISBN 978-2913-758629

Coletti, Maria, y Leonardo De Franceschi, *Souleymane Cissé, Con los ojos de la eternidad (Souleymane Cissé, With the Eyes of Eternity)*, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura / Filmoteca de Andalucía / Fundación El Legado Andalusi / Festival de Granada Cines del Sur, Córdoba, 2009, Spanish/English, 384pp., black & white ill., ISBN 978-84-96395-62-6

García Borrero, Juan Antonio, *Intrusos en el paraíso, Los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta (Outsiders in Paradise – Foreign Filmmakers in Cuban Cinema of the 1960s)*, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, Córdoba, 2008, Spanish/English, 486pp., black & white ill., ISBN 978-84-96395-63-3

Juan Ramón Jiménez Platero y yo, *Adaptación cinematográfica de Alfredo Castellón y Eduardo Mann*, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura / Filmoteca de Andalucía / Fundación El Legado Andalusi / Festival de Granada Cines del Sur, Córdoba, 2008, Spanish, 72pp., black & white ill., ISBN 978-84-96756-44-1

## DVDs

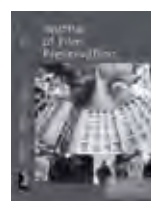
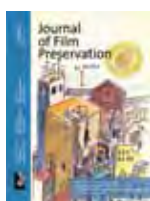
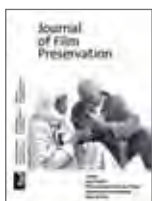
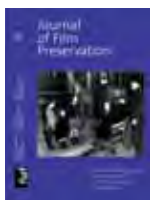
*Bjørnson på film* [Bjørnson on film], Norsk Filminstitutt / Nasjonalbiblioteket / Svenska Filminstitutet / Film Kino, 2010, 2-DVD set, containing 3 feature films, 253 min., black & white, format ratio 4:3, stereo, with 16-page booklet. Issued to commemorate the centenary of the death of Bjørnstjerne Bjørnson, the first Norwegian author to win the Nobel Prize for Literature. Contains two Swedish silent films and one Norwegian sound film based on his works, with intertitles or subtitles in Swedish, Norwegian, and English.

*Cento anni fa. Attrici comiche e suffragette 1910-1914 / Comic Actresses and Suffragettes 1910-1914*, Mariann Lewinsky (a cura di / ed.), Il Cinema Ritrovato / Cineteca di Bologna / Gaumont, 1-DVD containing 19 short films, 140 min., colour and black & white, original formats, multi-languages, subtitles in Italian and English, with 48-page booklet.

*Muta Passione (Silent Passion)*. Un documentario di Pasqualino Suppa. Orpheo, Pordenone, Italia, 2007-2010. 1-DVD, 53 min., colour, DVDcam 4:3 Letterbox, Dolby Digital 2.0, Italian & English dialogue and subtitles. "La storia delle Giornate del Cinema Muto raccontata dai fondatori, dal direttore, dagli ospiti e dai collaboratori. / The story of the Pordenone Silent Film Festival, told by its founders, directors, collaborators and guests."

*Le vie della Gloria*. La Cineteca del Friuli, Gemona, 2010. CDF 007. 1-DVD, containing 2 films: *Gloria: Apoteosi del Soldato Ignoto* (1921), 77 mins., tinted, Italian intertitles, with music score by Mauro Colombis; *Sulle vie della Vittoria: Visita dei Reali d'Italia alla Venezia Giulia* (1922), 45 mins., tinted, Italian intertitles, with music score by Carlo Moser. 28-page booklet, in Italian, with colour illus.

**The *Journal of Film Preservation* offers a forum for both general and specialised discussion on all theoretical and technical aspects of moving image archival activities.**



## Contributors to this issue...

Ont collaboré à ce numéro...

Han participado en este número...

### **ROBERTA BASANO**

Head of Photographic Collection, Museo Nazionale del Cinema (Torino)

### **TERESA BARRETO BORGES**

Documentalist, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (Lisboa)

### **VITTORIO BOARINI**

Member of the FIAF Executive Committee (Bologna)

### **RITA BORIONI**

Cultural policy researcher, teacher, and consultant (Torino)

### **MICHEL CADÉ**

Président de l'Institut Jean Vigo (Perpignan)

### **ROBERT DAUDELIN**

Rédacteur en chef du *Journal of Film Preservation* (Montréal)

### **CHRISTIAN DIMITRIU**

Éditeur et membre du comité de rédaction du *Journal of Film Preservation* (Bruxelles)

### **GENOVEVA DIMITROVA**

Journalist, actress, film and television critic. Chief Editor of *Cinema and Time* (Sofia)

### **MARÍA EULALIA DOUGLAS ("MAYUYA")**

Investigadora, historiadora. Especialista principal de Cine Cubano de la Cinemateca de Cuba (La Habana)

### **RAY EDMONDSON**

Founding Member of SEAPAVAA, President of Archive Associates PTY LTD (Kambah)

### **ALICIA GARCÍA**

Especialista de documentación de la Cinemateca de Cuba (La Habana)

### **LUCA GIULIANI**

Head of Film Archive, Museo Nazionale del Cinema – Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

### **NANCY GOLDMAN**

Head of the FIAF Cataloguing and Documentation Commission, Librarian at the Pacific Film Archive (Berkeley)

### **NILS KLEVJER AAS**

Film Historian, Senior Advisor for research and policy at the Norwegian Film Institute (Oslo)

### **ÉRIC LE ROY**

Chef du Service accès, valorisation et enrichissement des collections, Archives françaises du film-CNC (Paris - Bois d'Arcy)

### **DONALD McWILLIAMS**

Filmmaker and teacher (Montréal)

### **VLADIMIR OPELA**

Director and Curator, Národní Filmový Archiv (Praha)

### **NICOLETTA PACINI**

Head of Poster Collection, Museo Nazionale del Cinema (Torino)

### **PAULO ANTONIO PARANAGUÁ**

Journaliste, historien, critique de cinéma (Paris)

### **MARIA ASSUNTA PIMPINELLI**

Nitrate Project, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia / Cineteca Nazionale (Roma)

### **THELMA ROSS**

Moving Image Cataloguer, Academy Film Archive (Los Angeles)

### **LIV ULLMANN**

Actress, 2010 FIAF Award (Oslo)

### **ALESSANDRA UNTOLINI BOCCI**

Researcher in entertainment and cultural heritage legislation (Torino)

### **JEAN-PIERRE VERSCHEURE**

Professeur à l'INSAS à Bruxelles, Président de Cinévolution, Consultant (Mons)