

## La restauración en cuestión. ¿Qué significa el acto de restaurar una película?

Gracias a las nuevas tecnologías, menos costosas, y bajo el impulso de dispositivos de apoyo a la digitalización (como el lanzado por el CNC en 2012), las restauraciones de películas se multiplican. El laboratorio *Éclair*, por ejemplo, ha pasado de entregar 2 o 3 películas al año a 15 o 20. Esto nos lleva al redescubrimiento de las películas de Jean Epstein, de *Croix de bois* de Raymond Bernard o más recientemente las películas de Vecchiali o de Oshima. La restauración ahora invade las ediciones en DVD y BluRay, los reestrenos en sala, las retrospectivas. Hoy encontramos diferentes actores tras las iniciativas de restauración: filmotecas, archivos, fundaciones, editores, distribuidores, sociedades detentoras de derechos, algunos festivales, iniciativas privadas...

Por eso es la ocasión para cuestionarnos la valía de algunas restauraciones. O sobre cómo juzgar una restauración, por ejemplo, si la película ha sido descubierta por primera vez. No se trata de sospechar de todo, pero es hora de reflexionar sobre las prácticas de lo que ya se ha convertido en un mercado.

La restauración parece haberse convertido, en cierto modo, en una especie de etiqueta, ya sea para variadas y disparatadas realidades, ya para definir todos los trabajos en ella implicados. A la idea de restauración se le suma ahora las nociones de memoria, de historia, de respeto escrupuloso, y la idea mágica de resurrección de un estado original de la obra, mientras que las famosas herramientas digitales permiten todo lo contrario e incluso tienden a imponer lo contrario. Así, frente a algunas imágenes definidas como 'restauradas' en la sala y ante una esplendorosa copia digital, un sentimiento de circunspección invade al espectador: ¿qué estoy viendo?

### Los límites de lo posible

Las restauraciones son digitales hoy en día: forman parte de un proceso de digitalización de películas antiguas que (re)encuentran así el camino de las salas y de otros canales de difusión. Las películas son escaneadas, son tratadas por programas informáticos, restauradas por su paleta gráfica y después etalonadas. Si la vuelta al celuloide es preconizada como fin en la conservación, en la inmensa mayoría, las obras serán enseguida difundidas, en el caso de explotación comercial, únicamente en DCP (actualmente con el standard 2K) y en BluRay, DVD o *video-on-demand*.

Cada etapa conlleva su paquete de precauciones: la primera es la del scaneo, a la que le sigue una lectura y un tratamiento inteligente de las informaciones reveladas. Comienza entonces lo que será un trabajo de interpretación. Las máquinas y los programas utilizados permiten una gran cantidad de intervenciones y de manipulaciones. Pero, frente a esta cantidad de posibilidades, ¿hasta dónde ir? Si se le hace esta pregunta a un técnico de laboratorio (que tiende a definirse ante todo como un ejecutor), al cliente (el derechohabiente instigador de la restauración) o al historiador que asesora la restauración, la respuesta será diferente.

Los técnicos de restauración juegan sobre seguro y se limitan a seguir las directrices de las personas que los contratan, muchas veces quedándose en la reparación de rayas. Toda intervención que vaya más lejos de eso se hará por petición del cliente. Charlotte Quemy, del laboratorio *Éclair*, resume la postura de los técnicos: "el cliente es el representante moral del derechohabiente. Es él quien asumirá la restauración ante un descendiente. Por otro lado, nosotros estamos permanentemente ante un dilema. Las rayas, las punzadas de fin de rollo, eso parece molestar a los grandes catálogos, hasta tal punto que desde hace diez años vivimos en una especie de propiedad clínica, en la que se reparan incluso los defectos del rodaje. Aunque eso empieza a cambiarse, porque los espectadores y los aficionados prefieren ver

manchas a alteraciones. Deberíamos ser fieles a los elementos de partida. Por ello se les recomienda a los derechohabientes incluir un cartón antes de la película explicando cómo se ha realizado la restauración.”

#### Lo que aporta el tiempo

La idea de corregir únicamente lo que ha ocasionado el tiempo –piedra angular de la filosofía de los laboratorios- depende de qué es lo que entendemos por ‘ocasionado por el tiempo’. ¿Es lo que el tiempo ha depositado sobre la película? ¿O bien el modo en el que el tiempo ha modificado los hábitos de recepción? En cualquier caso, la corrección podría juntar las características de una obra antigua y el sentido del espectador moderno, teniendo siempre en cuenta a qué se debe parecer una película ‘restaurada’.

Un primer escollo consistirá en corregir las imperfecciones debidas a las técnicas o a las convenciones caídas en desuso, que hoy aparecen como defectos. Este término, ‘defectos’, se puede encontrar empleado para designar cosas de naturaleza diversa y que son susceptibles de engendrar correcciones: un defecto inherente a las características técnicas de un sistema de registro dado no es lo mismo que una raya, y una raya es diferente de un ‘defecto de rodaje’ (un micrófono en el plano) que no se asemeja en nada a un defecto debido a los métodos de producción (como una desincronización debida al doblaje)... Sin mencionar elecciones deliberadas o acontecimientos propios de la historia de la película (un travelling titubeante, por ejemplo). Hacer más ‘agradable’ la película puede llevar a borrar estas imperfecciones. Por ejemplo, incluir transiciones sonoras para paliar los planos rodados sin sonido, como se hacía al inicio del sonoro. La tendencia constatada hacia el ‘cero defectos’ que proviene de la idea, de apariencia más amable, de un confort mínimo para el ojo y la oreja, puede conducir a reescribir la historia.

Otro escollo, que se desprende del anterior, será entonces el de ‘dos pies, dos medidas’. En un mismo laboratorio, los mismos técnicos, ¿conservarán siempre los mismos procedimientos o los cambiarán conforme a quién lo encarne, o al lugar simbólico que ocupa esa película en el imaginario colectivo? ¿Es que se restaura una película de serie B de la misma forma que una obra maestra incontestable o que una reliquia arqueológica de los orígenes del cine? Esta multiplicidad de casos podría de un lado disolverse en un igualamiento de las normas de restauración y del otro ser injustamente orientado hacia la dispersión de estas normas –estos códigos éticos que no tienen entidad de ley- y la variedad de iniciativas y de interlocutores.

¿Tenemos que asustarnos? Las restauraciones, se comprende, pasan de moda. Una historia de las restauraciones dibuja una evolución de la mirada, y no podemos considerar las restauraciones más que como síntoma de un modo o de un criterio de juicio de consideración de las obras en un periodo dado. Las imágenes restauradas son activos y no solamente testimonios, son sobre todo producciones nuevas. Hay una responsabilidad, de los actores del sector, en definir eso que después se definirá en público como ‘restauración’.

#### La obra y su soporte

La restauración, ¿no tropezará con este hiato que lleva a orientar doblemente una obra según su contenido objetivo y según la dimensión contingente de su soporte? No solamente el soporte ( del negativo a la copia de explotación hay un infinito y heterogéneo abanico ) sino el material de registro y las condiciones desaparecidas de su proyección... El término restauración deja imaginar que serán tenidas en cuenta a partes iguales. Algunos dilemas son incluso absurdos. ¿Hay que quitar o no un pelo? Si la pregunta se vuelve necesaria, ese pelo es el índice que nos recuerda de dónde vienen las imágenes. Entonces, ¿hay que conservar todo índice que nos devuelve a un contexto inicial o elegir conscientemente un término medio que privilegie ante todo la textura de la imagen y de los sonidos? El problema viene de saber cómo

preservar ya sea la obra y ya el conocimiento de su contexto nativo. La cuestión es en definitiva el de la formación del público.

### Simulación

En su intervención en *Toute la mémoire du monde*, Nicola Mazzanti (fundador de *Il Cinema Ritrovato* y actual director de la *Cinémathèque royale de Belgique*) estableció que toda restauración es una simulación que mantiene con el original una relación más o menos fina y compleja. En el cine, al no poder ser definido como un sistema dado y propio de un periodo dado, toda reproducción de una obra es imposible desde que se la extrae de su contexto original. La materia de la obra es solamente la imagen sobre la pantalla, que una restauración pretende lo más cerca posible del original, siempre según un trabajo de interpretación. Respondiendo así en negativo a la pregunta “¿reproducimos la obra original en una restauración?” su demostración tiene a mostrar también que si toda restauración de una película es una simulación, no hay diferencia de naturaleza entre una restauración que va de un soporte fotoquímico a otro soporte fotoquímico y una restauración digital. Siempre hay límites infranqueables en una restauración, por ejemplo, la respuesta del color de una película a otra. Los límites pueden cambiar, pero el fondo siempre es el mismo.

Hay cierto cuestionamiento sobre la diferencia ontológica entre el fotoquímico y el digital, que no puede ser negada, pero tiende a superarse, en la medida en que no merma los principios de la restauración. A no ser que se decreta la muerte del cine con la muerte del celuloide, el duelo está hecho (o a punto de hacerse) en un contexto revolucionado (o a punto de serlo). Pero la simulación, en el caso de una restauración digital, ¿no parte del soporte película?. Obtener una imagen, ‘lo más cerca posible del original’, ¿no lleva al digital a la persecución del celuloide? La restauración está en una encrucijada: el celuloide no es solamente el patrón por el que podemos medir el progreso del digital, sino también el contexto inicial que ha visto nacer la obra que se restaura y al cual el digital intenta volver.

Las imágenes restauradas son también imágenes mutantes. Las características de una imagen filmada y destinada a ser proyectada en celuloide, digitalizada y proyectada en DCP, se transforman. Además, la pregunta que se les hace a los restauradores-simuladores (¿se parece?) ¿no se le hace al propio cine? Dicho de otro modo, el cine de antes de la revolución tecnológica tiene menos a lo que parecerse hoy. Y si la restauración es una simulación, no hay que asustarse de decir que estas imágenes, de hecho, reemplazan a otras y contribuyen a llevar el digital al terreno del patrimonio difundido en salas y hasta en cinematecas, los últimos santuarios del celuloide.

### Públicos y transmisión

En las cinematecas, el público se diversifica y se escinde entre los que han conocido la experiencia del 35mm y las copias ‘fatigadas’ y una nueva generación virgen de toda exposición a imágenes más frágiles en salas (nadie se ha atrevido a evocar la mala calidad de imágenes ultra comprimidas que ve este nuevo público). También la exigencia de la transmisión del conocimiento de las obras se duplica con la transmisión de la experiencia de la proyección en película. Podríamos decir que la proyección digital de una película destinada a ser proyectada en celuloide se convierte en una forma de traición. Pero esta posición inicial parece ya poco extendida, con las cinematecas tendiendo sobre todo a considerar un abanico de posibilidades de proyección para a la vez aprovecharse de las copias restauradas en DCP y mantener la experiencia de la proyección en celuloide.

La multiplicación de restauraciones constituye evidentemente una oferta renovada. Pero es importante que las salas, si constatan un apetito del público por las películas antiguas, conserven sus propias iniciativas de programación, las cuales pueden justamente conducir a

hacer salir las películas del olvido y salvarlas, a veces, de una degradación irreversible. Hay que desear que la circulación de obras fuera de la actualidad no se queden en los DCP de las películas restauradas, sino también que haya el atrevimiento de proyectar copias imperfectas, allá donde siga habiendo proyectores de 35mm. Una parte del futuro de las salas como lugar de editorialización y de exposición de películas y no solamente de circulación de copias, pasa indefectiblemente por esta opción.