



## La Documentación Fílmica: marco contextual histórico

Rubén Domínguez-Delgado<sup>1</sup>; María Ángeles López-Hernández<sup>2</sup>

Recibido: 12 de febrero de 2016/Aceptado: 15 de abril de 2016

**Resumen.** La consideración que se ha tenido sobre los documentos fílmicos ha evolucionado a lo largo de los casi ciento veinte años de historia del cine, pasando estos de ser considerados mera mercancía que una vez usada podía desecharse a considerarse parte de un patrimonio documental, cultural e histórico cuya preservación tendrá una importancia vital como memoria de la Humanidad para las futuras generaciones. En este dificultoso camino, que recorreremos en el presente artículo, algunas personas (cinéfilos amantes del cine, coleccionistas, productores y otros profesionales del cine y de los archivos) reivindicaron ese valor documental, trabajando y proponiendo proyectos concretos hasta lograr que se creasen filmotecas públicas y la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) que aún hoy las coordina, así como que los organismos públicos reconociesen oficialmente dicho valor a partir de 1980. Recordando sus reivindicaciones, preocupaciones y proyectos, queremos rendir un necesario homenaje con la presente investigación a todas estas personas, en un momento oportuno de grandes recortes económicos a las filmotecas por parte de los gobiernos, para que aquellos esfuerzos no caigan en un peligroso olvido que nos haga volver a presenciar una nueva oleada de destrucción masiva del patrimonio cinematográfico, similar a las sufridas a comienzos de los años veinte, treinta y cincuenta del siglo XX.

**Palabras clave:** Documentación Audiovisual; Documentación Fílmica; Filmotecas; Archivos fílmicos; Historia; Patrimonio documental fílmico.

### [en] Film Librarianship: historical contextual framework

**Abstract.** The consideration about film documents has evolved during the almost one hundred and twenty years of history of film: from being considered as a mere merchandise which once used could be thrown out to be considered part of a documentary, cultural and historical heritage whose preservation will have a vital importance as a memory of humanity for future generations. During this long way, which we will go across on the present research, some people (cinephiles, collectors, film producers and archives professionals) defended that documentary value, working and proposing projects until they achieved the creation of public film archives and of the international federation which coordinates them even today (FIAF), as well as that public organizations officially recognise that value from 1980. Remembering their recognitions, worries and projects, we want to pay a necessary homage with this work to all those people, at an opportune moment characterized by big

<sup>1</sup> Universidad de Sevilla (España)  
Email: rdd@us.es

<sup>2</sup> Universidad de Sevilla (España)  
Email: alherman@us.es

cutbacks to film archives by governments. We must not allow those efforts fall into a dangerous oblivion which causes a new wave of massive destruction of film heritage, similar to the ones at the beginnings of the twenties, thirties and fifties of the twentieth century.

**Keywords:** Audiovisual Librarianship; Film Librarianship; Film Archives; History; Film heritage.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. El proyecto pionero de Boleslaw Matuszewski y otros proyectos iniciales. 3. Primeras colecciones de documentos fílmicos, primeras destrucciones masivas y nuevos proyectos reivindicativos: Lucienne Escoubéa. 4. Las primeras filmotecas. 5. Nacimiento y evolución de la FIAF. 6. El reconocimiento oficial del valor documental del cine: las recomendaciones de la UNESCO. 7. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Domínguez Delgado, R. y López-Hernández, M.A (2016) La documentación fílmica: marco contextual histórico, en *Documentación de las Ciencias de la Información* 39, 13-49.

## 1. Introducción

El presupuesto destinado en España a la preservación del cine español por parte del Gobierno ha disminuido drásticamente en los últimos años. En un artículo de Ramón De Fontecha publicado en *El Confidencial*,<sup>3</sup> se denuncia que la principal filmoteca de nuestro país, *Filmoteca Española*, ha sufrido una reducción aproximada del 60% entre el año 2010 y el año 2014. Así, el *Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales* (ICAA), organismo autónomo adscrito a la Secretaría de Estado de Cultura que planifica las políticas de apoyo al sector cinematográfico y a la producción audiovisual, concede cada año menos de un 10% de su presupuesto anual de casi 50 millones de euros, es decir, menos de 4 millones de euros, a este archivo cinematográfico que cobija unos 70000 documentos cinematográficos de todo tipo, de los cuales en torno a 35000 son películas.<sup>4</sup> Este presupuesto se encontraría muy lejos de los 30 y 20 millones de euros anuales que constituyen, respectivamente, los presupuestos de las principales filmotecas de otros países europeos como Francia y Reino Unido: *Cinematheque Française* y *British Film Institute*.

Este brusco recorte económico, padecido también por las filmotecas españolas regionales, supone evidentes dificultades en el trabajo realizado hoy por los documentalistas de los archivos cinematográficos españoles en su día a día, algo que, en un plazo no muy lejano, podría implicar una peligrosa merma del patrimonio documental cinematográfico de nuestro país, lo que, además, chocaría frontalmente con los pronunciamientos en defensa de la preservación del patrimonio documental audiovisual que organismos internacionales como la UNESCO han venido dirigiendo a todos los estados desde 1980 hasta la actualidad.

---

<sup>3</sup> De Fontecha, Ramón. "Un Laboratorio para Salvar el Legado del Cine" [artículo periodístico]. En *El Confidencial.com*, 12 de agosto de 2014. En URL: [http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-08-12/un-laboratorio-para-salvar-el-patrimonio-cinematografico-espanol\\_174967/](http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-08-12/un-laboratorio-para-salvar-el-patrimonio-cinematografico-espanol_174967/) [Consultado: 30/09/2015]

<sup>4</sup> Ministerio de Educación, Cultura Y Deporte. "Fondos Fílmicos de la Filmoteca Española". En URL: <http://www.meecd.gob.es/cultura-meecd/areas-cultura/cine/mc/fe/fondos-filmicos.html> [Consultado: 08/07/2015]

Y es este paso atrás que hoy presenciamos con preocupación, y que se constituye como un duro golpe a la Documentación Audiovisual, el que nos lleva a considerar necesario un estudio que profundice en la relevancia del papel de las filmotecas en la sociedad y que recuerde lo que costó históricamente, desde el nacimiento del cine en 1895 hasta los años treinta del siglo XX, que se creasen estas instituciones y que los organismos públicos internacionales y los estados se implicaran en la preservación del cine.

## 2. El proyecto pionero de Boleslaw Matuszewski y otros proyectos iniciales

La gran mayoría de los manuales sobre historia del cine apuntan al 28 de diciembre de 1895 como la fecha en la que nace el cine, con la primera representación pública del filme de los hermanos Lumière *Salida de los obreros de la fábrica*<sup>5</sup> sobre una pantalla del *Salon Indien* del *Grand Café* del Boulevard des Capucines de París. Resulta curioso cómo desde inmediatamente después de aquella primera proyección cinematográfica en público, ya comienza a dejarse entrever por parte de los periodistas de la época el valor que podrían alcanzar aquellas imágenes animadas con el paso del tiempo para los historiadores y para toda la Humanidad.

Así, en un artículo de la revista francesa *Le Nature*<sup>6</sup> firmado bajo las iniciales E.H. y de fecha 11 de noviembre de 1896 se hace alusión a una futura utilidad educativa, cultural y científica del cine. En el mismo, podemos leer lo siguiente:

“Gracias a este aparato, todo el mundo podrá ver revivir la salida de la iglesia de la boda del señor X... con la señorita Y..., el final de la carrera del Grand Prix, el desfile de los coraceros en la revista del 14 de julio y las innumerables escenas vividas cada día en nuestro París tan pintoresco. Ese es el aspecto divertido del cinematógrafo. Pero ¡cuántas aplicaciones útiles para la enseñanza de las artes y las ciencias, para la grabación y conservación de las grandes escenas teatrales, etc., cuánto tendremos que grabar cuando el aparato, de módico precio en suma, se haya generalizado, democratizado, y se encuentre en todas las manos como ahora lo están el gemelo fotográfico y el verascopio! ¡Qué alegría sentirán nuestros nietos cuando hagan revivir a sus antepasados gracias a las pruebas cinematográficas cuidadosamente conservadas!”<sup>7</sup>

Numerosas observaciones de este tipo se reflejan en la prensa de finales del siglo XIX en el momento en el que el cine llega a un nuevo país. Pero es en 1898, de la mano del fotógrafo polaco del Zar ruso Nicolás II y expropietario de un taller fotográfico en Varsovia, Boleslaw Matuszewski, cuando se va a hacer referencia por primera vez a la necesidad de crear instituciones que garantizaran la conservación de las películas (de los documentos filmicos) como material histórico que forma parte del patrimonio cultural de la humanidad. La idea le surge a raíz de

<sup>5</sup> *Sortie des usines Lumière à Lyon* (Auguste Marie Louis Nicolas Lumière y Louis Jean Lumière, 1895).

<sup>6</sup> H., E. [Sin título]. En *Le Nature*, nº 1180, 11 de Noviembre de 1896, pág. 91.

<sup>7</sup> Ídem.

un curioso incidente por el cual unas imágenes captadas dicho año por él mismo con una cámara Lumière, en la visita a Petersburgo del Presidente de la República francesa Félix Faure, adquirieron una gran importancia diplomática al servirle a la nación francesa para rechazar, con pruebas audiovisuales fundamentadas, unas acusaciones dirigidas contra su protocolo y según las cuales el presidente francés habría olvidado descubrirse ante la bandera rusa al desembarcar, demostrándose así la malevolencia del extranjero, concretamente de Otto von Bismarck, el acusador, que había sido hasta unos años antes Canciller de Alemania.

Este incidente marcaría a Matuszewski, quien ese mismo año publicaría el folleto *Una nueva fuente de la historia (Une nouvelle source de l'histoire)*<sup>8</sup>, que enviaría a diarios, altezas reales, académicos, embajadores y universitarios para intentar conseguir que tomaran conciencia acerca del “*interés documental*” de algunas acciones y espectáculos en forma de imágenes en movimiento, concretamente de aquellas que representan “*las escenas de la vida pública y nacional*” y no aquellas “*simplemente recreativas, fantásticas o escenas de vida curiosas*”<sup>9</sup>, añadiendo que “*la prueba cinematográfica (...) hace alzarse y caminar a los muertos y a los ausentes. Esa simple cinta de celuloide constituye, no solamente un documento histórico, sino una parcela de la historia*”.<sup>10</sup>

Pero Matuszewski va aún más allá y, dado el interés de este tipo de documentos o “*fuentes quizás privilegiadas de la historia*”, cree conveniente y necesaria la creación de un “*museo o depósito cinematográfico*” en París, proporcionando a los documentos filmicos “*la misma autoridad, la misma existencia oficial, el mismo acceso que otros archivos ya conocidos*”<sup>11</sup>.

Incluso llega a visualizar el futuro archivo, apuntando los recursos humanos y materiales necesarios, sus posibles ubicaciones (“*bien la Biblioteca Nacional, bien la del Instituto, o en los Archivos, o en el museo de Versailles*”, lo que puede verse como una clara y relativamente temprana equiparación del cine a las otras artes conservadas), así como la autoridad que se responsabilizará de él (“*una de las Academias que se ocupan de la historia*”) o los procesos a los que se someterán los documentos: selección a cargo de un comité competente una vez aprecie su valor histórico, catalogación de los rollos negativos aceptados, y el acceso del público únicamente a algunos positivos bajo unas condiciones establecidas por el mismo comité.

Matuszewski prosigue con su preocupación y elabora al respecto, unos meses después de la publicación del primer texto, un estudio aún más pormenorizado titulado *La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*<sup>12</sup> (*La fotografía animada, lo que es, lo que debe ser*). En él, abre las puertas del futuro archivo

<sup>8</sup> Matuszewski, Boleslaw. *Une Nouvelle Source de l'Histoire* [folleto]. París, 1898. En URL: <https://archive.org/details/unenouvellesourc00matu> [Consulta: 13/01/2015].

<sup>9</sup> *Ibidem*. Pág. 7.

<sup>10</sup> *Ibidem*. Pág. 9.

<sup>11</sup> *Ídem*.

<sup>12</sup> MATUSZEWSKI, Boleslaw. *La Photographie Animée, ce qu'elle Est, ce qu'elle Doit Être*. Paris: Impr. Noizette et Cie, 1898, 88 p. [Reimpreso en facsímile en: MAZARACKI, Magdalena (ed.). *Boleslas Matuszewski. Écrits Cinématographiques*. Paris: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/Cinémathèque Française, 2006].

filmico a otras funciones más allá de la puramente histórica: la creación de un “*depósito cinematográfico industrial*”, adscrito a *Artes y Oficios* y a la *Escuela Central*, un “*depósito de filmes militares*”, administrado por el Ministerio de la Guerra, y un “*depósito de la cinematografía médica*”<sup>13</sup>. Además, hace hincapié ahora en la utilidad que podría tener también la conservación de aquellas imágenes acerca de las “*costumbres locales (...), cinematografía de familia (...), investigaciones policiales (...), la danza y el arte del comediante (...)* - o - *la música sinfónica y los directores de orquesta*”<sup>14</sup>, manifestando siempre, frente a los filmes documentales (únicos con ese *valor documental* para él) una clara animadversión por la ficción.<sup>15</sup>

Destaca la importancia que tiene para Matuzewski que el archivo (para él *museo* o *depósito cinematográfico*) y las colecciones especializadas (a las que denomina *depósitos cinematográficos parciales*) tengan sobre todo un carácter público (por lo que hace continuas referencias al Estado y a sus instituciones) y oficial, para otorgarles así una mayor confianza y profesionalización.

En su completo estudio, Matuszewski hace también alusión a la noción del depósito legal, proponiendo que, al igual que algunos ejemplares impresos se someten a él, debe ser obligatorio para los documentos filmicos. E incluso apunta, con detalle, la importancia de la accesibilidad del público a todas las colecciones (con la excepción de los filmes militares), previendo proyecciones así como la publicación de un periódico de tirada europea para favorecer la creación de este tipo de depósitos oficiales, o sentando las bases de una política de “*donaciones voluntarias, legados, intercambios y compras*”<sup>16</sup>, dejando siempre bien clara la prioridad que debe darse, ante todo, en este tipo de archivos a los negativos de las películas, que se conservarían “*cerrados y sellados en estuches etiquetados*”.<sup>17</sup>

En definitiva, de estos dos escritos de Matuszewski podemos extraer fundamentalmente que es la primera vez en la historia del cine, a poco más de dos años desde su nacimiento, en la que se hace referencia a una noción de archivo filmico muy aproximada a la que tenemos en la actualidad. Pero, claro está, que el hecho de que el polaco visualizase y propagase esta idea no significa que se materializase de inmediato, lo que no le cogería de sorpresa, puesto que él mismo era pesimista con la pronta aplicación de su proyecto al poner en duda que esa industria naciente se preocupase de la investigación histórica y la conservación cultural:

“La fuerza de la inercia es una fuerza y para vencerla hay que desplegar los más considerables esfuerzos. No me hago ilusiones sobre la rápida ejecución de mi proyecto. No me imagino que las academias, los museos, las bibliotecas, los depósitos de archivos, los ministerios o las administraciones se apresuren a

---

<sup>13</sup> *Ibidem*. Pp. 14-26.

<sup>14</sup> *Ibidem*. Pp. 40-53.

<sup>15</sup> *Ibidem*. Pág. 57.

<sup>16</sup> *Ibidem*. Pág. 58.

<sup>17</sup> *Ibidem*. Pág. 57.

organizarse para formar colecciones de cinematografías documentales. La cosa se hará, pero su puesta en marcha será, como de costumbre, lenta y penosa”.<sup>18</sup>

No se alejaría mucho de la realidad el polaco en sus apreciaciones, ya que, de hecho, no será hasta 1933 cuando se cree el primer archivo cinematográfico, así concebido, en Estocolmo, treinta y cinco años después de sus planteamientos y treinta y siete años después del nacimiento del cine.

No obstante, proyectos como el pionero del visionario Matuszewski vuelven a surgir en diversos países en los años siguientes a su propuesta, reivindicándose con ellos un lugar que dé cobijo a los documentos fílmicos.

En este sentido, es digna de mención una resolución propuesta y aprobada en el año 1900 por el Congreso Etnográfico de París, que reza lo siguiente:

“Todos los museos antropológicos deberían añadir a sus colecciones los archivos cinematográficos adecuados. La mera posesión de un torno de alfarero, de una serie de armas o de un telar primitivo no basta para alcanzar una plena comprensión de su uso funcional, lo que sólo podrá legarse a la posteridad mediante registros cinematográficos exactos”.<sup>19</sup>

Y es que las Ciencias de la Etnografía y la Antropología comienzan a usar el cine desde prácticamente sus orígenes como un instrumento más junto con la cámara fotográfica y el registrador de sonidos. Si bien tal vez no recogiesen mucha información de manera sistemática, hay que valorar el hecho de que aprobaron la anterior resolución y de que eran unos de los pocos que se habían percatado de que el nuevo medio cinematográfico era capaz de procurar un registro único de la actividad humana en el siglo XX.

Otros proyectos, más en la línea del de Matuszewski, irían surgiendo en los años siguientes, entre los que podemos destacar las aportaciones de un trinomio parisino integrado por Henri Turot, Émile Massard y Victor Perrot. El primero de ellos, concejal de París, propondrá en 1906 la creación de “*unos archivos cinematográficos que permitan conservar el recuerdo de todas las fiestas, ceremonias y grandes acontecimientos interesantes de la ciudad de París*”, a lo que añade “*cuán valioso sería, para quienes vendrán después de nosotros, estar documentados de una forma tan viva sobre los acontecimientos que vivimos actualmente. No costaría casi nada organizar unos archivos*”<sup>20</sup>.

Aunque la propuesta quedaría en un principio sólo en eso, sería retomada cinco años más tarde por otro concejal parisino, Émile Massard, quien, conjuntando fotografía y cine, propone constituir un “*museo de la palabra y el gesto, destinado a acoger los archivos cinematográficos y fotográficos que presenten un interés para la Historia*”<sup>21</sup>. Massard pone como ejemplo la ciudad de Viena, que “*ya tiene un Museo del gesto que recibe todos cuantos archivos cinematográficos vale la*

<sup>18</sup> Ibidem. Pp. 60-61.

<sup>19</sup> Speed, Francis. “The Function of the Film as Historical Record”. En *African Notes*, vol. 6, 1968, pág. 46.

<sup>20</sup> Consejo Municipal de París. *Bulletin Municipal de Paris*, 5 de noviembre de 1906. Pág. 772.

<sup>21</sup> Consejo Municipal de París. *Bulletin Municipal de Paris*, 12 de abril de 1911. Pág. 676.

*pena conservar*”<sup>22</sup>, a la vez que acusa al Estado de poca colaboración en esta iniciativa cultural:

“Ya habíamos visto en Viena un magnífico Museo de la policía, el más bello y más completo del mundo, y lo habíamos señalado en nuestro informe en materia de seguridad pública. Esta vez, reclamamos la atención del Consejo hacia su museo cinematográfico. París es lo suficientemente rica para hacer lo mismo que Viena y para dar una lección de iniciativa al Estado, que debería ser el primero en fundar una biblioteca de esa clase”.<sup>23</sup>

Pero esta petición sería, una vez más, desatendida. No obstante, sí se prestaría atención a la misma idea, expuesta por el también parisino Victor Perrot, cronista e historiador firmante de *Le Dernier Boulevardier*, ante la *Société des Amis de la Bibliothèque de la Ville de Paris*. Perrot lograría obtener la aprobación de un departamento de archivos cinematográficos, aunque “cuando el proyecto entraba en el período de realización gracias al apoyo económico privado, la guerra vino a detener la actividad de la Sociedad, que ya no fue reemprendida”<sup>24</sup>. Pero Perrot no permitiría que este factor (tan inoportuno a lo largo de la historia en la implantación de nuevas medidas), frenase en seco sus intenciones ahora que por fin habían visto una pequeña luz verde.

Así, en la *Comisión du Vieux Paris*, del 29 de mayo de 1920, insiste en su petición exponiendo un nuevo informe<sup>25</sup> más detallado, en el que, entre otras cuestiones, focaliza su atención, del mismo modo que Matuszewski, en los filmes documentales, aunque limitado únicamente al ámbito geográfico de la ciudad de París, para la cual tendrían cabida incluso las ficciones que contuviesen aspectos de la capital francesa. También, siguiendo las peticiones que el polaco hacía veintidós años atrás, Pierrot prioriza la salvación de los negativos de las películas ante todo y pide la creación de un depósito legal. Su mayor diferencia con respecto al polaco estribaría en el elevado énfasis que pone en los argumentos patrióticos que esgrime.

No obstante, aunque consigue la aprobación de dicha Comisión y la petición, por parte de esta, al Consejo Municipal de París de que encargue a la administración la búsqueda de los filmes documentales que interesen a la historia de París para su conservación duradera junto con los nuevos filmes similares que se vayan produciendo, y a pesar de sumarse un año más tarde a esta petición Émile Massard – que vuelve a la carga retomando su propuesta de 1911 –, las peticiones y advertencias del Consejo Municipal a la administración se ven materializadas en 1925 en algo muy diferente a lo que se venía deseando: la *Cinémateque de la Ville de Paris*, una pequeña institución que difundía en las escuelas filmes de enseñanza y programas recreativos. De este modo, los deseos de este trinomio parisino,

---

<sup>22</sup> Ídem.

<sup>23</sup> Ídem.

<sup>24</sup> Perrot, Victor. *A Paris, il y a Soixante Ans, Naissait le Cinéma*. Paris: Cinémathèque Française, 1955.

<sup>25</sup> Perrot, Victor. “L’Histoire par le Film”. En *Ciné Pour Tous*, n° 59, 1921. Pp. 4-5 y 8.

después de veinticinco años de lucha, chocaron por completo con la administración y con las mismas inercias que ya advertiera y denunciase Boleslaw Matuszewski.

Por último, es digna de mención, aunque se aleje en cierto modo de la consideración documental del cine, la aportación del crítico de cine italiano Ricciotto Canudo, quien definió en 1911 el cine (o *artes plásticas en movimiento*, al sintetizar artes espaciales con artes temporales) como *séptimo arte* en su manifiesto *El Nacimiento del Séptimo Arte. Ensayo sobre el Cinematógrafo*<sup>26</sup>, calificativo que todavía hoy se utiliza con asiduidad para hacer referencia al cine. Y es que, con el crecimiento de la industria, muchos directores de cine (como Jean Epstein, Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov, Dziga Vertov o Paul Rotha, entre otros) defenderían también la cualidad del cine como arte, lo que, en definitiva, se constituye como una muestra más de que el cine está comenzando a adquirir un valor especial para distintos sectores sociales.

### **3. Primeras colecciones de documentos filmicos, primeras destrucciones masivas y nuevos proyectos reivindicativos: Lucienne Escoubé**

A medida que se va evidenciando la incapacidad de la administración pública para dar respuesta a las diversas iniciativas de creación archivo, van surgiendo, sin embargo, numerosas iniciativas privadas de recopilación o colección de documentos filmicos. Es el caso de las colecciones privadas llevadas a cabo por personas cinéfilas como el banquero parisino Albert Kahn, quien reclutó fotógrafos desde 1910 y envió operadores a las calles a grabar la vida política y, sobre todo, social, reuniéndose, sus numerosos documentos fotográficos y filmicos, en los *Archives de la Planète*<sup>27</sup>, que tuvieron una corta vida, pues verían su fin tras la quiebra económica de Kahn en 1929. O también el caso de la colección llevada a cabo en Copenhague en 1911 (aunque con pocos meses de funcionamiento) por el periodista danés del diario liberal *Politiken*, Ander Kirkebye, centrada en filmes sobre la vida danesa, principalmente documentales, con especial hincapié en mostrar el lado humano de la monarquía danesa de la época.

Además de este grupo de colecciones protagonizadas por cinéfilos particulares, existen muchas otras colecciones similares en el primer cuarto del siglo XX caracterizadas por un marcado carácter funcional o utilitario. Es el caso del archivo jesuita que elabora en Basilea (Suiza) hasta su muerte, en 1919, el padre Joseph Joye, quien practicaba, con la intención de ganar adeptos religiosos, la *percepción sensorial* proyectando en una Iglesia, denominada *Borromaium*, placas de linterna mágica elaboradas por él mismo con imágenes religiosas, cortometrajes y largometrajes (hasta 2000 títulos entre los que, por vez primera y como gran particularidad, se incluyen filmes de ficción y de entretenimiento).

---

<sup>26</sup> Canudo, Ricciotto. "La Naissance d'un Sixième Art. Essai sur le Cinématographe". En *L'Usine aux Images*. París: Séguier-Arte, 1995. Pp. 32-40.

<sup>27</sup> Recopilación de sus mejores documentos en la exposición "Paris 1910-1931, au Travers des Autochromes et des Films d'Albert Kahn". París: Musée Carnavalet, 19 octubre-21 noviembre de 1982.

En este grupo de colecciones con fines utilitarios podríamos englobar también a las colecciones militares que nacieron con la I Guerra Mundial en 1914, como, por ejemplo, la *Section Photographique et Cinématographique de l'Armée*, fundada en París para reunir todo tipo de imágenes concernientes a las operaciones militares, métodos y medios técnicos y humanos de los ejércitos, con la idea de que queden siempre en el recuerdo de la Historia. O el de la *BUFA (Heeres Bild und Filmamt)*, que nace en Alemania en 1917 para rodar, difundir y explotar filmes destinados a los soldados de su ejército. O el del *National War Museum* británico, también creado en 1917 para reunir todo tipo de objetos relacionados con la guerra, incluyendo entre sus obras un gran volumen de filmes de este tipo. En definitiva, resulta evidente y curioso el interés del Ejército por el cine en estos años, percibiendo en él un valor potencial como arma audiovisual.

Por otro lado, además de las comentadas colecciones protagonizadas por cinéfilos y aquellas con fines utilitarios, existe un tercer grupo de colecciones con fines lucrativos, que también contribuyen a ir perfilando esa idea de archivo cinematográfico. Se trata de colecciones de documentos filmicos que nacieron de la mano de los productores cinematográficos, desde los orígenes del cine, para rentabilizar económicamente dichos documentos y que surgen básicamente por la desconfianza de estos hacia la competencia y la piratería. Y todo a partir de que el americano W.K.L. Dickson, portavoz de Thomas Edison, solicitase en 1894 la inscripción en los registros del Copyright, gestionados por la *Library of Congress* en Washington (la *Administración*, en definitiva), del brevísimo filme *A sneeze* (W.K.L. Dickson, 1893), el cual sería registrado finalmente, aunque como fotografía, en una tipología de documentos denominada *artes gráficas y varios*. No obstante, y ante un clima de desconfianza y temor generalizado a los imitadores, los pasos de Dickson serían seguidos por numerosos productores cinematográficos (Thomas Edison en 1896, Siegmund Lubin en 1897 o George Méliès en 1903) y en muy variados soportes físicos, acompañados por numerosa documentación sobre las películas.

Al mismo tiempo, en Europa y bajo el mismo clima de desconfianza, los hermanos Lumière deciden confiar a finales de 1897 casi toda su producción de 1895, 1896 y 1897, más de 300 filmes, al *Conseil des prud'hommes* de Lyon, los cuales no volverán a ver la luz hasta 1969 tras ser descubiertos por casualidad durante unas reformas, con el mensaje inscrito: *30 vistas para el Cinematógrafo, cuya propiedad se reserva la sociedad depositante durante cinco años*.

Es digno de destacar también la denominada *General Film Library*, un archivo de *stock shots (metrajes de archivo)* que surge en Nueva York en 1920 de la mano de los hermanos Morris y Sydney Kandal, quienes compraban noticiarios, documentales, filmes antiguos, pruebas de rodaje o restos de laboratorio y, a partir de esos documentos de primera mano, seleccionaban y hacían contratipos, conservando imágenes que pudiesen utilizarse para otros filmes y clasificando y catalogando por temáticas el stock de negativos en “*aéreos, accidentes,*

*entretenimientos, animales, trenes, submarinos, puestas de sol (...)*<sup>28</sup>. De este modo, localizaban con relativa facilidad y vendían a los compradores las imágenes por metros de película (de entre los 6 millones de metros que poseían en 1940). Su perfecta organización y funcionamiento hicieron que algunos lo denominasen como el “*archivo cinematográfico de Nueva York*”<sup>29</sup>. Pero la ausencia de una intencionalidad cultural y documental, por encima incluso del hecho de que no fuesen documentos fílmicos originales completos los que allí se conservasen, nos impide contemplarlo como tal, a pesar del importante antecedente que supone en cuanto a una cierta preocupación analítica por el contenido de los documentos fílmicos.

Otros ejemplos de colecciones por parte de productores cinematográficos, en las que prima la salvaguardia jurídica del derecho de explotación o la reutilización eventual de *stock shots*, son aquellas que llevan a cabo, con una idea mucho más relacionada con la de *archivo* cinematográfico, la compañía estadounidense *Metro Glodwyn Mayer* o la alemana *UFA*, modelos en los que se inspiraría posteriormente Léon Gaumont cuando en 1920 compra unas antiguas bodegas de París con numerosos locales subterráneos blindados para intentar llevar a cabo su proyecto de creación de una cinemateca francesa. Este proyecto incluía el alquiler de locales bajo tierra a sus compañeros de profesión y la organización de “*una sala de proyección para permitir a los visitantes que hagan sus investigaciones allí mismo en los archivos*”.<sup>30</sup>

Por otro lado, van a producirse también en estos años, además de las mencionadas primeras colecciones de documentos fílmicos, las primeras oleadas de destrucción masiva de películas cinematográficas. En concreto, data de 1920, año en el que Gaumont inicia su proyecto de cinemateca francesa, la primera de las tres principales destrucciones masivas de documentos fílmicos en la historia del cine (junto con las de los años treinta y cincuenta del pasado siglo, que comentaremos más adelante): la sufrida, en este caso, por el ochenta por ciento de la totalidad de la producción cinematográfica mundial entre 1895 y 1915, filmes que fueron fundamentalmente vendidos a la industria química por su alto contenido en sales de plata y nitrocelulosa. Esta primera *masacre documental* se atribuye a la evolución en la consideración del cine como espectáculo de masas y gran industria, dejando ya de lado aquel primer rol de barraca de feria (el *vieux ciné*), cuyos filmes, caracterizados por lo irreal, la grandilocuencia o la magia, en aquellos momentos incluso avergonzaban ya por su ingenuidad.

La siguiente destrucción masiva de documentos fílmicos llegaría diez años después, en 1930, tras la llegada del sonoro, momento en el que el cine cambia técnicamente y, con ello, todos los elementos que lo envuelven, desde los intérpretes a los músicos. En esta ocasión, las películas se vendieron al peso a los conocidos como *recuperadores* directamente para ser fundidas. De este modo, la pérdida de la producción cinematográfica a nivel mundial entre 1919 y 1929 oscila

<sup>28</sup> Borde, Raymond. *Los Archivos Cinematográficos*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991. Pág. 39.

<sup>29</sup> Ídem.

<sup>30</sup> Desclaux, Pierre. “Une cinémathèque française”. En *Cinémagazine*, nº 23, 1921. Pág. 9.

desde el diez por ciento en la antigua URSS al setenta y cinco por ciento en Estados Unidos o el ochenta y cinco por ciento en Italia.

Pero, no obstante, entre destrucción y destrucción van surgiendo más iniciativas de colecciones y de archivos de documentos filmicos. Es el caso del archivo de documentos fotográficos, fonográficos y cinematográficos especializado en filmes documentales que funda el gobierno soviético en 1926, con un marcado carácter pedagógico. O el caso de numerosos distribuidores no comerciales que, aunque lejos del objetivo de la conservación del patrimonio cinematográfico, tratan de satisfacer con sus colecciones de películas de ficción a un público muy particular, como es el caso de *Les Belles Cinémathèques de France* o de los *Offices du Cinéma Educateur*, quienes llevaban el cine a las escuelas y al campo.

En 1927, un nuevo proyecto francés, con la gran particularidad de tomar la conservación de los documentos filmicos para salvar un arte como única finalidad por vez primera (idea imperante en los archivos de hoy en día), estuvo a punto de materializarse justo antes de la llegada del sonoro. Vino de la mano de dos jóvenes enamorados del cine, Jean Mitry, el más entusiasmado con la idea de crear un archivo cinematográfico, y Jean-Placide Mauclair, quien poseía más medios económicos que el primero pero que optaría finalmente por invertir en la apertura de una sala de cine cuando ya contaban con el apoyo de numerosos cineastas y con una colección de grandes títulos del cine mudo.

Otra iniciativa similar la encontramos en 1928, protagonizada por el aristócrata británico Lord Askwith, quien creó, con apoyo real, el *British Empire Film Institute*. Aunque su proyecto lo definió inicialmente como “*el primer archivo cinematográfico del mundo*”, cuyo objetivo no era otro que el de “*conservar todos los filmes que se tenga la necesidad de archivar, a fin de que a nuestros descendientes les sea posible ver nuestra vida de hoy*”<sup>31</sup>, finalmente quedó, por la crisis económica y la llegada del sonoro, en una biblioteca de libros relativos al mundo del cine.

Para Raymond Borde, esta y la mayor parte de las colecciones que se forman hasta finales de los años veinte guardarán en común una serie de principios: “*su creación con un objetivo preciso y una función utilitaria (ayudar a los hombres a conocerse y asegurar la paz universal), privilegiar el documento ignorando la ficción y servir a la sociología, respondiendo a lo que en la época se denominaba historia social*”.<sup>32</sup>

Por otro lado, tras los comentados proyectos frustrados de Mitry y Mauclair o el del propio Askwith, y después de la segunda destrucción masiva de documentos filmicos (que frustra por completo a los profesionales volviendo a despertar en ellos con más fuerza que nunca la idea de un archivo cinematográfico), es digna de mención la labor que lleva a cabo la escritora francesa Lucienne Escoubé, quien removería conciencias en 1932 con la publicación, en el semanario francés de cine

---

<sup>31</sup> Borde, Raymond. *Los Archivos Cinematográficos*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991. Pág. 42.

<sup>32</sup> *Ibidem*. Pág. 33.

*Pour Vous*, del artículo “*Sauvons les films de répertoire*”<sup>33</sup> (*Salvemos las películas de repertorio*), en el que apunta lo siguiente:

“¡Valiente arte – nos dirán (refiriéndose a los detractores del cine) – del que ni siquiera sois capaces de conservar las manifestaciones más representativas! (...) Pensad un poco que lo que para el comerciante no son sino películas usadas para el realizador es carne y sangre; ha vivido durante días para intentar dar a esa banda, hoy vergonzosamente desechada, un ritmo que le era propio (...) Pues bien, este estado de cosas no puede durar. Hay que actuar, unirse. ¿Qué hombre clarividente, generoso, se ocupará de dirigir esta tarea? ¿Quién salvará el arte cinematográfico asegurándole una permanencia a la que tiene derecho, una consagración suprema e indispensable? (...) El momento es terriblemente acuciante. Hay que apresurarse si no queremos verlo todo destruido o mutilado, si queremos salvar lo que fue, a pesar del talkie [sic] actual, en una verdadera plenitud de belleza y de armonía, el cine de ayer, el arte silencioso y mágico”.<sup>34</sup>

Tras hacer despertar en los lectores esta necesidad, Escoubé propone a continuación un proyecto de archivo cinematográfico, coherente y ejemplar tanto por universalizar la visión del cine como por hacer prevalecer la conservación en sí por encima de otros intereses. En su proyecto, que será clave para el surgimiento, un año después, del primer archivo cinematográfico propiamente dicho, resume las propuestas en cuatro apartados claros y precisos. En el primero de ellos, propone la “*creación de una agrupación que se dedique a la búsqueda y compra de todas las bandas valiosas, sean cuales sean su procedencia, su tendencia y su época*”. En el segundo, sugiere al mismo tiempo la “*creación de un archivo cinematográfico en el que se guardará la banda original así como dos copias de esta. Sería igualmente deseable que esta biblioteca reuniese no solamente filmes, sino que se dedique a constituir archivos del arte cinematográfico: fotos, artículos, críticas, documentos de todas clases*”. En tercer lugar, cree conveniente también la “*creación de una sala que solamente proyectaría ese repertorio en un orden razonado e inteligente*”. Por último, considera importante que estos archivos proporcionen “*facilidad para los especialistas, los técnicos, para consultar estos archivos (con autorización especial) y hacer que se les proyecte el original del filme estudiado*”<sup>35</sup>. No obstante, un par de meses después volverá con una nueva entrega de su proyecto publicando un *listado ideal* de los filmes que debieran seleccionarse para salvarse en ese archivo que perfila.<sup>36</sup>

Las reflexiones de Escoubé parecieron despertar las conciencias, como demuestra el hecho de que, unas semanas después, el productor francés y director en aquel momento de la sociedad *Comptoir français cinématographique*, André Haguët, da a conocer entre sus compañeros de profesión una nueva iniciativa de archivo para la que sería necesaria la colaboración de los mismos:

<sup>33</sup> Escoubé, Lucienne. “*Sauvons les Films de Répertoire*”. En *Pour Vous*, n° 176, 31 de marzo de 1932, pág. 3.

<sup>34</sup> Ídem.

<sup>35</sup> Ídem.

<sup>36</sup> Escoubé, Lucienne. “*Sauvons les films de répertoire*”. En *Pour Vous*, n° 183, 18 de mayo de 1932. Pág. 8.

“Es inadmisibile que en nuestro oficio, en el que tenemos documentos tan interesantes por conservar, todavía no se haya sabido crear un archivo cinematográfico nacional. Todos los productores deberían contribuir a formarla. Las casas de alquiler o de producción suscribirían una cotización anual, de alrededor de 3000 francos. En el archivo cinematográfico solamente se archivaría una decena de filmes franceses al año, escogidos por un jurado, bien por su valor artístico, bien por su interés documental. Las casas de alquiler pondrían los negativos a disposición del jurado, que haría hacer una copia (...) Un equipo de técnicos garantizaría la conservación de esas copias, haciendo los contratipos a tiempo. El archivo cinematográfico (...) organizaría regularmente representaciones públicas”.<sup>37</sup>

Parece que al fin se respira una atmósfera internacional a favor de la creación de un archivo cinematográfico en el que conservar los documentos filmicos, dado el valor documental-artístico-histórico de estos (ya reconocido de forma generalizada), como demuestra también un artículo periodístico francés de 1932 firmado por Nino Franck en el que se apunta lo siguiente:

“Periódicamente, cada año o cada seis meses, se habla (y no sólo en Francia) de la creación de un archivo cinematográfico, museo del cine o, más bien, del arte cinematográfico: se habla, se vuelve a hablar, y es fatal que un día u otro pasemos de las palabras a la acción. Realmente, esta cuestión siempre a la orden del día es un poco más importante que el contrato de tal estrella en Hollywood (...)”<sup>38</sup>

Poco después de estas reivindicaciones, a comienzos de 1933, se crea en París la *Cinémathèque Nationale* de la mano la *Direction générale des Beaux-Arts*, institución pública que, no obstante, comete un grave error, nuevamente en un momento decisivo, al poner a su cargo a Laure Albin-Guillot, una fotógrafa francesa ajena al papel histórico que se le encomienda y que impide culminar el proyecto de un auténtico archivo cinematográfico, haciendo caso omiso a las peticiones que le llegan, como la siguiente de los *Amis de la Cinémathèque Nationale*:

“A través del manuscrito y del libro, archivos y bibliotecas conservan para el historiador los testimonios escritos del pasado. La Cinémathèque Nationale conservará por su parte las imágenes del pasado. Los poderes públicos han comprendido que era conveniente erigir en servicio del Estado la conservación de los filmes, de los documentos indiscutibles (...) Actualmente, las obras y las obras maestras de la producción cinematográfica francesa estarán preservadas de tres grandes enemigos: la usura, la destrucción y el olvido. Ahora hay que hacer que esta

---

<sup>37</sup> Borde, Raymond. *Los Archivos Cinematográficos*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991. Pág. 50.

<sup>38</sup> Frank, Nino. “Aurons-nous Bientôt une Cinémathèque Nationale?”. En *Pour Vous*, nº189. Paris, 30 de junio de 1932. Pág. 2.

obra viva, es decir, poner de relieve sus valiosas colecciones, clasificarlas, catalogarlas, garantizar su mantenimiento”.<sup>39</sup>

Pero el desconocimiento (al limitar todo el proceso documental dentro del archivo a la mera conservación de documentos) y la pasividad de Albin-Guillot supondrían un frenazo en seco en Francia a las ideas, inquietudes y concienciación que tanto había costado cultivar. De hecho, la *Cinémathèque Nationale* se transformaría, 3 años después, en una institución privada.

Tras el nuevo frenazo a las aspiraciones francesas en un momento cumbre y la nueva frustración, que se materializaría en una serie de artículos periodísticos firmados por la francesa Maurice Bessy bajo el título de “*Mort du film*”<sup>40</sup> que tratan de sensibilizar de nuevo al público, será en Estocolmo, un 31 de octubre de 1933, donde se lleve a cabo la siguiente y exitosa iniciativa, sueca en esta ocasión, de creación de un archivo cinematográfico, semilla que dará origen a la primera filmoteca propiamente dicha del mundo: la *Svenska Filmsamfundet*.

#### 4. Las primeras filmotecas

El elemento fundamental que sitúa a la institución sueca de 1933 *Svenska Filmsamfundet* como la primera filmoteca, cinemateca o archivo cinematográfico del mundo (denominaciones diferentes para instituciones de similar naturaleza, según los países), y por tanto como proyecto ya materializado (puesto que la idea ya fue propuesta como sabemos años atrás), no es otro que el hecho de adoptar claramente como objetivo el de la salvaguarda del cine como tal, dejando a un lado ya aquellas colecciones de filmes con otro tipo de objetivos (pedagógicos, patrióticos, religiosos, lucrativos, etc.) que hemos venido describiendo en capítulos anteriores.

En esta ocasión sí se iban a dar todas las circunstancias para que se materializara esta nueva iniciativa, a excepción (una vez más) del apoyo de las instituciones públicas, que aún no daban al cine la consideración que merecía y lo seguían viendo como un entretenimiento de clase baja (como mucho un arte, pero del mismo rango).

Fundamentalmente, se dio cita en esta ocasión un equipo de personas intelectuales competentes, apasionadas del cine y totalmente comprometidas con el proyecto, entre ellos el periodista, crítico e historiador de cine finlandés pero afincado en Suecia, Bengt Idestam-Almquist (conocido por el pseudónimo de Robin Hood), fundador de la Academia Sueca del Cine en 1933 y del archivo de historia del cine Filmhistoriska Samlingarna. El investigador cinematográfico Einar Lauritzen atribuye fundamentalmente a él el mérito:

<sup>39</sup> Borde, Raymond. *Los Archivos Cinematográficos*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991. Pág. 51.

<sup>40</sup> Bessy, Maurice. “Mort du Film”. En *Cinéma*, n° 234 (13 de abril, pág. 295), 235 (20 de abril, pág. 336), 236 (27 de abril, pág. 368), 237 (4 de mayo, pág. 388), 238 (11 de mayo, pág. 408), 239 (18 de mayo, pág. 428), 240 (25 de mayo, pág. 448), 241 (1 de junio, pág. 468). París, del 13 de abril al 1 de junio de 1933.

*“Con toda seguridad, muchos otros miembros de la nueva academia fueron conscientes de la necesidad de conservar los filmes que había producido la industria cinematográfica sueca, así como los scripts, el vestuario, las fotos, los decorados que había utilizado, pero es esencialmente a Robin Hood a quien Suecia debe su archivo cinematográfico y su museo”.*<sup>41</sup>

Por otro lado, hay que destacar la labor de su amigo, el comandante Lenny Stackell, persona que *“combinando una perspicacia única con una gran inspiración intelectual, fue quien tuvo primero la responsabilidad del archivo, ocupándose de su ordenación práctica y recibiendo a los visitantes”*.<sup>42</sup>

Por último, otros nombres importantes son los de Einar Lauritzen y Gunnar Lindquist, amantes del cine que se incorporaron al proyecto como voluntarios en 1935, trabajando muy duro en las tareas rutinarias del archivo y liberando de algún modo a Idestam-Almquist para que este tratase con la industria cinematográfica a la vez que buscase recursos económicos y documentos para incorporar al archivo en forma, sobre todo, de donaciones. Las adquisiciones de valor de la época inicial de este archivo comprendían una colección de documentos de todo tipo de la edad de oro del cine mudo sueco.

En definitiva, labor inconmensurable la que llevó a cabo este equipo humano teniendo en cuenta que el Estado sueco no mostraba interés alguno por contribuir al proyecto, ni tan siquiera cuando en 1938 se alertó de la inminente desaparición del archivo por falta de recursos económicos, momento crítico que se superaría finalmente gracias a la fe de Idestam-Almquist y a la colaboración de Torsten Althin, fundador y director del museo de tecnología de Estocolmo al que convencería el finlandés para que acogiese allí las colecciones del archivo cinematográfico, siendo trasladadas estas desde el centro de la ciudad (donde el coste del alquiler del local en el que se ubicaba el archivo era insostenible) al moderno edificio del museo en la zona este de Estocolmo, lográndose así la salvación de esta filмотeca pionera y la continuidad de su trabajo de salvaguarda del cine.

Numerosos proyectos como el del *Svenska Filmsamfundet*, materializado en 1933, se llevarán a cabo en diversos países europeos y americanos de inmediato durante esta década de los años treinta, impulsadas en la mayoría de los casos por particulares, hasta el punto de que se hará necesaria la creación en 1938 de una *Federación Internacional de Archivos Fílmicos* (FIAF). Así, surge en 1934 el *Reichsfilmarchiv* en Berlín, el archivo cinematográfico del Estado alemán hitleriano iniciado por Joseph Goebbels, amante del cine (primero) y Ministro del Reich de Información y Propaganda (después); si bien es cierto que ya se olía algo en Alemania cuando en 1933, justo antes de la llegada de Hitler al poder en ese mismo año, se aprueba un decreto por el cual se prohíbe destruir o enviar a otros

---

<sup>41</sup> Lauritzen, Einar. “The Swedish Film Archive”. En *The Quarterly of Film, Radio and Television*, vol. 11, nº 4, verano de 1957. Pp. 325-336. En URL: [http://www.jstor.org/stable/1209992?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/1209992?seq=1#page_scan_tab_contents) [Consulta: 03/02/2015]

<sup>42</sup> Borde, Raymond. *Los Archivos Cinematográficos*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991. Pág. 52.

países “*los negativos existentes de filmes de acción, de cultura, de enseñanza, de publicidad o de actualidades, hablados o mudos, si no es con una autorización del Reichsfilmkammer (la Cámara del Cine)*”<sup>43</sup>.

El archivo nace con la idea de que “*no tendrá en absoluto el carácter de un museo. Servirá a la renovación artística de la producción nacional*”<sup>44</sup>. Mil doscientos filmes mudos y hablados “*de importancia artística o cultural*”, más el fondo documental de la *BUFA* (citada con anterioridad entre las colecciones militares que surgen en la I Guerra Mundial), constituirán en un principio este archivo, que se confiará a un buen conocedor del oficio cinematográfico, el ex-director de una sala de exhibición Frank Hensel, relevado posteriormente por el político del partido nazi Richard Quass cuando la idea principal pasa a ser centralizar y hacerse con todas las copias de filmes diseminadas por el país. En 1938, el *Reichsfilmmarchiv* será ya incorporado totalmente a la administración pública alemana, integrándose en el Ministerio de Propaganda.

Las labores en este archivo, técnicamente sorprendente para la época, con un equipo humano de hasta veintisiete miembros (envidiable incluso para muchas filmotecas actuales) y, según sus estatutos, “*creado a fin de conservar los filmes que presentan cualquier interés, en particular con finalidad de estudio*”<sup>45</sup>, se limitan, en primer lugar, a una selección amplia y liberal de documentos filmicos (los relacionados con el *Reich*, las provincias, comunas, filmes con menciones oficiales y los seleccionados por la Cámara del cine alemana) y, posteriormente, a la catalogación de los documentos datados desde 1929 en adelante, registrando el número de entrada, título, cineastas, género y fechas de rodaje. Por último, se facilitaba el acceso a los documentos por parte de los usuarios, con tres perfiles habituales de los mismos: universitarios y científicos, profesionales del cine y dignatarios del *Reich* y del partido nazi.

En este surgimiento internacional de filmotecas durante los años treinta del siglo XX juega un importante papel el *Congreso Internacional del Filme* que tiene lugar en Berlín en la semana del 25 de abril al 1 de mayo de 1935, en el que se congregan hasta sesenta y siete instituciones relacionadas con la profesión cinematográfica en todos los sectores de su industria: las distintas cámaras nacionales de explotadores y de distribuidores de filmes, la Federación Internacional de las Asociaciones de Productores de Filmes, el *Instituto Nazionale italiano LUCE* o el *British Film Institute*, entre otras. En él, se adopta una importante resolución, con el consenso absoluto europeo, en la que se hacen las siguientes recomendaciones:

“El Congreso recomienda a todos los países que creen archivos y les den la facultad de relacionarse entre ellos. Estos archivos tendrán la finalidad de hacer una

<sup>43</sup> Barkhausen, Hans. “*Zur Geschichte des ehemaligen Reichsfilmmarchivs. Gründung, Aufbau, Arbeitsweise*” (“Hacia una Historia de la Construcción de la Reichsfilmmarchivs”). En *Der Archivar*, vol. 13, n° 1, 1960, pp. 1-14. En URL: <https://www.econbiz.de/Record/zur-geschichte-des-ehemaligen-reichsfilmmarchivs-gr%C3%BCndung-aufbau-arbeitsweise-barkhausen-hans/10001875799> [Consulta: 03/02/2015]

<sup>44</sup> Ídem.

<sup>45</sup> Ídem.

colección, cuanto sea posible, de todos los filmes producidos en sus países respectivos (siempre que se pueda, de negativos). (...) Se recomienda a los diferentes países que inviten a los productores a entregar a los archivos de su país gratuitamente una copia de cada filme de su producción o de los filmes que posean”.<sup>46</sup>

Este importante consenso entre diferentes países y estamentos de la industria cinematográfica en el reconocimiento del documento filmico, se toparía con la trascendente ausencia en el Congreso de la gran potencia que controlaba ya por aquellos años el mercado cinematográfico mundial y que se mostraba más interesada en otras cuestiones: Estados Unidos (en su representación, la *Motion Picture Association of America*, que agrupaba a todas las *majors* norteamericanas). Sin su aprobación, esta resolución quedó en una mera recomendación, lejos de comprometer a los diferentes Estados para llevarla a la práctica, lo que posiblemente habría liberado definitivamente de trabas y contratiempos de todo tipo el proceso de creación de filmotecas ya iniciado.

No obstante, y pese la ausencia estadounidense en el congreso berlinés, será difícil detener ya este proceso al que tanto costó arrancar y por el cual van a seguir surgiendo filmotecas durante los años treinta en muy diversos países europeos (sobre todo) y también en otros continentes.

Así, surge en Londres en 1935 el *National Film Archive* (que reemplazará a la sección *Film Library* del *British Film Institute*), un servicio público financiado por el Estado británico (de un modo similar al *Reichsfilmarchiv* alemán) e impulsado por Ernst Lindgren, un archivero clave ya que se preocupará, por vez primera, por cuestiones metodológicas y operativas desde el punto de vista documental y que, además, y como veremos más adelante, tendrá un gran protagonismo en la *Federación Internacional de Archivos Fílmicos*.

Por otro lado, se crea el mismo año el *Departamento del Cine* en el *Museum of Modern Art (MOMA)* de Nueva York – conocido posteriormente como la *Film Library* – gracias a la labor de Iris Barry, meritoria por llevarla a cabo en Estados Unidos, con las dificultades que conllevaba allí, bajo el capitalismo imperante en la industria cinematográfica, el hecho de equiparar el documento filmico a la obras pictóricas y escultóricas (equiparación que ya venía solicitando desde 1929 el director del *MOMA*, Alfred H. Barr Jr.<sup>47</sup>, con negativas por respuesta). Este departamento de cine, creado en el seno del museo y capitaneado por Barry<sup>48</sup>, tuvo además la particularidad de ser el primer archivo cinematográfico en realizar proyecciones públicas de filmes.

Otro ejemplo es el que acontece en Milán, también en 1935, de la mano de un joven amante del cine, Mario Ferrari, y el cineasta Luigi Comencini, los primeros italianos verdaderamente preocupados por la salvaguarda de los documentos

---

<sup>46</sup> Goebbels, Joseph. *Internationale Filmkongress*. Berlin: Reichsfilmkammer, 1935. Pág. 22.

<sup>47</sup> Morra, Anne. “MoMA’s Department of Film at 80: Commencement”. New York: MOMA, 5 de junio de 2015 [en línea]. En URL: [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2015/06/05/momas-department-of-film-at-80-commencement](http://www.moma.org/explore/inside_out/2015/06/05/momas-department-of-film-at-80-commencement) [Consulta: 14/06/2015]

<sup>48</sup> Ídem.

filmicos y el rescate de los clásicos. Ambos, bajo el fascismo imperante, logran y gestionan una importante colección, con exitosas proyecciones. Además, fueron los primeros archiveros de cine en realizar intercambios internacionales de filmes, concretamente con el francés Enri Langlois. Cuando estalle la II Guerra Mundial, Comencini (puesto que Ferrari murió antes) llegará incluso a esconder los filmes en lugar seguro hasta que la guerra concluya, concretamente en una granja en Vaprio d'Adda, cerca de Milán.

Un año después, en 1936, París tendrá al fin un verdadero archivo cinematográfico, la *Cinémathèque Française*, que toma el relevo del cineclub *Cercle du Cinéma* con una nueva finalidad: *conservar y difundir los filmes de repertorio*, aunque, eso sí, como asociación privada sin ánimo de lucro, sin respaldo público, y, por lo tanto, sin poder contar con los medios de los archivos de Berlín o Londres. El archivo, que venía a retomar en parte aquel proyecto frustrado de Mitry de 1927, estuvo impulsado por los jóvenes amantes del cine Henri Langlois (sobre todo, y tras desempeñar un importante papel como coleccionista particular en los años anteriores) y Georges Franju, los dos fundadores, un año antes, del citado cineclub y que actuarán ahora como secretarios de la institución. La Cinemateca contó además con la colaboración del propio Mitry (que actuará como archivero) y de Paul-Auguste Harlé (empresario que tendrá un rol de presidente-tesorero). No obstante, mientras algunos periodistas franceses de la época se felicitaban por tener al fin una filmoteca tan digna como la de Berlín, Nueva York o Londres, otros, sin embargo, ignoraban a la *Cinémathèque Française* y seguían solicitando al Estado francés unos archivos cinematográficos dignos para Francia (un tanto ciega a su potencial cinematográfico) y, al menos, al mismo nivel que el de las ciudades mencionadas.

Merecedores de ser mencionados son también los casos de la *Filmoteca Nacional* de México de 1936, impulsada por su Presidente de Gobierno, Lázaro Cárdenas, y confiada a la actriz Elena Valenzuela (que desaparecerá con la II Guerra Mundial) o la colección de filmes clásicos para la enseñanza del cine y la formación de cineastas (los futuros neorrealistas italianos) que elaborará el *Centro Sperimentale* de Roma en 1937 y que será arrebatada por los alemanes en la guerra.

El siguiente proyecto importante de filmoteca que ve luz verde es la *Cinémathèque de Belgique*, que nace en Bruselas en 1938 (último archivo en nacer antes de la guerra) a partir de un cineclub, *Le Club de l'écran*, fundado por un grupo muy político de militantes de la extrema izquierda entre los que destacaban André Thirifays (principal protagonista), Henri Storck y Pierre Vermeylen. Tras entrar en contacto con algunas figuras del séptimo arte de la época (Langlois entre ellos), y con el apoyo de los *Amis De l'Art Cinématographique* (unos distribuidores sin intereses económicos, con los mismos ideales políticos y con una importante colección de títulos clásicos), el cineclub y sus miembros evolucionaron desde una labor meramente propagandística del ideal comunista hacia una verdadera preocupación porque el *archivo cinematográfico* (así considerado por ellos) fuese *ante todo* un lugar de protección y de conservación de filmes, tratando de no acusar tanto el marcado ideal político del grupo e intentando asegurarle un marco oficial al archivo.

## 5. Nacimiento y evolución de la FIAF

Va a ser el mismo año en que se constituye la filmoteca belga cuando se funde la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, fruto de una cena-homenaje al *MOMA* de Nueva York organizada en París por la *Cinémathèque Française* el 17 de junio de 1938, en la que coincidirán Iris Barry y John Abbott, de la filmoteca americana, Olwen Vaughan, de la londinense, Frank Hensel, de la berlina, y, por supuesto, Henri Langlois, de la parisina.

Los representantes de estos cuatro grandes archivos presentes en aquella cena decidirán, en un contexto histórico que no era el propicio precisamente para acuerdos entre países en Europa, asociarse en una federación con sede en París y con la siguiente declaración de intenciones:

“- Esta federación internacional estará formada por los archivos cinematográficos nacionales, semioficiales y privados, que estén interesados en la historia y la estética del filme. Estas organizaciones deberán tener como objetivo la conservación de los filmes, el reunir la documentación nacional y privada sobre los filmes y, si es necesario, la proyección de los filmes con una finalidad no comercial, histórica, pedagógica o artística.

- El objetivo de esta Federación internacional será el desarrollar una cooperación más íntima entre los diferentes archivos cinematográficos nacionales y facilitar los intercambios internacionales de filmes históricos, educativos o artísticos.

- Quedan rigurosamente excluidas de la Federación aquellas instituciones u organizaciones que utilicen sus filmes con una finalidad comercial”.<sup>49</sup>

Si bien quedan bastante claros los objetivos en los inicios, se precisará en el *I Congreso de la FIAF* que se celebra el 26 de julio de 1939 en Nueva York, con los mismos cuatro bloques protagonistas (sin abrir las puertas a otros archivos importantes del momento como el sueco, el belga o incluso el milanés), que “*la FIAF existe solamente con el objetivo de hacer de intermediario entre sus miembros y de establecer y mantener una fuente de informaciones sobre todos los países asociados*”<sup>50</sup>, dejando bien claro que la federación “*no coleccionará ni filmes, ni fotos, ni guiones*”<sup>51</sup>. Además, se eligió en este congreso la Junta de la federación, con el alemán Frank Hensel como Presidente, el británico Olwen Vaughan como Vicepresidente y tesorero, el francés Henri Langlois como Secretario y el británico John Abbott como jefe.

Cuando estalla la II Guerra Mundial, la FIAF sufrirá una división momentánea en dos frentes, con Londres y Nueva York a un lado y el bloque europeo, aislado y bajo dominio alemán, a otro, así como un cese en su actividad a pesar de seguir existiendo jurídicamente. No obstante, parece que no hay guerra que pueda detener este *boom* de nacimientos de archivos cinematográficos iniciado en 1933 (y el cambio de mentalidad que ello supone respecto a la trascendencia de los

<sup>49</sup> Borde, Raymond. *Los Archivos Cinematográficos*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991. Pp. 66-67.

<sup>50</sup> *Ibidem*. Pág. 67.

<sup>51</sup> *Ídem*.

documentos filmicos desde el punto de vista documental), ya que, incluso durante los años del conflicto bélico, aparecerá una nueva filmoteca en Basilea, los *Archives Suisses Du Film* de 1943. Esta, al no recibir apoyos económicos específicos por parte del Estado suizo, surge como una sección dentro del museo de Bellas Artes de la ciudad y como una idea (importada del archivo cinematográfico neoyorquino) impulsada por el conservador del propio museo, Georg Schmidt, el economista y cinéfilo Peter Baechlin y con la colaboración de Werner Schmalenbach, reconociendo todos ellos así un valor artístico en los documentos filmicos, al mismo nivel que el del resto de obras conservadas en el museo, y muy en contra de la visión mercantilista de estos.

Por otro lado, aunque no llegarán a materializarse en filmotecas como en el caso suizo, seguirán apareciendo, también durante la guerra, nuevos proyectos de archivo cinematográfico, como el *Museo Canudo* de Roma en 1941, que quedó finalmente en un museo internacional de cine con el apoyo de Mussolini pero de una fugaz existencia. Además, se inician importantes colecciones privadas en estos años, como la de la italiana María Adriano, que se convertirá más tarde, en 1953, en el *Museo nel Cinema di Torino*.

De cualquier modo, si en el caso de Suiza se evolucionó hacia los objetivos proclamados por toda filmoteca, en otros lugares se sufriría una regresión hacia estados anteriores, como es el caso del *Centro Sperimentale di Roma*, cuyas colecciones son robadas por los alemanes en 1943, o de la *Cineteca Milanese Mario Ferrari*, que suspende su actividad aunque, al menos, lograría poner a salvo sus colecciones.

Otros archivos ya consolidados, sin embargo, se enriquecerían de algún modo durante la guerra, como es el caso, sobre todo, del *Reichsfilmarchiv*, lo que no sorprende dado el dominio de Alemania y el decreto que esta aprueba el 1 de febrero de 1941 y que le da derecho a sustraer de los países ocupados todos los filmes “*que por razones históricas deban ser salvados de la destrucción*”<sup>52</sup>. Además, a este gran enriquecimiento de sus fondos se suma la ampliación de sus medios técnicos e instalaciones. Por otro lado, aunque en menor medida, también figura en la historia de la *Cinémathèque Française* (gracias a sus contactos, sobre todo al director del *Reichsfilmarchiv*, Hensel) un elevado número de adquisiciones de nuevos documentos filmicos (a pesar de que la actividad del archivo se había detenido) y muy pocas pérdidas de aquellos con los que ya contaba, en comparación con el resto de archivos europeos bajo el dominio alemán.

Después de la guerra y en plena época de proliferación de cineclubes (los cuales adquirirán un gran protagonismo en los cuarenta y tendrán sus más y sus menos con las filmotecas) y de otros archivos nuevos en diferentes países (había ganas de cine después de los años de conflicto bélico y represión), la FIAF retomará sus contactos con un nuevo Congreso en París en julio de 1946, en el que ya no estará presente la derrotada Alemania, cuyo *Reichsfilmarchiv* sería expulsado de momento de la federación.

---

<sup>52</sup> Ibidem. Pp. 85-86.

Pero antes de analizar este segundo encuentro de la federación en la capital francesa, es digno de mención un texto que difunden el 20 de julio de 1945 los promotores de la *Cineteca Milanese Mario Ferrari* de Milán bajo el título *Il problema della Cineteca Milanese: Statu attuale e possibili sviluppi*, en el que realizan un análisis internacional del estado actual de las filmotecas, dando una precisa definición de lo que debe entenderse por un verdadero archivo cinematográfico y poniendo a la *Film Library* neoyorquina como modelo a seguir, gracias a los acuerdos alcanzados por esta con los productores cinematográficos:

“Existen archivos cinematográficos organizados solamente en París, Londres, Nueva York, así como en Berlín antes de la guerra. Por archivo cinematográfico organizado se debe entender un instituto que posee copias y el negativo de los principales filmes de todos los países y que está en disposición de presentarlos al público en proyecciones o visionados en la moviola. La colección de filmes debe estar acompañada de una fototeca, una colección de documentos originales (esquemas de puestas en escena y de vestuarios, una biblioteca especializada y, eventualmente, de una discoteca de música de filmes). Desde esta óptica, se puede decir que solamente el archivo cinematográfico de Nueva York ha alcanzado su objetivo (...) La Film Library dispone de grandes recursos económicos y por lo tanto puede resolver de la mejor manera todos los difíciles problemas de conservación y de proyección de filmes. A través de acuerdos con los principales productores americanos, ha resuelto jurídicamente la cuestión de la conservación de filmes, más allá del período fijado para su explotación comercial. A cambio del depósito de filmes que ofrecen un valor artístico, se ha comprometido a utilizarlos solamente con finalidad cultural y se ha prohibido el alquilarlos en el comercio”.<sup>53</sup>

Además de este escrito, también juega un importante papel, antes de la celebración de ese encuentro de la FIAF de París, el *Congreso Internacional del Cine de Basilea*, que se celebró en la ciudad suiza del 30 de agosto al 8 de septiembre de 1945, y en el que, entre los numerosos frentes abordados en relación con la profesión cinematográfica, se pidió la extensión de los archivos cinematográficos y el depósito legal de la producción comercial, así como, por deseo del historiador René Jeanne, un archivo en cada país dedicado a los filmes de actualidades y a los documentos de interés público, a la vez que un supra-archivo cinematográfico internacional en las Naciones Unidas. Pero, además de tratarse con detenimiento estos asuntos, destacó allí sobre todo un cálido clima de convivencia entre muy distintos estamentos del oficio del cine, independientemente de su lugar de procedencia (con preponderancia del grupo francés, encabezado siempre por Langlois), lo que repercutiría en la lucha conjunta y unívoca por unos archivos cinematográficos *organizados*.

Una vez concluida la II Guerra Mundial, en el citado anteriormente Congreso de París de 1946, segundo encuentro de la FIAF siete años después del primero en Nueva York, se toman una serie de decisiones de distinta consideración. Así, tras

---

<sup>53</sup> Comencini, Gianni. *Il Problema della Cineteca Milanese: Stato Attuale e Possibili Sviluppi*. Milán: Cineteca Milanese Mario Ferrari, 1945. Pp. 1-2.

dejar fuera de la FIAF a Alemania, (recordando además a esta y a la UNESCO que el *Reichsfilmmarchiv* debía devolver los documentos sustraídos de los países ocupados por los alemanes durante la guerra a los archivos de estos Estados, ahora libres) se decidió la apertura de las puertas de la federación a nuevos países. De este modo, se inscribirán en la FIAF la *Cineteca Italiana* (producto de la fusión entre los archivos de Milán y de Roma), la *Cinémathèque de Belgique*, los *Archives Cinématographiques Suisses*, el *Instituto Cinematográfico Checoslovaco* creado en Praga en 1945, los *Archivos Históricos del Filme* que surgen en Ámsterdam en 1946, y el *Centralne Archiwum Filmowe* de Varsovia, del mismo año.

En este congreso, una vez que el acuerdo sobre la naturaleza artística y cultural del cine y la búsqueda de antiguos filmes para ampliar las colecciones era ya total por parte de los integrantes de la FIAF, surgieron muchas dudas y contradicciones respecto a los derechos de explotación de los filmes por parte de las filmotecas (instituciones ya con fines culturales, documentales e históricos), en un continuo enfrentamiento con los productores (no muy partidarios de las filmotecas y la *cultura*). Así, el francés Langlois reivindica al respecto para los archivos el *derecho a hacer contratipos*, debido al enorme desgaste que sufrían los positivos en los archivos y dado que, según él, cuantos más contratipos hubiese en el mundo, más aumentaría la protección de los filmes. Pero un cierto temor a los productores (a pesar de los sanos fines de los archivos) y las lagunas legales al respecto hacen que la FIAF aplique este derecho únicamente a filmes anteriores a 1914.

A pesar de las muchas medidas adoptadas en este congreso, es cierto que se obvió el debate (que poco después sí se daría con intensidad en los escritos de la época) acerca de la concesión de la prioridad por parte de las filmotecas, bien a la tarea de preservación – con el británico Ernst Lindgren siempre a la vanguardia de las técnicas de organización y a la cabeza de esta opinión –, o bien a la de proyección de los documentos filmicos – con el francés Langlois al frente de esta idea, esgrimiendo la necesidad de obtener ingresos, a través de las proyecciones, para superar los problemas económicos de los archivos –. De cualquier modo, a partir de este congreso se deja entrever una cierta preocupación por los aspectos técnicos, pidiéndose ya en él por parte de la FIAF la puesta en común de las investigaciones realizadas en cada país en materia de conservación de filmes.

Más adelante, y tras la celebración inmediata de nuevos congresos sucesivos de la federación en ciudades muy diversas de la geografía europea a un ritmo anual desde el Congreso de París de 1946 (a excepción de los años 1947 y 1950), la FIAF decidirá intervenir ante la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Ciencia, la Educación y la Cultura) para lograr la libre circulación de los filmes de archivo, eliminando las altas tasas aduaneras que frenaban el intercambio de documentos filmicos entre archivos de distintos países. También se propondrá un catálogo común de todos los filmes de los archivos miembros de la federación (a petición del americano Iris Barry) o que todos los países adopten un depósito legal para toda la producción cinematográfica (propuesta que hace el miembro de la *Cinémathèque Française* Georges Sadoul, con el apoyo del británico Lindgren, y que tardaría décadas en materializarse). Por otro lado, la FIAF hará suyo el deseo ya proclamado con anterioridad por el MOMA de Nueva York de que se reconozca

al filme como un arte, insistiendo en que, además, es un producto cultural y un medio para difundir las informaciones y las ideas.

No obstante, en medio de la celebración de estos sucesivos encuentros de la FIAF y de la adopción de diversas medidas, no podemos olvidar que en los años cincuenta se produce la tercera y última de las grandes destrucciones masivas de documentos filmicos, tras las ya comentadas de los años veinte (por la evolución en la consideración del cine, de barraca de feria a espectáculo de masas y gran industria) y la de los años treinta (por la llegada del cine sonoro). En esta ocasión, es la sustitución de la película de acetato por la de nitrato, que prendía con demasiada facilidad, lo que propicia la *masacre*, aunque, además de estas tres oleadas destructivas, no podemos obviar las destrucciones ordinarias que forman parte de la vida cotidiana del cine durante toda su historia (para las que casi siempre se han esgrimido razones económicas o *técnicas*) y las destrucciones por muerte química (fundamentalmente de los filmes de nitrato, sustancia que se descomponía inexorablemente), otras formas de pérdida del patrimonio cinematográfico aún frecuentes en nuestros días, como afirma Martin Scorsese, director cinematográfico y presidente de la institución *World Cinema Foundation* (plataforma creada en 2007 para luchar por la salvación y rescate del patrimonio cinematográfico).<sup>54</sup>

Pero a pesar de la citada tercera oleada destructiva del patrimonio filmico, y retomando de nuevo la senda de los años cincuenta, el proceso de proliferación de archivos cinematográficos iniciado continúa en esos años a un ritmo vertiginoso. Prueba de ello es el *Nederlands Historisch Filmarchief* que nace como asociación privada, en la habitación de estudiante de Jan de Vaal, en Amsterdam en 1946, y que irá evolucionando hasta convertirse en 1952 en el *Nederlands Filmmuseum* con el apoyo del *Stedelijk Museum* (no es novedad ya el apoyo de un museo o de un cineclub, dado el desinterés de las administraciones públicas a la hora de respaldar y salvar un archivo cinematográfico).

Además, en los sucesivos congresos de la FIAF se irán incorporando numerosos archivos a la federación presidida, hasta 1971, por el historiador de cine polaco Jerzy Toeplitz, quien jugaría un papel decisivo junto con el británico Lindgren en el surgimiento de los archivos cinematográficos modernos. Así, hasta veinte nuevas filmotecas de todo el mundo se adhieren a la FIAF desde 1948 hasta 1959, año en que concluye una primera etapa de esta federación, impregnada de un cierto subjetivismo, para abrirse, desde comienzos de los años sesenta, una nueva etapa más objetiva y constructiva. Entre las nuevas filmotecas incorporadas a la federación, cabe destacar la *Filmoteca Española*, creada por una Orden Ministerial de 13 de febrero de 1953, dirigida desde sus inicios y hasta 1970 por el periodista, historiador y crítico de cine Carlos Fernández Cuenca y que, tres años después de su creación, se incorporará a la FIAF en 1956.

Organizando en etapas los primeros años del trabajo desarrollado por la FIAF, en una evolución que nos lleva, a grandes rasgos, desde los sentimientos hasta el

---

<sup>54</sup> Hermoso, Borja. "Scorsese, al Rescate del Cine Perdido" [artículo periodístico]. En *El País*. Madrid: Ediciones El País S.L., 16 de mayo de 2009. Pág. 38.

rigor técnico y la especialización, podemos destacar que los inicios de la federación están marcados por las continuas divergencias entre dos concepciones muy diferentes de archivo cinematográfico, representadas por dos figuras ya de sobra conocidas: el francés Henri Langlois y el británico Ernst Lindgren. Cada uno de ellos protagonizará una de las dos grandes etapas que distinguiremos en la evolución inicial de la FIAF. Así, si bien el primero acomete un grandísimo papel en el movimiento mundial de los archivos cinematográficos hasta finales de los cincuenta, es una persona que centra sus preocupaciones documentales en amontonar *tesoros*, sin selección alguna, ocultarlos como fanático del secreto que era, y con una gran indiferencia hacia la técnica. Es un ser omnipresente que carece un tanto de visiones objetivas y que impregnaba con sus ideas a la FIAF, puesto que la sede de esta estaba en la *Cinémathèque Française* de París, que él mismo dirigía, además de poseer un cargo de privilegio en la federación.

Por el contrario, Ernst Lindgren, del *National Film Archive* de Londres, era un apasionado de la técnica de la conservación que salvaba incunables y proyectaba y resucitaba la historia del cine (aunque la proyección era para él un objetivo secundario), haciendo, además, públicos los catálogos de sus filmes sin temor a los productores. Asimismo, era partidario de seleccionar los documentos cinematográficos a través de un comité estructurado en tres frentes que se ocupaban de los filmes como arte, los filmes como documentos históricos y los filmes científicos. No obstante, Lindgren se ve obligado a abandonar la federación en 1959 cuando se percata de que se ha quedado solo en la defensa de sus ideas.

Con estas discrepancias de fondo, durante la primera etapa de la FIAF – impregnada de los ideales del francés Langlois y caracterizada por la apertura a archivos de numerosos países –, se llega a acuerdos como la moción que se aprueba para pedir a las filmotecas que eviten mezclar sus actividades con los institutos de cine, escuelas de cine o instituciones cuyo objetivo prioritario no coincida con el de las filmotecas, para que los archivos nacionales disfruten de una mayor autonomía. En materia de adquisiciones, aunque la principal preocupación es recuperar los filmes sonoros anteriores a la guerra, el enriquecimiento de las colecciones se realiza de forma dispersa. Cabe destacar al respecto la pionera iniciativa yugoslava por la cual, a través de una ley sobre cine aprobada en 1956, se obliga a los productores a entregar a la *Jugoslovenska Kinoteka* una copia de cada filme producido en un plazo máximo de tres años.

En materia de selección, y con la excepción ya comentada anteriormente de la *National Film Library* del británico Lindgren, se conservará todo, a pesar de la inexistencia del depósito legal (salvo en el caso de Yugoslavia), cuya conveniencia o no acapara numerosos debates en los congresos de la FIAF, en los que Langlois se posicionará en contra y hará dudar al resto.

Sobre esta primera etapa de la federación, Raymond Borde opina que “*si ha habido una edad de oro de los archivos cinematográficos, sin duda fue durante*

*este período de 1950 a 1960, que olvidó los años grises de la guerra y que todavía no está traumatizado por los ordenadores del año 2000”.*<sup>55</sup>

De la labor realizada en estos primeros años por la federación, también podemos hacer alusión a las preocupaciones de la misma en torno a las relaciones con los productores cinematográficos, una vez se percató, en el Congreso de Vence (Francia) de 1953, de que tras recobrar los filmes antiguos que conservaban su valor mercantil iban a aparecer los temibles productores poseedores de sus derechos, ante lo cual Langlois sugiere “*establecer contactos con los derechohabientes y hacer una especie de policía internacional (...) El libre mercado resucita. Debemos matarlo. De lo contrario él nos matará*”.<sup>56</sup> Y propone marcar con un sello los documentos de la FIAF para diferenciarlos de los del mercado negro.

También es destacable la preocupación manifiesta en todos los foros de la FIAF por dar o no prioridad a la producción cinematográfica nacional frente a la externa, lo que desembocará en una recomendación de la FIAF, plasmada en el informe oficial de su Congreso de Estocolmo de 1959, por la cual “*el primer deber de un archivo cinematográfico es el de conservar la producción nacional*”.<sup>57</sup>

Otros debates en los encuentros de la FIAF de esta primera etapa dan muestra del entusiasmo por la recuperación, identificación y reconstrucción de filmes desconocidos, para lo cual incluso se convocaban a viejos realizadores, como es el caso de la *Gosfilmofond* rusa en 1960, para proyectarles documentos filmicos sin ficha técnica, títulos, ni intertítulos, con la idea de que estos identificasen los nombres, las fechas de producción y los realizadores. También preocupaba a la FIAF la destrucción consciente por parte de la industria cinematográfica de positivos y negativos de filmes, con protestas, en los Congresos de Roma de 1949, de Varsovia en 1955 o de Dubrovnik en 1956, que siempre acababan chocando con las leyes comerciales que señalaban al productor cinematográfico como propietario del derecho de vida y muerte de sus productos, ante lo cual la UNESCO no consideró oportuno intervenir por el momento.

Otro tema a debate en este primer periodo de la federación fue el de la creación de catálogos para hacer públicos los documentos filmicos que poseía cada filmoteca, ante lo cual la gran mayoría prefirió no dar el paso debido al temor a que los productores pudiesen reclamarles algún documento. Sin embargo, el británico Ernst Lindgren y su *National Film Library* publicó en 1951 el primer catálogo de documentos filmicos, *Silent News Films*, en los que hacía público todos los filmes mudos que poseía su archivo, y tras el cual publicaría otros nuevos catálogos. Incluso propone elaborar entre todas las filmotecas de la FIAF un catálogo mundial en el que se consignaría de cada documento: país y año, título original y títulos extranjeros, realizador e intérpretes principales, formato, si se trata de un original o contratipo, del positivo o del negativo, la longitud en metros o número de rollos (si se desconoce lo primero), así como la lengua de los subtítulos o los intertítulos.

<sup>55</sup> Borde, Raymond. *Los Archivos Cinematográficos*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991. Pág. 112.

<sup>56</sup> *Ibidem*. Pág. 114.

<sup>57</sup> *Ibidem*. Pág. 113.

Esta petición de Lindgren llegará relativamente a buen puerto tras publicarse, en 1954, el ejemplar *Union catalogue of selected films* (*Catálogo colectivo de filmes seleccionados*) que contenía 3200 títulos (un porcentaje ínfimo del total) clasificados en cuatro categorías: ficciones, documentales, vanguardia y animación.

Otros temas a debate en esta época eran los relativos a las proyecciones, respecto a las cuales algunos archivos se percatan de que ya no necesitan a los cineclubs para proyectar sus filmes, pasando ellos mismos a programar independientemente. No obstante, la FIAF firmará en 1959 una especie de pacto entre caballeros con los cineclubs, el *Acuerdo de Soho*, que será renovado en 1962. Incluso tendrá que tratar la federación con los festivales de cine y las televisiones, que pedían documentos constantemente a los archivos para proyectar o emitir. Las proyecciones, junto con el gran aumento de las publicaciones por parte de los archivos, de antologías, la organización de exposiciones o la muestra de aparatos relacionados con el cine, servirán en esta primera etapa para fijar la identidad cultural de las filmotecas.

Por último, cabe destacar de estos años los proyectos mundialistas que se quedaron relativamente en el camino, como el *BIRHC* (*Bureau International de la Recherche Historique Cinématographique*), de una existencia fugaz y propuesto de nuevo por el británico Ernst Lindgren, en contra de los historiadores, con el que pretendía que en cada país se hiciesen profundas investigaciones y se llevasen a una puesta en común para poder escribir *la verídica historia del cine mundial*. O el frustrado proyecto de 1952 de construir una Biblioteca Internacional del Cine en Lausana. U otro relativo a un Fondo Internacional de circulación y tiraje de filmes en París (que llegaría pero más adelante), así como el proyecto frustrado de un Instituto Internacional del Cine para formar al personal que trabaja en los archivos del cine, o la interesante propuesta de especialización de cada uno de los archivos cinematográficos integrantes de la FIAF en un terreno específico hasta abarcar todos los ámbitos del cine: los filmes independientes en Bélgica, los filmes cómicos en Dinamarca, las actualidades en el Reino Unido, los filmes sobre teatro y danza en Francia, los discos y bandas sonoras en Italia, los filmes sobre arte en los Países Bajos, los documentales en Polonia, las fotografías en Suecia, los filmes pedagógicos en Suiza, los dibujos animados en Checoslovaquia o la vanguardia en Uruguay.

Este último proyecto, que apuntaba a un archivo cinematográfico mundial y que habría estrechado enormemente los lazos de interdependencia entre los archivos de la federación, obviándose banderas nacionales y la fragmentación de las competencias, y haciendo a todos partícipes de la federación a un mismo nivel, tampoco llegaría a materializarse. Incluso hoy no se cuenta con un proyecto similar, a pesar de que Raymond Borde hacía, en 1983, la siguiente previsión respecto al proyecto:

“Creo que se realizará en el año 2.000 y que las colecciones diseminadas por la superficie del planeta serán los proveedores y beneficiarios de un gigantesco centro

de imágenes que funcionará como una red de circulación sanguínea. A mediados del siglo XX, todavía era pronto”.<sup>58</sup>

Con todos estos proyectos de los primeros años de la FIAF, materializados o no, se llegará a un nuevo periodo cuyo comienzo está marcado por el abandono de la federación por parte del francés Langlois, hasta ahora el miembro con más voz y voto en la misma, tras un desencuentro con el director de la *Cinémathèque de Belgique*, Jacques Ledoux, y la entrada de este último como secretario general en la FIAF, que daría nuevos aires, un tanto más objetivos y constructivos, a la federación.

Además de esta inyección de novedosas ideas que marca el inicio de esta segunda etapa de la FIAF, la llegada de Ledoux a la federación en 1960 y la marcha de Langlois de la misma supone para este organismo el final de las disputas internas por visiones opuestas. Ledoux era un antiguo archivero amante del cine caracterizado por el gran rigor con el que actuaba siempre. En aquel momento, dirigía la *Cinémathèque de Belgique* (sucediendo en el cargo a André Thirifays, fundador de la misma), una institución ya consolidada a la que convirtió en todo un modelo a seguir por el resto de archivos cinematográficos por su enorme complejidad y equilibrio.

Su visión equilibrada respondía a las necesidades del momento, superando así los inmensos problemas técnicos a los que se enfrentaban los archivos y la visión subjetiva, afectiva y centralizada del francés Langlois. Junto con el presidente de la federación, Jerzy Toeplitz, se llevarían a cabo de inmediato infinidad de trabajos técnicos e históricos materializados en numerosos catálogos de documentos fílmicos (incluso centrales, más allá de los de los propios archivos), una vez vencido el miedo a los productores, así como útiles manuales sobre las tareas del trabajo diario en la filмотeca, elaborados por diferentes archivos en una estrecha colaboración con la FIAF

Una de las importantes iniciativas tomadas desde el comienzo de esta segunda etapa de la federación es la de la creación de diversas comisiones especializadas en un ámbito del quehacer diario de los archivos cinematográficos. Así, surge en 1961 la *Comisión de Conservación*, preocupada en sus orígenes por las condiciones de climatización en que se conservan los ingentes volúmenes de *stocks* de documentos fílmicos, así como por el problema de los filmes en color, materializándose sus iniciativas en publicaciones muy útiles para los archiveros como *Film Preservation* (1963) o *The preservation and restoration of colour and sound in films* (1977). O la *Comisión del Copyright*, que se crea poco después para investigar los problemas jurídicos que puede suscitar la reproducción y salvación de los filmes antiguos en distintos países. O también la *Comisión de Documentación*, que aparece en 1968 y que realizará proyectos muy variados como el estudio de revistas de cine publicadas en todo el mundo (materializado en volúmenes anuales desde 1971 bajo la denominación de *International Index to film periodicals. An annotated guide*), o la realización de un diccionario internacional de los decoradores y diseñadores de

---

<sup>58</sup> Ibidem. Pág. 128.

vestuario (publicado en dos volúmenes, en 1976 y 1977, bajo la denominación de *International directory of set and costume designer in film*), entre muchas otras iniciativas. Y, por último, nacerá también en 1968 la *Comisión de Catalogación*, que, retomando la antigua idea apuntada por el británico Ernst Lindgren, se centrará en la elaboración de unas normas internacionales para las fichas descriptivas de los documentos filmicos conservados, con la idea de lograr en un futuro que todos los ficheros de cada país puedan reunirse en un fichero mundial (con el resultado más inmediato, en 1979, de la publicación *Film Cataloguing*, además de otros muchos trabajos posteriores editados por los diferentes archivos en colaboración con la FIAF, entre los que podemos citar numerosas bibliografías internacionales del cine, o las *Reglas de Catalogación de la FIAF para los Archivos Filmicos* que se publicarán en 1991).

En definitiva, se contempla en esta nueva etapa toda una eclosión de publicaciones que teorizan sobre terrenos hasta ahora inexplorados y que ahora constituyen una nueva rama del conocimiento. A ello habría que sumar el surgimiento de escuelas de verano que formaban al personal de los nuevos archivos que iban surgiendo, la organización por parte de la FIAF de simposios históricos (para que su discurso no quedase sólo en lo técnico), o la realización, retomando el trabajo de Lindgren en su archivo británico en 1954, de catálogos, los cuales eran solicitados con insistencia por los archiveros. Así, se crearon índices de largometrajes y cortometrajes del cine mudo, quedándose en el camino un proyecto de la FIAF de elaboración de un índice de los filmes sonoros del periodo 1929-1933, por temor a los productores, a pesar de que estos últimos ya reconocían y apoyaban la misión de las filmotecas.

Por último, también habría que incluir en esta segunda etapa de la federación la preocupación solidaria existente en su seno por la ayuda, en materia de archivos cinematográficos, al Tercer Mundo, una cuestión hasta ahora pendiente en las iniciativas de la FIAF y respecto a la cual su presidente Jerzy Toeplitz y su *proyecto africano* harán que se vote en el Congreso de Moscú de 1964 una resolución por la cual “*la FIAF apela a todos sus miembros para que acudan en ayuda de todos los países en vías de desarrollo y de todos los Estados recientemente creados, en vistas de la organización de archivos cinematográficos, prestándoles filmes y facilitando la organización de ciclos o de semanas de proyecciones*”<sup>59</sup>. Posteriormente, en el Congreso de Nueva York de 1969, se retomará la petición de ayuda a los jóvenes archivos (con propuestas por parte de la *Cinémathèque de Toulouse* de prestarles ilimitadamente copias superfluas, intercambiar copias y dar la cara por ellos interviniendo ante los distribuidores), creándose finalmente una comisión, en el Congreso de México de 1976, para ayudar a los archivos de países en vías de desarrollo, lo que llevará a que la UNESCO intervenga en el asunto, en sucesivas reuniones de expertos, apelando a la “*preservación de filmes y otros medios audiovisuales en los países en*

---

<sup>59</sup> Ibidem. Pág. 139.

*desarrollo*”<sup>60</sup>, visión que más tarde generalizará ampliando al máximo estas fronteras.

En definitiva, con todas estas preocupaciones, la FIAF va avanzando durante los años setenta entre nuevos proyectos, nuevos debates en sus congresos anuales o cambios en su equipo directivo, manteniendo siempre el buen clima imperante en su seno en pos de la conservación del patrimonio cinematográfico y una línea continuista. Así, Ledoux dejaría su cargo de secretario general de la federación en 1977 a Robert Dudelin, de la *Cinémathèque Québécoise*, y, en la presidencia, a Toeplitz le sucederían Vladimir Pogacic, del archivo de Belgrado, en 1972, y Wolfgang Klaue, del *Staatliches Filmarchiv* de Berlín, en 1979, entre otros que llegarán más adelante, ya en otra nueva etapa.

## **6. El reconocimiento oficial del valor documental del cine: las recomendaciones de la UNESCO**

1980 es un año que marca una nueva etapa no sólo en la evolución de la FIAF sino también en la evolución de la Documentación Audiovisual. Y es que, por vez primera, los organismos públicos (la UNESCO en este caso) respaldarán, plasmándolo sobre un texto oficial, titulado *Recomendaciones para la Salvaguarda y Conservación de las Imágenes en Movimiento*<sup>61</sup>, la labor que habían venido realizando durante cincuenta años las filmotecas, y apoyando así, de una vez por todas, gran parte de las reivindicaciones del polaco Boleslaw Matuszewski ochenta y dos años antes.

Es, por tanto, más que por el efecto práctico inmediato que produjeran sobre los Estados y las filmotecas de todo el mundo, por el hecho de que se reconoce de forma oficial el valor patrimonial de los documentos audiovisuales (tanto filmicos como televisivos), por lo que estas recomendaciones de 1980 se constituyen en un documento crucial, pidiéndose además a los Estados actuar para salvaguardarlos. No obstante, dichas recomendaciones no llegaron de improviso sino que en realidad se habían venido ya gestando en los años previos de la década de los setenta.

Así, entre los antecedentes de las recomendaciones de 1980 de la UNESCO, debemos hacer primeramente alusión al hecho de que en 1972 el Consejo Internacional de Archivos ya reconoció oficialmente las imágenes en movimiento en un informe titulado *Archivos de las películas cinematográficas, los documentos*

---

<sup>60</sup> Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura. *Reunión Internacional de Expertos sobre los Requisitos Especiales Concernientes a la Preservación de Filmes y Otros Medios Audiovisuales en los Países en Desarrollo. 16-20 de octubre de 1978, Buenos Aires. Informe final. CC-78/Conf. 610*. París: UNESCO, 4 de mayo de 1979. Pág. 1.

<sup>61</sup> Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura. “Recomendaciones para la Salvaguarda y Conservación de Imágenes en Movimiento”. En *Actas de la Conferencia General. 21ª Reunión. 23 de septiembre – 28 de octubre de 1980. Volumen 1. Resoluciones*. París: UNESCO, 1980, pp. 167-172.

*fotográficos y las grabaciones sonoras*<sup>62</sup>, preparado por Wolfgang Kohte para el VII Congreso de Moscú de dicho Consejo. Pero es evidente que el nivel de implicación por parte de los diferentes Estados no será el mismo en este último pronunciamiento que cuando el reconocimiento oficial de este tipo de imágenes en movimiento venga dictado en un texto por un organismo como la UNESCO, que ya había venido estableciendo vínculos durante los setenta, a través de su Consejo Internacional de Cine y Televisión, con el Consejo Internacional de Archivos (más concretamente con un grupo de trabajo especializado en los registros audiovisuales creado por este último Consejo), así como con otras organizaciones internacionales no gubernamentales relacionadas con la materia.

Según Hernández Pérez<sup>63</sup>, fueron la antigua Alemania Oriental y Suiza quienes solicitaron a la UNESCO que pusiese los medios a su alcance para impedir la pérdida y el deterioro de tan importante patrimonio mundial. Y esta primera petición a la UNESCO obtendría una respuesta positiva en la 18ª reunión de su Conferencia General que tiene lugar del 17 de octubre al 23 de noviembre de 1974. En ella, se adoptará una resolución, la 3.422, en la que se insta al Director General de la UNESCO a que examine la situación preocupante en la que se encuentra la conservación de las imágenes en movimiento y que intervenga de inmediato elaborando un programa al respecto. A partir de entonces, la UNESCO asomará la cabeza en materia documental audiovisual y, tras recibir sugerencias y recomendaciones al respecto, irá definitivamente más allá adoptando, en la Conferencia General de su vigésimo-primer reunión celebrada en Belgrado el 27 de octubre de 1980, las citadas *Recomendaciones para la Salvaguardia y Conservación de las Imágenes en Movimiento*, tras lo cual los documentos audiovisuales adquirirán un valor nunca antes reconocido *oficialmente* de un modo similar:

“Las imágenes en movimiento son una expresión de la personalidad cultural de los pueblos y que, debido a su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, forman parte integrante del patrimonio cultural de una nación, (...) son nuevas formas de expresión, particularmente características de la sociedad actual, y en las cuales se refleja una parte importante y cada vez mayor de la cultura contemporánea, (...) son también un modo fundamental de registrar la sucesión de los acontecimientos, y que por ello constituyen, debido a la nueva dimensión que aportan, testimonios importantes y a menudo únicos de la historia, el modo de vida y la cultura de los pueblos así como de la evolución del universo, (...) tienen un papel que desempeñar cada vez más importante como medios de comunicación y comprensión mutua entre todos los pueblos del mundo, (...) al difundir conocimientos y cultura en todo el mundo, las imágenes en movimiento son una contribución importante a la educación y al enriquecimiento del ser humano (...). Debido a la naturaleza de su soporte material y a los diversos métodos de su fijación,

---

<sup>62</sup> Kohte, Wolfgang. *Archives of Motion Pictures, Photographic Records, and Sound Recordings: Report at the 7th International Congress on Archives*. París, 1972.

<sup>63</sup> Hernández Pérez, A. *Documentación Audiovisual. Metodología para el Análisis Documental de la Información Periódica Audiovisual*. Madrid: Universidad Complutense, 1992. Pág. 60.

las imágenes en movimiento son extraordinariamente vulnerables y deberían conservarse en condiciones técnicas específicas (...).<sup>64</sup>

A esto le sigue el reconocimiento de que *“muchos elementos del patrimonio constituido por las imágenes en movimiento han desaparecido debido a deterioros, a accidentes o a una eliminación injustificada, lo cual constituye un empobrecimiento irreversible de ese patrimonio”*, reconociendo también *“los resultados obtenidos gracias a los esfuerzos de las instituciones especializadas para salvar las imágenes en movimiento de los peligros a los cuales están expuestas”*.<sup>65</sup>

Y, con estas justificaciones, señala directamente con el dedo a los Estados, apuntando que es *“necesario que cada Estado tome medidas complementarias adecuadas encaminadas a garantizar la salvaguardia y la conservación para la posteridad de esa parte especialmente frágil de su patrimonio cultural, del mismo modo que se salvaguardan y conservan otras formas de bienes culturales como fuente de enriquecimiento para las generaciones presentes y futuras”*; medidas que, a su vez, *“deberían tener debidamente en cuenta la libertad de opinión, expresión e información, reconocida como parte esencial de los derechos humanos y de las libertades fundamentales inherentes a la dignidad de la persona humana, y la necesidad de reforzar la paz y la cooperación internacional, así como la posición legítima de los titulares de derechos de autor y de todos los demás derechohabientes sobre las imágenes en movimiento”*.<sup>66</sup> Para ello, y aunque privilegie la producción nacional, ve necesaria la cooperación y solidaridad internacional entre los diferentes Estados al considerar, entre otros factores, *“que las imágenes en movimiento creadas por los pueblos de todo el mundo forman parte del patrimonio de la humanidad en su conjunto”*.<sup>67</sup>

Con estas consideraciones previas, entre otras, la Conferencia General de la UNESCO:

*“Recomienda a los Estados Miembros que apliquen las siguientes disposiciones, adoptando, en forma de ley nacional o de otro modo, y de conformidad con el sistema o la práctica constitucional de cada Estado, las medidas necesarias para aplicar en los territorios bajo su jurisdicción los principios y normas formulados en la presente Recomendación.*

*La Conferencia General recomienda a los Estados Miembros que pongan la presente Recomendación en conocimiento de las autoridades y servicios competentes.*

---

<sup>64</sup> Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura. “Recomendaciones para la Salvaguardia y Conservación de Imágenes en Movimiento”. En *Actas de la Conferencia General. 21ª Reunión. 23 de septiembre – 28 de octubre de 1980. Volumen 1. Resoluciones*. París: UNESCO, 1980, pág. 167.

<sup>65</sup> Ídem.

<sup>66</sup> Ídem.

<sup>67</sup> Ídem.

*La Conferencia General recomienda a los Estados Miembros que le sometan, en las fechas y en la forma que determine, las medidas tomadas para aplicar la presente Recomendación”.*<sup>68</sup>

Y entre esas numerosas medidas recogidas en las recomendaciones se incluyen, además de la de invitar a la creación de filmotecas en países que aún no disponían de ellas, la de equipar a todos los archivos de recursos adecuados tanto humanos como materiales y económicos, la de difundir las filmografías o catálogos nacionales y unificar los sistemas de catalogación, la de otorgar prioridad a la producción nacional o las cuestiones jurídicas en torno al depósito legal, aquella por la cual “*se debería de facilitar el más amplio acceso a las obras y fuentes de información que representan las imágenes en movimiento adquiridas, salvaguardadas y conservadas por instituciones públicas o privadas de carácter no lucrativo*”.<sup>69</sup>

Con todo ello, es evidente que se llega a una nueva etapa en la evolución de la Documentación Audiovisual, lo que confirma el hecho de que desde 1980, tras esta concienciación pública definitiva sobre el valor de las imágenes en movimiento, asistiremos a un nuevo *boom* de creación de filmotecas por decisión de los Estados y sus Ministerios de Cultura, muchas de ellas a nivel autonómico, provincial o local, dentro de sus programas políticos de actuación. En el caso de España, se crean desde este momento archivos autonómicos cinematográficos como la *Filmoteca de Zaragoza* en 1981, la *Filmoteca de Catalunya* en 1982, la *Filmoteca Canaria* en 1984, la *Filmoteca de la Generalitat Valenciana* en 1985 o, más tarde, la *Filmoteca de Andalucía* en 1989 o las de Galicia y Castilla y León en 1991, entre otras.

Desde la publicación de las recomendaciones de 1980, la UNESCO continuará trabajando en la misma línea hasta la actualidad, encargando y publicando estudios o informes como *La evaluación de las imágenes en movimiento de los archivos: un estudio del RAMP* (Programa de Gestión de Documentos y Archivos) *con directrices*<sup>70</sup>, elaborado por Sam Kula y difundido en 1983 para “*prestar asistencia a los archiveros y gestores de registros que se dedican a la selección de las imágenes en movimiento para su conservación*”,<sup>71</sup> o *Cuestiones jurídicas relacionadas con los archivos audiovisuales*<sup>72</sup>, encargado a Birgit Kofler y publicado en 1991 para poner orden a los problemas de tipo legal, así como también creando programas como *Memoria del Mundo*<sup>73</sup> en 1992.

---

<sup>68</sup> *Ibidem*. Pág. 168.

<sup>69</sup> *Ibidem*. Pág. 169.

<sup>70</sup> Kula, S. *La Evaluación de las Imágenes en Movimiento de los Archivos: un Estudio del RAMP con Directrices*. París: UNESCO, 1983.

<sup>71</sup> *Ibidem*. Pág. i.

<sup>72</sup> Kofler, Birgit. *Cuestiones Jurídicas Relacionadas con los Archivos Audiovisuales*. PGI-91/WS/5. París: UNESCO, 1993.

<sup>73</sup> Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. *Programa y Presupuesto Aprobados 2004-2005. Conferencia General de la UNESCO 32ª Reunión. Resolución 32C/5*. París: UNESCO, 2003. Pág. 261.

Y a esta labor desarrollada por la UNESCO en las últimas décadas se unirá, desde finales de los años ochenta del pasado siglo, la intervención en materia de archivos audiovisuales de otros organismos internacionales como el Consejo de Europa, que publica en 1985 la *Recomendación sobre la Conservación del Patrimonio Cinematográfico Europeo*<sup>74</sup>, en la que este organismo incluirá explícitamente a las películas en el patrimonio cultural y social (con referencias a la destrucción voluntaria y a las pérdidas involuntarias), subrayando el cometido esencial que cumplen los archivos. O también el Parlamento Europeo, creando conjuntamente con el anterior Consejo programas como *MEDIA* en 1990, con el que se pretendería, entre otros fines, “*la contribución a la creación de un segundo mercado, en especial a partir del aprovechamiento de los archivos*”<sup>75</sup>. Y a esta labor de los citados organismos internacionales tenemos que unir las diferentes políticas y estrategias nacionales y regionales en materia de archivos filmicos.

Así, desde el año 2000 y, de forma mucho más persistente, desde 2005, la mayor parte de los esfuerzos de los profesionales de las filmotecas de todo el mundo y de la FIAF se vuelcan, atendiendo a las aportaciones de los organismos e instituciones de la Unión Europea, fundamentalmente en dos aspectos, tal y como se viene reflejando en los programas y libros de actas de los últimos congresos anuales de dicha federación, además de otros encuentros profesionales internacionales: por un lado, la digitalización; y, por otro lado, los metadatos, con los que se pretendería lograr la normalización e interoperabilidad de las bases de datos de las filmotecas, lo que posibilitaría el acceso online al patrimonio cinematográfico.

No obstante, tras los evidentes aspectos positivos de la digitalización, una tendencia que podría considerarse como una proyección actual de aquel impulso inicial de finales del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX por defender la preservación de los documentos filmicos, se esconden realidades radicalmente heterogéneas que se pueden comprobar al analizar el universo particular de cada filmoteca. Y es que estos archivos se encuentran, a pesar de las optimistas recomendaciones europeas, a merced de las políticas del gobierno de cada Estado (y/o de cada Comunidad Autónoma, en el caso de las filmotecas autonómicas) en lo relativo a recursos humanos y materiales asignados en los presupuestos, cuestiones que a menudo (como es el caso español) se constituyen en el principal problema de la materialización de proyectos con este fin. Así, si bien Filmoteca Española cuenta desde 2006 con un Plan de Digitalización propio<sup>76</sup>, muchas filmotecas regionales españolas no cuentan con recursos, materiales y humanos, suficientes para diseñar y llevar a la práctica un plan de tal envergadura.

---

<sup>74</sup> Consejo de Europa. *Recomendación sobre la Conservación del Patrimonio Cinematográfico Europeo. Recomendación R (85) 8*, 14 de mayo de 1985.

<sup>75</sup> Parlamento Europeo y Consejo Europeo. “Decisión del Consejo, de 21 de Diciembre de 1990, Relativa a la Aplicación de un Programa de Fomento de la Industria Audiovisual Europea (MEDIA) (1991-1995)”. En *Diario Oficial de la Unión Europea*. Bruselas: Oficina de Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas, 31 de Diciembre de 1990. Pág. 37.

<sup>76</sup> Aguilar Alvelar, Santiago; López De Prado, Rosario. *Filmoteca Digital: Plan de Digitalización de la Filmoteca Española*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, 2006. En URL: <http://www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/PlanDigitalizacion.pdf> [Consulta: 09/10/2015].

En este sentido, cabe citar un informe elaborado por la Comisión Europea y publicado en 2010<sup>77</sup>, previo cuestionario remitido a las filmotecas europeas en diciembre 2009, con especial hincapié en los retos y oportunidades para el patrimonio cinematográfico europeo derivados de la transición de lo analógico a lo digital. En el mismo, se hace alusión entre los resultados a las diferencias presupuestarios entre las distintas filmotecas europeas, unas diferencias que oscilan entre los 40 millones de euros anuales que Francia destina a sus tres principales filmotecas y los menos de 500.000 euros anuales que se reparten las filmotecas de países como Estonia, Grecia, Malta, Eslovenia o Letonia, quedando España mal situada en dicho informe, con una inversión de poco más de 4 millones de euros.<sup>78</sup>

Dos años después, en el último informe<sup>79</sup> publicado por la Comisión Europea, el de 2012, elaborado en base a unos nuevos cuestionarios-informes distribuidos a las filmotecas europeas en julio de 2011, se apunta entre sus resultados que la mayor parte de las filmotecas europeas no se han adaptado todavía a la revolución digital, ni son capaces aún de conservar obras cinematográficas de forma digital. Además, de acuerdo con este informe, solo el uno y medio por ciento del patrimonio cinematográfico europeo está digitalizado y es accesible al público. Entre los actuales obstáculos a la digitalización se citan la escasez de financiación pública y privada. Por tanto, la Comisión considera en el informe que los Estados Miembros deberían incluir el patrimonio cinematográfico en su estrategia de digitalización y políticas de archivo nacionales, lo que supondría un mayor contenido filmico en proyectos internacionales interesantes de difusión y acceso al patrimonio cultural como *Europeana*.<sup>80</sup> Y es que, en palabras de la propia Vicepresidenta de esta Comisión, Neelie Kroes, “*es ridículo que nuestro patrimonio cinematográfico no sea visible en el siglo XXI*”, ya que “*la cultura se sitúa en el corazón de Europa y la cinematografía en el corazón de la cultura*”.<sup>81</sup>

En definitiva, los pronunciamientos e iniciativas de organismos internacionales como la UNESCO, el Parlamento Europeo o la Comisión Europea, que se vienen difundiendo desde 1980 hasta la actualidad en pos de una mayor accesibilidad al patrimonio filmico por parte de los ciudadanos, chocan frontalmente con algunas políticas estatales que, como denunciábamos al comienzo del presente artículo, vienen caracterizadas, en el caso español y sobre todo desde el año 2010, por elevados recortes presupuestarios de hasta el 60% que continúan a día de hoy. Esta tendencia pone en serio peligro nuestro patrimonio cinematográfico, abocado, de no rectificarse con urgencia esta línea, a una nueva oleada de destrucción masiva

---

<sup>77</sup> Comisión Europea. *SEC(2010) 853. Commission Staff Working Document on the Challenges for European Film Heritage from the Analogue and the Digital Era (Second Implementation Report of the Film Heritage Recommendation*. Bruselas: Comisión Europea, 2 de julio de 2010.

<sup>78</sup> *Ibidem*. Pp. 28-37.

<sup>79</sup> Comisión Europea. *SWD(2012) 431 final. Commission Staff Working Document on the Challenges for European Film Heritage From the Analogue and the Digital Era (Third Implementation Report of the 2005 EP and Council Recommendation on Film Heritage)*. Bruselas: Comisión Europea, 7 de diciembre de 2012.

<sup>80</sup> Europeana Foundation. “Europeana collections” [en línea]. En URL: <http://www.europeana.eu/portal/> [Consulta: 13/10/2015]

<sup>81</sup> Kroes, Neelie. “Commission Report Finds One Million Hours of European Film Locked Away in Cans & Cupboards” [en línea]. Bruselas: Comisión Europea, 20 de diciembre de 2012. En URL: [http://europa.eu/rapid/press-release\\_IP-12-1427\\_en.htm](http://europa.eu/rapid/press-release_IP-12-1427_en.htm) [Consulta: 16/10/2015]

de dicho patrimonio similar a la de los años veinte, treinta o cincuenta del pasado siglo, echándose así por tierra el enorme esfuerzo realizado durante décadas por todas las personas y entidades a las que hemos aludido y rendido un necesario y oportuno homenaje en la presente investigación.

## 7. Referencias bibliográficas

- Aguilar Alvelar, Santiago; LÓPEZ DE PRADO, Rosario. *Filmoteca Digital: Plan de Digitalización de la Filmoteca Española*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, 2006. En URL: <http://www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/PlanDigitalizacion.pdf> [Consulta: 09/10/2015].
- Barkhausen, Hans. “Zur Geschichte des ehemaligen Reichsfilmarchivs. Gründung, Aufbau, Arbeitsweise” (“Hacia una Historia de la Construcción de la Reichsfilmarchivs”). En *Der Archivar*, vol. 13, nº 1, 1960, pp. 1-14. En URL: <https://www.econbiz.de/Record/zur-geschichte-des-ehemaligen-reichsfilmarchivs-gr%C3%BCndung-aufbau-arbeitsweise-barkhausen-hans/10001875799> [Consulta: 13/02/2015]
- Bessy, Maurice. “Mort du Film”. En *Cinémonde*, nº 234 (13 de abril, pág. 295), 235 (20 de abril, pág. 336), 236 (27 de abril, pág. 368), 237 (4 de mayo, pág. 388), 238 (11 de mayo, pág. 408), 239 (18 de mayo, pág. 428), 240 (25 de mayo, pág. 448), 241 (1 de junio, pág. 468). París, del 13 de abril al 1 de junio de 1933.
- Borde, Raymond. *Los Archivos Cinematográficos*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.
- Canudo, Ricciotto. “La Naissance d’un Sixième Art. Essai sur le Cinématographe”. En *L’Usine aux Images*. París: Séguier-Arte, 1995, pp. 32-40.
- Chardère, B. y Borge, Guy. *Les Lumières*. París: Bibliothèque des Arts, 1985. Pág. 71.
- Comencini, Gianni. *Il Problema della Cineteca Milanese: Stato Attuale e Possibili Sviluppi*. Milán: Cineteca Milanese Mario Ferrari, 1945.
- Comisión Europea. *SEC(2010) 853. Comisión Staff Working Document on the Challenges for European Film Heritage from the Analogue and the Digital Era (Second Implementation Report of the Film Heritage Recommendation*. Bruselas: Comisión Europea, 2 de julio de 2010.
- Consejo de Europa. *Recomendación sobre la Conservación del Patrimonio Cinematográfico Europeo. Recomendación R (85) 8*, 14 de mayo de 1985.
- Consejo Municipal de París. *Bulletin Municipal de Paris*, 5 de noviembre de 1906.
- Consejo Municipal de París. *Bulletin Municipal de Paris*, 12 de abril de 1911,
- De Fontecha, Ramón. “Un Laboratorio para Salvar el Legado del Cine” [artículo periodístico]. En *El Confidencial*, 12 de agosto de 2014. En URL: [http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-08-12/un-laboratorio-para-salvar-el-patrimonio-cinematografico-espanol\\_174967/](http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-08-12/un-laboratorio-para-salvar-el-patrimonio-cinematografico-espanol_174967/) [Consulta: 30/09/2015]
- Desclaux, Pierre. “Une cinémathèque française”. En *Cinémagazine*, nº 23, 1921, pp. 9-11
- Escoubé, Lucienne. “Sauvons les Films de Répertoire”. En *Pour Vous*, nº 176, 31 de marzo de 1932, pág. 3.
- Escoubé, Lucienne. “Sauvons les films de repertoire”. En *Pour Vous*, nº 183, 18 de mayo de 1932, pp. 8-9.
- Europeana Foundation. “Europeana collections” [en línea]. En URL: <http://www.europeana.eu/portal/> [Consulta: 13/10/2015]
- H., E. [Sin título]. En *Le Nature*, nº 1180, 11 de Noviembre de 1896, pág. 91.

- Hermoso, Borja. “Scorsese, al Rescate del Cine Perdido” [artículo periodístico]. En *El País*. Madrid: Ediciones El País S.L., 16 de mayo de 2009. Pág. 38.
- Hernández Pérez, A. *Documentación Audiovisual. Metodología para el Análisis Documental de la Información Periodística Audiovisual*. Madrid: Universidad Complutense, 1992.
- Kofler, Birgit. *Cuestiones Jurídicas Relacionadas con los Archivos Audiovisuales*. PGI-91/WS/5. París: UNESCO, 1993.
- Kohte, Wolfgang. *Archives of Motion Pictures, Photographic Records, and Sound Recordings: Report at the 7th International Congress on Archives*. París, 1972.
- Kroes, Neelie. “Commission Report Finds One Million Hours of European Film Locked Away in Cans & Cupboards” [en línea]. Bruselas: Comisión Europea, 20 de diciembre de 2012. En URL: [http://europa.eu/rapid/press-release\\_IP-12-1427\\_en.htm](http://europa.eu/rapid/press-release_IP-12-1427_en.htm) [Consulta: 16/10/2015]
- Kula, S. *La Evaluación de las Imágenes en Movimiento de los Archivos: un Estudio del RAMP con Directrices*. París: UNESCO, 1983.
- Lauritzen, Einar. “The Swedish Film Archive”. En *The Quaterly of Film, Radio and Television*, vol. 11, n° 4, verano de 1957. Pp. 325-336. En URL: [http://www.jstor.org/stable/1209992?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/1209992?seq=1#page_scan_tab_contents) [Consulta: 03/02/2015]
- Matuszewski, Boleslaw. *La Photographie Animée, ce qu'elle Est, ce qu'elle Doit Être*. París: Impr. Noizette et Cie, 1898, 88 p. [Reimprimido en facsímile en: MAZARACKI, Magdalena (ed.). *Boleslas Matuszewski. Écrits Cinématographiques*. París: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/Cinémathèque Française, 2006].
- Matuszewski, Boleslaw. *Une Nouvelle Source de l'Histoire* [folleto]. París, 1898. En URL: <https://archive.org/details/unenouvellesour00matu> [Consulta: 13/01/2015].
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. “Fondos Fílmicos de la Filmoteca Española”. En URL: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/fe/fondos-filmicos.html> [Consultado: 08/07/2015].
- Morra, Anne. “MoMA’s Department of Film at 80: Commencement”. New York: MOMA, 5 de junio de 2015. En URL: [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2015/06/05/momas-department-of-film-at-80-commencement](http://www.moma.org/explore/inside_out/2015/06/05/momas-department-of-film-at-80-commencement) [Consulta: 14/06/2015]
- Frank, Nino. “Aurons-nous Bientôt une Cinémathèque Nationale?”. En *Pour Vous*, n°189. París, 30 de junio de 1932, pág. 2.
- Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura. *Programa y Presupuesto Aprobados 2004-2005. Conferencia General de la UNESCO 32ª Reunión. Resolución 32C/5*. París: UNESCO, 2003.
- Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura.. *Reunión Internacional de Expertos sobre los Requisitos Especiales Concernientes a la preservación de filmes y otros medios audiovisuales en los países en desarrollo. 16-20 de octubre de 1978, Buenos Aires. Informe final. CC-78/Conf. 610*. París: UNESCO, 4 de mayo de 1979.
- Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura. “Recomendaciones para la Salvaguardia y Conservación de Imágenes en Movimiento”. En *Actas de la Conferencia General. 21ª Reunión. 23 de septiembre – 28 de octubre de 1980. Volumen 1. Resoluciones*. París: UNESCO, 1980, pp. 167-172.
- Parlamento Europeo y Consejo Europeo. “Decisión del Consejo, de 21 de Diciembre de 1990, Relativa a la Aplicación de un Programa de Fomento de la Industria Audiovisual Europea (MEDIA) (1991-1995)”. En *Diario Oficial de la Unión Europea*. Bruselas:

Oficina de Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas, 31 de Diciembre de 1990.

Perrot, Victor. *A Paris, il y a Soixante Ans, Naissait le Cinéma*. París: Cinémathèque Française, 1955.

Perrot, Victor. "L'Histoire par le Film". En *Ciné Pour Tous*, n° 59, 1921, pp. 4-5 y 8.

Speed, Francis. "The Function of the Film as Historical Record". En *African Notes*, vol. 6, 1968, pág. 46.