

LAS FILMOTECAS COMO MUSEOS. UN CAMBIO DE PARADIGMA

Valeria Camporesi
Filmoteca Española
valeria.camporesi@cultura.gob.es
<https://orcid.org/0000-0002-6380-858X>

RESUMEN

Tomando como punto de partida la reflexión de algunos de los más reconocidos profesionales de los archivos cinematográficos a nivel global, el texto repasa las principales áreas de trabajo de las filmotecas en el contexto concreto del siglo XXI, y las asimila a las de las instituciones museísticas. Las conclusiones apuntan a una concepción de estas instituciones como museos de la cultura del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: filmoteca, museo, patrimonio cinematográfico, restauración, películas huérfanas.

FILM ARCHIVES AS MUSEUMS.
A PARADIGM SHIFT

ABSTRACT

Establishing as its point of departure the writings of some of the most recognized professionals of the cinematographic archives at a global level, the text reviews the main areas of work of the *filmotecas* in the specific context of the 21st century and maintains that they are comparable to those of a museum. The conclusions point to the idea that these institutions should be considered as museums of 20th century culture.

KEYWORDS: Film archive, museum, cinematographic heritage, restauration, orphan films.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.01>

REVISTA LATENTE, 22; julio 2024, pp. 9-21; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



LAS FILMOTECAS/CINETECAS COMO MUSEOS, UN CAMBIO DE PARADIGMA

En el año 1999, pocos años después del centenario del cine, Paolo Cherchi Usai enumeraba, con su habitual lucidez, la gran variedad de tareas que podían legítimamente considerarse propias de una filmoteca. «Por vocación o por obligación institucional», escribía, «sus ambiciones se han extendido desde la pura y simple restauración a un abanico de posibilidades: quiere presentarse como empresa, centro de investigación científica, enciclopedia permanente del cine, editorial, y escuela de formación profesional: el riesgo, en esta proliferación de objetivos, es que termine haciendo de todo sin llevar a cabo nada»¹.

En apoyo de esta descripción, hay que reconocer que cualquiera que decida apuntarse a una visita en profundidad a los archivos de una institución cuya finalidad sea la conservación, restauración y difusión del patrimonio cinematográfico experimenta de manera casi física la sensación de estar observando un organismo en lucha constante con todo tipo de elementos, enfrentado a una tarea inabarcable.

Sin embargo, todas las personas involucradas en esa aventura transmiten con no menor claridad, firmeza y rigor su empeño en seguir avanzando centímetro por centímetro, mientras el camino al otro extremo se va alargando metro por metro. Esta sensación nace en buena medida por la propia naturaleza del legado cinematográfico, su fragilidad y la poca trascendencia que durante mucho tiempo se le ha otorgado como objeto cultural. A esto hay que añadir que el concepto mismo de patrimonio encierra una complejidad que muchas veces queda oculta detrás de la red de quehaceres concretos que genera, y que sin embargo es imprescindible tener clara para enfocar correctamente esas actuaciones. Trabajar para la preservación del patrimonio implica colocarse en una visión presentista del pasado y abandonar las precauciones del relato histórico para arremangarse y tirarse a defender lo que de ese pasado parece que queda: objetos, en primer lugar, a los que inevitablemente se traiciona, ya que su uso, y a menudo su colocación, nunca podrá volver a ser lo que era. La introducción del concepto de «patrimonio inmaterial» corrige en parte esa condición, pero la lucha para mantener vivos los vestigios del pasado implica inevitablemente trabajar y difundir una concepción del tiempo que rompe con la idea de continuidad². Y aunque lo suyo sería quizás escribir una novela circular o un guion para una película de Christopher Nolan, en estas páginas se planteará una visión personal de ese proceso visto desde el prisma del cine del pasado en forma analítico-descriptiva. El objetivo es presentar una manera de conceptualizar el trabajo de

¹ «Per vocazione o per obbligo istituzionale, le sue ambizioni si sono estese dal restauro puro e semplice a un ventaglio di possibilità: essa vorrebbe presentarsi come imprenditore, centro di ricerca scientifica, enciclopedia permanente del cinema, casa editrice e scuola di formazione professionale. Il rischio implicito in questo proliferare di obiettivi è che si finisca con il fare di tutto senza concludere nulla» (Cherchi 1999, 84).

² Véase Tatiana Poddubnykh, «Heritage as a Concept through the Prism of Time», *Social Evolution & History*, vol. 14 (2015), 2: 108-131.

una filmoteca en el siglo XXI que mantenga rigurosamente dentro de su horizonte la institución, con todo lo que implica, incluyendo el personal que la mantiene en vida, y sus variadas competencias profesionales y técnicas, y las personas que, desde fuera, la observan y la condicionan, sea el que sea su grado de implicación con el concepto de patrimonio cinematográfico.

LA «PROLIFERACIÓN DE OBJETIVOS»

Si repasamos un momento la lista que confecciona Cherchi Usai, vemos que no todos sus componentes son tan evidentes, así que vale la pena repasarlos, en algunos casos posiblemente matizar, y dejar abierta la posibilidad de que se pueda también añadir algún otro. En realidad, un examen en profundidad de cada uno de ellos podría llenar muchas páginas, así que mejor será adelantar que se trata solo de una aproximación.

El primero que menciona es posiblemente el más obvio, el que con mayor facilidad pueden reconocer hasta las personas más alejadas de la profesión, la «restauración». El propio término, además, tiene una consistencia semántica que es el resultado de su aplicación a obras del patrimonio artístico y cultural que una gran mayoría conoce en su espesor y devenir histórico, y reconoce como tales. En el caso específico de una filmoteca la idea de la restauración remite en primer lugar al trabajo con materiales normalmente identificados con el soporte fotoquímico, del que se conoce tanto la fragilidad y la tendencia a todo tipo de degradaciones (físicas, químicas y biológicas) como el historial de manipulaciones al que ha sido sometido, desde las intervenciones de la censura, de los productores, o de los propios autores, hasta el inevitable deterioro que pueden generar los desplazamientos físicos y el manejo implícito en las proyecciones analógicas. Pero los problemas no acaban aquí, ya que la especial y específica complejidad de lo fílmico abarca, como es lógico, el conjunto de lo que constituye una película, incluyendo cuestiones relativas a la propia estructura y duración de la obra, la relación entre el formato original y el de proyección, y el acompañamiento sonoro (sincronizado en forma de banda sonora o añadido en sala, en forma de partitura, disco, *performance* en directo...). La conclusión inevitable es que, como escribió Dominique Païni, «las restauraciones que pretenden encontrar lo más exactamente posible lo que imaginamos de la versión original de una película, tienden a eliminar al máximo las marcas del tiempo en la película y en los componentes narrativos de la misma»³.

En este marco, las herramientas de la digitalización y de la IA pueden facilitar algún aspecto del trabajo, y los avances en este sentido son continuos, pero no alteran la necesidad de una investigación previa sobre los materiales, y la existencia cultural de las películas (su trayectoria a través del tiempo y a menudo el espacio),

³ «Les partis pris de restauration qui visent à retrouver le plus exactement possible ce qu'on *imagine* de la version originale d'un film, tendent à supprimer le plus possible les marques du temps sur la pellicule et sur les composants narratifs du film» (Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée* (París: Cahiers du Cinéma, 2002): 84).





además de plantear nuevos desafíos en cuanto a preservación digital y almacenamiento (Fossati 2021).

Se puede por lo tanto concluir que en lo que se refiere ya tan solo a este aspecto de las actividades de una filmoteca, la más clásica y evidente, la restauración, coloca a la institución responsable en un territorio nada fácil de cercenar ya desde sus presupuestos. Y esto sin mencionar al elefante en la habitación: una película no existe si no se proyecta; recuperar la obra original implica por lo tanto como mínimo documentar o, al menos, tener en cuenta la(s) modalidad(es) de su recepción original.

La segunda tarea a la que se refiere Cherchi Usai trae a colación otra cuestión bien agobiante: los grandiosos costes de la preservación y conservación del patrimonio cinematográfico, y el hecho de que en la historia del cine la respuesta que se ha dado a esta cuestión haya implicado muchas veces instancias de colaboración público-privada. Al fin y al cabo, una de las características clásicas del cine es la de ser, como se dice siempre, arte e industria (además de institución, dispositivo y lenguaje, como diría Antonio Costa⁴) e ignorar esa dimensión supondría una importante tergiversación de su identidad. El creciente interés de los festivales cinematográficos hacia el cine de patrimonio representa en este sentido una importante presión, por el peso que estos tienen en la difusión de una actitud positiva hacia las restauraciones fílmicas. Sin embargo, tampoco se puede negar que la adopción de las lógicas empresariales en la defensa del patrimonio sea algo no solo debatible⁵, sino también generador de otra infinita complejidad, ya que termina situando a la institución en situaciones a veces insolubles o paradójicas, o en imposibles enredos relacionados con los derechos de difusión. El resiliente movimiento que a partir de los años noventa ha surgido del mundo de los archivos fílmicos y que pone en el centro de atención las «películas huérfanas» demuestra con contundencia los peligros de la lógica empresarial aplicada a la preservación, que condena a la invisibilidad y a la desaparición todas esas obras que no pueden generar ganancias⁶.

El tercer aspecto reseñado por Cherchi Usai, las filmotecas como «centro(s) de investigación científica», apunta a otro ámbito de actuación intrínsecamente imposible de acotar. Como ocurre en cualquier espacio de generación de conocimiento, se trata aquí de fijarse como objetivo el cuestionamiento sistemático de las fronteras conceptuales, metodológicas o temáticas que se aplican al estudio de la historia del

⁴ Véase Antonio Costa, 1991. *Saber ver el cine*, Barcelona: Paidós, 21-28.

⁵ La mayor objeción sería la que invita a buscar otros caminos de acercamiento a los públicos y a la sociedad, y, desde este punto de vista, el modelo más significativo es el del «community museum», explorado en profundidad en Karen Brown, Alissandra Cummins y Ana S. González Rueda, eds., 2024. *Communities and museums in the 21st century. Shared histories and climate action*, Londres/Nueva York: Routledge.

⁶ Dan Streible, profesor de la Tisch School of the Arts de New York University, explica la importancia de la aplicación del concepto de orfandad al estudio de la cultura, del cine y de los medios en general en Dan Streible, «The Role of Orphan Films in the 21st Century Archive», *Cinema Journal* 46, n.º 1 (2007): 124-128. También hay que señalar la reflexión de Caroline Frick a partir del caso estadounidense: Caroline Frick, «Beyond Hollywood: Enhancing Heritage with the 'Orphan' Film», *International Journal of Heritage Studies* 14, n.º 4 (2008): 319-331.



cine y de las películas. Repasando solo algunas de las principales aproximaciones que apuntan a una renovación no solo de los estudios cinematográficos, sino también de la organización de trabajo y las perspectivas concretas de la labor de las filmotecas, menciono aquí algunos ejemplos: el complejo juego entre dimensión nacional y transnacional⁷, la necesaria y radical interdisciplinariedad de cualquier actividad dirigida a la preservación y conservación de los materiales fílmicos y no fílmicos que forman el punto de partida del estudio del cine, una aproximación seria al estudio de la cultura cinematográfica y de los públicos de las películas. Un contacto estrecho con el mundo de la investigación y la superación de las fronteras que muchas veces separan el archivo de los debates historiográficos es una tarea muy compleja, y a la vez necesaria y urgente, que requiere de una política deliberada por parte de las filmotecas. Ocasionalmente, iniciativas surgidas desde el propio mundo de la investigación han impulsado estos intercambios⁸, aunque su principal impulso y referencia haya tenido que ver sobre todo con la paulatina ampliación de horizontes que se han ido manifestando en el marco de las actividades y los foros de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos⁹.

La cuarta línea de actuación sería la de «enciclopedia permanente del cine», «conjunto orgánico de todos los conocimientos», como explica el *Diccionario de la lengua española*, faceta que asigna a la filmoteca la misión de constituirse como referencia básica para conocer lo que, en cada momento, sería el conjunto de la cultura cinematográfica, tanto del canon, artístico, tecnológico y cultural, como de sus oponentes. En este caso, lo que se pone en juego es no solo la capacidad de elaborar una visión equilibrada o equidistante, sino también su transmisión en forma de conocimiento accesible. En la aspiración enciclopédica habría por lo tanto que incluir todos los proyectos de difusión y comunicación que forman parte del día a día de muchas filmotecas: la programación de ciclos de proyecciones, exposiciones sobre temas y figuras de la historia del cine, y también las publicaciones¹⁰, así como, en general, las actividades de curaduría, una dimensión esencial del diálogo y la mediación entre el patrimonio histórico y la sociedad actual. Una mención especial merece la cada vez mayor atención que en el mundo de las filmotecas está dedicando a los fondos no fílmicos, desde los documentos gráficos (carteles, fotografías, mate-

⁷ Para una visión sintética y de conjunto del impacto de la aplicación de una visión transnacional a la historia del cine español, se puede hacer referencia a Valeria Camporesi, «Still thinking it over: The history of cinema, global industries, and local film cultures, as viewed from Spain», *NECSUS_European Journal of Media Studies. #Futures*, n.º 10 (2021): 27-31.

⁸ Ejemplar ha sido, desde este punto de vista, la labor de la International Association for Media and History, IAMHIST, activa desde 1977.

⁹ Un repaso de las investigaciones publicadas en el *Journal of Film Preservation* desde su fundación en 1972 representa la fotografía más precisa de un recorrido indudablemente complejo y condicionado por fuertes reticencias y posturas a veces enfrentadas.

¹⁰ Que Cherchi Usai menciona aparte, y que incluyen libros en papel y digitales, y Blu-Rays/DVD.

rial de promoción) a los archivos personales y los documentos en papel (guiones, anotaciones y escritos publicados y en forma manuscrita...)¹¹.

Última pero no menos importante tarea que en su afán omnicompreensivo han asumido (algunas) filmotecas es la de escuela de formación profesional. Aunque sea bastante reducido el número de instituciones que han podido hacerse cargo de tan compleja y costosa tarea, es difícil poner en duda su necesidad a nivel global. Como se explica en la web de uno de los más prestigiosos de estos centros formativos, la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation del George Eastman Museum, «El trabajo de los archivos cinematográficos y audiovisuales ahora se reconoce como un campo distinto de actividad profesional, que abarca estándares éticos y curatoriales, buenas prácticas de gestión de colecciones, investigación histórica, exhibición pública e interpretación de colecciones y conservación cultural»¹². Como se ve, un mundo de competencias profesionales en constante estado de actualización, y muy fuertemente supeditadas a los avances de la sociedad digital¹³.

Pero una reflexión más en profundidad también revela la importancia crucial que para las filmotecas tiene la necesidad de preservar prácticas, y hábitos culturales, del pasado y, más en concreto, la misión de preservar y transmitir conocimientos relacionados con tecnologías que la industria va relegando a la obsolescencia. Mientras el mundo del cine y del audiovisual renueva constantemente sus tecnologías y canales de difusión, y los soportes en los que se conservan las películas cambian de forma incesante, las instituciones dedicadas a la preservación del patrimonio cinematográfico deben esforzarse para mantener en vida, en la medida en la que les resulta posible, dependiendo de las circunstancias, tanto los aparatos que van quedando obsoletos como los conocimientos, y los oficios, asociados con ellos. Este empeño no fue suficiente para salvar la gran parte de los laboratorios fotoquímicos¹⁴, pero va camino de constituirse en una fuerza determinante para la super-

¹¹ Como reconoció recientemente el presidente de FIAF, Peter Bagrov, «La FIAF está [...] actualmente redefiniendo el tipo de material que se le encomienda: el patrimonio cinematográfico [...] en el congreso de Ciudad de México de este año pareció que estábamos de acuerdo que sí debe naturalmente incluir el mundo de las películas, debería también [...] poner más énfasis en documentos y artefactos relacionados, así como en los conocimientos relativos a su fabricación, contexto, difusión y recepción» («FIAF is [...] currently redefining the entity entrusted to us: the moving image heritage... at the Mexico City Congress earlier this year, we seemed to agree that while it should of course include cinematographic world, it should also [...] place more emphasis on related documents and artefacts, as well as [...] 'knowledge about their manufacturing, context, dissemination, and reception'» (Bagrov 2023, 3).

¹² «The work of film and audiovisual archiving is now recognized as a distinct field of professional endeavor, embracing ethical and curatorial standards, collection management best practices, historical research, public exhibition and interpretation of collections, and cultural conservation», en <https://www.eastman.org/l-jeffrey-selznick-school-film-preservation> (f.c. 20 febrero 2024).

¹³ Se puede encontrar una evaluación del estado actual de los archivos fílmicos frente al reto digital en Nezhir Erdogan y Ebru Kayaalp, eds., *Exploring Past Images in a Digital Age* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023).

¹⁴ A pesar de las dudas generadas por su impacto mediambiental, la Federación Internacional de Archivos Fílmicos estima que «El procesamiento y la impresión de películas siguen siendo

vivencia de un oficio mítico de la historia del cine, el de proyccionista¹⁵. Si, como decía Edgar Morin aludiendo al diálogo entre la obra y el espectador, una película es «el encuentro de dos psiquismos» (Morin 2021, 179), la intermediación de la proyección, o reproducción, representa un elemento constitutivo de la película, no menos crucial que los materiales en los que está grabada. Nos encontramos aquí con otras de las inevitables e inalcanzables (aparentes) antinomias de la actividad de las filмотecas, como de cualquier institución cuya misión es de salvaguardar y difundir el patrimonio: reivindicar la intrínseca ligazón que ata la supervivencia material de las obras con su dimensión inmaterial¹⁶.

De este apresurado cuadro-resumen de lo que es y hace una filмотeca, emerge nítidamente lo que Cherchi Usai describe como un «hacer de todo sin llevar a cabo nada», o un listado de actividades por definición inabarcables. Lo interesante es que, aunque esta conclusión pueda parecer negativa, en realidad debería ser considerada como una reivindicación, una descripción realista de lo que supone cuidar del patrimonio cinematográfico en las sociedades actuales. Pensarlo así revela lo que hoy es a todos los efectos una realidad indudable: el hecho de que los que antes se llamaban «archivos fílmicos», o esas voluntariosas entidades que se dedicaban a programar ciclos de cine del pasado en salas más o menos permanentes, han ido asumiendo funciones y tareas asimilables a las de cualquier museo. Y como ocurre con los museos del siglo XXI, en el proceso se han ido implicando en una red de cometidos que no se pueden cumplir íntegramente, pero que al mismo tiempo es indispensable abordar.

UN MODELO EVIDENTE: EL MUSEO

Cuando en 2019 el Consejo Internacional de Museos decidió que era necesaria una revisión de su Código de Deontología, que es la orientación normativa básica para los profesionales de esas instituciones, lo hizo para dar respuesta a la gran diversificación y crecimiento que el mundo de los museos había conocido en las décadas anteriores, y a los desafíos de la actualidad¹⁷. El procedimiento seguido

esenciales para el trabajo de preservación, las prácticas artísticas de los cineastas independientes y los estrenos ocasionales de películas de estudio y más independientes en 35 mm y 70 mm» («Film processing and printing remains essential for film-to-film preservation work, independent filmmakers' artistic practices, and occasional studio and smaller film releases on 35 mm and 70 mm»), <https://www.fiafnet.org/filmablolist>, f.c. 20 febrero 2024.

¹⁵ Desde *El moderno Sherlock Holmes* (Sherlock Holmes Jr., B. Keaton, 1924) hasta *Cinema Paradiso* (Nuovo Cinema Paradiso, S. Tornatore, 1988), pasando por *En el curso del tiempo* (Im Lauf der Zeit, W. Wenders, 1976), son incontables las películas que han ensalzado la figura del proyccionista como motivo central de la cultura cinematográfica.

¹⁶ Definido y reconocido en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO de 2003.

¹⁷ Un repaso a las palabras clave de los títulos asignados a las distintas ediciones del Día Internacional de los museos desde 2016 da una idea bastante precisa de cuáles son esos desafíos o,





se basó en un proceso muy amplio de recopilación de datos y análisis de «propuestas sobre las palabras clave y los conceptos que debería incluir la definición de museo»¹⁸. La definición que salió como resultado de esa consulta es la siguiente: «Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos». A todos los efectos, no hay nada en esta descripción que no pueda aplicarse al modo de operar, y a las actividades, de muchas filmotecas, y ciertamente de las que asumen todas o la mayoría de las funciones indicadas por Cherchi Usai.

El modelo del museo puede entonces configurarse como ejemplo a seguir de una paradoja aceptada, la de una tarea inabarcable y al mismo tiempo inevitable, la que comparten las instituciones que asumen la misión de preservar y difundir el patrimonio, independientemente de la especificidad de las obras, los objetos o la cultura inmaterial de los que se compone.

Sin embargo, una vez definido así el marco conceptual (una filmoteca es, hoy como hoy, un museo mucho más que un archivo, o una sala de proyección)¹⁹ hay que añadir que «investigar, coleccionar, conservar, interpretar y exhibir» las películas, y lo que las rodea, implica adentrarse en un mundo bien peculiar, cuya inclusión como parte del patrimonio, material e inmaterial, inevitable y apremiante, necesita, en paralelo, un proceso de reflexión y aclaración.

En un profundo y documentado estudio del tránsito del cine de la sala al museo publicado en 2002, Dominique Païni, en ese momento responsable de proyectos pluridisciplinarios del Centro Georges Pompidou, apunta a similitudes y diferencias que es posible detectar entre las películas y otras obras de creación más convencionalmente consideradas parte del patrimonio artístico (los sitios arqueológicos, edificios y monumentos, pinturas, esculturas...). No es la intención de estas páginas volver a centrar la atención en el antiguo debate acerca de la naturaleza híbrida del cine, y su incómoda y variable relación con el arte, concepto por otro

cuando menos, de los que el International Council of Museum (ICOM) indica como prioritarios: paisajes culturales, decir lo indecible, nuevos públicos e interconexión, el futuro de la tradición, igualdad, diversidad e inclusión, reimaginar (<https://imd.icom.museum/es/que-es-el-dim/el-dim-en-breve/#> f.c. 20 de febrero de 2024).

¹⁸ El proceso, los datos de la consulta y las propuestas, así como el «Informe final del Comité Permanente para la Definición de Museo (2020-2022)», se pueden encontrar en https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/ES_EGA2022_MuseumDefinition_WDoc_Final-2.pdf (f.c., 20 de febrero de 2024).

¹⁹ Para contextualizar esta afirmación, y ver su despliegue en un caso nacional concreto, muy influyente, es interesante leer el análisis de los diferentes proyectos de patrimonialización que tuvieron lugar en Francia a partir de los años 40 del siglo xx; véase Stéphanie Louis, 2019. *La cinémathèque-musée. une innovation cinéophile au coeur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*, París: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

lado no menos ambiguo²⁰. Hay otro razonamiento en el texto de Païni que resulta más relevante recordar aquí, y que enlaza directamente con esa imagen de las filmotecas que abarcan todo y no llevan a cabo nada descrita en el apartado anterior.

«À partir de 1990», escribe el estudioso francés, «después de haber sido la curiosidad del siglo, el entretenimiento del siglo, el arte del siglo, la cultura del siglo, el cine se convierte en el *patrimonio* del siglo. Todas las películas son así documentos, testimonios, huellas, memorias»²¹. Siguiendo esta convincente interpretación, por lo tanto, el mismo proceso que llevó el cine a ocupar un papel protagonista en la cultura del *Novecento*, tan profundamente marcada por los medios de comunicación masivos, sería el que crea, en la última década de la centuria (y del milenio), una situación de sobreabundancia de obras a preservar. Así, en consecuencia de la multifacética existencia cultural e importancia social de las películas, y a partir de su reconocimiento como obras que hay que preservar, se crea una situación que impide discriminar entre lo que hay que procurar entregar al futuro, y lo que, en cambio, se puede relegar a la desaparición y el olvido.

En contra de las convicciones de la cinefilia en sus múltiples versiones e identidades que reivindican de forma tajante cuál es el pasado del cine que vale la pena conservar, y con igual decisión descartan el resto, el reto fundamental al que se enfrentan las filmotecas es en realidad completamente abierto; su objetivo fundamental es mantener en juego (conservar, difundir) obras pensadas para su recepción y uso en contextos históricos y sociales profundamente diferentes, que pueden ir de públicos masivos y transnacionales en sala o en pequeñas pantallas, a grupos de espectadores minoritarios y cinéfilos, o ciudadanos a los que se dirige una determinada institución o régimen político²². La inmensa variedad de estas formas de circulación, de origen y como parte del circuito de difusión del patrimonio, repercute en la manera en la que se construye el relato de la relación con el pasado, y determina su intrínseca inestabilidad, por un lado, y la necesidad de «abarcarlo todo», por el otro. Por muy imposible que sea la tarea, y limitados los recursos, quizás haya llegado el momento de aceptar ya definitivamente que no hay alternativa a la inevitable frustración de no poder «llevar a cabo nada» mientras se está haciendo muchísimo: plantear la defensa y difusión del patrimonio cinematográfico es esto, y puede no tener fin, pero lo importante, lo verdaderamente crucial es que se siga trabajando

²⁰ Como explica Frédéric Bonnaud, director de la Cinemathèque Française, «Retomando una de las metáforas favoritas de Jean-Luc Godard» el diálogo arte-cine es «un partido de tenis ... en el que terminamos preguntándonos '¿quién sirve y quién responde?'» (en *Arte y cine. 120 años de intercambios*, Fundación bancaria «La Caixa»/Turner: Barcelona, 2016, 13).

²¹ «Depuis 1990, après avoir été la curiosité du siècle, le loisir du siècle, l'art du siècle, la culture du siècle, le cinéma devient le *patrimoine* du siècle. Tout film est *aussi* document, témoignage, trace, mémoire» (Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée* (París: Cahiers du Cinéma, 2002), 26).

²² Para una visión desenfadada y muy realista del día a día de un museo de cine, que tiene en cuenta las particulares expectativas de sus visitantes, véase Sabine Lenk, «Collections on display: Exhibiting artifacts in a film museum, with pride», *Film History*, 18, 3 (2006): 319-325.



como si pudiera tenerlo²³, exhibiendo la complejidad y la precariedad de cualquier relato sobre el pasado del cine y su configuración como patrimonio a preservar. Y la tarea vale la pena, ya que una vez asumida esta complejidad, queda ya más claro que las filmotecas son los museos más representativos de la cultura del siglo xx.

CONCLUSIÓN: UNA LLAMADA A LA COHERENCIA

La publicación, en 2008, de un denso volumen colectivo dedicado a «film curatorship», el comisariado cinematográfico (Cherchi 2008) pretendía dar una aportación meditada a lo que se empezaba a vislumbrar como el complejo futuro de los archivos filmicos, del que se ha intentado dar una idea de conjunto en estas páginas. Sus autores, comprometidos profesionales de algunas de las instituciones de conservación del patrimonio cinematográfico más importantes del mundo, pretendían con esos escritos dar aliento y soporte a un debate que consideraban urgente e inevitable. En su visión, la coyuntura histórica y el propio afianzamiento de las filmotecas en un número cada vez mayor de países empujaban a ello, y parecía necesario romper una lanza en favor de una revisión general de la forma de funcionar y razonar. Dos circunstancias en concreto, dos procesos de cambio, eran, según ellos, especialmente apremiantes: el impacto de la digitalización, tanto en la producción como en la conservación y difusión de las películas, y (paradójicamente) la cada vez mayor aceptación de la idea de la necesidad de proteger el patrimonio cinematográfico. Si ya en octubre de 1980 la 21.ª Conferencia General de la UNESCO había aprobado una «Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento», veinticinco años después, en noviembre de 2005, una institución más cercana a los protagonistas de esta historia, el Parlamento Europeo, dictaba una recomendación «relativa al patrimonio cinematográfico y la competitividad de las actividades industriales». En ella, se recomendaba a los estados miembros que mejoraran «las condiciones de conservación, restauración y explotación del patrimonio cinematográfico» y se indicaba, entre las medidas a aprobar en cada estado, «la adopción de medidas legislativas, administrativas u otras adecuadas que garanticen que las obras cinematográficas que formen parte de su patrimonio audiovisual sean sistemáticamente recogidas, catalogadas, conservadas y restauradas de forma que estén accesibles»²⁴.

²³ La aprobación, en 2022 en España, de la Ley de Depósito Legal sanciona definitivamente esta situación, reconociendo Filmoteca Española y las filmotecas de las comunidades autónomas como centro de conservación de «los materiales necesarios para el cumplimiento de los fines de preservación a largo plazo y su difusión, como parte integrante del patrimonio cinematográfico y audiovisual». Esto implica la recepción en estos centros de copias de todas las películas producidas en España (Ley 8/2022 de 4 de mayo, BOE 107 del 5 de mayo de 2022).

²⁴ RECOMENDACIÓN DEL PARLAMENTO EUROPEO Y DEL CONSEJO de 16 de noviembre de 2005 relativa al patrimonio cinematográfico y la competitividad de las actividades industriales relacionadas (2005/865/CE), publicada en el *Diario Oficial de la Unión Europea* L 323/57 del 9.12.2005.

Parece bastante evidente que el impacto combinado de una nueva manera de preservar, almacenar y difundir las obras audiovisuales, que permitía su casi ilimitada circulación, y de la inmensidad de la tarea de conservar todo lo que se estaba produciendo, como se indica en la recomendación de las instituciones europeas, no podía no traducirse de manera urgente en una reflexión radical sobre cómo hacer frente a la misión de las filmotecas, y ajustar sus fuerzas para medirse de manera racional y digna a tareas tan titánicas. También inevitable era quizás volver a poner encima de la mesa, como hace, de manera muy abierta, el libro mencionado, la idea de la preservación y difusión selectivas, estableciendo de forma razonada y transparente los criterios que podrían guiar esa elección. De hecho, la gran visibilidad otorgada en el título al propio término «comisariado» –como sinónimo de «dispositivo de producción de significado, conocimiento y experiencia»²⁵– es bastante coherente con el propósito de suscitar una reflexión en esa línea, ya que implica dar más peso a la tarea de interpretación y filtro, por encima de la misión de conservar. Esa misma idea –de conservar solo lo que vale la pena– había tenido cierta vigencia en la etapa en la que los archivos filmicos tenían tan pocos recursos, y las películas estaban tan pobremente consideradas, que parecía necesario centrarse solo en obras que podían presentarse como especialmente valiosas, o que se reputaban en mayor peligro de desaparición por no tener valor comercial²⁶.

Sin embargo, como se ha adelantado en la parte final del apartado anterior, no parece que en el siglo XXI los profesionales de los archivos filmicos estén más dispuestos que en el pasado a decidir de qué parte de la cultura cinematográfica se puede prescindir. Y tampoco, como se ha visto, parecen empujar en ese sentido las instituciones públicas, a pesar de la gran cantidad de recursos que una conservación indiscriminada conlleva; más bien lo contrario. Quizás haya llegado el momento de asumir, hasta el final, las consecuencias de esta situación. La lógica de la eterna recuperación de materiales que siguen apareciendo, en paralelo con los que siempre hay que se están degradando; la perspectiva de una migración constante de soporte en soporte, de restauración en restauración; la ansiosa disponibilidad para dar respuesta a todas las solicitudes de difusión, estudio, promoción, exhibición, que surgen desde fuera de la institución y en su interior; en breve, lo de estar en todo sin preocuparse de cuándo se podrá dar por terminada la misión, es la linfa vital de las filmotecas, lo que demuestra su carácter emblemático y su valor cultural bastante

²⁵ Olga Fernández López, «Comisariado y exposiciones: perspectivas historiográficas», en: VV.AA., 2012. *Exit Books #17. Comisarios. Historias, prácticas, posiciones*, Madrid: EXIT Publicaciones. –cit. en Emma Brasò, «Historia, debates e ideas entorno al comisariado» (UOC, febrero 2021), chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/ https://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/wp-content/uploads/sites/4/2021/02/historia_debates_ideas_comisariado.pdf (f.c. 13 febrero 2024). Véase también Olga Fernández López, 2022. *Exposiciones y comisariados. Relatos cruzados*, Madrid: Cátedra.

²⁶ Penelope Houston, editora de *Sight and Sound* entre 1956 y 1990, evoca estos primeros debates en el capítulo final de su clásica reconstrucción de la historia de los archivos filmicos, véase Penelope Houston, 1994. *Keepers of the Frame. The Film Archives*, Londres: BFI Publishing, 154-164.



más allá del cine²⁷. Aunque pueda asustar, quizás haya que reconocer y asumir que hemos entrado en una etapa en la que el cine es un referente cultural imprescindible, y que, con todas sus imperfecciones y contradicciones, la sociedad está impulsando su permanencia. Habrá que intentar estar a la altura, y solo se podrá hacer si se mantiene vivo, y se extiende a todos los profesionales y los estudiosos del patrimonio, el debate al que ha hecho alusión en estas páginas. A ellas y ellos hay que agradecer su inestimable aportación: el camino está abierto, delante tenemos nuestras propias limitaciones y las que se nos puedan imponer, pero no cabe duda que el reto es emocionante.



²⁷ En otro escrito publicado en los mismos años Cherchi Usai vuelve sobre la idea de la necesidad de un mayor intercambio de conocimientos entre las filmotecas y los conservadores de otras instituciones del patrimonio cultural (Paolo Cherchi Usai, «The Conservation of Moving Images», *Studies in Conservation*, vol. 55 (2010), 4: 250-257).

REFERENCIAS

- BAGROV, Peter. 2023. «Editorial». *Journal of Film Preservation* 109 (11): 3-6.
- BONNAUD, Frédéric. 2016. *Arte y cine. 120 años de intercambios*, Barcelona: Fundación bancaria La Caixa/Turner.
- BROWN, Karen, Alissandra CUMMINS y Ana S. GONZÁLEZ RUEDA, eds. 2024. *Communities and museums in the 21st century. Shared histories and climate action*, Londres/Nueva York: Routledge.
- CAMPORESI, Valeria. 2021. «Still thinking it over: The history of cinema, global industries, and local film cultures, as viewed from Spain», *NECSUS_European Journal of Media Studies. #Futures*, n.º 10: 2-31.
- CHERCHI USAI, Paolo. 1999. *L'ultimo spettatore. Sulla distruzione del cinema*, Milán: Il Castoro.
- CHERCHI USAI, Paolo. 2010. «The Conservation of Moving Images», *Studies in Conservation*, vol. 55, 4: 250-257.
- CHERCHI USAI, Paolo, David FRANCIS, Alexander HORWATH y Michael LOEBENSTEIN. 2008. *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Viena: Filmmuseum Synema Publikationen, vol. 9.
- COSTA, Antonio. 1991. *Saber ver el cine*, Barcelona: Paidós.
- ERDOGAN, Nezih y Ebru KAYAALP, eds. 2023. *Exploring Past Images in a Digital Age*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FOSSATI, Giovanna. 2021. *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición*, Madrid: Filmoteca Española.
- FRICK, Caroline. 2008. «Beyond Hollywood: Enhancing Heritage with the 'Orphan' Film», *International Journal of Heritage Studies* 14. n.º 4: 319-331.
- HOUSTON, Penelope. 1994. *Keepers of the Frame. The Film Archives*, Londres: BFI Publishing.
- LENK, Sabine. 2006. Collections on display: Exhibiting artifacts in a film museum, with pride», *Film History*, 18, 3: 319-325.
- LOUIS, Stéphanie. 2019. *La cinémathèque-musée. une innovation cinéphile au coeur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*, París: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- MORIN, Edgar. 2001. *El cine y el hombre imaginario*, Barcelona: Paidós.
- PAÏNI, Dominique. 2002. *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, París: Cahiers du Cinéma.
- PODDUBNYKH, Tatiana. 2015. «Heritage as a Concept through the Prism of Time», *Social Evolution & History*, vol. 14, 2: 108-131.
- STREIBLE, Dan. 2007. «The Role of Orphan Films in the 21st Century Archive», *Cinema Journal* 46, n.º 1: 124-128.



