

# Trabajo Fin de Grado

*Materia y memoria.  
La restauración filmica en la era de la reproducción  
digital.*

Autor

Nicolás Enrique Marín Bayona

Directora

Amparo Martínez Herranz



Nicolás Enrique Marín Bayona

[ciceon@outlook.com](mailto:ciceon@outlook.com)

Dpto. de Historia del Arte  
Facultad de Filosofía y Letras  
2014-2015 **Universidad de Zaragoza.**

## RESUMEN

El tema del presente trabajo es la restauración filmica, una aproximación centrada más en los aspectos teóricos que metodológicos o técnicos. Por ello no se trata aquí de elaborar una sistematización de los criterios mas idóneos, sino de una reflexión sobre los presupuestos ontológicos que conforman la restauración de obras de carácter reproductible.

Un bien meritorio de tutela en tanto que patrimonio cultural, lo es también de una profunda reflexión acerca no sólo de cuáles son esos cuidados que tan necesarios se requieren, sino también de lo que los propios conceptos de conservación y restauración implican en la garantía de su perpetuación y transmisión a las generaciones futuras.

Dicha tarea es la que aquí se propone.

**Palabras clave:** *cine, restauración, teoría, filmoteca, memoria, materia, archivo, patrimonio.*

\* \* \* \* \*

## RÉSUMÉ

Le sujet à traiter dans ce travail est la restauration des films, s'attaquant plutôt aux aspects théoriques que méthodologiques ou encore techniques. Il ne s'agit donc pas d'une systématisation des critères les plus adéquats mais d'une réflexion sur la base ontologique. Celle là même qui conforme la restauration d'œuvres de nature reproductible.

Un bien méritoire d'une tutelle en tant que patrimoine culturel, l'est aussi d'une profonde réflexion. Ne concernant pas seulement les soins qui s'avèrent nécessaires, mais aussi ce que les concepts de conservation et de restauration impliquent dans la garantie de la perpétuation de la transmission aux prochaines générations.

Voilà la tâche de ce document.

**Mots clé:** *cinéma, restauration, théorie, cinémathèque, mémoire, matière, archive, patrimoine.*

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>2</b>
1.1. <i>Elección del tema</i>	2
1.2. <i>Estado de la cuestión</i>	3
1.2.1. Publicaciones base sobre la conservación filmica	4
1.2.2. Publicaciones especializadas sobre conservación filmica	5
1.3. <i>Objetivos</i>	5
1.4. <i>Metodología</i>	6
<b>2. LA RESTAURACIÓN FÍLMICA EN LA ERA DE LA REPRODUCCIÓN DIGITAL</b>	<b>7</b>
2.1. <i>O principio da incerteza o el momento del reconocimiento.</i>	7
2.2. <i>Matrimonio original</i>	9
2.3. <i>La dimension textual</i>	10
2.3.1. <i>Begleitmusik zu einer lichtspielszene</i>	11
2.4. <i>Fiat lux</i>	12
<b>3. F FOR FAKE</b>	<b>13</b>
3.1. <i>De la Tierra a la Luna</i>	13
3.2. <i>Et Verbum Caro Factum Est</i>	14
3.3. <i>Notre musique</i>	18
<b>4. CONCLUSIONES</b>	<b>19</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>23</b>
5.1. <i>Bibliografía general</i>	23
5.2. <i>Bibliografía específica</i>	24
5.3. <i>Artículos</i>	24
5.4. <i>Webgrafía</i>	26
5.5. <i>Filmografía y videografía</i>	27
<b>ANEXOS</b>	
<b>ANEXO I – FICHAS</b>	<b>28</b>
<b>ANEXO II – LE VOYAGE DANS LA LUNE</b>	<b>32</b>
<b>ANEXO III – COLOREADO</b>	<b>39</b>
<b>ANEXO VI – L’AFFAIRE LANGLOIS</b>	<b>45</b>
<b>ANEXO V – NOTAS RESTAURACIONES</b>	<b>52</b>

*Llevamos sus escombros  
camino de la Nada,  
y lamentamos la belleza perdida.<sup>1</sup>*

*à présent c'est fait  
j'ai fait l'image.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> GOETHE, J.W., *Fausto*, Planeta, Barcelona, 1992. p. 47.

<sup>2</sup> BECKETT, S., *L'image*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 18.

*Llevamos sus escombros  
camino de la Nada,  
y lamentamos la belleza perdida.<sup>1</sup>*

*à présent c'est fait  
j'ai fait l'image.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> GOETHE, J.W., *Fausto*, Planeta, Barcelona, 1992. p. 47.

<sup>2</sup> BECKETT, S., *L'image*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 18.

Nicolás Enrique Marín Bayona  
[ciceon@outlook.com](mailto:ciceon@outlook.com)

Dpto. de Historia del Arte  
Facultad de Filosofía y Letras  
2014-2015 **Universidad de Zaragoza.**

## RESUMEN

El tema del presente trabajo es la restauración filmica, una aproximación centrada más en los aspectos teóricos que metodológicos o técnicos. Por ello no se trata aquí de elaborar una sistematización de los criterios mas idóneos, sino de una reflexión sobre los presupuestos ontológicos que conforman la restauración de obras de carácter reproducible.

Un bien meritorio de tutela en tanto que patrimonio cultural, lo es también de una profunda reflexión acerca no sólo de cuáles son esos cuidados que tan necesarios se requieren, sino también de lo que los propios conceptos de conservación y restauración implican en la garantía de su perpetuación y transmisión a las generaciones futuras.

Dicha tarea es la que aquí se propone.

**Palabras clave:** *cine, restauración, teoría, filmoteca, memoria, materia, archivo, patrimonio.*

\* \* \* \* \*

## RÉSUMÉ

Le sujet à traiter dans ce travail est la restauration des films, s'attaquant plutôt aux aspects théoriques que méthodologiques ou encore techniques. Il ne s'agit donc pas d'une systématisation des critères les plus adéquats mais d'une réflexion sur la base ontologique. Celle là même qui conforme la restauration d'œuvres de nature reproducible.

Un bien méritoire d'une tutelle en tant que patrimoine culturel, l'est aussi d'une profonde réflexion. Ne concernant pas seulement les soins qui s'avèrent nécessaires, mais aussi ce que les concepts de conservation et de restauration impliquent dans la garantie de la perpétuation de la transmission aux prochaines générations.

Voilà la tâche de ce document.

**Mots clé:** *cinéma, restauration, théorie, cinémathèque, mémoire, matière, archive, patrimoine.*

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Elección del tema

Tanto se trate de un ordenador, como de un televisor, o de un teléfono, nuestra relación con las imágenes no para de actualizarse sobre soportes domésticos: portátiles, móviles, liberándonos de cualquier mediación personal<sup>3</sup>, esto obedece a la evolución técnica y a su principio de automatización progresiva.<sup>4</sup> Como muy bien explica la voz en *off* de *Mediterranée* (1963) vivimos un sueño emborronado, en una región de pasajes y sus dobles, de cosas vistas sin visión.<sup>5</sup> En este contexto de conversión informática de la imagen<sup>6</sup>, de su generalización, segregación y banalización,<sup>7</sup> donde ésta queda reducida a esa *musique d'ameublement*<sup>8</sup> que teorizó Satie, hay que cuestionarse sobre la naturaleza de la misma, ¿qué valor tiene una imagen? ¿por qué recuperar las imágenes del pasado? Y, especialmente ¿qué imágenes del pasado recuperar? ¿qué sentido tiene su recuperación?

Si la restauración se realiza en orden a la transmisión al futuro,<sup>9</sup> ¿no es acaso el momento, no estamos todavía a tiempo de ver si las prácticas puestas en marcha hasta ahora, relegadas por el propio acontecimiento del reestreno o del descubrimiento de un filme, han sido las adecuadas? O, ¿es acaso demasiado tarde y hemos sido cómplices, desde dentro, de la creación de un mercado?

La digitalización de la exhibición, la reedición de películas *antiguas*,<sup>10</sup> *canónicas*,<sup>11</sup> para su proyección digital en salas o en formatos domésticos como el DVD, el Blu-Ray, o *streaming* nos ha lleva a cuestionar tanto la presencia del espectador y el cambio en la percepción de una obra, como la alteración de la misma. Una transformación que pone en duda la definición propia de imagen y que, por la naturaleza caduca de la rápida evolución técnica acabada condenándola a la obsolescencia, negando el mito de la vida eterna al

<sup>3</sup> BULLOT, E. “La disparition du projectionniste”, *Trafic* n° 92, París, P.O.L. Éditeur, 2014, p. 105.

<sup>4</sup> ELLUL, J. *La edad de la técnica*, Barcelona, Octaedro, 2003. p. 32.

<sup>5</sup> SOLLERS, P. “Mediterranée” en POLLET, J-D, *Mediterranée*, Films du Losange, París, 1963.

<sup>6</sup> GALLOT, C., MAILLARD, F., “Toute restauration est provisoire”, *Cahiers du cinéma* n° 710, París, Éditions des Cahiers du Cinéma, Abril 2015, pp. 82-83.

<sup>7</sup> BARTHES, R. *La chambre claire*, Cahiers du Cinéma Gallimard, Gallimard, 1980, p. 181.

<sup>8</sup> SATIE, E. *Cuadernos de un mamífero* (trad. de Mari Carmen Llerena), Acantilado, Barcelona, 1999, p. 173.

<sup>9</sup> BRANDI, C., *Teoría de la restauración, traducido al español por María Angeles Tojas Roger*, Alianza, Madrid, 1988, p. 33.

<sup>10</sup> Jean-Luc Godard en *Deux fois cinquante ans de cinema français*: «No se habla de libros antiguos. Un libro antiguo es un libro en mal estado. No se habla de *El Quijote* como de un libro antiguo, ni siquiera de una novela antigua, sin embargo si que se dice “esto es una película antigua”»

<sup>11</sup> LOEBENSTEIN, M. “A changing landscape”, *Journal of Film Preservation* n° 184, FIAF, Bruselas, Abril 2011, pp. 2-3.

patrimonio cinematográfico en la era de su reproductibilidad digital.<sup>12</sup>

Inmerso en este contexto de incertidumbre, tuve el honor de poder trabajar el verano pasado en el laboratorio de la Fimoteca Real de Bélgica, Cinematek, entidad referente internacional con más de 75 años de experiencia. Oportunidad que me permitió conocer el trabajo de un archivo, territorio hasta el momento desconocido, y entender la importancia del papel que desempeña: actividades y espacios, y especialmente, de entrar con contacto con la materia y los gestos dedicados a salvaguardarla. Entretanto, nombres de paisanos como Segundo de Chomón o Luís Buñuel se volvieron habituales en el trabajo del laboratorio, enlazando con una línea de investigación del espectro audiovisual de este Departamento, de las que destacan las publicaciones de Agustín Sánchez Vidal, Amparo Martínez Herranz o Fernando Sanz Ferreruela.

## 1.2. Estado de la cuestión

La juventud de la restauración filmica comparada con otros campos de historia y tradiciones más sólidas como la arquitectura o la pintura, hace que su estudio sea inusual y el número de publicaciones, reducido. Se puede decir que no existe nada parecido a una teoría de la restauración filmica en la que basarse. Aunque han aparecido muchas publicaciones sobre qué es lo que se ha venido haciendo en esa dirección, la teoría ha tendido a justificar las distintas actuaciones.

También, la naturaleza heterogénea de las instituciones dedicadas a la conservación, recuperación y exhibición cinematográficas, incluyendo desde importantes museos de arte como el MoMA, iniciativas como la World Cinema Foundation de Martin Scorsese al laboratorio l'Immagine Ritrovata de la Cineteca di Bologna, cada uno con investigaciones e intereses propios, provoca la conformación de un mosaico de publicaciones y estudios que no siempre convergen.

Aunque la consolidación internacional de los *film studies*<sup>13</sup> en universidades ha llevado a la sistematización de publicaciones de ensayos y manuales, la restauración filmica sigue siendo un tema aislado aunque presente desde las últimas tres décadas.

### 1.2.1. Publicaciones base sobre la conservación filmica

Este trabajo se quiere próximo a la “escuela boloñesa”, representada por Michele Canosa, Gianluca Farinelli y Nicola Mazzanti, actual director de la Cinematek; cuyos pilares se

---

<sup>12</sup> BASQUIN, G., *Fondu au noir. Le film à l'heure de sa reproduction numérisée*, Éditions Paris Expérimental, París, 2013.

<sup>13</sup> MAILLARD, F., “Le reste, c’est à vous de l’inventer. Entretien avec Jacques Rancière” en *Cahiers du cinema* nº 709 marzo 2015, Éditions des Cahiers du Cinéma, París, 2015. p. 91.

cimentan sobre la convergencia entre la teoría de la restauración y el método filológico aplicado a la materia del film y a su dimensión como texto. Se le reconoce el mérito a esta escuela de haber comprendido las cuestiones surgidas de las contradicciones entre la obra de arte, su multiplicidad y su dimensión espectacular. Ha dado respuesta a las interrogantes originadas en la confrontación entre conceptos como originalidad/reproductibilidad, materia/texto, laguna/fragmento, conservación/preservación, o restauración/reconstrucción. Concebido como una recopilación de textos de profesionales de diversas disciplinas (la música, la literatura, la arquitectura, la pintura o el cine) los autores arriba citados proponen en *Il cinema ritrovato. Teoría e metodología del restauro*<sup>14</sup> tanto una metodología como una reflexión teórica. El análisis de casos particulares relativos a la preservación de materiales de diversa naturaleza y sus patologías, les permite plantearlo más como un manifiesto de la teoría y técnicas de restauración que como un mero manual.

Otro referente para conocer la labor y la conformación de los archivos filmicos occidentales, es *Keepers of the Frame: Film archives*<sup>15</sup> de Penelope Houston, que repasa la historia de las filmotecas diferenciándolas por escuelas según su actitud con respecto a las políticas de conservación, programación, accesibilidad y actividades. Distingue dos corrientes principales: aquellas cuyos principios son la preservación, el almacenamiento, selección, catalogación y clasificación; y aquellos archivos donde esto es secundario y lo importante es la proyección y la programación.

Por otra parte, Raymond Borde, fundador de la Cinémathèque de Toulouse trata en su *Les Cinémathèques*<sup>16</sup>, de clarificar el papel que desempeña una filmoteca. Destaca en su libro al conservador frente al exhibidor, la labor de historiador incansable frente a la del coleccionador mundano.

Una mención se merecen *Cinémathèques et archives du film*<sup>17</sup> de Éric Le Roy, *Cinéma muséum: le musée d'après le cinéma*<sup>18</sup> de Barbara Le Maître y *From Grain to Pixel* de Giovanna Fossati. El primero hace balance de la historia de los archivos filmicos, sus políticas y teorías y cómo estas enriquecen a la conservación del patrimonio y a los demás archivos. Por otro lado, el segundo libro reflexiona acerca de la interacción entre el cine y el museo, sobre el lugar que han venido a ocupar ambos, desde la inclusión de proyecciones en instalaciones y *performances* hasta el valor del audiovisual como fondo de archivo.

---

<sup>14</sup> ANDERSON, G., FARINELLI G-L., MAZZANTI, N., *Il cinema ritrovato*, Grafis, Bologna, 1994.

<sup>15</sup> HOUSTON, P., *Keepers of the frame: Film archives*, British Film Institute, Londres, 1994.

<sup>16</sup> BORDE, R., *Les cinémathèques*, Éditions de l'âge d'homme, Paris, 1983.

<sup>17</sup> LE ROY, É., *Cinémathèques et archives du film*, Armand Colin, Paris, 2013.

<sup>18</sup> LE MAÎTRE, B., *Cinéma muséum: le musée d'après le cinéma*, Esthétiques hors cadre, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 2013.

Finalmente *From grain to pixel*, traza las direcciones posibles que el archivo filmico puede tomar, presentando en perspectiva cómo su labor se puede ver modificada en la era digital, tal y como se desprende de su actual vitalidad.

### 1.2.2. Publicaciones especializadas sobre conservación filmica

Desde 1972, la FIAF<sup>19</sup> publica bianualmente el *Journal of Film Preservation*, foro de discusión teórica, técnica e histórica de las actividades de los archivos de imágenes en movimiento.<sup>20</sup> El contenido heterogéneo y plurilingüe de esta edición, enriquece su consulta permitiendo una gran accesibilidad al lector. Una gran fuente para la elaboración de este trabajo han sido los números 84 y 87.

Por otro lado se encuentra *1895 revue d'histoire du cinema*, revista científica publicada por l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma que cuenta con especialistas de reconocimiento internacional y recoge artículos profundamente documentados, referencia de investigadores y autores. Su número 69 consagrado a la conservación de imágenes en movimiento, con un análisis de la restauración de *Le Voyage dans la Lune*<sup>21</sup> de 2011, es de gran utilidad.

Obligada mención merecen *Cahiers du Cinéma* y la *revue Trafic*. Dos revistas mensuales, hoy ya legendarias, generalistas sobre el séptimo arte que han marcado un punto de inflexión en su historia, viniendo a dedicar en los últimos años interesantes artículos sobre su porvenir.

### 1.3. Objetivos

Este trabajo propone establecer un diálogo interdisciplinar, donde el historiador pueda comprender las múltiples dimensiones filmicas. Se pretende la conjunción de la restauración, la historia del arte y la filología, no una combinación ideal del restaurador, del historiador y del filólogo sino potenciando la existencia de una colaboración más estrecha entre estos.

Pretende estimular la colaboración más próxima entre la teoría del cine y el archivo, enlazando el campo práctico basado en la experiencia con el mundo académico, capacitado para reflexionar sobre la naturaleza del medio y las consecuencias de su constante cambio.

---

<sup>19</sup> *International Federation of Film Archives*, asociación en la que colaboran diferentes instituciones dedicadas al rescate del legado cinematográfico comprendido como patrimonio cultural y documento histórico. Fundada en París en 1938 y constituida por más de 150 archivos de 77 países distintos, dedicados a la colección, restauración, exhibición y documentación cinematográfica:  
<http://www.fiafnet.org/> [Fecha de consulta: 22/06/2015]

<sup>20</sup> Según la web de la *International Federation of Film Archives*.  
<http://www.fiafnet.org/uk/publications/jfp.html> [Fecha de consulta: 22/06/2015]

<sup>21</sup> Ver *Anexo I*.

En este momento de transición del mundo analógico al digital, donde el usuario permanece largo tiempo en posesión de una técnica cuyos resultados conoce bien,<sup>22</sup> donde resuena esa idea marxista de la revolución incesante de los instrumentos de producción,<sup>23</sup> la teorización del trabajo en archivo urge para estudiantes y profesionales. En este diálogo interdisciplinar el objetivo primordial es ejercer una influencia determinante que permita comprender la importancia de conservar y hacer accesible el legado filmico.

Esta teoría de la práctica debe desarrollarse hoy, mientras se integra la tecnología. La invención tecnológica permanente trastorna sin cesar los hábitos de consumo, pero también de preservación, convirtiendo en inciertas las afirmaciones que se han creído hasta ahora seguras. En palabras de Blanchot “En los periodos llamados felices, en efecto, sólo las respuestas parecen vivas. Pero esa felicidad de la afirmación se marchita pronto. Es de la pregunta que nace siempre la respuesta auténtica.”<sup>24</sup>

Finalmente, se pretende dar respuesta en el presente trabajo a cuestiones como la oposición entre la evolución tecnológica como diseñadora de un nuevo paisaje de infinitas posibilidades y la evolución tecnológica como cambio radical en la naturaleza del medio. Es decir, sin tentativa tratadística, se intenta dar respuesta a las preguntas surgidas de problemas específicos que definen un horizonte de interrogantes todavía no resueltas.

#### 1.4. Metodología

La metodología aplicada en este trabajo se ha basado en la búsqueda, lectura e investigación de la bibliografía y los textos existentes sobre el tema; la reflexión, organización de la información y cotejo de los materiales obtenidos. Finalmente, la elaboración de un guión a partir del análisis de estos y de la interpretación de la bibliografía consultada para proceder en síntesis a la redacción de este documento.

La primera etapa de este trabajo, centrada en la búsqueda de fuentes bibliográficas se ha llevado a cabo en diferentes bibliotecas como: la Biblioteca de Humanidades “María Moliner” de la Universidad de Zaragoza, la Biblioteca Pública de Aragón, la *Bibliothèque des Sciences Humaines* de l’Université Libre de Bruxelles, la *Bibliothèque* de la Cinematek y la *Bibliothèque du film* de la Cinémathèque Française. Se ha tenido acceso a portales web tales como el Repositorio Digital de la Universidad de Zaragoza (Alcorze y Zagan), el motor de búsqueda de fuentes *Cible+* de l’Université Libre de Bruxelles o el catálogo colectivo de las bibliotecas y archivos filmicos *Ciné-Ressources*. Este trabajo de búsqueda de fuentes bibliográficas se ha apoyado en el visionado de material audiovisual: documentales

---

<sup>22</sup> ELLUL, J. *La edad de la técnica*, Barcelona, Octaedro, 2003, p.19.

<sup>23</sup> ENGELS, F., MARX, K., *Manifiesto comunista*, El aleph, 2000, p. 28.

<sup>24</sup> BLANCHOT, M., *L’espace littéraire*, Idées / Gallimard, Gallimard, París, 1955, p. 281.

específicos sobre la restauración de films: *Le Voyage Extraordinaire*<sup>25</sup> (2011), *Keepers of the Frame*<sup>26</sup> (1999), *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer*<sup>27</sup> (1975), y el material adicional incluido en las versiones restauradas, en formato doméstico<sup>28</sup>, de *The kid*<sup>29</sup> (1921), *La passion de Jeanne d'Arc*<sup>30</sup> (1928) y *Metropolis*<sup>31</sup> (1927).

Sin duda alguna, otra de las fuentes fundamentales para la elaboración de este trabajo fue la inspección del *Musée du cinéma* y de la *Wunderkammer* de la Cinémathèque Française y de la Cinematek respectivamente; y la visita a las exposiciones “Le Musée imaginaire d’Henri Langlois” en 2014 y “Lumière! Le cinéma inventé” organizada por el Institut Lumière en abril de 2015.

El cuerpo del trabajo se estructura en dos partes fundamentales: una aproximación teórica a la restauración a través del estudio de varios ejemplos prácticos llevados a cabo en las últimas décadas y un segundo apartado centrado en la restauración de *Le Voyage dans la Lune* (1902) de Georges Méliès en 2011, donde se interpreta su repercusión en la conservación filmica, ya que supone un punto de inflexión teórico y metodológico. Le siguen a este análisis las pertinentes conclusiones que han podido extraerse.

## 2. LA RESTAURACION FÍLMICA EN LA ERA DE LA REPRODUCCIÓN DIGITAL.

### 2.1. *O principio da incerteza*<sup>32</sup> o el momento del reconocimiento.

Aunque pueda parecer evidente, en la restauración de “la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”,<sup>33</sup> es obligatorio cuestionarse, ¿qué objeto restaurar? ¿cuál es el fin de una restauración? Y en la búsqueda de una respuesta se revelará que, a diferencia de la restauración de las obras tradicionales, no reproducibles, la restauración cinematográfica encuentra una problemática: la seriación. Si bien es cierto que en la tradición artística aparecen una serie de productos seriados reproducibles como la escultura, el cine estaría más próximo al ámbito productivo del grabado o la imprenta.

<sup>25</sup> BROMBERG, S., LANGE, É., *Le Voyage Extraordinaire*, Lobster Films, París, 2011.

<sup>26</sup> MCLAUGHLIN, M., *Keepers of the frame*, Mount Pilot Productions, Estados Unidos, 1999.

<sup>27</sup> ANDERSEN, T., *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer*, UCLA, Los Ángeles, 1975.

<sup>28</sup> Ver *Anexo I*

<sup>29</sup> CHAPLIN, C., *DVD Charlie Chaplin: The Kid*, Collector MK2, París, 2007.

<sup>30</sup> DREYER, C.T., *The Passion of Jeanne of Arc*, The Criterion Collection, Nueva York, 1999.

<sup>31</sup> LANG, F., *Metropolis*, Kino Classics, Kino Lorber, Nueva York, 2010.

<sup>32</sup> *O principio da incerteza* (2002) película portuguesa de Manoel de Oliveira, en castellano, *El principio de la incertidumbre*.

<sup>33</sup> BENJAMIN, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Obras. Libro I. vol. 2*, Abada Editores, Madrid, 2012, p. 326.

Según la teoría del *restauro moderno*, la restauración respetuosa de la obra singular debe constituir “el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transposición al futuro.”<sup>34</sup> Sin embargo al cambiar la realidad cultural, el acercamiento a la obra cinematográfica ya no puede ser exclusivo de la estética, pierde el sentido que éste sea guiado por la realidad de la autonomía del arte. Al haber multiplicado las reproducciones, la presencia de la obra es masiva, confiriendo actualidad a lo reproducido frente al “aura”.<sup>35</sup> Este acercamiento no puede ser exclusivamente estético ya que una obra dañada o modificada en el transcurso de su existencia, puede ser considerada susceptible de la *repristinación* de sus condiciones originales, tomándolas como autónomas, y recreando al limite de lo falso una obra fragmentaria.<sup>36</sup> Hay que reconocer en la obra cinematográfica sus múltiples dimensiones.

El respeto a la obra se fundamenta en la experiencia estética, pero también en su comprensión histórica que la convierte en expresión y documento del momento particular en la que ésta se configuró. Esta temporalidad es múltiple:<sup>37</sup> existe el tiempo de realización de la obra hasta el momento en que aparece como completa, definida y una segunda temporalidad que sería aquella en la que, una vez concluida la obra, ésta es susceptible de modificarse. Dicha alteración responde a cuestiones ideológicas, éticas, estéticas, religiosas...<sup>38</sup> y afecta a sus características físicas debido a su dimensión material y a sus funciones de uso, así como a las conclusiones que pueden desprenderse de su interpretación.

Uno de los primeros pasos que dará el restaurador será el estudio del ejemplar o los ejemplares conservados, de los documentos que puedan acompañarlo, guiones, bocetos, fotografías de rodaje, así como la literatura que inspiró la obra, y la reacción periodística.

Para no errar al rehacer una obra con una justificación de carácter empírico, dentro del espíritu de Viollet-le-Duc, sin individualizar el objeto que debe ser investigado, se impone la necesidad de desarrollar una metodología crítica. Una metodología que aúne el conocimiento de la Historia del Arte, de la Historia del Cine, de sus artífices y sus técnicas y que tenga en cuenta la teoría de la restauración, los conocimientos científicos y técnicos de los principios constitutivos de los materiales y de sus alteraciones a lo largo del tiempo.<sup>39</sup>

El respeto de Brandi por la consistencia física de la obra hace del material lo prioritario ya que representa “el lugar mismo de la manifestación de la imagen, asegurando su transmisión

---

<sup>34</sup> BRANDI, C., *op. cit.*, p. 15.

<sup>35</sup> BENJAMIN, W., “La obra de arte en...” p. 327.

<sup>36</sup> BRANDI, C., *op. cit.*, p. 67.

<sup>37</sup> *Ibidem.*, p. 29.

<sup>38</sup> BOURDIEU, P., *Un art moyen*, Le sens commun, Les Éditions de minuit, París, 1965, p. 122.

<sup>39</sup> CORDARO, M., “Il concetto di *originale* nella cultura del restauro storico e artistico” en *Il cinema ritrovato*, Grafis, Bolonia, 1994, p. 12.

al futuro, garantizando, en definitiva, su percepción en la conciencia humana”<sup>40</sup> se sumaría al resto de reflexiones brandianas que han de aplicarse a la restauración cinematográfica: la mínima intervención, la discernibilidad y la reversibilidad.

En la medida en que un filme es recuperable, deber serlo siempre y cuando siendo materialmente conservado, sea reconocible la intervención conservativa con las diferentes integraciones que se hayan realizado de las distintas copias, garantizando la reversibilidad de dicha intervención.

Según Mazzanti, la restauración es una simulación que mantiene con el original una relación más o menos estrecha y compleja,<sup>41</sup> cabe preguntarse: ¿qué es el original?

## 2.2. *Matrimonio original*<sup>42</sup>

Puede ocurrir que una obra sea modificada en su función o en su aspecto en una circunstancia posterior y distinta de aquella en que fue producida. Las diferentes pérdidas, fragmentaciones, intervenciones o reconstrucciones de una obra, dan lugar en el caso de los objetos reproductibles, a que cada copia modificada sea a su modo un original. Ocurre que a la hora de su recuperación, se impone la originalidad como supuesto cultural.

¿Cómo conciliar la multiplicidad, la originalidad y la restauración? Para una mejor comprensión del asunto y una respuesta más correcta a los problemas surgidos en la restauración de un filme, habrá que reformular presupuestos establecidos. Es fácil observar en numerosas definiciones, como muestra la segunda acepción del DRAE<sup>43</sup>, que la cosa original se entiende como la capacidad o posibilidad de hacer corresponder una intencionalidad creativa de un único artista, una visión romántica que la historiografía, e incluso la Historia del Cine basada en *la politique des auteurs*<sup>44</sup> siguen manteniendo. El original no se refiere a la sacramento considerada voluntad ordenadora del director ni de cualquier otro considerado como autor de una película, sino que es necesario aceptar la diversidad frente al original. Esta “última voluntad” del autor es relativa a las condiciones en que se inscribe.<sup>45</sup> El autor operará

---

<sup>40</sup> BRANDI, C., *op. cit.*, p. 16.

<sup>41</sup> MAILLARD, F., “La restauration en question” en *Cahiers du cinema* nº 710 abril 2015, Éditions des Cahiers du Cinéma, Paris, 2015, p. 78.

<sup>42</sup> *Matrimonio original* (1941) título en castellano de una película estadounidense dirigida por Alfred Hitchcock, cuyo título original es *Mr. and Mrs. Smith*.

<sup>43</sup> “2. adj. Dicho de una obra científica, artística, literaria o de cualquier otro género: Que resulta de la inventiva de su autor. *Escritura, cuadro original.*”

<sup>44</sup> MESA BÁÑEZ, M.A., La política de autores de “cahiers”. Hitchcock, el “auteur” en *Suite101*, julio 2013, <http://suite101.net/articulo/la-politica-de-autores-de-cahiers-hitchcock-el-auteur-a15833#.VY0ire3tmko> [Fecha de consulta: 22/06/2015]

<sup>45</sup> RAIMONDI, E., “Problemi di ricostruzione” en *Il cinema ritrovato*, Grafis, Bolonia, 1994, pp. 17-20.

por experiencias de orden bilateral, como la recepción del filme por parte de un público concreto, o incluso habrá que enfrentarse a distintas últimas voluntades de un mismo autor.<sup>46</sup>

“El original”, no puede ser ni aquel confirmado por el autógrafo ni por la voluntad de corrección del autor ya que esto acaba negando la existencia de las otras copias. En ocasiones se ha planteado que el original sea aquel que se ha dejado circular entre un público determinado.<sup>47</sup> Por ello, la restauración sería la corrección perfecta del original, sin embargo, el trabajo sobre el material hace evidente la realidad: Cuestionarse sobre el original, por la copia auténtica, es absurdo<sup>48</sup> no existe un original, sólo existen copias.

De la misma manera, puede producirse que en el proceso de distribución de un filme se originen copias diversas, entendiendo que aquellas copias de un filme que circularon en 1935 en territorio estadounidense difieren de las distribuidas en la Unión Soviética, en las democracias europeas o en el Tercer Reich, influyendo determinantemente en su público, modificando la recepción por parte de la crítica y toda la literatura que pudiera generar.

La idea de original que reclama una restauración, una restitución, debe dejar a paso al original como algo que está inacabado, siempre abierto.<sup>49</sup> No puede olvidarse en el trabajo de una restauración filmica que, al tratarse de un producto industrial, tiene una dimensión de uso, se trata de un objeto destinado a cumplir una función en el mercado, por tanto y según Brandi, el objetivo de su restauración será con toda evidencia restablecer su funcionalidad<sup>50</sup>, es decir, permitir una nueva lectura, teniendo en cuenta la hipótesis de su recepción y consumo. De esta dimensión industrial se dependen a su vez, el valor del filme como texto susceptible de ser releído y su dimensión espectacular.

### 2.3. La dimensión textual

Un filme es sumamente frágil, puede estar sometido a lagunas, complicaciones y deformaciones, haciendo de cada lectura una posible interpretación. Así, como todo texto, será recuperable en la medida en que se garantice su legibilidad, siempre y cuando sean reconocibles la intervención conservativa y las diferentes integraciones que hayan sido realizadas, diferenciándolas y permitiendo la reversibilidad de dicha intervención.

La labor de documentación del restaurador no puede basarse exclusivamente en los libros, los archivos, fechas, nombres, países de producción y referencias. El carácter crítico de la restauración filmica debe olvidarse de los filmes que pudieron ser, de los filmes que ya no existen, no podrá servirse de bibliotecas y documentos si no trabaja sobre la cosa en sí, sobre

---

<sup>46</sup> Ver Anexo V, 1. *The Kid* (1921)

<sup>47</sup> Ver Anexo V, 2. *Un Chien Andalou* (1929)

<sup>48</sup> BENJAMIN, W., “La obra de arte...” p. 329.

<sup>49</sup> DIDI-HUBERMAN, G., *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006, p. 110.

<sup>50</sup> BRANDI, C., *op. cit.*, p. 13.

la materia física, debiendo para ello visionar las diferentes películas, versiones o fragmentos. No puede ocuparse de conocer *a priori* antes de haber visto *la cosa*, no será secundario su deseo de ver el filme, sino que se interesará por conocer los materiales que le darán la prueba tangible de la efectiva existencia del filme concreto<sup>51</sup>.

El saber histórico-filológico entra en juego, se hace necesario para la reconstrucción del texto. Trabajar con el cine es trabajar con los materiales que lo conforman, lo que no implica que pueda prescindirse de la historia. Se trata por un lado de recopilar todas las fuentes existentes del objeto estableciendo como fin la obtención de un único texto. Esta búsqueda de referencias permitirá al restaurador relativizar el texto autografiado, descubrir las huellas de varias intenciones del autor que nunca se acometieron, textos paralelos, o la colaboración de todo un equipo. El restaurador comparará las distintas copias de la misma edición o de las ediciones diversas.

El trabajo del restaurador permitirá la continua reinterpretación del texto filmico ya que lo importante de recuperar un texto antiguo es hacerlo de nuevo legible al público contemporáneo.

### 2.3.1. *Begleitmusik zu einer lichtspielszene*<sup>52</sup>

Si se comprende el filme en su multiplicidad y el filme como texto, se logrará entender el papel del sonido en la restauración de una película muda. Bresson aseguraba que el cine sonoro había inventado el silencio,<sup>53</sup> se sabe que en los primeros tiempos, el cine en realidad no era mudo, sino que era conducido por acompañamiento musical, por un narrador o, en casos excepcionales como en Japón donde el *benshi* narraba, interpretaba y prestaba su voz a los actores; o en España, donde se asistía a adaptaciones cinematográficas de zarzuelas cuyo texto conocía el público quien interactuaba acompañando musicalmente a las imágenes. No sabiendo qué tipo de música podría acompañar a sus escenas, sin conocer ninguna referencia, ni una posible partitura,<sup>54</sup> cabe preguntarse: ¿qué sonido restaurar?<sup>55</sup> O, en el caso de encontrar nuevas escenas sin música, ¿qué hacer? ¿no incluirlas? ¿añadirlas y privarlas de acompañamiento musical? ¿modificar la partitura para hacerla más aceptable para el público? ¿no se recae así en el pastiche? Son cuestiones que hay que tener en cuenta ya que se altera por completo la percepción del filme, su dimensión espectacular no es recuperable. También cabría preguntarse, ¿cómo recuperar esas películas mudas que, durante sus primeras

<sup>51</sup> DE KUYPER, E., "Il lavoro sul frammento", en *Il cinema ritrovato*, Grafis, Bolonia, 1994, p. 42.

<sup>52</sup> Título original de *Música de acompañamiento para una escena de película*, Op. 34 de Arnold Schönberg.

<sup>53</sup> BRESSON, R., *Notes sur le cinématographe*, Folio, Gallimard, 1975, p. 50.

<sup>54</sup> Ver Anexo V, 3. *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928)

<sup>55</sup> MAZZANTI, N., "Restoring sound: Which sound to restore?" en HUVELLE, D., NASTA, D., *Le son en perspective*, Peter Lang, Bruselas, 2004, pp. 223-233

proyecciones eran acompañadas por la música de un pianista, la voz de un narrador, los diálogos del *benshi* o el canto del público? ¿es que acaso viendo esas escenas hoy en día se perciben del mismo modo que en su primera proyección?

#### 2.4. *Fiat lux*<sup>56</sup>

Se puede afirmar que hay toda una serie de elementos contextuales constitutivos de la experiencia cinematográfica que ninguna corrección restauradora podrán restituir. El film sólo puede entenderse como experiencia en un ámbito determinado, dentro de una comunidad de espectadores. El texto filmico como texto espectáculo no es una suma de elementos sino un conjunto orgánico. No se puede olvidar que el cine es en cierta manera heredero del *wayang kulit*, el teatro de sombras, una *antigua tradición*,<sup>57</sup> entendido como ritual religioso.<sup>58</sup> Es la proyección la que garantiza la existencia del film y no su almacenamiento en un archivo. Es la luz quien actúa como cordón umbilical entre el cuerpo fotografiado y la mirada del espectador.<sup>59</sup> Baudelaire menciona en 1861 el deseo colectivo de “viajar sin vapor y sin velas, para ahuyentar el tedio de nuestras prisiones, haced desfilar nuestros espíritus, tensos como un lienzo, vuestros recuerdos enmarcados por horizontes”.<sup>60</sup> La celebración del centenario del cine, tuvo como fecha de referencia la primera proyección organizada por los hermanos Lumière en el *Salon Indien*<sup>61</sup>. Esto implica que la especificidad cinematográfica, heredera de toda una serie de descubrimientos técnicos, inscrita en una cultura previa de la imagen en movimiento, es la proyección en público de imágenes por transparencia: “De través por las piezas tenebrosas. Si reparas, verás cómo se agitan átomos infinitos de mil modos por el vacío en el luciente rayo”,<sup>62</sup> el rayo de luz que fustiga en la espalda en la oscuridad<sup>63</sup>. Un nuevo dispositivo opuesto al *kinetoscopio* de Edison que proponía el visionado de imágenes privado, en solitario, acoplado a un fonógrafo con cascos,<sup>64</sup> eliminando su dimensión de espectáculo.<sup>65</sup> No puede sustituirse entonces el consumo

<sup>56</sup> GÉNESIS 1:3

<sup>57</sup> MORRISON, J., *Poemas I: Las nuevas criaturas y los señores*, Espiral / Canciones, Editorial Fundamentos, Madrid, 2008, p. 115.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> BARTHES, R. *La chambre claire*, Cahiers du Cinéma Gallimard, Gallimard, 1980, p. 126.

<sup>60</sup> BAUDELAIRE, C., “Le Voyage” en *Les fleurs du mal*, Classiques, Pocket, Paris, 2006, p. 175.

<sup>61</sup> GODARD, J-L., *100 ans de cinema: Deux fois 50 ans de cinema français*, British Film Institute, La Sept-Arte, Peripheria Vega Film, Paris, 1995.

<sup>62</sup> LUCRECIO, T., *De la naturaleza de las cosas*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 49.

<sup>63</sup> GODARD, J-L., *Soigne ta droite*, Gaumont, Paris, 1987, 01h20’37”

<sup>64</sup> BAZIN, A., *Qu’est-ce que le cinéma, I. Ontologie et langage*. Collection 7 art, Éditions du Cerf, Paris, 1958, p. 26.

<sup>65</sup> BASQUIN, G., “2015: l’enterrement des frères Lumière au Grand Palais”, en *le blog de Guillaume Basquin, Mediapart*, 29 de abril de 2015 <http://blogs.mediapart.fr/blog/guillaume->

doméstico por el ritual cinematográfico, no se le puede condenar al olvido, o ocurrirá que, en palabras de Tanizaki, “nuestros contemporáneos, acostumbrados como están ya desde hace ya tiempo a la luminosidad de la luz eléctrica, habrán olvidado sin duda que hayan podido existir jamás unas tinieblas de este tipo.”<sup>66</sup> Es servirnos de la pantalla para “obligar a los detalles a dar en sombras todo lo que de ellos se pueda, de desarrollar la sombra de la sombra, de espesarla, de multiplicar su terreno y poblarla de negro.”<sup>67</sup>

De esta reflexión se concluye que no se trata de una reconstrucción del momento sagrado inicial, cultural, sino de su recuperación con un rigor aproximado. Dos elementos deberán pervivir en la restauración filmica: el texto como objeto material y su público, alguien que pueda releerlo. Ahora se comprenden las palabras de Rivette con motivo del *affaire Langlois*<sup>68</sup> “Tendremos entonces una filmoteca que podrá acumular considerablemente para sus archivos (de mejor o peor calidad) pero que no podrá proyectar (...) la *Cinémathèque* no existe sino por la proyección continuada de filmes. Sin embargo es justo lo contrario lo que tendremos.”<sup>69</sup>

### 3. *F FOR FAKE*<sup>70</sup>

#### 3.1. *De la Tierra a la Luna*<sup>71</sup>

Presentada en Cannes en 2011 como la versión original inédita en color, aunque no la única coloreada<sup>72</sup> [fig. 8] la restauración de *Le Voyage dans la Lune* (Georges Méliès 1902/ Lobster Films, 2011) constituye un cambio en el paradigma de la restauración, al plantear la desaparición del celuloide ante el avance digital, y con ello la desaparición de todo un patrimonio cinematográfico.<sup>73</sup>

El legendario film de Georges Méliès, una de las primeras películas de ciencia ficción es, una buena muestra de los avances artísticos del cinematógrafo. Su éxito queda reflejado en

[basquin/280415/2015-1-enterrement-des-freres-lumiere-au-grand-palais](http://basquin/280415/2015-1-enterrement-des-freres-lumiere-au-grand-palais) [Fecha de consulta: 22/06/2015]

<sup>66</sup> TANIZAKI, J., *El elogio de la sombra*, Biblioteca de ensayo, Siruela, Madrid, 2009, p. 79.

<sup>67</sup> GENET J., *Journal d'un voleur*, Éditions Gallimard, París, 1949, p. 25.

<sup>68</sup> BONNAUD, F., *L'affaire de la Cinémathèque Française de février 68: tirez sur le ministre!* 13/05/1998 en <http://www.lesinrocks.com/1998/05/13/cinema/actualite-cinema/laffaire-de-la-cinematheque-francaise-de-fevrier-68-tirez-sur-le-ministre-11121282/> [Fecha de consulta: 22/06/2015]

<sup>69</sup> RIVETTE, J. “Conference de presse – Dossier l’affaire Langlois”, *Cahiers du cinéma* n° 199 marzo 1968, París, Éditions de l’Étoile, 1968, p. 43.

<sup>70</sup> *F for fake* (1973) película de Orson Welles, en castellano, *Fraude*.

<sup>71</sup> Título en castellano de la novela de Jules Verne *De la Terre à la Lune Trajet direct en 97 minutes* (1865).

<sup>72</sup> BILLAUT, M., “Compte-rendu de la projection / rencontre « La restauration des films à l’ère du numérique »”, *Association Française de Recherche sur l’Histoire du Cinéma*, París, mayo 2013. <http://www.afrhc.fr/2013/12/compte-rendu-de-la-projection-rencontre-la-restauration-des-films-a-leredunumerique/> [Fecha de consulta: [22/06/2015]

<sup>73</sup> Ver *Anexo II*.

las diferentes adaptaciones que se hicieron de la misma: Segundo de Chomón, colaborador y más tarde rival de Méliès realizará *Excursion dans la Lune* (1908) [fig. 1] y *Le Voyage sur Jupiter* (1909) [fig. 2] a modo de réplicas que revisan el original de Méliès [fig. 3], una fácil apuesta dado el éxito del primero.<sup>74</sup>

Se encuentra entonces, en 1993, entre los cerca de 200 filmes pertenecientes a una colección anónima de la Filmoteca de Catalunya, una versión coloreada de *Le Voyage dans la Lune* (1902).<sup>75</sup> Cuando se propone su reconstrucción, se plantean cuestiones relativas al estado y a la evolución del cine, de cómo las tecnologías digitales, ahora susceptibles de ser empleadas para la restauración, pueden afectar a la copia en celuloide. El proceso llevado a cabo en 2011 para dicha “recuperación”, acaba por desdibujar los límites de las nociones de original y complica la relación entre reproducción y conservación.

### 3.2. *Et Verbum Caro Factum Est*<sup>76</sup>

La restauración de *Le Voyage dans la Lune* fue un proceso largo y complejo, como relata el documental *Le Voyage Extraordinaire*<sup>77</sup> que acompaña a su edición Blu Ray. Serge Bromberg, director y presidente de Lobster films, el laboratorio encargado, relata cómo fue la llegada y el tratamiento al que se sometió la copia barcelonesa. La copia, severamente dañada debido a la inestabilidad del celuloide de nitrato que es químicamente muy inestable y da lugar a patologías como el mal de vinagre.<sup>78</sup> La rigidez que presentaba el rollo en la bobina la compara Bromberg con “una lámina de un tronco de árbol, cuya descomposición había transformado una película flexible en una masa rígida y compacta”<sup>79</sup>

Lo que se plantea es recuperar la imagen superficial, sin embargo conservar la copia en su materialidad era un riesgo si se deseaba restaurar la imagen coloreada ya que las imágenes de la emulsión se habían fundido con la capa siguiente del rollo en la bobina. Se planteaban dos opciones: devolverle la flexibilidad original al soporte mediante un

<sup>74</sup> HASLEM W., «”Chromatic Frankenstein’s Monsters?”: Restoration, Colour and Variants of Georges Méliès’s Voyage dans la Lune”» en *Senses of cinema online journal*. Diciembre de 2012. <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/chromatic-frankensteins-monsters-restoration-colour-and-variants-of-georges-meliess-voyage-dans-la-lune/> [Fecha de consulta: 22/06/2015]

<sup>75</sup> *La Couleur Retrouvée du Voyage Dans La Lune/A Trip to the Moon: Back in Colour*, Groupama Gan, Technicolor Foundation for Cinema Heritage, 2011, p. 12.

<sup>76</sup> JUAN 1:14.

<sup>77</sup> *Le Voyage Extraordinaire*, Groupama Gan, Lobster Films, Technicolor Foundation for Cinema Heritage, París, 2011.

<sup>78</sup> “El material filmico se encoge, cuarteándose la capa de emulsión en la que se imprime la imagen, un proceso irreversible producido por su evolución química propia.” en *La Couleur Retrouvée du Voyage Dans La Lune/A Trip to the Moon: Back in Colour*, Groupama Gan, Technicolor Foundation for Cinema Heritage, 2011, p. 183.

<sup>79</sup> *Ibidem*

tratamiento químico, lo que lo haría más vulnerable, acelerando su descomposición, o separar en seco cada vuelta del rollo, un trabajo delicado, largo e irreversible ya que supondría la pérdida de la copia. Aunque en un principio este ejemplar fue enviado al laboratorio Haghefilm donde se introdujo durante varias semanas en un recipiente sometido a una solución de vapores químicos desarrollada por los Archives Français du Film, que al cabo de dos años acabaría descomponiendo el celuloide,<sup>80</sup> finalmente, se decidió separarlas manualmente. [fig. 4] Se iban extirpando y separando cada una de las capas de la copia enrolladas, originando fragmentos [fig. 5] de los fotogramas que fueron posteriormente empalmados con sus colindantes. Finalmente, se procedió a fotografiar de manera individual cada uno de estos fotogramas. Cada imagen se despegaba, era fotografiada antes de su pulverización [fig. 6], la captura de cada una de las imágenes supervivientes, 13375, aproximadamente un 90% del total, se propuso como el escaneo de éstas, sin embargo, más de la mitad del filme fue reducido a fragmentos informes cada vez más quebradizos. [fig. 15]

El proceso de digitalización se prolongó desde 2002 hasta 2005, y supuso la destrucción casi completa del soporte en celuloide a finales de 2003<sup>81</sup>. Para completar esos fragmentos perdidos se decidió utilizar una de las copias en blanco y negro, la de Madeleine Malthete-Méliès, [fig. 7] nieta del director, empleándose también como referente para la duración y el montaje de la copia catalana,<sup>82</sup> limitando al soporte en celuloide a ejercer de mera cimbra para la elaboración de una nueva copia digital. El uso de celuloide para restaurar celuloide es lógico en el sentido en que se trata del mismo material y permite identificar los fotogramas y las secuencias en un orden cronológico coherente. [figs. 11 a 14] Sin embargo, la transformación de celuloide a digital supone la variación de las velocidades y otros aspectos técnicos; formatos y extensiones distintos, resoluciones de diferentes calidades, acaban dando resultados de densidad, tamaño, color, nitidez, y posición distintos.<sup>83</sup> Se recurrió entonces a la Technicolor Foundation For Cinema Heritage<sup>84</sup> cuyo desafío fue el de reintegrar los fotogramas desaparecidos, planos y secuencias en su versión digital. [fig. 17] La restauración y limpieza realzó la profundidad y la claridad de los detalles, logrando una definición que amplifica y sobrepasa los límites del celuloide.

---

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> PACAUD, F., "Les enjeux éthiques de la restauration cinématographique.", *Arts & Spectacles*, France Culture 13/12/2011 <http://www.franceculture.fr/2011-12-13-les-enjeux-ethiques-de-la-restauration-cinematographique>. [Fecha de consulta: 22/06/2015]

<sup>82</sup> BIRCHARD, R.S., "Restoring Méliès' Marvel", *American Cinematographer*, Octubre, 2011, p. 72.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> La Technicolor Foundation for Cinema Heritage, organización internacional sin ánimo de lucro, tiene por misión la preservación, promoción y sensibilización relativas al patrimonio cinematográfico.

Referente historiográfico, Georges Sadoul abría el primer capítulo de su *Histoire d'un Art, le Cinéma*<sup>85</sup> mencionando la importancia de los descubrimientos del médico Peter Mark Roget y del físico belga Joseph Plateau que teorizaron la *persistencia retiniana* como la capacidad o defecto del ojo y del cerebro que permite conservar una imagen pasada que se superpone a la imagen que vemos en ese momento, creando la ilusión del movimiento. A medida que estas se extienden, las imágenes parecen dibujar un fondo uniforme y la unidad de la imagen pasa a resultar indiferente.<sup>86</sup> Esta supervivencia en sí del pasado se impone bajo la forma del cine, y sólo se produce en la percepción del conjunto de las distintas imágenes aparecidas un sólo instante en el espacio. La percepción impregnada del recuerdo, desplaza las percepciones reales, aquí nacen las ilusiones.<sup>87</sup> Originariamente *Le Voyage dans la Lune* fue rodado a una velocidad de 16 imágenes por segundo, las necesarias para crear dicha ilusión de movimiento durante su proyección. Pero el cambio de la velocidad de la reproducción crea la sensación de un ritmo frenético, y algunas secuencias aparecen con un movimiento de gestos muy rápido lo que afecta también a la percepción estética del filme. A esto se añaden los daños ocasionados por el paso y el roce continuados de la película durante la proyección, arañazos o ligeras pérdidas de la emulsión. La alta definición y la claridad de la versión digital permiten ver oscilaciones entre los diferentes fotogramas de celuloide coloreado, esta pátina otorga una cierta noción de movimiento que contrasta con la pulcritud y estatismo digitales. Se revela en esta restauración otro nivel de relaciones de la percepción cinética, combinando las primitivas tecnologías y las digitales se genera, un híbrido, un fantasma que no parece ser muy exacto,<sup>88</sup> una potencial nueva estética y una nueva forma de cine antiguo.

Con respecto a la recuperación de los colores inexistentes en los planos añadidos de la copia de Malthete-Méliès, frente a un proceso de trabajo manual, con pincel, el procedimiento que se llevó a cabo pasó por los medios de edición digital [fig. 18]. Si bien el color siempre ha formado parte de la creación cinematográfica<sup>89</sup> el soporte en que se rodó *Le Voyage dans la Lune*, era celuloide nitrato en blanco y negro, *orthochromatic*, un soporte de alta sensibilidad que registraba de manera estable la sutil gradación del espectro entre en blanco y el negro.

Si los diferentes métodos de captura habían modificado la densidad y el color, resolver la homogeneización cromática empleando fuentes diversas determinó en realidad la

---

<sup>85</sup> SADOUL, G., *Histoire d'un Art, le Cinéma*, Flammarion, Paris, 1949, p. 30.

<sup>86</sup> BERGSON, H., *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1949, p. 15.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>88</sup> COCTEAU, J., *La machine infernale*, Livre de Poche, Paris, 1967 p.116

<sup>89</sup> Ver *Anexo III*.

recreación de su potente estado original. Se replicó el color con técnicas informáticas, técnicas distintas a las de 1902, en las que al pintar a mano<sup>90</sup> sobre una imagen de tamaño tan reducido se generan una serie de características propias, como los campos de color que sobresalen de sus contornos. Va a ser esta belleza de la imperfección artesanal la que el laboratorio de Technicolor recreará intencionadamente para la versión restaurada de 2011.<sup>91</sup> Una simulación del color, ya que la variante digital sólo permite el desarrollo de estas falsas huellas informáticas, creando una estética híbrida junto al celuloide.

En una entrevista concedida a France Culture<sup>92</sup>, Serge Bromberg afirmaba que la restauración es una “búsqueda del tesoro” y “una carrera contra el tiempo”. La confusión del equipo de restauración encabezado por Lobster Films radica, como bien explicita la carátula de su edición Blu Ray, en considerar *Le Voyage* como el equivalente de *Avatar* (2009), en plantearlo como el “*shock* visual” de su época. De esta manera, es capaz de decir que si Méliès rodó con una cámara propia del momento: primitiva e inestable, la tecnología digital permitiría corregirlo haciendo la imagen más estable, “tal y como hubiera sido la intención del director”. Las pequeñas marcas resultado del montaje empleado en los trucos de apariciones y desapariciones pueden eliminarse para “su difusión, más confortable, correspondiéndose a los estándares de hoy en día”. Bromberg sostiene además que hay una doble posibilidad de restaurar: la “ortodoxa” y “la suya”, que no pretende ser mostrada a especialistas y archiveros ya que su interés es el de “restaurar al espectador”, lo que supone “un desafío mucho más ambicioso”.<sup>93</sup>

La perversidad de todo este mecanismo es el querer ir demasiado lejos, el querer triturar el soporte de las imágenes, de modificarlas, cambiar el formato o el sonido con el que fueron concebidas. Como gracias a las imágenes generadas por computadora, todo es posible en materia de creación, se tiene tendencia a ir más allá de lo que podemos llamar una restauración, empleando este término para toda intervención sin reflexión previa. El verdadero problema surge cuando esta supone un perjuicio que daña la obra material hasta volverla inutilizable. [*figs. 18 a 20*] Se le exige una actualidad sinónimo de moda, o se pretende devolverle unos fines que serán extraños a la forma, a la cual ya no competen fines de ninguna especie.<sup>94</sup> Sin embargo hay que recordar que en el cine no digital, la sensación de movimiento no se genera en sí, la imagen no tiene un valor absoluto sino que cada imagen es víctima de la imagen vecina, variando todas por una sola.<sup>95</sup>

---

<sup>90</sup> *Ibidem.*

<sup>91</sup> *Ibidem.*

<sup>92</sup> PACAUD, F., *op. cit.*

<sup>93</sup> PACAUD, F., *op. cit.*

<sup>94</sup> BRANDI, C., *op. cit.*, p. 30

<sup>95</sup> BERGSON, H., *op. cit.*, p.20

De nuevo aquí, entra en juego la materialidad de la obra. Según Bergson, la materia sería el conjunto de imágenes que hay que diferenciar de la percepción de la materia: esas mismas imágenes en relación a su acción posible. En el cine, tal y como se ha venido concibiendo, estamos obligados a reconocer que no ha existido la imagen sin el objeto, que la imagen exterior que se desprendía no es la consecuencia sino que es “dado por el objeto y en el objeto”.<sup>96</sup> Y es su materia la que sufre la influencia de los factores exteriores, y que responde a acciones mecánicas, físicas y químicas.<sup>97</sup> En su digitalización, la acción generada por el movimiento de las imágenes queda reducida a nada, la indiferencia con respecto al mecanismo que las hace interactuar se hace patente y lo que queda es la representación de ésta, representación que nace de lo que el movimiento de las imágenes refleja, como dice Brandi, no tiene en cuenta la entidad física de la que necesita servirse la imagen para acceder a la conciencia.<sup>98</sup> De la misma manera que si conserváramos la imagen formal de una pintura pero elimináramos el lienzo, al modificar la materialidad cambia radicalmente su percepción, “no existe una fractura entre espíritu y materia”.<sup>99</sup> Ocurre que, la materialidad juega un papel esencial en su concepción y en la recepción por parte del público, por ello cuando se representa el texto de otro modo, la percepción termina siendo otra.

### 3.3. *Notre musique*<sup>100</sup>

Responsables de la banda sonora de *The Virgin Suicides* (1999), colaboradores en *Lost In Translation* (2003) y *Marie Antoinette* (2006) de Sofía Coppola y referentes de la música electrónica francesa, el grupo Air, fue el responsable de componer el acompañamiento musical para su presentación en Cannes y para su difusión en Blu Ray. De esta forma, industria musical e industria del cine se daban la mano una vez más<sup>101</sup>, con la voluntad de “hacer descubrir este universo a los jóvenes que no conocen a Méliès pero que conocen Air”.<sup>102</sup> Preferencias personales aparte, la contigüidad entre ambos textos, musical y filmico no puede sino suscitar cierta controversia: esta yuxtaposición puede funcionar en su proyección frente a un público receptivo en su momento histórico concreto, ya que nunca tendrá de nuevo la fuerza de persuasión que puedan crear los medios musicales en el momento en que estos fueron actuales. El resultado de actualización al final puede acabar recordando más a evocaciones como el vídeo de Johnathan Dayton y Valerie Faris para la canción “Tonight, tonight” de los *Smashing Pumpkins* o la reciente *Hugo* (2011) de Martin

---

<sup>96</sup> *Ibidem.*, p. 42.

<sup>97</sup> *Ibidem.*, p. 24.

<sup>98</sup> BRANDI, C., *op. cit.*, p. 31.

<sup>99</sup> SONTAG, S., “Sobre Cioran”, en *Estilos Radicales*, Contemporánea, DeBolsillo, 2014, p. 120.

<sup>100</sup> *Notre musique* (2004) película francesa de Jean-Luc Godard, en castellano, *Nuestra música*.

<sup>101</sup> Ver *Anexo V*, 4. *Metropolis* (1927)

<sup>102</sup> PACAUD, F., *op.cit.*

Scorsese donde se recrea parcialmente la vida de George Méliès. Nos adentramos en el terreno de los artefactos históricos, inscritos irremediabilmente en el momento concreto de su resurrección, un momento fascinado por las tecnologías que nos hacen creen, pese al incesante progreso, que por lo avanzado de su estadio estamos en derecho de revisar la historia y de resucitar el pasado.

#### 4. CONCLUSIONES

La restauración no es deseable, ya que prevalece la conservación.

Se plantea necesaria la relativización histórica del original, entendiendo que, con motivo de la diversidad se generan diferentes versiones, es decir, que la existencia de una copia distinta de un mismo filme tiene un sentido propio, una legitimidad, un deber existir en cuanto a tal ya que debe comprenderse el sentido de su historicidad, de sus modos de difusión y consumo.

No existe por tanto ningún original ni auténtico en el sentido estricto ya que el texto ha podido sufrir demasiadas modificaciones, las mismas que ha podido sufrir el mundo, dando lugar a un nuevo contexto en el que se reinserta, demasiadas mutaciones para que podamos afirmar la existencia de un original.

En el esfuerzo de recrear una representación original incluimos aquello que consideramos como una necesidad para el ser humano: restablecer un contacto con el pasado. Si bien debe respetarse la dimensión histórica, ocurre que no pueden crearse falsos históricos, anticipar algo antes de haber sido definido es caer en un falso histórico, la hipótesis de trabajo de restauración de un film debe formularse entonces como texto crítico, el más similar al arquetipo, al concepto de obra definida. Por esto lo más acercado al concepto de original que podrá ser tomado en consideración prudentemente será la edición crítica, esta edición crítica es la que comprende, tras una serie de operaciones de naturaleza histórica, arqueológica y filológica que han sido recabadas, que lo que se ha logrado es dar una respuesta particular y mutable, nunca definitiva, a través del establecimiento de las posibles conexiones entre las distintas copias existentes. El trabajo de reorganización de estos materiales históricos sobre los que se apoya la restauración crítica permite alcanzar la existencia siempre conceptual de la obra.

La obra puede estar sometida a múltiples restauraciones que se pretenden definitivas en sí, la restauración crítica de un film no es un absoluto, no es su definitiva constitución sino que se trata de un devenir, un objeto que propone soluciones críticas, consciente de que es susceptible a las variables de la Historia y a problemas que pueden irrumpir en un campo que creíamos tranquilo y de algún modo unívocamente acertado.

La historia de la restauración cinematográfica será la historia de las distintas versiones de restauración, con la posibilidad única de generar ediciones críticas de los diferentes textos. Cada lectura es una traducción y la traducción es siempre un hecho nuevo, original y auténtico en sí mismo.

Toda obra pertenece a una esfera cultural y a un universo tecnológico definido; y lo mismo ocurre con el restaurador de la obra. Una restauración es el fruto de la confrontación entre dos universos alejados entre sí en el tiempo y en el espacio. El momento en el que se realiza la restauración es ya presente histórico y esta no debe presentarse fuera del tiempo, es una acción humana, un indudable evento histórico, y además resultado de una decisión voluntaria.<sup>103</sup>

Se tiende sin embargo en esta confrontación a una normalización del texto con el fin de hacerlo más aceptable para un público juzgado incapaz de aceptar las características propias del medio. El objeto film sale del mundo de los archivos y de las normas de su código ético para llevarnos al terreno de la publicidad de la industria cultural, del fetiche que toma forma fija y sustituye su objetivo normal.<sup>104</sup> Alteraciones que no son sino historia e historia de la cultura, entendida como gusto actual, selección interesada para ciertos objetivos y en consonancia con determinado pensamiento.<sup>105</sup> La apariencia fetichista, de pura objetividad, de las relaciones espectaculares, oculta su relación entre hombre y entre clases.<sup>106</sup>

Transformar el grano de plata de la emulsión en píxeles no es bueno o malo *per se*, el problema real nace cuando la restauración digital, como *shock histórico*<sup>107</sup> falsea la historia de las imágenes en movimiento del cinematógrafo. Esta colisión con el pasado semeja a un intento de querer garantizar su existencia, de mantener el recuerdo al tiempo que se pretende olvidar sin remordimiento de conciencia<sup>108</sup> es un cierto proceso de higienización: permite a la película vivir en el recuerdo, racionalizando su muerte.<sup>109</sup> Es decir, al insertarse la película en un contexto actual, se olvidan las funciones y el funcionamiento propios de sus medios y no se cuestiona si una película pensada como cine, lo sigue siendo en el televisor, en un ordenador o en el teléfono.

Con la excusa de la restauración, la imagen cinematográfica se secuestra de su lugar de origen para ser desplazada a otra parte, se le retira de la proyección para incluirla en otros soportes. Se produce no sólo un cambio en la naturaleza misma de las imágenes, sino a nivel

---

<sup>103</sup> BRANDI, C., *op. cit.*, p. 33.

<sup>104</sup> FREUD, S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Folio essais, Gallimard, Paris, 1987, p. 45.

<sup>105</sup> BRANDI, C., *op. cit.*, p. 30.

<sup>106</sup> DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2008, p. 45.

<sup>107</sup> ANDERSON, G.B., "Il testo musicale e la sua esecuzione", en *Il cinema ritrovato*, Grafis, Bolonia, 1994. pp. 29-35.

<sup>108</sup> FREUD, S., "Formulation sur les deux principes du cours des événements psychiques", en *Résultats, idées, Problèmes I*, PUF, Paris, 1984, p. 328.

<sup>109</sup> BOURDIEU, P., *Un art moyen*, Le sens commun, Les Éditions de Minuit, Paris, 1965, p. 327.

de su materia. Como nos recuerda Roland Barthes, no fueron los pintores sino los químicos quienes inventaron la fotografía<sup>110</sup>. Este traslado la saca también de la sala de cine, de su contexto originario para alojarla en el museo, en la galería o en el hogar. Cambia así su percepción, frente a la quietud de la sala: la deambulación, el montaje producido por el espectador moviéndose entorno a la imagen de manera aleatoria.

Es en este contexto de *desterritorialización*<sup>111</sup> que hay que de buscar la identidad, la especificidad de cada medio, ya que “hemos desplazado las nociones y confundido sus vestimentas con sus nombres”.<sup>112</sup> Frente a la sala “artificial y democrática, la gran noche igualitaria del cine”<sup>113</sup> se impone el refuerzo constante de las condiciones de aislamiento de las “muchedumbres solitarias”.<sup>114</sup> Se aísla al espectador de los objetos materiales que son fruto de una historia tecnológica, “se lleva el cine a domicilio”<sup>115</sup>, pierde su grandeza y su peso según se le aleja<sup>116</sup>, se le impide comprender sus particularidades, “al ignorarse las relaciones entre el hombre y el *Apparat*, así como las modificaciones sociológicas debidas a los otros aspectos de la técnica, limitando toda la cuestión al campo que se conoce.”<sup>117</sup> Ya no se trata de mostrar la historia de un siglo por sus imágenes, sino de salvarlo<sup>118</sup> de esa *damnatio memoriae* que supone la mutilación de los objetos que conforman el Cine y que se ejerce hoy desde la industria para satisfacer a la industria. La restauración termina siendo algo así como el Ángel de la Historia de Benjamin,<sup>119</sup> que mira hacia el pasado al tiempo que “amontona incansablemente ruina tras ruina.”

Cabe cuestionarse que, si en la era de la impresión tridimensional ningún restaurador apuesta por su uso para la restauración del Partenón, ¿por qué se hace empleo de la *High Definition* para la restauración cinematográfica? ¿no estamos con estas simulaciones de restauración digital simulando también el soporte? ¿pretender obtener la imagen más próxima al original, no supone una declaración de guerra al celuloide?<sup>120</sup>

Podemos hablar de la pérdida del espectáculo cinematográfico con el descubrimiento

<sup>110</sup> BARTHES, R. *La chambre claire*, Cahiers du Cinéma Gallimard, Gallimard, 1980, p. 126.

<sup>111</sup> DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Kafka, pour une littérature mineure*, Les éditions de Minuit, París, 1975, p. 30.

<sup>112</sup> TZARA, T. *L'homme approximatif*, NRF / Gallimard, Gallimard, 1968, p. 9.

<sup>113</sup> DURAS, M., *Un barrage contre le pacifique*, Gallimard, París, 1950, p. 188.

<sup>114</sup> DEBORD, G., *op. cit.*, p. 48.

<sup>115</sup> DEBRAY R., *Vie et mort de l'image*, Gallimard, París, 1992, p. 330.

<sup>116</sup> NIETZSCHE, F., *Le gai savoir*, Éditions 10/18, París, 1977, p. 232.

<sup>117</sup> ELLUL, J. *op. cit.*, p. 22.

<sup>118</sup> FURET, F., “Lettre(s) à Godard” *Cahiers du cinema Hors série: Le siècle du cinema*, Éditions des Cahiers du Cinéma, París, noviembre 2000, pp. 6-9.

<sup>119</sup> BENJAMIN, W., “Sobre el concepto de Historia”, en *Obras, libro I, vol.2*, Abada editores, Madrid, 2008, p. 310.

<sup>120</sup> LEADER M., “Un combat d'arrière garde? – Survivances de la pellicule”, *Smala Cinéma (Revue)*, nº 3, asbl CINÉDIT, Bruselas, junio 2013, p. 47.

de Méliès, Buñuel o Brakhage en una proyección estable, sin ralladuras ni saltos ni accidentes, pero lo que preocupa es el problema de su conservación ya que la transferencia de una película a un soporte informático la convierte en un objeto mucho más volátil. El medio digital está en vías de extinción, y la migración es su enfermedad terminal, también el digital necesita ser conservado antes de perderlo.<sup>121</sup> Se teme entonces por la obsolescencia de los instrumentos informáticos, los sistemas de almacenamiento implican migraciones de datos cada, aproximadamente, cinco años, mientras que la media de vida estimada para el celuloide es de cien años. A esto se añade que, en cuestiones financieras, conservar un film en formato digital es al parecer siete veces más costoso que en analógico.<sup>122</sup> La fabricación de celuloide no debe desaparecer sino que es la única garantía de conservación de la memoria cinematográfica: el celuloide es por el momento el soporte más fiable, más perenne y aquel que conocemos mejor. Además de mantenerse como técnica de creación, el debate debe instalarse a nivel internacional, se está modificando la naturaleza del cine, ¿alguien es capaz de imaginarse perder la posibilidad de pintar al óleo?<sup>123</sup>

Para garantizar su salvaguarda se requiere la colaboración estrecha entre las filmotecas y la participación de los principales archivos del mundo, de los museos internacionales con fondos audiovisuales, archivos fotográficos y los responsables de las disciplinas académicas ya citadas e incluso de la industria. Gracias a la confrontación de los avances en cada uno de los campos en festivales, seminarios y ponencias acompañadas de proyecciones se logrará, no sólo asegurar el funcionamiento del bien conservado, sino también despertar el interés por la conservación cinematográfica que permitirá una continuada *persistencia de la memoria* cinematográfica.

---

<sup>121</sup> CHERCHI USAI, P. "The Lindgren Manifesto: The Film Curator of the Future", *Journal of Film Preservation* n° 184, Bruselas, Fédération International des Archives du Film – FIAF, Abril 2011, p. 4.

<sup>122</sup> Según actas del coloquio internacional "Révolution numérique, et si le cinéma perdait la mémoire ?" organizado por la Cinémathèque Française y el Centre National du Cinéma acerca del futuro de las filmotecas y del cine tras la revolución digital. *Compte-rendu du colloque international "Révolution numérique, et si le cinéma perdait la mémoire ?"* <http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/actualite-patrimoniaire/compte-rendu-colloque-numerique.html> [Fecha de consulta: 22/06/2015]

<sup>123</sup> PENWARDEN, C., "Tacita Dean: Time and Tides" en *Art-Press*, n° 391, julio/agosto 2012, p. 38.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

### 5.1. Bibliografía general

- BARTHES, R. *La chambre claire*, Cahiers du Cinéma Gallimard, Gallimard, 1980.
- BASQUIN, G., *Fondu au noir. Le film à l'heure de sa reproduction numérisée*, Éditions Paris Expérimental, Paris, 2013.
- BAUDELAIRE, C., *Les fleurs du mal*, Classiques, Pocket, Paris, 2006.
- BAZIN, A., *Qu'est-ce que le cinéma, I. Ontologie et langage*. Collection 7 art, Éditions du Cerf, Paris, 1958
- BECKETT, S., *L'image*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988.
- BERGSON, H., *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1949
- BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, Idées / Gallimard, Gallimard , Paris, 1955.
- BOURDIEU, P., *Un art moyen*, Le sens commun, Les Éditions de minuit, Paris, 1965.
- BRANDI, C., *Teoría de la restauración, traducido al español por María Angeles Toajas Roger*, Alianza, Madrid, 1988.
- BUÑUEL, L., *Mi último suspiro (memorias)*, Plaza y Janes, Madrid, 1982.
- COCTEAU, J., *La machine infernale*, Livre de Poche, Paris, 1967.
- DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2008.
- DEBRAY R, E., *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris, 1992.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Kafka, pour une littérature mineure*, Les éditions de minuit, Paris, 1975.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.
- DURAS, M., *Un barrage contre le pacifique*, Gallimard, Paris, 1950.
- ELLUL, J. *La edad de la técnica*, Barcelona, Octaedro, 2003.
- FREUD, S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Folio essais, Gallimard, Paris, 1987.
- GENET J, *Journal d'un voleur*, Éditions Gallimard, Paris, 1949.
- GOETHE, J.W., *Fausto*, Planeta, Barcelona, 1992.
- GUNNING, T., "Attractions: How They Came into the World" en STRAUVEN, W., *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.
- LUCRECIO, T., *De la naturaleza de las cosas*, Madrid, Cátedra, 2004.

- MORRISON, J., *Poemas I: Las nuevas criaturas y los señores*, Espiral / Canciones, Editorial Fundamentos, Madrid, 2008.
- NIETZSCHE, F., *Le gai savoir*, Éditions 10/18, Paris, 1977.
- SADOUL, G., *Histoire d'un Art, le Cinéma*, Flammarion, Paris, 1949.
- SATIE, E. *Cuadernos de un mamífero* (trad. de Mari Carmen Llerena), Acanalado, Barcelona, 1999.
- TANIZAKI, J., *El elogio de la sombra*, Biblioteca de ensayo, Siruela, Madrid, 2009.
- TZARA, T. *L'homme aproximatif*, NRF / Gallimard, Gallimard, 1968.

## 5.2. Bibliografía específica

- ANDERSON, G., FARINELLI G-L., MAZZANTI, N., *Il cinema ritrovato*, Grafis, Bolonia, 1994.
- BORDE, R., *Les cinémathèques*, Éditions de l'âge d'homme, Paris, 1983.
- *La Couleur Retrouvée du Voyage Dans La Lune/A Trip to the Moon: Back in Colour*, Groupama Gan, Technicolor Foundation for Cinema Heritage, 2011.
- HABIB, A., MARIE, M., *L'Avenir de la mémoire: Patrimoine, restauration et reemploi cinématographiques*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2013
- HOUSTON, P., *Keepers of the frame: Film archives*, British Film Institute, Londres, 1994.
- HUVELLE, D., NASTA, D., *Le son en perspective*, Peter Lang, Bruselas, 2004.
- LE MAÎTRE, B., *Cinéma muséum: le musée d'après le cinéma*, Esthétiques hors cadre, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 2013.
- LE ROY, É., *Cinémathèques et archives du film*, Armand Colin, Paris, 2013.

## 5.3. Artículos

- FREUD, S., “Formualtion sur les deux principes du cours des événements psychiques”, en *Résultats, idées, Problèmes I*, PUF, Paris, 1984.
- BASQUIN, G., 2015: l'enterrement des frères Lumière au Grand Palais, en *le blog de Guillaume Basquin, Mediapart*, 29 de abril de 2015.  
<http://blogs.mediapart.fr/blog/guillaume-basquin/280415/2015-l-enterrement-des-freres-lumiere-au-grand-palais>

[Fecha de consulta: 22/06/2015]

- BENJAMIN, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Obras. Libro I. vol. 2*, Abada Editores, Madrid, 2012.
- BENJAMIN, W., “Sobre el concepto de Historia”, en *Obras*, libro I, vol.2, Abada editores, Madrid, 2008.
- BILLAUT, M., “Compte-rendu de la projection / rencontre « La restauration des films à l’ère du numérique »”, *Association Française de Recherche sur l’Histoire du Cinéma*, París, mayo 2013.
- <http://www.afrhc.fr/2013/12/compte-rendu-de-la-projection-rencontre-la-restauration-des-films-a-lere-du-numerique/>
- [Fecha de consulta: [22/06/2015]
- BONNAUD, F., “L’Affaire de la Cinémathèque française de février 68: tirez sur le ministre!” en *Les Inrockuptibles*, 15/05/1998
- <http://www.lesinrocks.com/1998/05/13/cinema/actualite-cinema/laffaire-de-la-cinematheque-francaise-de-fevrier-68-tirez-sur-le-ministre-11121282/>
- [Fecha de consulta: 22/06/2015]
- BULLOT, E. “La disparition du projectionniste”, *Trafic* nº 92, París, P.O.L. Éditeur, 2014.
- CHERCHI USAI, P. “The Lindgren Manifesto: The Film Curator of the Future”, *Journal of Film Preservation* nº 184, Bruselas, Fédération International des Archives du Film – FIAF, Abril 2011.
- FURET, F., “Lettre(s) à Godard” *Cahiers du cinema Hors série: Le siècle du cinema*, Éditions des Cahiers du Cinéma, París, noviembre 2000.
- HASLEM W., «“Chromatic Frankenstein’s Monsters”?: Restoration, Colour and Variants of Georges Méliès’s Voyage dans la Lune» en *Senses of cinema online journal*. Diciembre de 2012.
- <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/chromatic-frankensteins-monsters-restoration-colour-and-variants-of-georges-meliess-voyage-dans-la-lune/>
- [Fecha de consulta: 22/06/2015]
- JOYARD, O, LALANNE, J.M., “Avatar, la fable Noir de James Cameron” en *Les Inrockuptibles* 17/12/2009
- <http://www.lesinrocks.com/2009/12/17/cinema/actualite-cinema/avatar-la-fable-noire-de-james-cameron-1135270/>
- [Fecha de consulta: 22/06/2015]
- LEADER M., “Un combat d’arrière garde? – Survivances de la pellicule”, *Smala Cinéma (Revue)*, nº 3, asbl CINÉDIT, Bruselas, junio 2013.
- LOEBENSTEIN, M. “A changing landscape”, *Journal of Film Preservation* nº 184, Bruselas, Fédération International des Archives du Film – FIAF, Abril 2011.
- LOMBARDO, M.J., “Shirin de Abbas Kiarostami, Tan lejos, tan cerca” en *Revista Lumière* nº1, Asociación Lumière, Barcelona, 2009.

- MAILLARD, F., “Le reste, c’est à vous de l’inventer. Entretien avec Jacques Rancière” en *Cahiers du cinéma* n° 709 marzo 2015, Éditions des Cahiers du Cinéma, Paris, 2015.
- MAILLARD, F., “La restauration en question” en *Cahiers du cinéma* n° 710 abril 2015, Éditions des Cahiers du Cinéma, Paris, 2015.
- PACAUD, F., “Les enjeux éthiques de la restauration cinématographique.”, *Arts & Spectacles*, France Culture 13/12/2011.
- <http://www.franceculture.fr/2011-12-13-les-enjeux-ethiques-de-la-restauration-cinematographique>
- [Fecha de consulta: 22/06/2015]
- PENWARDEN, C., “Tacita Dean: Time and Tides” en *Art-Press*, n° 391, julio/agosto 2012.
- RICHTER LARSEN, L., “The different versions of “Jeanne d’Arc”
- <http://english.carlthdreyer.dk/Films/La-Passion-de-Jeanne-dArc/Articles/De-forskellige-versioner.aspx>
- [Fecha de consulta: 22/06/2015]
- RIVETTE, J. “Conference de presse – Dossier l’affaire Langlois”, *Cahiers du cinéma* n° 199 marzo 1968, París, Éditions de l’Étoile, 1968.
- ROHMER, É., “Entretien avec Henri Langlois” en *Cahiers du cinéma* n° 135, septiembre 1962, París, Éditions de l’Étoile, 1962.
- SONTAG, S., “Sobre Cioran”, en *Estilos Radicales*, Contemporánea, DeBolsillo, 2014.
- WADA, L., *The Kid, Charlie Chaplin’s 1950’s reissue version From Reel Classic DVD*, marzo de 2011.
- <http://www.ednapurviance.org/chaplinmovies/thekid/revisitingthekid.html>
- [Fecha de consulta: 22/06/2015]

#### 5.4. Webgrafía

- *Ciné-Club de Caen: La Couleur au cinéma.*
- <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/couleur.html>
- [Fecha de consulta: 22/06/2015]
- *El chico (1921) – Filmaffinity.*
- <http://www.filmaffinity.com/es/film344683.html>
- [Fecha de consulta: 22/06/2015]

— *La Passion de Jeanne d'Arc (1928)* – Filmaffinity.

<http://www.filmaffinity.com/es/film780465.html>

[Fecha de consulta: 22/06/2015]

— *Le Voyage dans la Lune (1902)* – Allociné.

[http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=18450.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=18450.html)

[Fecha de consulta: 22/06/2015]

— *Metropolis (1927)* – Filmaffinity.

<http://www.filmaffinity.com/es/film282386.html>

[Fecha de consulta: 22/06/2015]

### 5.5. Filmografía y videografía

— *14'18 La Grande Guerre au Cinéma*, Cinémathèque Royale de Belgique, julio 2014.

— ANDERSEN, T., *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer*, UCLA, Los Ángeles, 1975.

— BROMBERG, S., LANGE, É., *Le Voyage Extraordinaire*, Lobster Films, París, 2011.

— CHAPLIN, C., *DVD Charlie Chaplin: The Kid*, Collector MK2, París, 2007.

— CHYTILOVÁ, V., *Sedmikrásky*, Second Run Distribution, Reino Unido, 2009.

— DREYER, C.T., *The Passion of Jeanne of Arc*, The Criterion Collection, Nueva York, 1999.

— GODARD, J-L., *Soigne ta droite*, Gaumont, París, 1987.

— GODARD, J-L., *Histoire(s) du cinema 2B Fatale beauté*, Gaumont, París, 1997.

— GODARD, J-L., *100 ans de cinema: Deux fois 50 ans de cinema français*, British Film Institute, La Sept-Arte, Peripheria Vega Film, París, 1995.

— LANG, F., *Metropolis*, Kino Classics, Kino Lorber, Nueva York, 2010.

— MCLAUGHLIN, M., *Keepers of the frame*, Mount Pilot Productions, Estados Unidos, 1999.

— *Segundo de Chomón 1903-1912: el cine de la fantasía*, Filmoteca de Catalunya, Cameo, Barcelona, 2010.

— “L’Affaire Henri Langlois” en *YouTube*

<https://www.youtube.com/watch?v=si0FfmtOan4>

[Fecha de consulta: 22/05/2015]