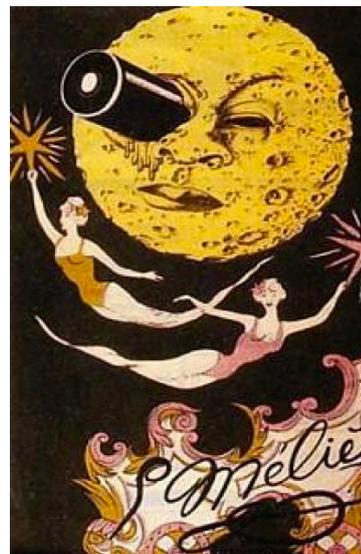


ANEXO I – FICHAS

1. *Le Voyage dans La Lune***Ficha técnica**

Título original	<i>Le Voyage dans la Lune</i>
Estreno	01/09/1902
Nacionalidad	Francia
Duración	14' (16 i/s)
Dirección	Georges Méliès
Guión	Georges Méliès (adaptado de las novelas “De la Terra à la Lune” de Jules Verne y “First Men in the Moon” de H.G. Wells)
Producción	<i>Star Films</i>

**Ficha artística**

Oficial	François Lallement
Mujer en la luna	Bleuette Bernon
La luna / Profesor Barbenfouillis	Georges Méliès

Sinopsis¹²⁴

El profesor Barbenfouillis y seis valientes astronautas organizan una expedición para viajar en una cápsula espacial de la Tierra a la Luna.

¹²⁴ Sinopsis extraída de *Le Voyage dans la Lune (1902) – Allociné*.

http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=18450.html [Fecha de consulta: 22/06/2015]

2. *The Kid*

Ficha técnica

Título original	<i>The Kid</i>
Estreno	06/02/1921
Nacionalidad	Estados Unidos
Duración	68' (1921) 50' (1971)
Dirección	Charles Chaplin
Guión	Charles Chaplin
Producción	<i>Charles Chaplin Productions</i>



Ficha artística

Vagabundo	Charles Chaplin
Mujer	Edna Purviance
El chico	Jackie Coogan
El hombre	Carl Miller

Sinopsis¹²⁵

Una mujer de escasos recursos (Edna Purviance), ha tenido un hijo siendo soltera, y al sentirse abandonada por el papá del niño, decide también ella abandonar al bebé, con la esperanza de que una familia rica lo tome en adopción. Pero el pequeño terminará en manos de un vagabundo (Charles Chaplin), quien pronto se encariñará con él y decidirá sacarlo adelante a como dé lugar. Cuando el niño, llamado ahora John (Jackie Coogan) llega a los cinco años, la lucha por la sobrevivencia y por su permanencia juntos... será toda una aventura.

¹²⁵ Sinopsis extraída de *El chico (1921)* – *Filmaffinity*.
<http://www.filmaffinity.com/es/film344683.html> [Fecha de consulta: 22/06/2015]

3. *La Passion de Jeanne d'Arc*

Ficha técnica

Título original	<i>La Passion de Jeanne d'Arc</i>
Estreno	25/10/1928
Nacionalidad	Francia
Duración	110'
Dirección	Carl Theodor Dreyer
Guión	John Deteil Carl Theodor Dreyer
Producción	<i>Star Films</i>

Ficha artística

Jeanne d'Arc	Maria Falconetti
Évêque Pierre Cauchon	Eugène Silvain
André Berley	Jean d'Estivet
Maurice Schutz	Nicolas Loyseleur
Antonin Artaud	Jean Massieu



Sinopsis¹²⁶

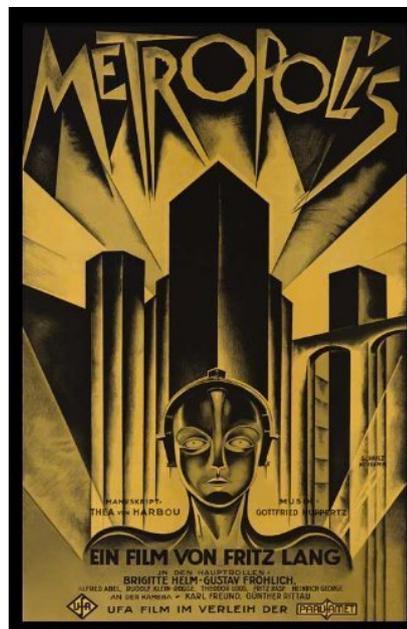
Guerra de los Cien Años (siglos XIV y XV). En 1431, Juana de Arco, después de haber conducido a las tropas francesas a la victoria, es arrestada y acusada de brujería. Ella declara haber recibido de Dios la misión de salvar a Francia, pero es procesada y condenada a morir en la hoguera.

¹²⁶ Sinopsis extraída de *La Passion de Jeanne d'Arc (1928) – Filmaffinity*
<http://www.filmaffinity.com/es/film780465.html> [Fecha de consulta: 22/06/2015]

4. *Metropolis*

Ficha técnica

Título original	<i>Metropolis</i>
Estreno	05/03/1927
Nacionalidad	Estados Unidos
Duración	153' (1927) 80' (1984)
Dirección	Fritz Lang
Guión	Fritz Lang, adaptación de la novela de Thea von Harbou
Producción	<i>UFA Film</i>



Ficha artística

Joh Fredersen	Alfred Abel
Freder.	Gustav Fröhlich
C.A. Rotwan,	Rudolf Klein-Rogge
el Inventor	
El hombre	Fritz Rasp
delgado	
Josaphat	Theodor Loos
11811 - Georgy	Erwin Biswanger
Grot el	Heinrich George
Guardián	
Robot / Maria	Brigitte Helm

Sinopsis¹²⁷

Futuro, año 2000. En la megalópolis de Metrópolis la sociedad se divide en dos clases, los ricos que tienen el poder y los medios de producción, rodeados de lujos, espacios amplios y jardines, y los obreros, condenados a vivir en condiciones dramáticas recluidos en un gueto subterráneo, donde se encuentra el corazón industrial de la ciudad. Un día Freder (Alfred Abel), el hijo del todoperoso Joh Fredersen (Gustav Frohlich), el hombre que controla la ciudad, descubre los duros aspectos laborales de los obreros tras enamorarse de María (Brigitte Helm), una muchacha de origen humilde, venerada por las clases bajas y que predica los buenos sentimientos y al amor. El hijo entonces advierte a su padre que los trabajadores podrían rebelarse.

¹²⁷ Sinopsis extraída de *Metropolis (1927) – Filmaffinity*.
<http://www.filmaffinity.com/es/film282386.html> [Fecha de consulta: 22/06/2015]

ANEXO II – LE VOYAGE DANS LA LUNE



[fig.1] *Excursion dans la Lune* (Segundo de Chomón, 1908)¹²⁷



[fig.2] *Voyage sur Jupiter* (Segundo de Chomón, 1909)¹²⁸



[fig.3] *Le Voyage Dans la Lune* (Georges Méliès, 1902)¹²⁹

¹²⁷ FILMOTECA DE CATALUNYA, *Segundo de Chomón 1903-1912: el cine de la fantasía*, Filmoteca de Catalunya, Cameo, Barcelona, 2010.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Todas las imágenes de este anexo han sido extraídas de LANGE, É., BROMBERG, S., *Le Voyage Extraordinaire*, LOBSTER FILMS, París, 2011, a excepción de las [figs. 1 y 2]



©LOBSTER FILMS-FONDA TION GROU PAMAGAN-FONDA TION TECHNICOLO R

[fig.4]



©LOBSTER FILMS-FONDA TION GROU PAMAGAN-FONDA TION TECHNICOLO R

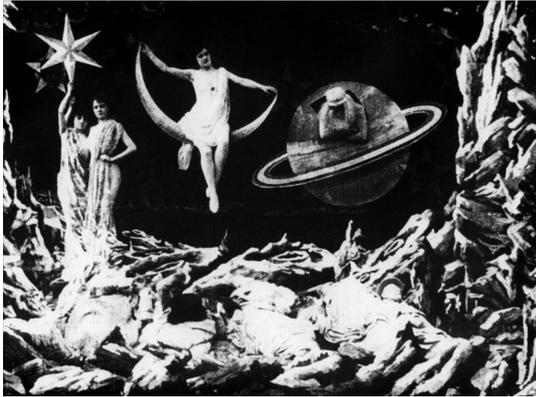
[fig.5]



©LOBSTER FILMS-FONDA TION GROU PAMAGAN-FONDA TION TECHNICOLO R

[fig.6]

©LOBSTER FILMS-FONDATION GROUPEMAGAN-FONDATIONTECHNICOLOR



128

[fig.7] *Le Voyage Dans la Lune* (Georges Méliès, 1902) versión *Malthête-Méliès*.

©LOBSTER FILMS-FONDATION GROUPEMAGAN-FONDATIONTECHNICOLOR



[fig.8] *Le Voyage Dans la Lune* (Georges Méliès, 1902) versión coloreada por Jean-Placide Mauclair en 1929.

©LOBSTER FILMS-FONDATION GROUPEMAGAN-FONDATIONTECHNICOLOR



[fig.9] *Le Voyage Dans la Lune* (Georges Méliès, 1902) versión encontrada en 1993 en la Filmoteca de Catalunya.

©LOBSTER FILMS-FONDATION GROUPEMAGAN-FONDATIONTECHNICOLOR



[fig.10] *Le Voyage Dans la Lune* (Georges Méliès, 1902 / Lobster Films, 2011)

[figs.11-14] Le Voyage Dans la Lune (Georges Méliès, 1902) versión encontrada en 1993 en la Filmoteca de Catalunya.

[fig.11]



[fig.12]

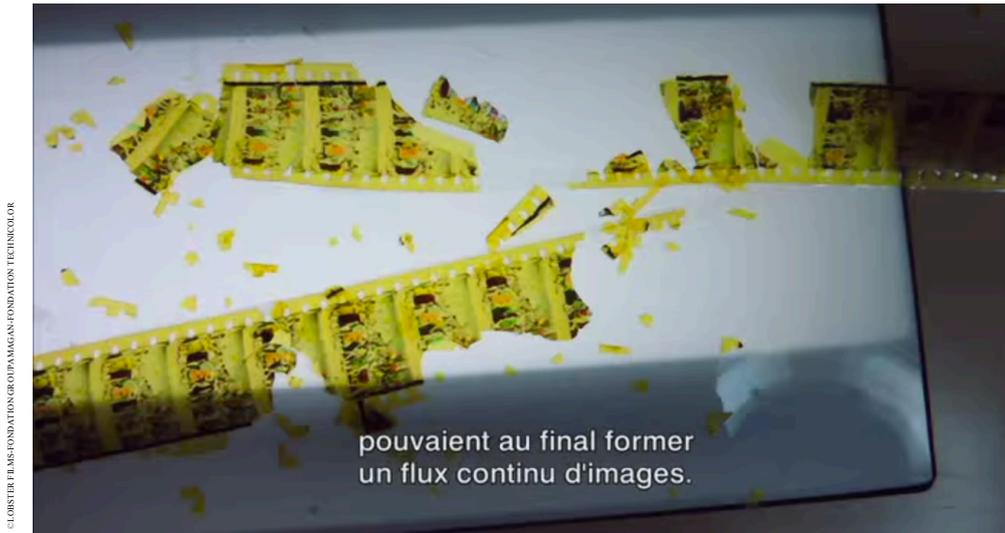


[fig.13]

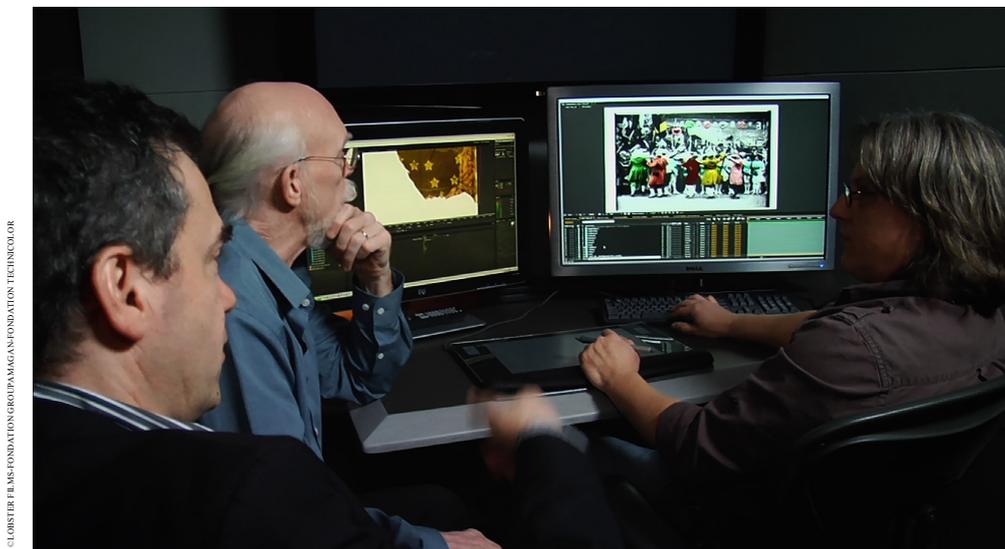


[fig.14]





[fig.15]



[fig.17]



[fig.18] 36



© LOBSTER FILMS-FONDATION GROUPEMAGAN-FONDATION TECHNICOLOR

[fig.19]

Le Voyage Dans la Lune (Georges Méliès, 1902 / Lobster Films, 2011) en la versión encontrada en 1993 en la Filmoteca de Catalunya aparece esta bandera bicolor que plantea la posibilidad de haber sido coloreada en España exclusivamente para un público nacional. Aquí entraría de nuevo la afirmación de la existencia única de copias y no de un original ya que ésta fue coloreada a mano específicamente para el público español de 1902 tal y como muestra la bandera *rojigualda*.

[figs.20-22]] *Le Voyage Dans la Lune* (Georges Méliès, 1902) restos materiales de la versión encontrada en 1993 en la Filmoteca de Catalunya tras la intervención de Lobster Films.



© LOBSTER FILMS-FONDATION GROUPEMAGAN-FONDATION TECHNICOLOR

[fig.20]



© LOBSTER FILMS-FONDATION GROUPEMAGAN-FONDATION TECHNICOLOR

[fig.21]



© LOBSTER FILMS-FONDATION GROUPEMAGAN-FONDATION TECHNICOLOR

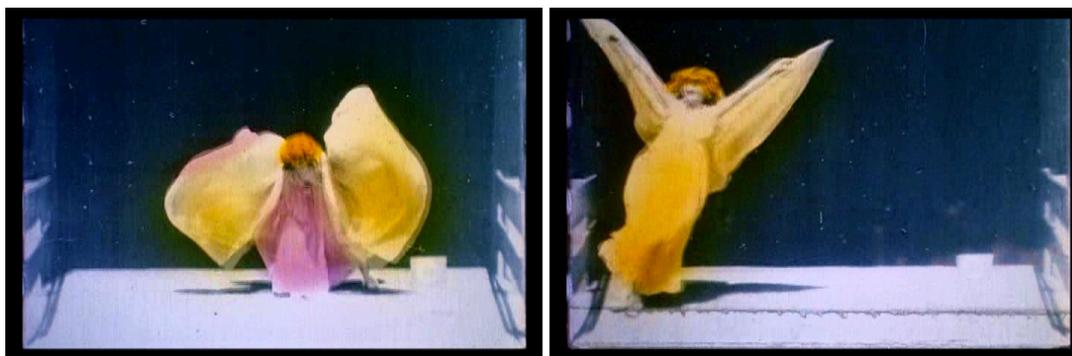
[fig.22]

ANEXO III – COLOREADO¹³⁰

Pese a los trabajos de Ducos Du Hauron que intentaron demostrar la posibilidad de tener fotografías en color por tricromía, la primera de las veces que se logró dar color al cine fue a través del coloreado.

1. Procedimientos de coloreado

*El procedimiento más antiguo pero de resultados espectaculares, fue sin duda alguna el **coloreado con pincel**. La técnica aparecida en 1895 y presente en La danse serpentine d'Annabelle de W.K.L. Dickinson, consistía en pintar con la mano y con un pincel o brocha los colores de anilina (transparentes pero luminosos que conservaban el efecto de profundidad) sobre el celuloide positivo, fotograma a fotograma.*



La danse serpentine d'Annabelle (1895) de W.K.L. Dickinson.

Las películas de Méliès, parecen haber sido coloreadas desde 1897, es decir, desde sus orígenes. La Star Film, como la mayor parte de productoras de imágenes animadas, ofrecía cierto número de sus veduttes en color. Las copias eran vendidas bien en blanco y negro, bien en color, con un precio más elevado. Georges Méliès proponía de esta manera muchas de sus películas coloreadas a mano a sus ricos clientes, como el tendero Dufayel que no compraba más que vistas espectaculares a todo color. Eran estas las que mejor se vendían también en las ferias.

Méliès se preocupó de rodar teniendo en cuenta el resultado cromático, determinando desde la concepción de los decorados hasta las vestimentas, maquillaje y colores a aplicar sobre el celuloide. Como el nitrato ortocromático no reflejaba bien en tonos de grises algunos de los colores, tuvo la idea de pintar los colores en gris para evitar las

¹³⁰ Información extraída de la web oficial del Ciné-Club de Caen. *Ciné-Club de Caen_ La Couleur au cinema*, <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/couleur.htm> [Fecha de consulta: 22/06/2015]

manchas negras opacas en el proceso de coloreado. Incluso dejo por escrito el uso de esta práctica:

“Los decorados se elaboran según una maqueta previa (...) y se pintan con cola como en el teatro; a diferencia de que, únicamente se hace, de manera exclusiva en grisalla, pasando por toda una gama de grises intermedios del negro puro al blanco puro. (...) Los decorados en color funcionan muy mal: el azul se hace blanco, los rojos y amarillos se vuelven negros, así como los verdes. Se produce una destrucción completa del efecto y es necesario que los escenarios sean pequeños como los fondos de los fotógrafos (...) lo mejor es emplear objetos fabricados especialmente para ello y pintados en las distintas tonalidades de gris graduando con cuidado, siguiendo la naturaleza del objeto. Las películas importantes son a menudo pintadas a mano antes de proyectarlas, sería imposible colorear objetos reales fotografiados si son de bronce, de caoba, en colores rojos amarillos o verdes ya que aparecería un negro intenso sin transparencia y por consecuente, sería imposible de dar el tono real translucido necesario para la proyección. (...) por la misma razón, la mayor parte del vestuario debe hacerse especialmente en las tonalidades que funcionan bien fotográficamente y que son susceptibles de recibir color a posteriori. (...) Incluso los artistas deben de someterse a esta ley de la pintura de decorados en la que el blanco y el negro son los únicos empleados. Demasiado colorete en las mejillas, carmín en los labios puede dar sensación de rostros de raza negra. El maquillaje se hace exclusivamente en blanco y negro.”



Le chateau hanté (1897) de G. Méliès.

Una vez rodado el film, si el encargo era en color, Georges Méliès se dirigía a un “taller de coloreado”. En la época, los productores tenían la posibilidad de colorear “a la manera” sus rollos en los distintos talleres. Uno de los más importantes fue sin duda alguna el de Elizabeth Thuillier, e el 87 de la calle del Bac, en París. Esta antigua colorista de placas de vidrio y de celuloide para linternas mágicas era considerada como una de las mejores de la profesión. Llegará a declarar más tarde en 1929 en L'Ami du Peuple :

“El coloreado se hacía enteramente a mano. Yo tenía a doscientas trabajadoras en mi taller. Cada una recibía un franco por día de trabajo. Yo pasaba la noche seleccionando y probando los colores. Por el día, las obreras utilizaban los colores siguiendo mis instrucciones. Cada una se dedicaba a un color. A veces, eran más de veinte. El coste del coloreado era de seis a siete mil francos por copia por un rollo de 300 metros, eso antes de la guerra. Hacíamos de media unas sesenta copias para cada producción. El coloreado a mano acababa por arruinar el presupuesto de los productores.”¹³¹



Reconstrucción del taller de coloreado de
Mme. Thuillier¹⁴³

¹³¹ BROMBERG, S., LANGE, É., *Le Voyage Extraordinaire*, LOBSTER FILMS, París, 2011.



Proceso de coloreado de *Le Voyage dans la Lune* (Georges Méliès, 1902)¹⁴⁴

*El coloreado a pincel producía colores inestables entre las imágenes, y las huellas del pincel eran a menudo visibles. Sin embargo esto desaparecerá con la técnica del **pochoir** donde las trabajadoras recortaban ahora en una copia positiva las partes que debían colorearse. La plantilla así obtenida se dedicaba a un solo color. La operación se repetía tantas veces como colores se aplicaran dicho procedimiento se llevaba a cabo con un algodón empapado.*

¹³² *Ibidem.*



Voyage sur Jupiter (Segundo de Chomón, 1908)
coloreado con plantillas o *pochoir*.¹⁴⁵

En 1906, Charles Pathé, poseía en la rue du Bois en Vincennes, un taller de coloreado con 200 obreros donde todo el trabajo se hacía con plantillas.

A principio de 1907, se mecaniza el recorte de las plantillas y pasa a hacerse más rápido, otros procedimientos se llevan a cabo para colorear los rollos gracias a máquinas que controlan la superposición de las plantillas y la aplicación de los colores

Rápidamente, Henri Fourel, responsable del servicio de coloreado de Pathé, decide mecanizar el procedimiento y en 1906 un prototipo de máquina de coloreado es construida por el mecánico Florimond. Esta máquina reproducía gracias a la ayuda de una leva los movimientos de los trabajadores coloristas.

En enero de 1907, un modelo más evolucionado fue presentado, la máquina de coloreado, finalmente patentada en agosto de 1908. Puesta a punto por Méry, bajo consejo de Fourel, y de los ingenieros A. y M. Julien y del mecánico Goujon. Esta nueva máquina se caracterizaba por el arrastre continuo de las plantillas y de la copia, así como por el coloreado de la copia por mediación de un rollo.

Se desarrollaron también tempranamente otras técnicas menos costosas y más simples de ejecución, como son el tintado y el viraje.

*La técnica del **tintado** consistía en utilizar colorante ácido que penetraba uniformemente en la gelatina de la imagen positiva, afectando exclusivamente a las partes*

¹³³ *Segundo de Chomón 1903-1912: el cine de la fantasía*, Filmoteca de Catalunya, Cameo, Barcelona, 2010.

claras del celuloide. Los rollos se volvían monocromos y la imagen quedaba fija sobre un soporte completamente coloreado. Se elegía el color según el ambiente dominante: Verde para paisajes, azul para la noche, rojo para el fuego, amarillo para interiores...



Dos ejemplos de tintado en *La Belgique martyre*.¹⁴⁶

Respecto al **viraje**, supone remplazar la sal de plata de la emulsión por una sal coloreada. La coloración es entonces mucho más intensa en las partes oscuras de la imagen, mientras que las partes claras quedan iluminadas. Estos dos procedimientos, podían aplicarse juntos, pretendiendo paliar modestamente la falta de color .



Ejemplo de viraje en *Sedmikrásky*
(Věra Chytilová, 1966)¹³⁵

¹³⁴ 14'18 *La Grande Guerre au cinéma*, Cinémathèque Royale de Belgique, julio 2014.

¹³⁵ CHYTILOVÁ, V., *Sedmikrásky*, Second Run Distribution, Reino Unido, 2009.

ANEXO IV – L’AFFAIRE LANGLOIS

El caso de la Cinémathèque de febrero del 68¹³⁶: ¡dispáren al ministro!¹³⁷

Mayo del 68 no comenzó en marzo ni en mayo sino el 9 de febrero a las 10 de la mañana. Ese día tuvo lugar la reunión del consejo de administración de la Cinémathèque Française en el 82 de la calle Coucelles, en París. En la orden del día, a parte de la elección de los miembros de la oficina de la asociación, la designación de un director artístico y técnico y de un director administrativo y financiero. Esta reunión marcará el inicio del denominado “affaire Langlois”, considerada la primera derrota del poder gaullista.

Aunque en las calles de París se hubieran sonado eslóganes contrarios a la guerra de Vietnam, hasta el momento la política cultural del régimen no se había puesto en cuestión. Pese a la prohibición de La Religieuse (1966) de Rivette, el prestigio de André Malraux como ministro de la cultura y el de su “museo imaginario”, eran inmensos. Sin embargo, al intentar deshacerse de Henri Langlois, el ministro de asuntos culturales del general De Gaulle cometía un error de enormes consecuencias. Todo estaba preparado para el golpe, Malraux había echado leña al fuego, el “affaire Langlois” no será sino un anuncio de los acontecimientos de mayo.

Desde su fundación en 1936, la Cinémathèque Française era Henri Langlois, “el dragón que vigila nuestros tesoros” según la expresión de Cocteau, “un hombre obsesionado por una idea fija, un hombre maldito” escribía François Truffaut. ¿Cuál era esa idea fija? Salvar las películas de su destrucción, preservarlas de los designios del tiempo y de los especuladores con el objetivo de mostrarlas a aquellos que serán los cineastas del mañana, para que pudieran nutrirse de ellas. Langlois se convirtió así en el padrino de la Nouvelle Vague. Por retomar las palabras de Daney, “despreciado tras su muerte, Langlois fue el gran enlace de toda la historia del cine”, a modo de barquero:

“Como todos los hombres malditos, Henri Langlois dividía al mundo, a la gente, los acontecimientos, en dos grandes bloques: 1. Aquello que era bueno para la Cinémathèque 2. Aquello que no era bueno para la Cinémathèque. Incluso si lo conocías hacía diez años, no se molestaba en preguntarte por tu salud, o por tu familia ya que las nociones mismas de salud y familia no tenían ninguna relación con la Cinémathèque. Eso no le impedía ser cálido con tal de hacerte entrar rápido en su conversación, que

¹³⁶ Para apoyo audiovisual, ver el vídeo “L’Affaire Henri Langlois” en YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=si0FfmtOan4> [Fecha de consulta: 22/05/2015]

¹³⁷ Traducción al español del artículo 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: 22/05/2015]

era más bien un monólogo sobre un complot del cual no se preocupaba porque ignoraba su estado”.

O, por ejemplo:

“Buenos días Henri, ¿qué tal? Muy mal. rue Valois quiere anular la asamblea del 17 de marzo por la historia de los poderes, pero he respondido al responsable Pasquet que, si el ministro no tiene en cuenta las resoluciones del 23 de julio, yo mismo convocaré a los miembros de la subcomisión para comentarles el caso Novak de la FIAF, relativo a la resolución 35 bis del Manifiesto de Locarno, y después he encargado a Viktor de decirle a Bascafe que no me haga el 11 de marzo la del 29 de abril.”

Declaraba Truffaut, que se burlaba respetuosamente de la paranoia legendaria y de la obsesión por el complot de aquel que él mismo describía “no como un film-maker sino como un genial screen-maker.” Langlois era supersticioso (adoraba que le echaran las cartas “las únicas capaces de predecir aquello que sería el destino de la Cinémathèque” añade Truffaut). Langlois era paranoico (¿pensaba que la Cinémathèque estaba plagada de espías a sueldo del Vaticano!), pero Langlois no estaba loco. Sabía que los tiempos heroicos y solitarios habían terminado y que la riqueza y el prestigio internacional de su Cinémathèque aumentaban la codicia del Estado. A cambio de su apoyo constante, de conseguir la maravillosa sala del Palais de Chaillot y de una participación financiera del Estado cada vez más importante, Malraux había logrado de Langlois (los dos hombres se conocían y se tenían en alta estima, Malraux estaba en deuda à Langlois por haber salvado L’Espoir) que sus representantes entraran en el consejo de administración, y que un director administrativo y financiero “serio” y “seguro” pudiera racionalizar una gestión considerada “anárquica”. Si bien Malraux reconocía el genio poético de Langlois y si Pompidou había frecuentado la Cinémathèque en la época de su emplazamiento en la avenue de Messine, el ministro de Economía, un tal Michel Debré no podía aceptar que la Cinémathèque escapara del control de sus esbirros quisquillosos.

Algunos días antes de la fatídica reunión del 9 de febrero de 1968, Malraux había explicado a los enviados de Langlois que debía dejar al Estado tener representación mayoritaria en el consejo de administración para preservar lo esencial y calmar los deseos de Debré que había cortado con las subvenciones hasta lograr la reorganización completa de la Cinémathèque. Pero Malraux se equivocaba. Muy lejos de imaginarse que la destitución de Langlois iba a provocar semejante revuelo y puede ser porque seguía actuaba bajo la mala influencia de los altos funcionarios del CNC, que soñaban con meter mano en la Cinémathèque, no mantendrá su palabra.

Tras una agitada discusión, Truffaut salía escandalizado ante tales formas: debido al rechazo de votar a los amigos de Langlois, este no renovaba su puesto de director artístico y técnico. Se le confía entonces dicho puesto a Pierre Barbin, director de los influyentes festivales de Tours (cortometrajes) y de Annecy (cine de animación). Según los testigos de aquel momento, aquel Barbin era barbudo, no un mal tipo, pero lo suficientemente ambicioso para creer que era su hora, que iba a poder suceder a un hombre de la envergadura de Langlois, relegándolo a tareas honoríficas mal definidas. Pero Langlois, que llevaba ya algún tiempo sospechando la idea de un complot, supo ver venir el golpe. Aunque Truffaut había comenzado el rodaje de Baisers volés el lunes anterior, Langlois insistió en que se presentara a la reunión del viernes negro. Más tarde, el maestro se conmovería por la violenta reacción de su discípulo: “Te envío un beso. Aún te veo dirigirte al consejo, marcharte.... No lo olvidaré nunca” (carta del 26 de febrero de 1968).

Una vez la reunión acabó, Barbin no perdió el tiempo, Truffaut tampoco. El primero hizo cambiar las cerraduras de las oficinas, distribuyó al personal sus cartas de despido (Una carta tipo, con fecha del 9 de febrero y con un membrete de la Cinémathèque pero distinto al empleado normalmente, lo que refuerza la idea de complot premeditado) y tomó posesión del lugar; el segundo comenzó a remover cielo y tierra para apoyar a Langlois. El 11, escribe à Rossellini: “El sustituto de Langlois, Pierre Barbin, es un miserable, Langlois ha pedido que tengamos en cuenta que la lucha puede terminar por privar a la Cinémathèque de sus subvenciones estatales.”

“Escándalo en la Cinémathèque: la indignante destitución de Henri Langlois” fue el título que dio Henry Chapier en Combat al día siguiente de la fatídica reunión. Es el comienzo de una violenta campaña de prensa, de la que Malraux es responsable. El siempre moderado Le monde hablaba de una “decisión sorprendente”. Pero Jean de Baroncelli concluye su artículo con estas palabras: “No son ni los buenos contables ni los buenos gestores lo que falta en Francia. Sin embargo, no hay más que un Henri Langlois. Vamos a admitir que se nos lo están llevando?” Al día siguiente, Le Monde publica una primera petición firmada por cuarenta cineastas franceses, de Abel Gance a Jean Esutache. Esto no es más que el principio. La redacción de Cahiers du cinéma se convierte en el cuartel general, cientos de llamadas y de telegramas se dirigen hacia el mundo entero. André S. Labarthe recuerda una movilización frenética, tanto de día como de noche. Durante este tiempo, Langlois parece estar fuera de combate.

Maestro estratega en el arte de gestionar las crisis y gran partidario de la puesta en escena invisible, ha comprendido rápidamente que le hacía falta dejar actuar a sus jóvenes amigos. No se le verá ni escuchará durante todo el caso. Recluido en su apartamento en la calle Gazan de París, se cuelga del teléfono, colmándose de éxitos y encuentra el arma

suprema para la derrota del complot gaullista: el retiro de películas del depósito por los propietarios de sus derechos.

Construida sobre una relación de agradecimiento y de admiración recíprocas entre Langlois, los cineastas y los productores, la Cinémathèque funcionaba sobre el sistema de depósito de copias.

Langlois podía proyectarlas sin pagar derechos pero se mantenía la propiedad de aquellos que se las confiaban. Una gran parte de la colección de la Cinémathèque sólo pertenecía Langlois, coleccionista compulsivo y sabio chatarrero, pero no al Estado que tomó conciencia mucho más tarde de la necesidad de constituir unos archivos cinematográficos. Malraux acababa de cometer un robo puro y simple. Los americanos, particularmente agradecen a Langlois el haber proyectado sus películas durante la guerra y el haber conservado algunas obras que no existirían sin su intervención. Por ello preferían que las copias estuvieran bajo la protección de Langlois y no de De Gaulle. El CNC, pensaba instaurar un depósito legal que obligara a los estudios americanos a dar sistemáticamente una copia de todos aquellos filmes explotados en Francia. La reacción no se hizo esperar: las majors americanas amenazaron con recuperar todas las copias. A título personal, cineastas del mundo entero prohibieron la programación de sus películas en la Cinémathèque y esgrimieron también la amenaza de retirarlas. Malraux y el CNC acusaban a Langlois de no saber conservar las películas; sin Langlois no hubiera habido películas de ningún tipo. Para Malraux, este caso comenzaba a olerle a chamusquina. El prestigio de Francia en el mundo entero, un concepto muy querido por el General, se estaba viendo seriamente afectado.

El 12 de febrero, los partidarios de Langlois se reunieron ante la sala de la calle de Ulm y aconsejaron insistentemente a los espectadores no asistir a las sesiones. Siete personas entraron a la sesión de las seis y media. Michel Simon llega, se sienta en una silla ante la puerta a expresar su indignación, efecto garantizado. Chabrol declara a los periodistas: “Va a ser una guerra total. Estamos seguros de ganarla” Combat señala: “El mito Malraux ya ha durado bastante”

El 14 de febrero, es el día de la represión. El efecto llamada de los Enfants de la Cinémathèque convoca a tres mil personas en la explanada del Trocadero para dirigirse a la sala. La policía bloquea el acceso desde los jardines. Godard logra deshacerse del obstáculo pero se encuentra solo al otro lado de la barrera, los policías le dejan volver. Los manifestantes rodean el edificio e intentan pasar por la avenida Albert de Mun. La policía carga, la sangre corre, curan a Truffaut bajo un porche, Tavernier lleva el rostro ensangrentado, Godard pierde sus gafas antes de dar la señal de disolución. Al día siguiente, l'AFP sugiere que los manifestantes aparecieron “cubiertos de mercromina”. El caso Langlois se vuelve ahora contra el autoritarismo de los poderes públicos: el poeta contra el

ministro. Y el ministro ex-poeta no parece satisfecho de la dimensión que alcanzan los acontecimientos. Acusa al prefecto de policía de no haber sabido controlar a sus hombres.

El 15, conferencia de prensa del Comité de defensa de la Cinémathèque: En la tribuna, Rouch, Godard y Rivette acompañan a Jean Renoir (presidente de honor del Comité). Truffaut (tesorero) se ausenta justificadamente, rueda un plano de *Baisers volés* (1968). En la sala, entre otros muchos, se pueden ver las caras de Nicholas Ray, Marcel Carné, Simone Signoret, Michel Piccoli y Jacques Prévert. Los argumentos de Malraux y del CNC contra Langlois quedan reducidos a nada. Signoret declara:

“La primera vez que vi *El Acorazado Potemkin*, fue en el 41, en la calle Troyon, en el comedor de la madre de Langlois y todos los films soviéticos o las películas de Renoir, prohibidas durante la ocupación, las películas de Prévert, resumiendo, todas las buenas películas que había visto durante esta época fueron proyectadas por Langlois, quien se paseaba por el metro con las bobinas, algo que puede parecer divertido hoy, pero que representaba todo un peligro en aquel momento.”

Ray afirma: “El trabajo de la Cinémathèque Française a sido probablemente el esfuerzo individual más importante llevado a cabo en la historia del cine.” Rouch concluye: “Una revolución cultural acaba de estallar”

Malraux entiende que es el momento de negociar discretamente tras haber intentado todo para calmar los ánimos (incluyendo una visita manipulada del depósito de la Cinémathèque, mostrando a la prensa las latas oxidadas y las películas en descomposición). Sus hombres de confianza aceptan la convocatoria de una asamblea general extraordinaria para el 22 de abril. Por otro lado, el caso se vuelve cada vez más político: se implican incluso Mendès France y Mitterrand, a quien Truffaut había escrito el 26 de marzo en agradecimiento por su intervención en la Asamblea Nacional y para pedirle que hable de Langlois en un debate televisivo. Unas semanas antes, en febrero, un mensaje apócrifo del General De Gaulle hace furor entre los cinéfilos parisinos: “¿Quién es ese señor Langlois?”

Mientras, los telegramas de protesta siguen llegando y la prensa mantiene la presión (¡Paris-jour titula “B.B. se une a la guerra de Langlois”!) Se organiza una segunda manifestación el 18 de marzo ante la sede de la Cinémathèque, en la calle Courcelles. Esta vez, es Jean Marais quien encabeza las tropas, esgrimiendo un retrato de Langlois. El “viejo cine” y los “jóvenes turcos” de la Nouvelle Vague se unen tras “el poeta asesinado” (Henri Jeanson). Esta vez no hay combate. Sin embargo, las oficinas de la “Barbinthèque” son

invadidas por los estudiantes que rompen los cristales. Truffaut recordará más tarde que un joven pelirrojo daba órdenes con mucha calma y autoridad. Un estudiante se había involucrado y sin saber muy bien que hacer, los Enfants de la Cinémathèque se disolvían cuando este muchacho desconocido les persuada para que no lo hagan, les hace ver que deben de hacer cuanto esté en su mano para lograr la liberación inmediata del prisionero. Chabrol, fue enviado a hablar con el comisario y regresó con aquel joven: Daniel Cohn-Bendit, acababa de mostrar sus habilidades, “era eléctrico”, dirá Labarthe.

La causa se ha extendido, Malraux se ve obligado a recapitular: el “affaire Langlois” ha durado demasiado y ha hecho derramar demasiada tinta (y algunas gotas de sangre). El 22 de abril, la asamblea general decide que la Cinémathèque se libere de la tutela del Estado, quien cierra el grifo de las subvenciones, pero interviene sus deudas y cede a Langlois la sala de Chaillot. Henri Langlois recupera sus funciones y su hogar. Sale de las sombras y saborea su triunfo. El 26 de abril, escribe a Truffaut, (ahora vicepresidente): “No puedes ni imaginar el estado en que he encontrado la calle Courcelles. A simple vista, diría que se trata de un régimen de infantería colonial instalado en un inmueble requisado. Como decía un periodista, tengo la impresión de estar en una estación en alguna parte de Polonia. Este es el cadáver de Barbin en la Cinémathèque”. El 2 de mayo, Langlois reabre la sala de la calle Ulm, (interrumpida por Barbin durante el affaire), es recibido entre ovaciones y declara: “Eisenstein hubiera podido dirigir la puesta en escena de vuestras manifestaciones, porque habéis interpretado Potemkin en los escalones de Chaillot, y Octubre en la calle Courcelles” Langlois obliga a Truffaut a levantarse: “Aquí el hombre que ha salvado a la Cinémathèque” Por el micro de RTL, Truffaut resume la situación: “La Cinémathèque es pobre pero libre” Baisers volés es estrenada el 4 de septiembre del 68. La película comienza con un plano de las verjas cerradas de la sala de Chaillot. En un cartel se puede leer: “Descanso. La fecha de reapertura será anunciada en prensa.” En la pantalla aparecen las palabras : “Esta película está dedicada a la Cinémathèque française de Henri Langlois”

Truffaut y Langlois habían ganado. Pero, ¿por qué Malraux dio semejante mal paso? Porque se encontraba en el delirio estatal, porque necesitaba controlar la Cinémathèque para proveer a los cine-clubs y a sus queridas Casas de la cultura de las copias que sólo Langlois poseía, porque la ORTF pedía a gritos esas mismas copias para difundirlas por radio, porque el CNC no podía soportar la independencia de la Cinémathèque y la reputación de Langlois. Lo que Malraux no había previsto, es que iba a tropezar con la cólera y un frente unido de una corporación habitualmente tranquila para acabar cristalizando en un movimiento antiautoritario que ya se dejaba sentir previamente. Al pasar a ser ministro, Malraux debió sustituir el arte por la cultura. Langlois, desde su posición

mantenía la idea de un museo del cine para hacer cineastas, no para satisfacer a una masa de consumidores-electores.

*Influenciado tanto por uno como por otro, Godard todavía habla en su *For ever Mozart* (1996) de esta diferencia de apreciación fundamental.*

*Después del 68, Truffaut y Langlois se alejaron el uno del otro. Truffaut llevaba mal las formas cada vez más autocráticas de Langlois, el hecho de descuidar la programación y la conservación en beneficio de su viejo sueño de un museo del cine (Truffaut consideraba que exponer la ropa de Marilyn era grotesco) y su tendencia a proyectar películas cada vez más comerciales (de las cuales las suyas, rechazará dar la autorización de proyección) para adornar el número de visitas y permitir una mayor caja. Langlois, por su parte, estaba decepcionado con la traición del que llegó a considerar como su hijo. Pero Truffaut abandonará su puesto de vicepresidente de la Cinémathèque sin hacer ningún ruido, sin decir nada que pudiera molestar a aquel que le hubo prestado las copias de *Entr'acte* (1924) y *Un Chien Andalou* (1928) en noviembre de 1948 cuando no era más que el jovencísimo “director artístico” del Cercle Cinémane, un pequeño y efímero cine-club del Barrio Latino. Los dos hombre terminarán por hablarse una tarde del verano del 76, meses antes de la muerte de Langlois el 13 de enero de 1977.*

El 22 de julio de 1997, el agua que arrojaron los bomberos para apagar el incendio declarado en el techo del Palais de Chaillot inundó el Museo del Cine Henri Langlois y la sala de proyección de la Cinémathèque Française. Todos los objetos del museo y las películas presentes en aquel momento fueron salvados a tiempo. Pero tras este siniestro, la Cinémathèque se ha visto reducida a una pequeña sala de los Grandes Bulevares que no corresponde ni a su rango ni a su misión. El proyecto del Palais de Tokyo¹³⁸ está abandonado y el museo recogido en cajas. En este momento de conmemoración de 1968 estaría bien que el “affaire Langlois” no fuera objeto de un malo remake. En 1968 el Estado se interesó demasiado por la Cinémathèque; treinta años después, debería empezar a preocuparse.¹³⁹

¹³⁸ En 1984, el ministro de cultura anunció el proyecto de una gran institución cinematográfica que comprendía la Cinémathèque y que se instalaría en el *Palais de Tokyo* en París (16º distrito). Este proyecto estuvo en espera de ser realizado hasta su abandono definitivo en 1998.

¹³⁹ Concebido en origen en 1993 para el *American Center*, pero abandonado en 1996, el edificio firmado por Frank Gehry en el 51 rue de Bercy, acoge desde 2005 la Cinémathèque Française. Su instalación en el 12º distrito de París fue posible gracias a la ayuda de fondos públicos.

Los archivos personales de François Truffaut relativos al “affaire Langlois” fueron donados en 1997 a la Cinémathèque française por Madeleine Morgenstern, su esposa. Estos se conservan cuidadosamente en las oficinas de Films du Carrosse.

Otras fuentes : Henri Langlois, premier citoyen du cinéma, de Georges Patrick Langlois y Glenn Myrent (Denoël), 1986 ; Henri Langlois, de Richard Roud, prefacio de François Truffaut (Belfond), 1985 ; François Truffaut, de Antoine de Baecque y Serge Toubiana (Gallimard), 1996.

ANEXO V – NOTAS RESTAURACIONES**1. *The Kid* (1921)**

Uno de los casos más conocidos es el de Chaplin, que dedicó gran parte de su carrera a reeditar sus primeras obras como director en Hollywood. De esta manera *The Kid* (1921)¹⁴⁰ va a conocer varios autores:¹⁴¹ el Chaplin joven de 1921, el de 1950 y el ya maduro de 1971. Siendo la primera de las versiones “más violenta, agresiva y vibrante”.¹⁴² Gracias a las escenas que desaparecen de la primera versión, la historia entre el padre, la madre y el niño protagonista es menos rica, aparecen intertítulos explicando algunos problemas en la historia que ralentizan el ritmo o incluso se menciona la aparición de una nueva escena.¹⁴³ Así que *The Kid* (1921) cuyos derechos pertenecían exclusivamente a Chaplin, se convierte en una misma película con tres versiones diferentes aprobadas por un único autor. Se puede afirmar, parafraseando a Blanchot que el autor no sabe nunca si la obra está concluida y celebra en cada obra el privilegio de lo infinito.¹⁴⁴

2. *Un Chien Andalou* (1929)

Como se entendió para la sonorización en los años sesenta de *Un Chien Andalou* (1928) cuando Luís Buñuel, supervisor de dicha tarea, decidió incluir tangos argentinos alternados con Tristán e Isolda de Wagner, como debieron acompañar a la proyección el día de su estreno en el *Studio des Ursulines*.¹⁴⁵

3. *La Passion de Jeanne d’Arc* (1928)

Un caso muy ilustrativo es el de *La Passion de Jeanne d’Arc* (1928)¹⁴⁶ de C.T. Dreyer¹⁴⁷ ya que va a ser estrenada en Francia en 1928 una versión con varias escenas censuradas, siendo su metraje reducido por lo violento u ofensivo de sus escenas en relación a semejante icono católico.¹⁴⁸ Sin embargo, en 1981 se descubre una segunda copia, mas

¹⁴⁰ Ver Anexo I.

¹⁴¹ WADA, L., *The Kid, Charlie Chaplin’s 1950’s reissue version From Reel Classic DVD*, marzo de 2011, en <http://www.ednapurviance.org/chaplinmovies/thekid/revisitingthekid.html> [Fecha de consulta: 22/06/2015]

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ BLANCHOT, M., *L’espace litteraire*. Collection idées, nfr, Gallimard, Paris, 1955 p. 10.

¹⁴⁵ BUÑUEL, L., *Mi ultimo suspiro (memorias)*, Plaza y Janes, Madrid, 1982, pp. 104-105.

¹⁴⁶ ANDERSON, G.B., “Il testo musicale e la sua esecuzione”, en *Il cinema ritrovato*, Grafis, Bolonia, 1994. pp. 29-35

¹⁴⁷ Ver Anexo I

¹⁴⁸ RICHTER LARSEN, L., “The different versions of “Jeanne d’Arc”, 23/05/1999 en <http://english.carlthdreyer.dk/Films/La-Passion-de-Jeanne-dArc/Articles/De-forskellige-versioner.aspx> [Fecha de consulta: 22/06/2015]

extensa, en una institución mental en Noruega y decide reestrenarse. Se sabe que a la versión censurada estrenada en 1928 le acompañaba una partitura, de la misma manera que se conoce el enfado de Dreyer cuando en 1952 y tras el descubrimiento en París de una tercera versión algo más larga que la de 1928, se decide añadir la música de Albinoni, Bach, Vivaldi y Scarlatti para su reestreno. El problema que se plantea en 1981 es que no se conoce la música que acompañaba a las escenas eliminadas, ahora recuperadas.

4. *Metropolis (1927)*

Una de las versiones de restauración de *Metropolis* (1927) que nos ofreció la década de los ochenta fue la firmada por Giorgio Moroder, en 1984. Una versión que incluía artistas del pop y del heavy como Bonnie Tyler, Pat Benatar, Adam Ant, Loverboy o Freddie Mercury. Se pretendía con esta banda sonora introducir a una nueva generación de espectadores en el clásico de ciencia ficción de Fritz Lang. La restauración que además incluyó un nuevo coloreado, montaje y la eliminación de intertítulos se acompañó de esta grabación con algunas de las estrellas más importantes de la primera época de la MTV.