

# TFG

---

## PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y MEMORIA HISTÓRICA CINEMATOGRAFICA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Presentado por Marcos Nebot Soler

Tutor: Juan Cayetano Valcárcel Andrés

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2019-2020



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

El presente trabajo final de grado ofrece un breve estudio sobre el patrimonio audiovisual cinematográfico y su relación con la memoria histórica de la primera mitad del siglo XX. Así, se define el concepto de patrimonio audiovisual además de exponer el origen y evolución del cine durante sus primeros cincuenta años y la historia de la conservación y restauración audiovisual. Este trabajo también presenta un acercamiento al papel de la sociedad en el desarrollo del cinematógrafo, junto con el planteamiento del género cinematográfico de la no-ficción como evidencia histórica, abarcando los reportajes familiares, documentales y noticiarios.

**Palabras clave:** patrimonio audiovisual, primera mitad siglo XX, memoria histórica, archivos cinematográficos, cine.

## ABSTRACT

This final degree project offers a brief study about film heritage and its relationship with the first half of 20th century historical memory. Thus, it is defined the concept of audiovisual heritage in addition to the exposition of the origin and evolution of cinema during its first fifty years and the history of film conservation and restoration. This work also presents as well an approach to the role of society in the development of the cinematograph, along with the proposal of the non-fiction film genre as historical evidence, covering home movies, documentaries and newsreels.

**Key words:** audiovisual heritage, first half of 20th century, historical memory, film archives, cinema.

## AGRADECIMIENTOS

A mi tutor Juan Cayetano Valcárcel Andrés, por dirigir el presente trabajo y por aportarme la tranquilidad para poder trabajar con libertad.

A diversos profesores de la facultad, por haberme facilitado bibliografía e información.

A mis amigos, porque sin su apoyo no me hubiese atrevido a tomar este camino.

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA .....	7
3. ¿QUÉ ES EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL? .....	8
4. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL CINE.....	10
5. HISTORIA DE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN AUDIOVISUAL .	14
6. MEMORIA HISTÓRICA CINEMATográfica (1895-1950).....	20
6.1. SOCIEDAD Y CINE.....	20
6.2. CINE NO-FICCIÓN .....	23
6.2.1. REPORTAJES FAMILIARES.....	23
6.2.2. DOCUMENTALES Y NOTICIARIOS .....	26
7. CONCLUSIONES .....	29
BIBLIOGRAFÍA .....	31
FILMOGRAFÍA .....	35
ÍNDICE DE FIGURAS.....	36

# 1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se ha realizado un estudio sobre el patrimonio audiovisual, concretamente del cinematográfico, y de cómo éste ha contribuido a construir la memoria histórica desde 1895 hasta 1950, coincidiendo el inicio de éste periodo con la creación del cinematógrafo. Para este cometido se ha dividido el trabajo en dos partes; en la primera, se ha considerado oportuno a modo de introducción y antecedentes ofrecer una definición de patrimonio audiovisual y un recorrido de la historia del cine y de la conservación y restauración de sus materiales fílmicos. En la segunda parte, se ha abordado el estudio de diversos elementos que han ayudado a dar forma a nuestra historia, esto es: el impacto e influencia del nuevo invento del cinematógrafo en la sociedad y los productos del género de no-ficción tales como las películas domésticas, los documentales y los noticiarios.

Respecto a los límites de este trabajo, se ha decidido acotar toda la información hasta la mitad del siglo XX a excepción del apartado de la historia de la conservación y restauración audiovisual, que engloba también el presente. Esto se debe a que se trata de una historia bastante reciente y cuyos acontecimientos más importantes e influyentes a día de hoy tuvieron lugar casi a partir de mitad de siglo o incluso posteriormente. Este apartado, a su vez, se ha ceñido únicamente a los materiales cinematográficos, dejando de lado los registros sonoros, radiofónicos o televisivos ya que no son objeto de estudio en este TFG.

Es necesario aclarar también por qué se ha escogido el cine de no-ficción en la segunda parte del trabajo. A pesar de que hay autores que incluyen el cine de ficción como otra fuente histórica válida, y de hecho este caso ha sido mencionado brevemente en el presente trabajo, se ha decidido no abordarlo por motivos de extensión. Otra de las razones es debido al carácter no comercial y a la ausencia de una intencionalidad económica del cine de no-ficción, el cual puede ofrecer mayor porcentaje de información menos adornada y/o alterada.

En último lugar, una de las principales motivaciones a la hora de escoger el tema del presente trabajo ha sido querer resaltar la importancia del patrimonio audiovisual, el cual todavía no tiene la misma consideración que otros bienes culturales en la actualidad. Las películas, tema concreto de este estudio, suponen una fuente igual de válida y relevante a la hora de examinar nuestra historia, y ayudan asimismo a construir la identidad de los integrantes de una sociedad. Otra de las motivaciones que ha impulsado este trabajo responde al interés que el propio autor tiene en este campo.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de este trabajo es abundar en la importancia de la preservación y la puesta en valor del patrimonio audiovisual. Para lograr este propósito y a modo de objetivos secundarios, se plantea:

- » Definir qué es el patrimonio audiovisual y presentar sus antecedentes históricos.
- » Mostrar la influencia del patrimonio audiovisual y especialmente del cinematográfico en la sociedad de la primera mitad del siglo XX.
- » Exponer cómo se ha visto afectada y cómo ha sido construida la memoria histórica de dicha sociedad.

Para conseguir estos objetivos, y debido al corte teórico del presente trabajo, se ha llevado a cabo una indagación bibliográfica de mano de monografías, artículos de revista, apuntes académicos y páginas web especializadas.

Se comenzó por buscar información sobre el patrimonio audiovisual en general, para la cual fue de gran ayuda el material digital publicado por la Unesco. Estas publicaciones resultaron a su vez muy útiles a la hora de describir la historia de la conservación y restauración audiovisual, siendo los apuntes académicos de Jesús Robledano de la Universidad Carlos III de Madrid material clave. A su vez, las páginas web de las diversas filmotecas del mundo fueron de gran utilidad en este apartado, así como publicaciones de revistas especializadas en lo cinematográfico y archivístico. El recorrido histórico de los orígenes del cine se basó prácticamente en su totalidad en monografías impresas, fácilmente localizables en bibliotecas.

Para el apartado de sociedad y cine se consultaron monografías de historiadores de cine y otras obras que abordaban el carácter social del mundo del cinematógrafo, esencial para comprender el inicio de la memoria histórica cinematográfica. A la hora de escribir sobre el cine doméstico fue fundamental la obra de Efrén Cuevas, referencia obtenida gracias a la consulta realizada al Archivo Fílmico del IVAC. La información referente a los documentales y noticiarios fue obtenida de las monografías empleadas en apartados anteriores, que afortunadamente contenían datos relacionados.

Por último, pero no menos importante, la visualización de la mayor parte de las películas nombradas a lo largo del presente trabajo ha sido esencial para comprender y comprobar la información del estudio que a continuación se ofrece.

### 3. ¿QUÉ ES EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL?

La definición de patrimonio audiovisual está siendo revisada constantemente, a la vez que avanza la tecnología, ya que se trata de un patrimonio en continuo desarrollo. Sin embargo, cabe destacar la definición que ofrece el archivista Ray Edmondson en colaboración con la Unesco. Según lo descrito a lo largo de su monografía, para él el patrimonio audiovisual es aquel que recoge todo tipo de documentos que combinan imágenes y/o audio, tales como películas, programas de radio y televisión, grabaciones de audio y video, etc. Estos documentos audiovisuales se componen de un contenido auditivo y/o visual y, en la mayoría de los casos<sup>1</sup>, de un soporte físico. Además, ambos componentes están estrechamente relacionados y el acceso a ambos es de gran importancia. La grabación, transmisión y percepción de dichos documentos requieren normalmente de un dispositivo tecnológico y su propósito último es la comunicación del contenido<sup>2</sup>.

Este patrimonio se conserva y salvaguarda principalmente en archivos, tanto audiovisuales como generales, pero también en filmotecas, bibliotecas, museos y cadenas de televisión y radio. La capacidad de acceso a estos documentos audiovisuales está vinculada a la propia conservación, debido a que la información que portan en la mayoría de los casos sólo puede ser vista a través de medios mecánicos o electrónicos. Reducir al almacenaje y conservación de los materiales físicos limita la propia preservación de la información. Por esta razón, según Edmondson “la preservación no es nunca un fin en sí misma”<sup>3</sup>. Sin embargo, esta afirmación puede no ser del todo precisa en la realidad. Varias son las razones que pueden llevar, por ejemplo, al soporte físico de una película a ser considerado valioso per se. Puede tratarse del único ejemplar que contenga un determinado suceso histórico-social importante, o quizás ser una de las películas más antiguas que se conserve a día de hoy. De hecho, bajo esta premisa encontramos documentos cinematográficos expuestos en diversos museos del cine del mundo.

---

1 Actualmente la preservación audiovisual se enfrenta a una tipología de documento que, aunque relativamente nueva, cuestiona todas las nociones relativas a la conservación y restauración de bienes archivísticos que se habían establecido hasta el momento; hablamos de los “*born-digital materials*”, es decir, aquellos materiales que tienen un origen puramente digital y que no disponen de “ninguna manifestación previa en forma física.” NICHOLS, S. G., SMITH, A. *The Evidence In Hand: Report Of The Task Force On The Artifact In Library Collections*. Washington, D.C: Council On Library And Information Resources, 2001, p. 74.

2 EDMONDSON, R. *Archivos audiovisuales: Filosofía y principios*. Unesco, 2018, p. 31.

3 *Ibíd.*, p. v.

La trayectoria de los medios audiovisuales abarca aproximadamente dos siglos, por lo que se habla de un patrimonio bastante reciente en comparación con otros bienes culturales tradicionales; sin embargo, recoge un gran legado social, cultural, artístico e histórico de vital importancia para la herencia de la humanidad.

## 4. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL CINE

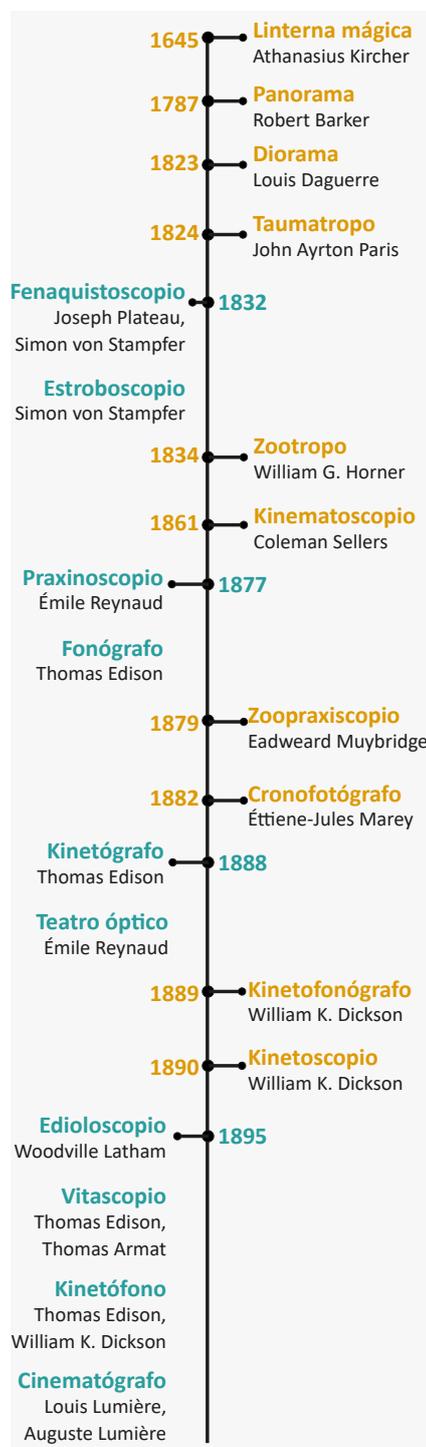


Fig. 1. Línea de tiempo con las distintas instalaciones y aparatos previos al cinematógrafo.

A lo largo de la historia encontramos diversas invenciones y aparatos que buscan imitar la ilusión de movimiento (Fig. 1). Uno de los primeros instrumentos fue la linterna mágica, inventada por Athanasius Kircher en 1645. Este aparato, consistente en un sistema de proyección de imágenes en soportes transparentes a través de una lente, fue ampliamente utilizado en el siglo XVIII por las compañías de cómicos ambulantes.

También surgieron instalaciones que proyectaban imágenes, como el panorama y el diorama. El primero fue creado por Robert Barker y consistía en una pintura mural giratoria de grandes dimensiones que rodeaba a los espectadores y, a través de diferentes iluminaciones, se imitaban los diversos momentos del día y de la noche; fue ampliamente usada en representaciones históricas y bélicas. Por otra parte, el diorama, inventado por Louis-Jacques Daguerre, consistía en un conjunto de pinturas transparentes que, también de gran tamaño, se iluminaban con diferentes luces. En este caso era el público el que giraba situado en un palco móvil<sup>4</sup>.

Muchos fueron los aparatos ópticos que van surgiendo a lo largo del siglo XIX, pero cabe destacar aquellos que fueron clave para la invención del cinematógrafo. En 1882 el científico Étienne-Jules Marey desarrolló un “revólver fotográfico” cargado de película de papel con el cual fue capaz de capturar hasta 12 imágenes por segundo. Unos años más tarde intercambió los rollos de papel por el celuloide, el cual empezó a comercializarse en 1889 de la mano de George Eastman, convirtiéndose en el principal material para experimentar con las imágenes en movimiento.

Entre 1889 y 1891, William Kennedy Dickson y Thomas Edison desarrollaron el kinetoscopio, artilugio que funcionaba a su vez como cámara y como proyector individual. Este aparato capturaba 40 imágenes por segundo, además de presentar cuatro perforaciones por fotograma, a diferencia de las dos perforaciones del futuro cinematógrafo<sup>5</sup>. Estas perforaciones en el soporte filmico eran necesarias para que, tanto cámaras como proyectores, pudiesen arrastrar mecánicamente la película a través de un sistema de bobinas dentadas<sup>6</sup>.

4 SÁNCHEZ, J.L. *Historia del cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, p.225.

5 SEGUIN, J.C. El cinematógrafo Lumière. En: *Patrimonio y arqueología de la industria del cine*. Centro de Iniciativas Culturales y Sociales, CICEES, 2010, p. 25.

6 The Unwritten Record. *Film Preservation 101: What are the holes on the sides of the film for?* [Consulta: 29-03-20]. Disponible en: <https://unwritten-record.blogs.archives.gov/2014/04/17/film-preservation-101-what-are-the-holes-on-the-sides-of-the-film-for/>



Fig. 2. (arriba) Fotograma de la película “*La Sortie de l’usine Lumière à Lyon*” (Louis Lumière, 1895).

Fig. 3. (abajo) Fotograma de la película “*La salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*” (Eduardo Jimeno, 1897).

En este momento de la historia el proceso de grabación de las imágenes estaba asimilado, pero el problema residía en poder proyectarlas ante una audiencia. Es cierto que se habían desarrollado sistemas de proyección como el teatro óptico de Émile Reynaud en 1888, pero resultaban demasiado complejos y tampoco eran compatibles con las características del celuloide.

Los hermanos Lumière combinaron estos conceptos y crearon el cinematógrafo. Llevaron a cabo su primera exposición en París en 1895 con “*La Sortie de l’usine Lumière à Lyon*” (Fig. 2). Con sus *films*, los hermanos Lumière establecieron el formato de 35mm y la velocidad de 16 fotogramas por segundo. Sus películas están regidas más por una intención documental y científica que no creativa, por lo que entre su producción encontramos, sobretodo, escenas exteriores de calles, personas paseando, paisajes e incluso escenas familiares<sup>7</sup>. Es en esta década, concretamente en 1897, donde se sitúa una de las primeras películas rodadas en España: “*La salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*” (Fig. 3), filmada por Eduardo Jimeno<sup>8</sup>.

Cabe destacar a otro cineasta francés de igual importancia: Georges Méliès. Durante los primeros años del siglo XX se da a conocer gracias a los *films* de sus propios trucos ilusionistas. Fue uno de los primeros en experimentar con el cinematógrafo para producir imágenes fantásticas e irreales, las cuales presentan un lenguaje narrativo y unas escenografías concebidas ex profeso que no tenían lugar en las obras de los hermanos Lumière.

En Inglaterra, aparece la Escuela de Brighton, formada por varios fotógrafos profesionales. Entre ellos, George Albert Smith, que experimentó con la sobreimpresión y creó *films* de carácter ilusorio a la semejanza de Méliès, a pesar de que ninguno de los dos conociese el trabajo del otro. Aportó el uso del primer plano, aunque sin una intencionalidad dramática y, en 1902, llegó a inventar el primer sistema de cine cromático: el Kinemacolor.

Otra figura significativa de esta escuela fue James Williamson, quien introdujo el movimiento de la cámara en forma de sucesión de planos y *travellings*. Esto es importante ya que hasta ese momento la imagen era concebida dentro de un marco inmóvil y teatral. Será esta nueva forma de entender el movimiento y la intencionalidad del montaje como recurso narrativo lo que propiciará el moderno lenguaje cinematográfico<sup>9</sup>.

Otro punto clave en el desarrollo del cine es su industrialización. Charles Pathé, quien comenzó vendiendo fonógrafos al igual que Edison, supo visionar

7 CARMONA, R. De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos. En: *Historia general del cine. Volumen I: Orígenes del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008, p. 63.

8 GARCÍA, E.C; SÁNCHEZ, S. *Guía histórica del cine*. Madrid: Ediciones Complutense, 2002, p. 21.

9 GUBERN, R. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama Compendium, 2014, p. 50.

Fig. 4. Fotograma de la película “*Juve contre Fantômas*” (Louis Feuillade, 1913).



una nueva concepción empresarial del reciente sector cinematográfico. Fundó la *Société Pathé Frères* y, tras un considerable crecimiento económico, a los pocos años fue el primero en establecer la estructura que sigue vigente en la actual industria cinematográfica: hablamos de los procesos de producción, distribución y exhibición<sup>10</sup>.

En la década de los 10 del siglo XX apareció por primera vez la modalidad del serial, destacando las obras de Louis Feuillade (Fig. 4) tales como “*Fantômas*” (1913-1914) o “*Les vampires*” (1915). Así, la periodicidad de los episodios aseguraba una mayor fidelidad por parte del público. Al mismo tiempo, en Italia surgieron las primeras superproducciones, las cuales sirvieron de gran inspiración para D. W. Griffith. Por otra parte, en Estados Unidos se empiezan a erigir los primeros grandes estudios de cine, destacando Paramount, Universal, Fox y Metro-Goldwyn-Mayer; precisamente este ambiente propició el nacimiento del *star-system* y la consolidación de Hollywood.

Tras la Primera Guerra Mundial, el declive que experimentó el cine europeo fue aprovechado por la industria norteamericana para prosperar exponencialmente, cuyo gran poder económico fue capaz de producir holgadamente películas de elevados presupuestos. Estos años se vieron caracterizados sobretodo por el auge del género cómico, con figuras como Charles Chaplin, Buster Keaton o Harold Lloyd. En Europa, encontramos una diversidad creativa bastante interesante: Alemania desarrolló su tenebroso y dramático cine expresionista; en Rusia, el fervor socialista dio paso a obras revolucionarias y de marcado carácter social con Serguéi Eisenstein; el cine francés, debilitado tras el conflicto bélico, instauró la Escuela impresionista y experimentó a su vez con producciones vanguardistas y surrealistas.

<sup>10</sup> COSTA, A. Meliès y el cine francés de los orígenes (1896-1908). En: *Historia general del cine. Volumen I: Orígenes del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008, p. 130.



Fig. 5. Póster de la película "*Millions like us*" (Sidney Gilliat, 1943).

A finales de los años 20 dio lugar uno de los avances más significativos en el desarrollo de la industria cinematográfica: el sonido. Aunque ya hubieron tímidos experimentos de sincronización de sonido e imagen a principios de siglo, fueron los avances técnicos los que hicieron posible la implantación de este nuevo sistema. Sin embargo, las limitaciones técnicas que exigían los nuevos equipos de grabación restringen gravemente los movimientos de cámara, así como de los actores<sup>11</sup>, cambiando el lenguaje que se había consolidado con el cine mudo. En esta década de los 30, se asientan los géneros cinematográficos y nacen otros nuevos, como el musical. También aparece el primer órgano oficial de censura: el Código Hays que, a partir de 1934, suprimirá todo cariz moral, sexual y político que no sea afín a la ideología más conservativa de Estados Unidos.

En España, es remarcable la carrera del director zaragozano Florián Rey, quien proporcionó obras como "*Aldea maldita*" (1930) o "*Nobleza baturra*" (1935), las cuales sobresalían en calidad y repercusión respecto al resto de producciones nacionales<sup>12</sup>.

Durante la Segunda Guerra Mundial, tanto la producción estadounidense como la británica se carga enormemente de contenido bélico, resaltando en la mayoría de los casos por su intencionalidad propagandística (Fig. 5). En Europa, Italia experimentó un resurgimiento gracias al movimiento neorrealista de la mano de directores como Roberto Rossellini, Vittorio De Sica o Luchino Visconti.

Los años 40 fueron característicos por la creación del cine negro, cuyos elementos oscuros y pesimistas son fruto de la posguerra. Cabe destacar también la aparición del color con la técnica de Technicolor que, aunque no novedosa, hizo posible películas como "*The Wizard of Oz*" (Victor Fleming, 1939), "*The Thief of Bagdad*" (Michael Powell, 1940) o "*The Red Shoes*" (Michael Powell, 1948). Esta década finalizó sus días en conflicto con la televisión, la cual había aparecido sobre 1946<sup>13</sup> y estaba arrebatando la audiencia a las salas de cine. Esto se tradujo en diversas estrategias que tuvieron lugar a partir de los años 50 para ganar terreno cinematográfico, aunque serán estas dos industrias las que curiosamente en el futuro generen una cercana relación.

<sup>11</sup> La colocación estratégica y camuflada de los micrófonos y las pesadas cámaras blindadas obligaban a los actores y actrices a no abandonar su posición delimitada, anulando todo dinamismo espacial.

<sup>12</sup> GARCÍA, E.C.; SÁNCHEZ, S. *Guía histórica del cine*. Madrid: Ediciones Complutense, 2002, pp. 120, 145.

<sup>13</sup> GUBERN, R. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama Compendium, 2014, p. 333.



Fig. 6. Fotografía de Bolesław Matuszewski, c. 1895.

## 5. HISTORIA DE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN AUDIOVISUAL

La preocupación por la preservación de los medios audiovisuales no se desarrolla hasta décadas más adelante de su nacimiento, provocando grandes pérdidas de patrimonio audiovisual. Era frecuente, por ejemplo, la reutilización de soportes dentro de la industria cinematográfica a principios del siglo XX. Sin una consciencia de valor histórico o cultural, aquellas películas que dejaban de producir beneficios económicos o simplemente habían pasado de moda eran recicladas. Debido a esto, se calcula que el 80% de la producción cinematográfica entre 1895 y 1915 se ha perdido<sup>14</sup>.

El primer intento de creación de un fondo para la conservación de documentos cinematográficos proviene de la iniciativa de Bolesław Matuszewski. Como cinematógrafo oficial del zar Nicolás II, publicó un manifiesto en París en 1898 (Fig. 6) defendiendo la importancia de la preservación de estas “imágenes animadas” debido a su precisión como documento histórico. Según sus palabras, “para mostrar la historia gráfica y exterior ante los ojos de aquellos que no la presenciaron, primero es necesario almacenarla”<sup>15</sup>.

Matuszewski proporcionó las primeras indicaciones respecto a almacenaje, catalogación, derechos y propiedad de las películas, así como de la persona que debía conservarlas.

Sin embargo, éste fue un suceso aislado. Al igual que lo fueron otras iniciativas excepcionales, tales como la del *Imperial War Museum* en Londres. Este museo comenzó a almacenar material fílmico prácticamente desde sus inicios en 1917<sup>16</sup>.

Mientras tanto, la *Library of Congress* en Washington empezó a reunir películas impresas en papel desde 1894 hasta casi mediados de la década de 1910 en relación a las leyes de derechos de autor que todavía estaban en desarrollo<sup>17</sup>. Sin embargo, se negaba a almacenar películas de nitrato<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> ROBLEDANO, J. *Tema 1: El patrimonio audiovisual. Historia y cultura*. Madrid: Universidad Carlos III, Departamento de Biblioteconomía y Documentación, p. 50.

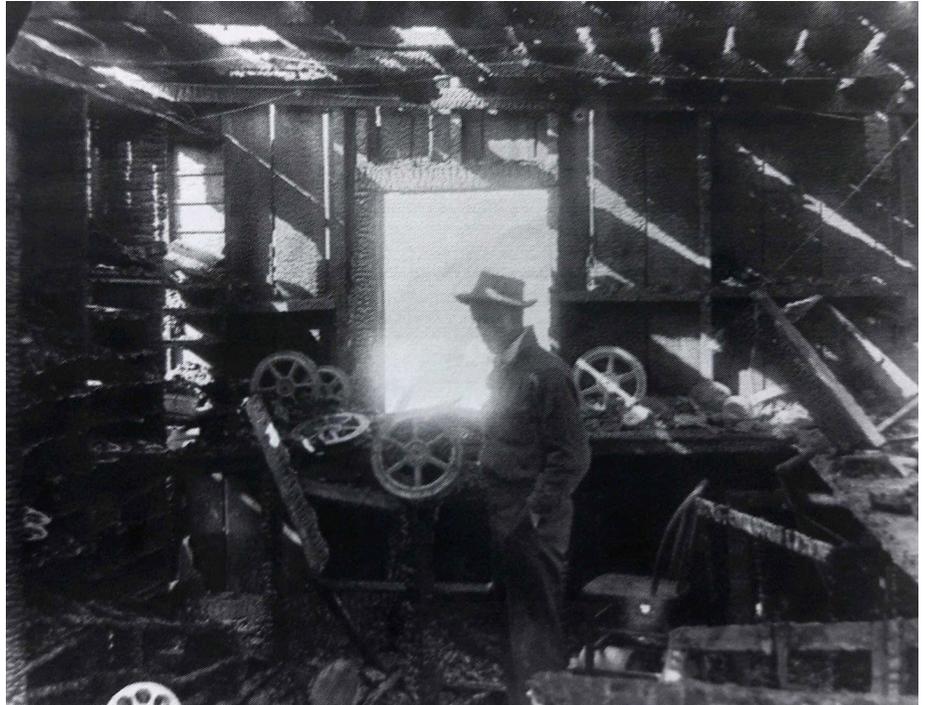
<sup>15</sup> (T. del A.): “In order to unfold graphic, external history before the eyes of those who did not witness it, it is necessary first to store it”. MATUSZEWSKI, B., MARKS, L., KOSZARSKI, D. A new source of history. En: *Film History*. [En línea]. 1995, Vol. 7, No. 3, pp. 322-324.

<sup>16</sup> Imperial War Museums. *Film*. [Consulta: 12-04-20]. Disponible en: <https://www.iwm.org.uk/collections/film>

<sup>17</sup> Las películas no fueron regidas por leyes de derechos de autor hasta 1912. Moving Image Research Center. *Early Motion Pictures Free of Copyright Restrictions in the Library of Congress*. [Consulta: 13-04-20]. Disponible en: <https://www.loc.gov/rr/mopic/earlymp.html>

<sup>18</sup> Moving Image Research Center. *Motion Pictures in the Library of Congress*. [Consulta:

Fig. 7. Almacén de películas de nitrato tras un incendio. Localización desconocida, Estados Unidos, c. 1920.



Prácticamente durante las dos primeras décadas del siglo XX no se percibe ninguna intención generalizada de preservación de estos materiales fílmicos. En este período de tiempo, las películas que sobreviven lo hacen debido a las copias procedentes de los estudios cinematográficos, de los propios actores o productores o incluso de aquellas destinadas a los cines extranjeros<sup>19</sup>. De esta manera, muchos *films* han podido ser preservados y restaurados gracias a estas copias -usualmente incompletas- dispersas por todo el mundo.

Con la aparición del cine sonoro a finales de los años 20, la situación se agrava debido a la inmediata desvalorización económica de las películas mudas y éstas son recicladas o incluso destruidas, en muchos casos apelando a la peligrosidad del soporte de nitrato de celulosa. En otras ocasiones, esta pérdida es fruto de la inestabilidad química del material junto con las pobres condiciones de conservación, provocando así la combustión del propio nitrato (Fig. 7).

Sin embargo, es a partir de 1930 cuando empiezan a crearse las primeras instituciones especializadas en la preservación de los materiales audiovisuales.

En 1933 aparece la primera filмотeca del mundo, la *Svenska Filmsamfundet* (La Sociedad Sueca del Cine) en Estocolmo, y obtiene lugar para sus colecciones en el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología<sup>20</sup>.

---

13-04-20]. Disponible en: <https://www.loc.gov/rr/mopic/mpcoll.html>

19 PIERCE, D. *The Survival of American Silent Feature Films: 1912-1929*. Washington, D.C: Council on Library and Information Resources; The Library of Congress, 2013, p. 3.

20 Swedish Film Institute. *History of the archive*. [Consulta: 11-04-20]. Disponible en:

Estas colecciones se independizan en 1940, nombrándose *Filmhistoriska samlingarna* (Colecciones Históricas del Cine), las cuales se convierten en miembro de la FIAF seis años más tarde. Sus archivos serán donados en 1964 al actual *Svenska Filminstitutet* (Instituto Sueco del Cine)<sup>21</sup>. Es importante remarcar que, aunque en el pasado había colecciones de *films*, éstas se regían por propósitos de utilidad mientras que el archivo sueco fue el primero en salvaguardar sus películas como fin en sí mismo<sup>22</sup>.

En el mismo año de la creación de la *Svenska Filmsamfundet* nace en Reino Unido el *British Film Institute* (BFI, Instituto Británico del Cine), aunque no es hasta dos años más tarde cuando se establece su Archivo Nacional<sup>23</sup>.

En 1936 nace en Francia la *Cinémathèque Française* de la mano de Henri Langlois, quien un año antes había formado el cine-club *Cercle du Cinéma* con Georges Franju gracias al material privado que había recolectado durante años en calidad de cinéfilo. La *Cinémathèque Française* se configuró desde sus inicios como un lugar de conservación y valorización del repertorio cinematográfico, incluyendo en sus colecciones ya no sólo películas sino también “fotografías, carteles, dibujos, trajes, cámaras, libros y revistas”<sup>24</sup>.

La aparición de estas instituciones comienza a ser más frecuente a mediados de siglo en el resto de Europa. La popularidad creciente de la televisión en esta época trae consigo una puesta en valor y un recordatorio de toda aquella producción cinematográfica desde principios de siglo, por lo que surge una nueva perspectiva y conciencia. Otro suceso en los años 50 contribuye a esta preocupación, y es el cambio de soporte que tiene lugar en los archivos del nitrato de celulosa al triacetato de celulosa<sup>25</sup>.

Así, en Italia destacan la *Cineteca Milano* (1947) y la *Cineteca Nazionale* (1949); en Alemania surgen el *Reichsfilmarchiv* (1934), el *Deutsches Filminstitut* (1949), el *Bundesarchiv* (1952), la *Deutsche Kinemathek* (1963) y la *Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung* (1966). En esta época, aparece la televisión en la década de los años 40.

---

<https://www.filminstitutet.se/en/learn-more-about-film/archival-film-collections/history-of-the-archive/>

21 WENGSTRÖM, J. The Swedish Film Institute Archive Celebrates Its 75th Anniversary. En: *Journal of Film Preservation*. [En línea]. 2008, núm. 77/78, p. 101.

22 International Federation of Film Archives . *FIAF Timeline*. [Consulta: 13-04-20]. Disponible en: <https://www.fiafnet.org/pages/History/FIAF-Timeline.html>

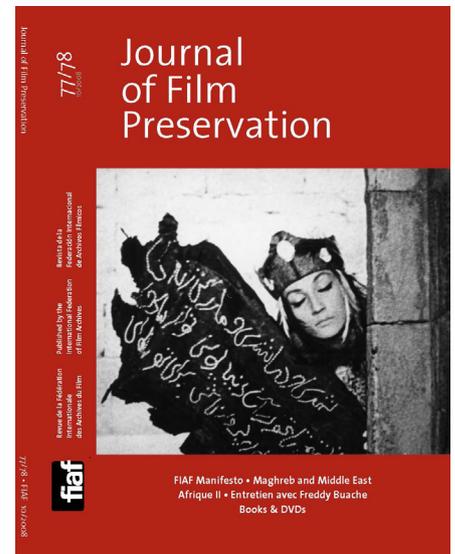
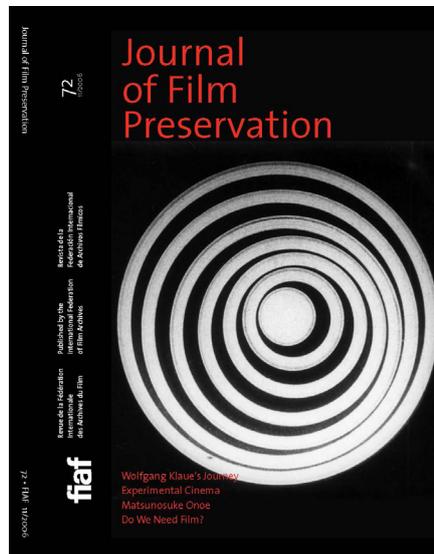
23 British Film Institute. *A history of the archive*. [Consulta: 11-02-20]. Disponible en: <https://www.bfi.org.uk/archive-collections/about-bfi-national-archive/history-archive>

24 DAIRE, J. Collections, savoirs et savoir-faire à la Cinémathèque française. En: *Bulletin des Bibliothèques de France*. [En línea]. 2011, vol. 56 núm. 1, p. 45.

25 EDMONDSON, R. Archivos audiovisuales: Filosofía y principios. Unesco, 2018, p. 38. La cuestión de los soportes fílmicos se aborda más adelante en la página 22.

Fig. 8. (izquierda) Portada del *Journal of Film Preservation* núm. 72, Noviembre 2006.

Fig. 9. (derecha) Portada del *Journal of Film Preservation* núm. 77/78, Octubre 2008.



En Estados Unidos, los archivos fílmicos se encuentran en diversas instituciones, destacando como el más antiguo el conservado en el departamento de la *Film Library* del MoMA (*Museum of Modern Art*), creado en 1935<sup>26</sup>.

El *George Eastman Museum* se funda en 1947, tomando lugar en la propia mansión del homónimo inventor. Junto con el MoMA, será el único museo que cuente con ambos departamentos: fotográfico y fílmico<sup>27</sup>.

Por otra parte, la UCLA (*University of California, Los Angeles*) creará su *Film and Television Archive* en 1965.

Fruto de este panorama donde la consciencia por la preservación del patrimonio audiovisual está extendiéndose cada vez más a nivel mundial, cuatro de las instituciones más reconocidas deciden establecer una federación internacional de archivos fílmicos, a saber: la *Film Library* del MoMA, el BFI, la *Cinémathèque Française* y el *Reichsfilmarchiv*. Así, en 1938 se constituye la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos).

Con sede en Bruselas, actualmente cuenta con 169 instituciones afiliadas en 75 países y su misión radica en la preservación y el acceso al patrimonio fílmico de todo el mundo. Ofrece varias publicaciones bianuales, tales como el *Journal of Film Preservation* (Fig. 8 y 9) y el *FIAF Bulletin Online* (FBO) además de contar con una editorial propia. También de carácter educativo, organiza eventos como escuelas de verano, cursos y programas.

<sup>26</sup> Museum of Modern Art. *Circulating Film and Video Library*. [Consulta: 12-04-20]. Disponible en: <https://www.moma.org/research-and-learning/circulating-film/>

<sup>27</sup> George Eastman Museum. *History of the George Eastman Museum*. [Consulta: 12-04-20]. Disponible en: <https://www.eastman.org/history-george-eastman-museum>

En España se crea la Filmoteca Española en 1953, y tres años más tarde se convierte en miembro de la FIAF. Surgirán en territorio nacional la Filmoteca de Catalunya (1981), la Filmoteca Valenciana (1985) —cuyo actual Archivo del IVAC se fundará en 1995—, la Filmoteca de Andalucía (1987) y la Filmoteca de Galicia (1991).

A lo largo de la historia de los archivos audiovisuales, la Unesco ha resultado ser uno de los mayores apoyos para la obtención del reconocimiento y puesta en valor del patrimonio audiovisual.

En la Sesión de la Conferencia General celebrada en Belgrado en 1980 se expone por primera vez una serie de recomendaciones para la salvaguarda y conservación de las imágenes en movimiento por considerarlas “parte integrante del patrimonio cultural de una nación debido a su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico”. Se expone la importancia de la transmisión de dicho patrimonio a generaciones futuras y, a través de una serie de medidas jurídicas, administrativas y técnicas, invita a la cooperación internacional<sup>28</sup>.

En 1988 nace la “Declaración de Delfos. Carta Europea del Audiovisual”. Su publicación surge como llamamiento por parte de escritores, cineastas, músicos, comediantes y estudiantes europeos<sup>29</sup> para la redacción de las bases de una política audiovisual europea. En su último artículo nº14 dice así:

“Es urgente que sea retomada, con seriedad, la salvaguarda y la restauración del patrimonio audiovisual de nuestros países, que negligencias criminales ponen en peligro. Una comisión será creada, a nivel europeo, para tomar a su cargo esta responsabilidad. De este modo, el patrimonio audiovisual, libremente accesible, podrá a los ojos de todos, llevar el testimonio de nuestro tiempo”<sup>30</sup>.

En 1992 la Unesco lanza el programa “Memoria del Mundo” donde pone de manifiesto la preocupación por el estado de preservación y el acceso al patrimonio documental de todo el mundo. Cuenta con trece documentos a lo largo de los cuales expone las directrices relacionadas con diversos temas: principios sobre la digitalización, la destrucción de archivos y bibliotecas en el siglo XX, guías de estándares, referentes bibliográficos, riesgos de la utilización de CDs y DVDs como modo de almacenamiento, etc. Se trata de un proyecto

---

28 UNESCO. *Actas de la Conferencia General, 21a reunión, Belgrado, 23 de septiembre-28 de octubre de 1980, v. 1: Resoluciones*. Unesco, 1980, pp. 167-172.

29 El País. *La Declaración de Delfos, contra la crisis del cine y la televisión en Europa*. [Consulta: 14-04-20]. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1988/10/01/cultura/591663612\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1988/10/01/cultura/591663612_850215.html)

30 Archivos de la filmoteca. *Archivos de la Filmoteca*. [En línea]. 1989, vol. 1 núm. 1, p. 10.

internacional donde “todos los esfuerzos colectivos serán necesarios para conseguir que la Memoria se conserve sin distorsiones ni pérdidas”<sup>31</sup>.

La reivindicación paulatina a lo largo de las décadas y las iniciativas tanto nacionales como internacionales por preservar el patrimonio audiovisual acompañan a la creciente concienciación que está teniendo lugar en la sociedad. Así, en 2005 la Unesco aprobó la celebración del 27 de octubre como el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual<sup>32</sup>.

---

31 EDMONDSON, R. *Memoria del Mundo: directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*. Unesco, 2002, p. 1.

32 Naciones Unidas. *Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, 27 de octubre*. [Consulta: 14-02-20]. Disponible en: <https://www.un.org/es/events/audiovisuallday/>

## 6. MEMORIA HISTÓRICA CINEMATOGRÁFICA (1895-1950)

### 6.1. SOCIEDAD Y CINE

Como otros tantos inventos en la historia, en los inicios del cine nadie alcanzó a comprender el impacto y sobretodo la impronta que dejarían las imágenes en movimiento en las sociedades de todo el mundo de forma permanente. Curiosidad científica para algunos, espectáculo para muchos, el cine no tardaría en convertirse en una herramienta para ver y entender la realidad de forma diferente.

La historia social a partir de finales del siglo XIX se caracteriza por la influencia de las películas y sus imágenes, la cual se extiende hasta hoy día. Sin embargo, en una época previa a Internet, a la televisión o incluso a la radio, el impacto es difícilmente imaginable<sup>33</sup>.

Hay un consenso generalizado sobre el origen del público cinematográfico, siendo éste en mayor o menor medida heterogéneo por lo que respecta a la clase social. En ocasiones compartiendo el mismo espacio con la diferenciación que provenía del precio de la entrada, y en otras, era la localización del establecimiento lo que marcaba el perfil del espectador<sup>34</sup>. En España, concretamente en Madrid, a finales del siglo XIX los precios rondaban entre los 50 y 25 céntimos, siendo su precio inicial en 1895 de 2 pesetas (Fig. 10). Empezaron a abrirse locales especializados únicamente en la proyección de películas durante los dos últimos años del siglo, aunque no se afianzarían hasta diez años más tarde<sup>35</sup>.

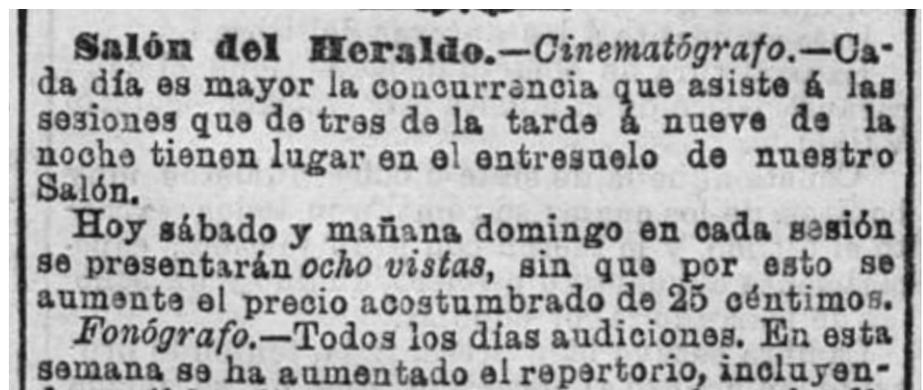


Fig. 10. Periódico *El Heraldo*, 23 de enero 1897, p.3.

33 PIERCE, D. *The Survival of American Silent Feature Films: 1912-1929*. Washington, D.C: Council on Library and Information Resources; The Library of Congress, 2013, p.11.

34 PALACIO, M. El público de los orígenes del cine. En: *Historia general del cine. Volumen I: Orígenes del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008, p. 234.

35 MONTERO, J; PAZ, M.A. El ir al cine en Madrid (1896-1900). La prensa como fuente. En: *Por el precio de una entrada*. Madrid: Ediciones Rialp, 2005, pp. 37,48.

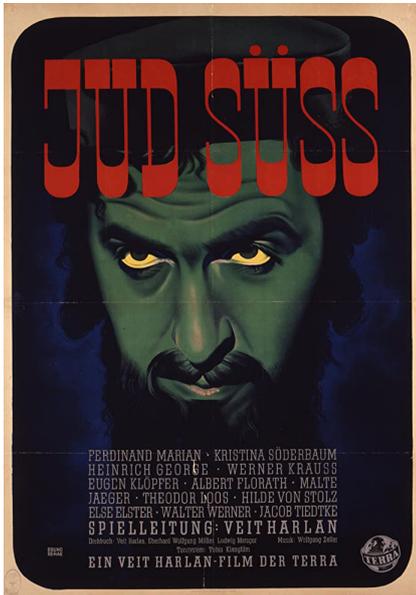


Fig. 11. (arriba) Póster de la película "Jud Süß" (Veit Harlan, 1940).

Fig. 12 (abajo) Póster francés de la película "Jew Süß" (Lothar Mendes, 1934).

A pesar de que esta inserción del cine en la sociedad se produjo de manera diferente en tiempo y manera dependiendo del país, lo cierto es que estos espectáculos cinematográficos no tardaron en convertirse en toda una experiencia social colectiva. Según Inmaculada Sánchez y Francisco Martín, estas proyecciones constituyeron "un indicador fundamental sobre la importancia del cine como vehículo cultural y un fiel espejo de la evolución social en un determinado momento histórico"<sup>36</sup>.

Son también diversos historiadores los que defienden los documentos cinematográficos como fuente válida para el estudio histórico y social. En este aspecto, Marc Ferro incluye no solo el cine documental sino también el de ficción. Este último, a pesar de verse adornado por la perspectiva y las convenciones estéticas de la época en la que nace, "involucra elementos que van más allá del momento inminente y nos transmite la imagen real del pasado"<sup>37</sup>. Esta transmisión inintencionada a través de la lente de una sociedad determinada en un tiempo determinado constituye una fuente de información paralela a la documental pero sin dejar de ser interesante.

Aunque en este caso el cine ha sido utilizado como herramienta política debido al contexto de la época, es notable señalar como ejemplo "Jud Süß" (Veit Harlan, 1940) y "Jew Süß" (Lothar Mendes, 1934). Ambas películas están basadas en la novela histórica homónima de Lion Feuchtwanger; sin embargo, la primera fue producida a modo de propaganda nazi y expone la historia desde una perspectiva antisemita. La segunda, producida en Reino Unido unos años antes, plantea el relato desde un punto de vista totalmente contrario, en plena oposición al antisemitismo (Fig. 11 y 12). A pesar de que narran los mismos acontecimientos, al observar estas películas se puede extraer más información de la visión hitleriana sobre los judíos y de la respuesta inglesa<sup>38</sup> respectivamente que de la representación de Alemania en el siglo XVIII, que es de lo que trata la novela original<sup>39</sup>.

Emilio C. García también defiende la valiosa información que se puede extraer de las películas de no-ficción, la cual puede dar respuesta a cuestiones tales como las condiciones de vida de generaciones anteriores, cómo afrontaban el día a día, "cómo contemplaban las transformaciones

<sup>36</sup> SÁNCHEZ, I; MARTÍN, F. Imágenes para un nuevo siglo. Los inicios de la exhibición cinematográfica en Antequera hasta la primera proyección sonora (1902-1928). En: *Por el precio de una entrada*. Madrid: Ediciones Rialp, 2005, p. 73.

<sup>37</sup> FERRO, M. *Cinema and history*. Detroit: Wayne State University Press, 1988, p. 48.

<sup>38</sup> Aunque la película inglesa fue anterior a la alemana, en 1934 Hitler ya era canciller en Alemania, donde el antisemitismo había ido manifestándose en aumento durante los años anteriores.

<sup>39</sup> FERRO, M. op. cit., p. 84.



Fig. 13. Película de nitrato altamente deteriorada, en proceso de desintegración.

sociales e incluso cómo vivían emocionalmente”<sup>40</sup>. Señala algunos ejemplos como en “Esa pareja feliz” (Luis Berlanga, 1951), donde se nos muestra cómo realizaban los censos de población en 1951; o en “Historias de la radio” (José Luis Sáenz de Heredia, 1955), donde hablan de la programación de algunas de las emisoras de radio más escuchadas y de personalidades relevantes de la época<sup>41</sup>.

Al igual que cualquier otro medio que recoge la historia, los archivos cinematográficos pueden ser y son considerados como documentos históricos y patrimonio cultural. Uno de los mayores problemas, sin embargo, de este patrimonio es su pérdida o la amenaza de ésta. Es necesario, por tanto, realizar a continuación un breve comentario sobre las características intrínsecas de los soportes cinematográficos y su conservación. Estos materiales audiovisuales contienen una información de valor incalculable para la historia de la humanidad y sin embargo, son uno de los más frágiles. Durante la primera mitad del siglo XX se utilizaron únicamente soportes fílmicos, dividiéndose en tres tipos: nitrato de celulosa, acetatos de celulosa y, en última instancia, polietilentereftalato (PET)<sup>42</sup>.

Los soportes de nitrato fueron los primeros empleados, y se caracterizan por su inestabilidad química y por su alta inflamabilidad (Fig 13). A partir de los años 20 surgen diversas variantes de acetatos de celulosa (comúnmente conocidos como *safety film*), tales como el diacetato o el triacetato. A diferencia del celuloide, los acetatos cumplen la función de materiales de preservación<sup>43</sup>, y de hecho a partir de 1947 el triacetato reemplazaría por completo a los soportes de nitrato, pero siguen presentando problemas derivados de inestabilidad si no se conservan bajo normas estrictas. El PET se introdujo en 1955 y ofrece una mayor seguridad y durabilidad respecto a sus predecesores, pero no fue hasta décadas más tarde que acabó sustituyendo por completo al triacetato de celulosa<sup>44</sup> como soporte de conservación.

Respecto al lugar donde se almacenan los materiales audiovisuales pero en relación con la importancia de preservar esta evidencia histórica, la Unesco afirma que “la pérdida de archivos es tan seria como la pérdida de memoria en un ser humano; las sociedades no pueden funcionar correctamente sin la memoria colectiva de sus archivos”<sup>45</sup>.

40 FERNÁNDEZ, E.C.G. El cine en la historia social. En: *Patrimonio y arqueología de la industria del cine*. Centro de Iniciativas Culturales y Sociales, CICEES, 2010, p.63.

41 *Ibíd.*, p. 65.

42 BEREIJO, A; FUENTES, J.J. Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales. En: *Anales de la documentación*. 2001, núm. 4, pp. 7-37.

43 DEL AMO, A. *Clasificar para preservar*. Cineteca Nacional, 2006, p. 10.

44 *Ibíd.*, p. 15.

45 (T. del A.): “*The loss of archives is as serious as the loss of memory in a human being; societies simply cannot function properly without the collective memory of their archives*”. VAN DER HOEVEN, H; VAN ALBADA, J. *Lost Memory-Libraries and Archives Destroyed in the Twentieth Century*. Unesco, 1996, p. 19.



Fig. 14. (arriba) Fotograma de la película “*Le repas de bébé*” (Louis Lumière, 1895).

Fig. 15. (abajo) Fotograma de la película “*Pêche aux poissons rouges*” (Louis Lumière, 1895).



## 6.2. CINE NO-FICCIÓN

### 6.2.1. Reportajes familiares

El cine doméstico se origina prácticamente a la vez que lo hace el cine comercial. Entre las primeras películas de los hermanos Lumière, ya destacan títulos como “*Le repas de bébé*” (1895), donde el propio Louis Lumière graba a su hermano junto con su mujer y su hija. A diferencia de sus otras películas donde también aparecen escenas y paisajes cotidianos, en este cortometraje se aprecia la intimidad que genera el mundo interior familiar<sup>46</sup> (Fig. 14 y 15).

Durante la primera mitad del siglo XX la accesibilidad a una cámara junto con su película y los procesos de revelado va a depender en gran medida del lugar geográfico, posición social y contexto histórico.

Si bien es cierto que en 1922<sup>47</sup> se lanza al mercado la cámara Pathé Baby junto con el paso de 9,5 mm, lo cual facilitará las grabaciones *amateurs*, anteriormente ya se rodaban películas domésticas en 35 mm. Sin embargo, en España esta circunstancia sólo se daba dentro de familias burguesas<sup>48</sup>.

El material encontrado en las filmaciones familiares responde a la voluntad de guardar esos recuerdos íntimos a modo de preservación de la historia privada. El significado del contenido de dichas películas sólo tenía sentido en el círculo familiar, donde se visionaban en reunión una y otra vez reviviendo los momentos que consolidan esos lazos.

Sin embargo, es gracias al contenido de este material documental que se puede extraer abundante información de la época y el lugar de donde se originó. La archivista Micheline Morisset, escribiendo sobre las películas domésticas, dice:

“Mejor que cualquier fotografía, revelan la manera en que la gente miraba, vivía y actuaba. Aportan una información que, de otra forma, tendríamos que recopilar de fuentes muy diversas; y reconstruyen un estilo de vida, una manera de ser y la auténtica apariencia de la gente que es captada mientras comparte unos breves momentos de sus vidas con nosotros”<sup>49</sup>.

46 CZACH, L. Cómo ‘mejorar’ las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico. En: *La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ediciones Ocho y Medio SL, 2010, p. 83.

47 En España la popularidad del paso de 9,5 mm empezará a tener lugar a finales de los años veinte.

48 NOGALES, P; SUÁREZ, J.C. Evolución histórica y temática del cine doméstico español. En: *La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ediciones Ocho y Medio SL, 2010, p. 100.

49 MORISSET, M. Home Movies. En: *The archivist: magazine of the national archives of Canada*. 1995, núm. 108, pp. 28-29.

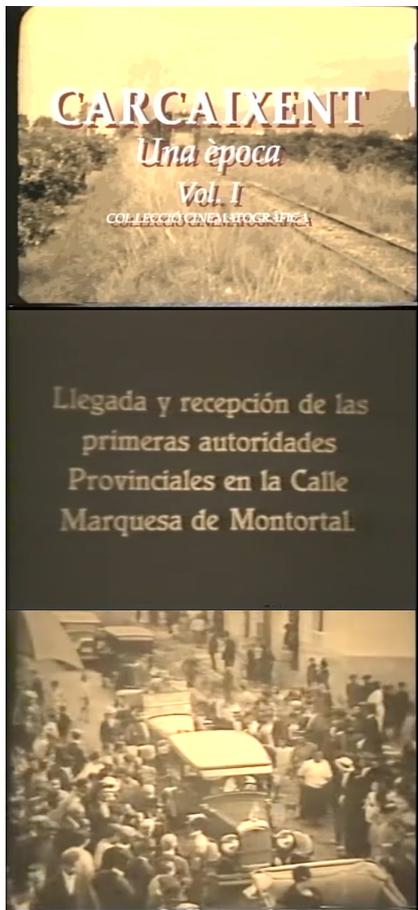


Fig. 16. Fotogramas del documental "Carcaixent. Una època. Volum 1" (Jordi Alcañiz, 2000).

Desde principios del XXI ha aumentado la conciencia de preservación y la puesta en valor de este tipo de películas, surgiendo numerosas iniciativas en forma de documentales, películas experimentales, proyectos de recuperación, etc.

En relación a esto último, cada vez son más comunes las campañas que intentan recuperar el patrimonio audiovisual de sus pueblos, como la iniciada por la Fimoteca de Andalucía en 2016 bajo el nombre de "Proyecto mi vida". Esta iniciativa tiene como objetivo "la recuperación de la memoria colectiva" a través de "innumerables filmaciones particulares de escenas cotidianas" con el fin de "constituir un fondo de imágenes, un mapa visual de la reminiscencia que (...) pueda convertirse en una fuente de documentación audiovisual y sociológica del periodo histórico en el que se engloban"<sup>50</sup>. Unos años antes, también tuvo lugar en Galicia la iniciativa "Cine de 8 mm, memoria do século XX", promovida por la Consellería de Cultura, para recuperar su patrimonio audiovisual mediante las películas filmadas por particulares entre los años 30 y los 80<sup>51</sup>.

El cine doméstico, así como los noticieros y reportajes, está estrechamente vinculado al documental, por lo que no es extraño que películas familiares sean utilizadas como material histórico. Se puede destacar en este aspecto "Carcaixent. Una època" (Jordi Alcañiz, 2000), documental dividido en tres volúmenes que recoge la historia del pueblo desde 1927 hasta finales de los años 90 a través de las películas y grabaciones en vídeo que aportaron los vecinos y vecinas de la localidad (Fig. 16). Al igual que ocurre en la visualización en familia de cintas domésticas, cuando el pasado histórico común se pone a disposición de la sociedad a la que pertenece, ésta revive su memoria y consolida su identidad colectiva.

La película más antigua de Carcaixent había sido traspasada a un formato de VHS en 1982. A consecuencia de la Pantanada de Tous de ese mismo año, el *film* original se perdió, quedando únicamente la copia en VHS<sup>52</sup>. Pérdidas como ésta no son, por desgracia, infrecuentes en la historia de la preservación de la memoria cinematográfica, y ponen en relieve la fragilidad de este patrimonio.

<sup>50</sup> Junta de Andalucía. *Campaña de recuperación, conservación y digitalización del cine familiar, doméstico, amateur y de aficionado*. [Consulta: 29-05-20]. Disponible en: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/blog/campana-de-recuperacion-conservacion-y-digitalizacion-del-cine-familiar-domestico-amateur-y-de-aficionado/>

<sup>51</sup> La Opinión A Coruña. *Cultura promueve 'Cine de 8 mm, memoria do século XX' para recuperar el patrimonio audiovisual de Galicia*. [Consulta: 29-05-20]. Disponible en: <https://www.laopinioncoruna.es/cultura/2516/cultura-promueve-cine-8-mm-memoria-do-seculo-xx-recuperar-patrimonio-audiovisual-galicia/131647.html>

<sup>52</sup> Y ahora también en copia digital, además de estar disponible en youtube con una breve introducción de los hermanos Langa, realizadores del documental.

Fig. 17. Fotograma del documental “*El Perro Negro. Stories from the Spanish Civil War*” (Péter Forgács, 2004).



Otro ejemplo se encuentra en “*El Perro Negro. Stories from the Spanish Civil War*” (Péter Forgács, 2004), documental que cubre los años de la Guerra Civil en España utilizando las filmaciones de Josep Salvans i Riera y Ernesto Díaz Noriega, dos cineastas *amateurs*<sup>53</sup>. Existe escaso material doméstico de esta época; en el caso de Josep Salvans, su elevada posición social ofrece imágenes de la tranquila vida que llevaba al margen del estallido de la guerra, cada vez más inminente. Las películas de Ernesto Diaz, por contra, muestran la perturbación y las revueltas del conflicto, siendo capaz incluso de filmar su propio encarcelamiento (Fig. 17).

Una interesante e inusual aportación de cine doméstico viene de la mano de Madronita Andreu, perteneciente a la burguesía barcelonesa de principios del siglo XX y quien tuvo la oportunidad de filmar de forma casi ininterrumpida su vida y la de su familia desde 1920 hasta 1982. Todo este material fue recopilado y montado en “*Un instante en la vida ajena*” (José Luis López Linares, 2003)<sup>54</sup>. Éste constituye un caso único y permite hacer un recorrido continuo de sesenta años en la historia del siglo pasado desde una perspectiva social muy concreta, ya que no es representativo de las vivencias comunes de la época.

53 NOGALES, P; SUÁREZ, J.C. Evolución histórica y temática del cine doméstico español. En: *La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ediciones Ocho y Medio SL, 2010, p. 101.

54 *Ibid.*, p. 101.



Fig.18. (arriba) Fotograma de la película *"Olympic Games in London"* (British Pathé, 1908).

Fig. 19. (abajo) Fotograma de la película *"Chelovek s Kinoapparátom"* (Dziga Vértov, 1929).

### 6.2.2. Documentales y noticiarios

En palabras de Liz Czach, el cine documental y el de actualidades, debido a sus similitudes con el cine doméstico, pueden ser interpretados como "verdaderos y auténticos documentos de la realidad"<sup>55</sup>. La primera película con la finalidad de retransmitir una noticia se remonta a un año después de la aparición del cinematógrafo, con *"The Derby"* (R.W. Paul, 1896). Esta grabación de un concurso hípico inglés pudo ser mostrado al público tan sólo 24 horas después de que tuviese lugar<sup>56</sup>. En estos primeros noticiarios del cine el deporte ocupaba un lugar significativo, aunque también destacaban los temas políticos y bélicos<sup>57</sup>. En Reino Unido nace una de las primeras productoras de actualidades, la *Pathé-Journal* en 1908, y en Francia lo hará *Gaumont-Actualités* en 1910.

Por primera vez, las noticias escapaban del formato impreso y adquirían un carácter casi inmediato; la objetividad de la cámara ofrecía unas imágenes al público que permitían a éste tener acceso al suceso de primera mano, sin necesidad de intermediarios descriptivos como podía ser el periódico. A pesar de que estas películas de actualidad pudiesen pasar por la mesa de montaje, la novedad sigue asentándose en la capacidad del espectador de ver la realidad filmada para juzgarla con su propio juicio. Un ejemplo de esto se encuentra en *"Olympic Games in London"* (British Pathé, 1908), película donde se filma al deportista Dorando Pietri siendo ayudado para llegar a la meta (Fig. 18). La indignación por parte del público tras ver lo ocurrido provocó debates en prensa e incluso la descalificación del atleta<sup>58</sup>.

Otro de los primeros noticiarios a destacar es el soviético Kino-Nedelia en 1918. De hecho, uno de sus montadores, Dziga Vértov, se convertiría con el paso del tiempo en una importante figura para el desarrollo del documental. *"Chelovek s Kinoapparátom"* ("El hombre de la cámara", 1929), uno de sus documentales más conocidos, se limita a recoger filmaciones propias de diversas ciudades soviéticas —concretamente, de Kiev, Moscú y Odessa— con el fin de mostrar cómo era la vida cotidiana del momento<sup>59</sup>. El documental carece de trama, de actores e incluso de intertítulos (Fig. 19).

<sup>55</sup> CZACH, L. Cómo 'mejorar' las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico. En: *La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ediciones Ocho y Medio SL, 2010, p. 70.

<sup>56</sup> ASTA, M. Los primeros modelos temáticos del cine. En: *Historia general del cine. Volumen I: Orígenes del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008, p. 249.

<sup>57</sup> Como por ejemplo, las películas estadounidenses que cubrían la contemporánea guerra de Cuba en 1898. MONTERO, J; PAZ, M.A. El ir al cine en Madrid (1896-1900). La prensa como fuente. En: *Por el precio de una entrada*. Madrid: Ediciones Rialp, 2005, p. 42.

<sup>58</sup> ASTA, M. op. cit., p. 249.

<sup>59</sup> BRESCHAND, J. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2012, p. 15.

Fig. 20. Fotograma de la película “Berlin: Die Sinfonie der Großstadt” (Walter Ruttmann, 1927).



Lo cierto es que en la década de los años 20 se hicieron populares este tipo de manifestaciones de la vida contemporánea urbana, pudiendo señalar otra obra como “Berlin: Die Sinfonie der Großstadt” (Walter Ruttmann, 1927), donde aparece retratada la ciudad de Berlín (Fig. 20).

En territorio nacional también se producía gran cantidad de filmaciones de pueblos y ciudades, destacando uno de los últimos cortometrajes descubiertos recientemente por la Filmoteca Española, “Mallorca”, filmada por María Forteza en 1934 donde se recogen variedad de imágenes de la isla<sup>60</sup>. En Cataluña cabe señalar la obra de Albert Marro i Fornelio, quien entre 1904 y 1908 crea numerosos *films* capturando escenas y festividades del momento, como por ejemplo “Visita a Montserrat” (1904), “Fiestas y cabalgatas en la ría de San Sebastián” (1906) o “Carnaval de Reus” (1908).

Al otro lado del atlántico, se creó la *Office National du Film Canadien* en 1939, donde durante diez años se llevaron a cabo más de cuatrocientos *films* que abarcaban temas tan diversos como la industria, la agricultura o la higiene. Estos pequeños documentales eran proyectados a su vez en fábricas, colegios o asociaciones, con una clara intención divulgativa<sup>61</sup>. Un ejemplo de ellos es “Rural Health” (Ernest Reid, 1946), donde se muestra cómo la implantación de nuevas clínicas ayuda a mejorar las condiciones sanitarias y médicas de la provincia de Manitoba. Otro material a destacar es *Eye Witness*, serie de pequeños noticiarios donde durante diez minutos se exponían noticias y actualidades de todo tipo de géneros. Así, en “Eye Witness No.1” (1947) encontramos información sobre un proyecto de energía atómica pero también de la situación de industrialización en Sudáfrica.

60 EL País. La Filmoteca rescata la primera película sonora dirigida por una española. [Consulta: 20-06-20]. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2020-05-04/la-filmoteca-rescata-durante-el-coronavirus-la-primera-pelicula-sonora-dirigida-por-una-espanola.html>

61 BRESCHAND, J. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2012, p. 20.



Fig.21. Fotogramas de la película “Escenas de España” (Alexandre Promio, 1896). Vistas de la Puerta del Sol y la Puerta de Toledo en Madrid.

En España, en 1942 se creó el servicio de difusión de noticiarios y documentales —de obligada proyección en los cines— denominado No-Do. Durante casi cuarenta años se erigió como principal fuente informativa y medio de comunicación además de producir multitud de documentales y reportajes de diversa índole. Dentro de su producción se encuentra la revista cinematográfica *Imágenes*, operativa entre 1945 y 1968, la cual se centró sobretodo en una función didáctica<sup>62</sup> que se podía ver reflejada en temas desde acontecimientos de actualidad internacional hasta eventos deportivos o la difusión de avances técnicos.

Es necesario puntualizar que, a pesar de que la información difundida en muchas ocasiones por el No-Do estaba sujeta a censura y tergiversación en función de la ideología del régimen político, conocer el contenido del noticiario es importante ya no tanto a la veracidad de los hechos si no al contexto histórico donde se enmarca.

El archivo del No-Do también alberga material previo a su creación, destacando el archivo real de Alfonso XIII y el archivo histórico (Fig. 21). Este último llega a recoger la película más antigua filmada en territorio nacional, “Escenas de España” (Alexandre Promio, 1896)<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> RODRÍGUEZ, A. El cine de no ficción en el franquismo: Una aproximación a la revista *Imágenes*. En: Por el precio de una entrada. Madrid: Ediciones Rialp, 2005, p. 237.

<sup>63</sup> Todo este material puede ser encontrado en la página web de la Filmoteca Española dentro de RTVE, creada en 2011 y ampliada en 2014 con todos los contenidos del No-Do de los que dispone. Gracias a iniciativas como esta, se promueve la difusión de este patrimonio.

## 7. CONCLUSIONES

Tras la finalización de este trabajo, se espera haber cumplido los objetivos planteados al inicio. Respecto al primero de ellos, "*definir qué es el patrimonio audiovisual y presentar sus antecedentes históricos*", se puede establecer como definición de patrimonio cultural aquel que recoge todo tipo de documentos que combinan imágenes y/o audio, además de componerse de un contenido auditivo y/o visual y, en la mayoría de los casos, de soporte físico. En este primer objetivo también se han presentado los antecedentes históricos del patrimonio audiovisual, tanto del origen del cine como de la conservación y restauración de dicho patrimonio. Después de observar los primeros cincuenta años de la historia del cinematógrafo, es remarcable apuntar con qué rapidez evolucionó el séptimo arte. En prácticamente veinte años el cine pasó de ser una mera curiosidad de entretenimiento a una industria fuertemente asentada económicamente y de alcance mundial. El desarrollo del cine tuvo un componente tecnológico fundamental pero también uno social y comunicativo, como puede verse, por ejemplo, en la relación entre las dos guerras mundiales y la producción de películas propagandísticas.

Acerca de la historia de la conservación y restauración audiovisual, aunque comenzó casi al mismo tiempo que la llegada del cinematógrafo, tardó en consolidarse para ofrecer una preocupación y actuación generalizada por preservar los materiales fílmicos. Como consecuencia, casi el 80% de la producción cinematográfica de los primeros veinte años se considera perdida. Sin embargo, se puede concluir que, tras la creciente concienciación iniciada a mediados del siglo XX, actualmente el patrimonio audiovisual cuenta con un gran número de instituciones y organizaciones cuyo papel está teniendo un impacto progresivo en la sociedad.

Respecto al segundo objetivo de este trabajo, "*mostrar la influencia del patrimonio audiovisual y especialmente del cinematográfico en la sociedad de la primera mitad del siglo XX*", se ha mostrado cómo esta sociedad ha respondido ante el nuevo invento cinematográfico y cómo éste ha terminado formando parte de la vida cotidiana y de la historia. Tras lo expuesto en el apartado 6.1 *Sociedad y cine*, se puede observar la pronta acogida de este nuevo invento por parte del público, sin importar la posición social de éste. Además de integrarse en el día a día de la sociedad como un entretenimiento común, las películas también lo hicieron en la propia historia, considerándose así como evidencia histórica por diversos autores.

En relación al tercer y último objetivo, "*exponer cómo se ha visto afectada y cómo ha sido construida la memoria histórica de dicha sociedad*", éste se ha estudiado a lo largo del apartado 6. Compartiendo las conclusiones del

apartado 6.1 *Sociedad y cine* anteriormente descritas, cabe ahora destacar lo extraído de los reportajes familiares, de los documentales y de los noticiarios. El cine doméstico ha visto incrementada su preservación desde principios del presente siglo y, junto con los otros dos subgéneros de no-ficción, es usualmente utilizado como material histórico. Se trata, pues, de una fuente importante a la hora de obtener información de un determinado tiempo y lugar. Los documentales y noticiarios son también documentos valiosos de la realidad, como se puede comprobar, por ejemplo, en la gran cantidad de filmaciones de ciudades y localidades a lo largo del mundo. Por otra parte, pronto se vio la utilidad informativa e incluso educativa de los noticiarios, por lo que no es extraño observar cómo empezaron a producirse *films* divulgativos, desde Canadá hasta España. No obstante, en ocasiones estos *newsreels* se erigían como herramientas ideológicas y de censura, como fue el caso del No-Do.

Afortunadamente, no han habido limitaciones en relación a la bibliografía, ya que todo el material consultado ha sido fácilmente encontrado en diversas bibliotecas, de forma online e incluso gracias al contacto con los propios autores. La metodología empleada ha sido altamente efectiva a la hora de redactar el presente trabajo.

Otra de las conclusiones que se puede extraer tras realizar este estudio es la creciente concienciación que está teniendo lugar desde finales del siglo pasado y sobretodo en los últimos años, gracias a las numerosas iniciativas ya descritas en el texto por parte de diversas instituciones.

Esto demuestra el reconocimiento cada vez mayor que se le está concediendo al patrimonio audiovisual como legado y memoria cultural del mundo. Se trata de una parte esencial de nuestra historia que no debe dejar de preservarse para poder continuar su transmisión en el futuro. Sin embargo, queda abierta toda una línea de investigación y estudio debido a una circunstancia que cada vez es más común en la actualidad: se trata de todos aquellos materiales que tienen un origen puramente digital. Las soluciones y los tratamientos de actuación frente al deterioro y comportamiento de estos nuevos documentos serán decisivas para la correcta preservación de esta nueva tipología de patrimonio audiovisual. Esta es, sin duda, una cuestión altamente compleja.

Para finalizar, teniendo en cuenta todo lo expuesto, se espera haber alcanzado el objetivo principal del presente trabajo, siendo éste la intencionalidad de abundar en la importancia de la preservación y la puesta en valor del patrimonio audiovisual.

## BIBLIOGRAFÍA

- Archivos de la filmoteca. *Archivos de la Filmoteca*. [En línea]. 1989, vol. 1 núm. 1, p. 10. [Consulta: 14-04-20]. Disponible en: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/355>
- ASTA, M.D. Los primeros modelos temáticos del cine. En: *Historia general del cine. Volumen I: Orígenes del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- BEREJO, A; FUENTES, J.J. Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales. En: *Anales de la documentación*. 2001, núm. 4, pp. 7-37.
- BRESCHAND, J. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2012.
- British Film Institute. A history of the archive. [Consulta: 11-02-20]. Disponible en: <https://www.bfi.org.uk/archive-collections/about-bfi-national-archive/history-archive>
- CARMONA, R. De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos. En: *Historia general del cine. Volumen I: Orígenes del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- COSTA, A. Méliès y el cine francés de los orígenes (1896-1908). En: *Historia general del cine. Volumen I: Orígenes del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- CZACH, L. Cómo ‘mejorar’ las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico. En: *La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ediciones Ocho y Medio SL, 2010.
- DAIRE, J. Collections, savoirs et savoir-faire à la Cinémathèque française. En: *Bulletin des Bibliothèques de France*. [En línea]. 2011, vol. 56 núm. 1, p. 45. [Consulta: 12-04-20]. Disponible en: <https://www.ensib.fr/bibliotheque-numerique/documents/49005-collections-savoirs-et-savoir-faire-a-la-cinematheque-francaise.pdf>
- DEL AMO, A. Clasificar para preservar. Cineteca Nacional, 2006.
- EDMONDSON, R. Archivos audiovisuales: Filosofía y principios. Unesco, 2018. [Consulta: 28-01-2020]. Disponible en: <https://unesdoc.Unesco.org/ark:/48223/pf0000264105>
- EDMONDSON, R. Memoria del Mundo: directrices para la salvaguardia del patrimonio documental. Unesco, 2002. [Consulta: 14-04-20]. Disponible en: [https://unesdoc.Unesco.org/ark:/48223/pf0000125637\\_spa](https://unesdoc.Unesco.org/ark:/48223/pf0000125637_spa)
- El País. La Declaración de Delfos, contra la crisis del cine y la televisión en Europa. [Consulta: 14-04-20]. Disponible en: <https://elpais.com/>

diario/1988/10/01/cultura/591663612\_850215.html

EL País. La Filmoteca rescata la primera película sonora dirigida por una española. [Consulta: 20-06-20]. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2020-05-04/la-filmoteca-rescata-durante-el-coronavirus-la-primer-pelicula-sonora-dirigida-por-una-espanola.html>

FERNÁNDEZ, E.C.G. El cine en la historia social. En: Patrimonio y arqueología de la industria del cine. Centro de Iniciativas Culturales y Sociales, CICEES, 2010.

FERRO, M. Cinema and history. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

GARCÍA, E.C; SÁNCHEZ, S. Guía histórica del cine. Madrid: Ediciones Complutense, 2002.

George Eastman Museum. History of the George Eastman Museum. [Consulta: 12-04-20]. Disponible en: <https://www.eastman.org/history-george-eastman-museum>

GUBERN, R. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama Compendium, 2014.

Imperial War Museums. Film. [Consulta: 12-04-20]. Disponible en: <https://www.iwm.org.uk/collections/film>

International Federation of Film Archives . FIAF Timeline. [Consulta: 13-04-20]. Disponible en: <https://www.fiafnet.org/pages/History/FIAF-Timeline.html>

Junta de Andalucía. Campaña de recuperación, conservación y digitalización del cine familiar, doméstico, amateur y de aficionado. [Consulta: 29-05-20]. Disponible en: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/blog/campana-de-recuperacion-conservacion-y-digitalizacion-del-cine-familiar-domestico-amateur-y-de-aficionado/>

La Opinión A Coruña. Cultura promueve 'Cine de 8 mm, memoria do século XX' para recuperar el patrimonio audiovisual de Galicia. [Consulta: 29-05-20]. Disponible en: <https://www.laopinioncoruna.es/cultura/2516/cultura-promueve-cine-8-mm-memoria-do-seculo-xx-recuperar-patrimonio-audiovisual-galicia/131647.html>

MATUSZEWSKI, B., MARKS, L., KOSZARSKI, D. A new source of history. En: Film History. [En línea]. 1995, Vol. 7, No. 3, pp. 322-324. [Consulta: 3-02-20]. Disponible en: <https://www.filminstitutet.se/globalassets/2.-fakunskap-om-film/filmarkivet/pdf/fiaf77-78.pdf>

MONTERO, J; PAZ, M.A. El ir al cine en Madrid (1896-1900). La prensa como fuente. En: Por el precio de una entrada. Madrid: Ediciones Rialp, 2005.

MORISSET, M. Home Movies. En: The archivist: magazine of the national archives of Canada. 1995, núm. 108, pp. 28-29.

Moving Image Research Center. Early Motion Pictures Free of Copyright Restrictions in the Library of Congress. [Consulta: 13-04-20]. Disponible

en: <https://www.loc.gov/rr/mopic/earlymps.html>

Moving Image Research Center. Motion Pictures in the Library of Congress. [Consulta: 13-04-20]. Disponible en: <https://www.loc.gov/rr/mopic/mpcoll.html>

Museum of Modern Art. Circulating Film and Video Library. [Consulta: 12-04-20]. Disponible en: <https://www.moma.org/research-and-learning/circulating-film/>

Naciones Unidas. Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, 27 de octubre. [Consulta: 14-02-20]. Disponible en: <https://www.un.org/es/events/audiovisualday/>

NICHOLS, S. G., SMITH, A. The Evidence In Hand: Report Of The Task Force On The Artifact In Library Collections. Washington, D.C: Council On Library And Information Resources, 2001.

NOGALES, P; SUÁREZ, J.C. Evolución histórica y temática del cine doméstico español. En: La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Madrid: Ediciones Ocho y Medio SL, 2010.

Organización de Naciones Unidas. Día Mundial del Patrimonio Audiovisual. [Consulta: 14-04-20]. Disponible en: <https://www.un.org/es/events/audiovisualday/>

PALACIO, M. El público de los orígenes del cine. En: Historia general del cine. Volumen I: Orígenes del cine. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

PIERCE, D. The Survival of American Silent Feature Films: 1912-1929. Washington, D.C: Council on Library and Information Resources; The Library of Congress, 2013.

ROBLEDANO, J. Tema 1: El patrimonio audiovisual. Historia y cultura. Madrid: Universidad Carlos III, Departamento de Biblioteconomía y Documentación. [Consulta:28-01-20]. Disponible en: [http://ocw.uc3m.es/biblioteconomia-y-documentacion/documentacion-audiovisual/temas-teoria/DA\\_OCW\\_Tema1\\_2014.pdf](http://ocw.uc3m.es/biblioteconomia-y-documentacion/documentacion-audiovisual/temas-teoria/DA_OCW_Tema1_2014.pdf)

RTVE. *Archivo histórico del No-Do*. [Consulta: 10-06-20]. Disponible en: <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/historia/>

SEGUIN, J.C. El cinematógrafo Lumière. En: Patrimonio y arqueología de la industria del cine. Centro de Iniciativas Culturales y Sociales, CICEES, 2010.

Swedish Film Institute. History of the archive. [Consulta: 11-04-20]. Disponible en: <https://www.filminstitutet.se/en/learn-more-about-film/archival-film-collections/history-of-the-archive/>

SÁNCHEZ, I; MARTÍN, F. Imágenes para un nuevo siglo. Los inicios de la exhibición cinematográfica en Antequera hasta la primera proyección sonora (1902-1928). En: Por el precio de una entrada. Madrid: Ediciones

Rialp, 2005.

SÁNCHEZ, J.L. Historia del cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

The Unwritten Record. Film Preservation 101: What are the holes on the sides of the film for? [Consulta: 29-03-20]. Disponible en: <https://unwritten-record.blogs.archives.gov/2014/04/17/film-preservation-101-what-are-the-holes-on-the-sides-of-the-film-for/>

UNESCO. Actas de la Conferencia General, 21a reunión, Belgrado, 23 de septiembre-28 de octubre de 1980, v. 1: Resoluciones. Unesco, 1980. [Consulta: 15-02-20]. Disponible en: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114029\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114029_spa)

VAN DER HOEVEN, H; VAN ALBADA, J. Lost Memory-Libraries and Archives Destroyed in the Twentieth Century. Unesco, 1996. [Consulta: 13-04-20]. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000105557>

WENGSTRÖM, J. The Swedish Film Institute Archive Celebrates Its 75th Anniversary. En: Journal of Film Preservation. [En línea]. 2008, núm. 77/78, p. 101. [Consulta 11-04-20]. Disponible en: <https://www.filminstitutet.se/globalassets/2.-fa-kunskap-om-film/filmarkivet/pdf/fiaf77-78.pdf>

## FILMOGRAFÍA

- ALCAÑIZ, J. *Carcaixent. Una època*. España, 2000.
- BERLANGA, L. *Esa pareja feliz*. España, 1951
- BRITISH PATHÉ. *Olympic Games in London*. Reino Unido, 1908.
- FEUILLADE, L. *Fantômas*. Francia, 1913.
- FEUILLADE, L. *Les Vampires*. Francia, 1915.
- FLEMING, V; et al. *The Wizard of Oz*. Estados Unidos, 1939.
- FORGÁCS, P. *El Perro Negro. Stories from the Spanish Civil War*. Hungría, 2004.
- FORTEZA, M. Mallorca. España, 1934.
- GILLIAT, S. *Millions like us*. Reino Unido, 1943.
- GRIFFITH, D.W. *Intolerance*. Estados Unidos, 1916.
- HARLAN, V. *Jud Süß*. Alemania, 1940.
- JIMENO, E. *La salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*. España, 1897.
- LUMIÈRE, L. *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*. Francia, 1895.
- LUMIÈRE, L. *Le repas de bébé*. Francia, 1895.
- LUMIÈRE, L. *Pêche aux poissons rouges*. Francia, 1895.
- LÓPEZ, J.L. *Un instante en la vida ajena*. España, 2003.
- MARRO, A. Carnaval de Reus. España, 1908.
- MARRO, A. Fiestas y cabalgatas en la ría de San Sebastián. España, 1906.
- MARRO, A. Visita a Montserrat. España, 1904.
- MENDES, L. *Jew Süss*. Reino Unido, 1934.
- ONF. *Eye Witness No.1*. Canadá, 1947.
- PASTRONE, G. *Cabiria*. Italia, 1913.
- PAUL, R.W. *The Derby*. Reino Unido, 1895.
- POWELL, M; et al. *The Thief of Bagdad*. Reino Unido; Estados Unidos, 1940.
- POWELL, M; PRESSBURGER, E. *The Red Shoes*. Reino Unido, 1948.
- PROMIO, A. Escenas de España. España, 1896.
- REID, E. *Rural Health*. Canadá, 1946.
- REY, F. Aldea maldita. España, 1930.
- REY, F. Nobleza baturra. España, 1935.
- RUTTMANN, W. *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*. Alemania, 1927.
- SÁENZ DE HEREDIA, J. L. *Historias de la radio*. España, 1955.
- VÉRTOV, D. *Chelovek s Kinoapparátom*. Unión Soviética, 1929.

## ÍNDICE DE FIGURAS

*Los derechos de todas las figuras —a excepción de la Fig. 1— presentes en este trabajo pertenecen a sus respectivos autores, cuya fuente aparece citada.*

Fig. 1. Línea de tiempo con las distintas instalaciones y aparatos previos al cinematógrafo. Creación del autor. **(Pág. 10)**

Fig. 2. Fotograma de la película “*La Sortie de l’usine Lumière à Lyon*” (Lumière, 1895). [Consulta: 11-06-20]. Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film916392.html> **(Pág. 11)**

Fig. 3. Fotograma de la película “*La salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*” (Eduardo Jimeno, 1897). [Consulta: 11-06-20]. Disponible en: <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/zaragoza/2018/10/05/basilica-del-pilar-zaragoza-cine-peliculas-salida-misa-1268226-2261126.html> **(Pág. 11)**

Fig. 4. Fotograma de la película “*Juve contre Fantômes*” (Louis Feuillade, 1913). [Consulta: 20-05-20]. Disponible en: <http://elcineseguntfv.blogspot.com/2016/06/fantomas-segun-louis-feuillade.html> **(Pág. 12)**

Fig. 5. Póster de la película “*Millions like us*” (Sidney Gilliat, 1943). [Consulta: 12-06-20]. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0036160/mediaviewer/rm2481631745> **(Pág. 13)**

Fig. 6. Fotografía de Bolesław Matuszewski, c. 1895. [Consulta: 12-06-20]. Disponible en: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Boleslas\\_Matuszewski#/media/Fichier:Boles%C5%82aw\\_Matuszewski\\_01.png](https://fr.wikipedia.org/wiki/Boleslas_Matuszewski#/media/Fichier:Boles%C5%82aw_Matuszewski_01.png) **(Pág. 14)**

Fig. 7. Almacén de películas de nitrato tras un incendio. Localización desconocida, Estados Unidos, c. 1920. Imagen extraída de CHERCHI, P. *The death of cinema*. London: British Film Institute, 2001, p.18. **(Pág. 15)**

Fig. 8. Portada del *Journal of Film Preservation* núm. 72, Noviembre 2006. [Consulta: 12-06-20]. Disponible en: <https://www.fiafnet.org/pages/Publications/JFP-Archive.html> **(Pág. 17)**

Fig. 9. Portada del *Journal of Film Preservation* núm. 77/78, Octubre 2008. [Consulta: 12-06-20]. Disponible en: <https://www.fiafnet.org/pages/Publications/JFP-Archive.html> **(Pág. 17)**

Fig. 10. Periódico *El Heraldo*, 23 de enero 1897, p.3. [Consulta: 17-06-20]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0031048128&search=&lang=es> **(Pág. 20)**

Fig. 11. Póster de la película “*Jud Süß*” (Veit Harlan, 1940). [Consulta: 12-06-20]. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0032653/mediaviewer/rm3472174080> **(Pág. 21)**

Fig. 12 Póster francés de la película “*Jew Süß*” (Lothar Mendes, 1934).

[Consulta: 12-06-20]. Disponible en: <https://posteritati.com/poster/15010/jew-suss-1934-belgian-a1-poster> (**Pág. 21**)

Fig. 13. Película de nitrato altamente deteriorada, en proceso de desintegración. [Consulta: 12-06-20]. Disponible en: <https://catalog.archives.gov/id/102252900> (**Pág. 22**)

Fig. 14. Fotograma de la película "*Le repas de bébé*" (Louis Lumière, 1895). [Consulta: 17-06-20]. Disponible en: <https://catalogue-lumiere.com/repas-de-bebe/> (**Pág. 23**)

Fig. 15. Fotograma de la película "*Pêche aux poissons rouges*" (Louis Lumière, 1895). [Consulta: 17-06-20]. Disponible en: <https://catalogue-lumiere.com/peche-aux-poissons-rouges/> (**Pág. 23**)

Fig. 16. Fotogramas del documental "*Carcaixent. Una època. Volumen 1*" (Jordi Alcañiz, 2000). [Consulta: 17-06-20]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ekF-WPPKAG8> (**Pág. 24**)

Fig. 17. Fotograma del documental "*El Perro Negro. Stories from the Spanish Civil War*" (Péter Forgács, 2004). [Consulta: 18-06-20]. Disponible en: <https://read.kinoscope.org/2019/06/14/private-and-public-histories-an-interview-with-peter-forgacs/> (**Pág. 25**)

Fig.18. Fotograma de "*Olympic Games in London*" (British Pathé, 1908). [Consulta: 18-06-20]. Disponible en: <https://www.britishpathe.com/video/olympic-games-in-london> (**Pág. 26**)

Fig. 19. Fotograma de la película "*Chelovek s Kinoapparatom*" (Dziga Vértov, 1929). [Consulta: 18-06-20]. Disponible en: <https://visualhistory.livejournal.com/1874161.html> (**Pág. 26**)

Fig. 20. Fotograma de la película "*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*" (Walter Ruttmann, 1927). [Consulta: 18-06-20]. Disponible en: <https://www.hunderttausend.de/va/Pages/berlin-sinfonie-der-gro%C3%9Fstadt-uni-trier-audimax.aspx> (**Pág. 27**)

Fig.21. Fotogramas de la película "*Escenas de España*" (Alexandre Promio, 1896). Vistas de la Puerta del Sol y la Puerta de Toledo en Madrid. [Consulta: 18-06-20]. Disponible en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-historico/escenas-espana/2915674/> (**Pág. 28**)