

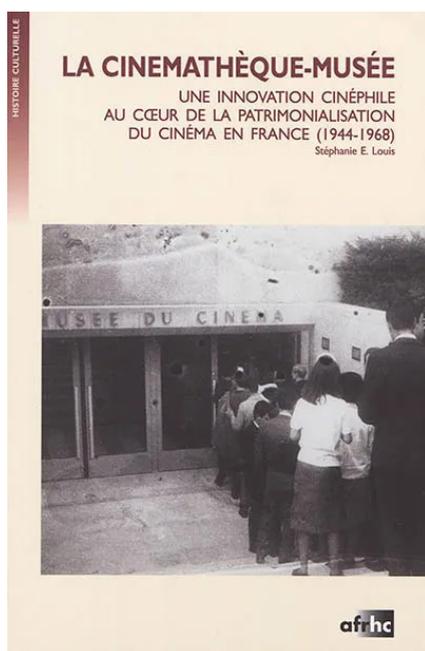
**LA CINÉMATHÈQUE-MUSÉE. UNE
INNOVATION CINÉPHILE AU COEUR DE
LA PATRIMONIALISATION DU
CINÉMA EN FRANCE (1944-1968)**

Stéphanie E. Louis

París

AFRHC (Association française de recherche sur l'histoire du cinéma), 2020

437 páginas



Es prudente empezar informando a quien se acerque a este impresionante estudio que se trata de un detallado trabajo de investigación y análisis muy generosamente documentado —una media de sesenta-setenta notas a pie de página por cada uno de los catorce capítulos, y casi cincuenta páginas de anexos de fuentes documentales y referencias bibliográficas—, que se articula en un texto en el que los detalles y los recovecos de la historia son narrados con la atención y con el rigor de la historiadora

profesional —el texto es una reelaboración de la tesis doctoral de su autora, según se explica en el prefacio—. La densa red de personajes, situaciones e instituciones que describe forman un relato muy preciso de un aspecto crucial de la cultura cinematográfica: la cuestión de la patrimonialización del cine en uno de los países más influyentes del mundo en este ámbito, Francia.

Pero curiosamente no es este último el dato que recomienda su lectura —la interpretación del caso como modelo o inspiración—, sino básicamente su contrario: la inmersión en la concreta especificidad de lo que ocurre con la Cinémathèque Française y la patrimonialización del cine en Francia entre 1944 y 1968 es tan rigurosa y profunda que nos arrastra a un escenario en el que la historia se nos revela muy particular y ligada a un contexto irrepetible —¿dónde podríamos encontrar personajes como Henri Langlois, André Malraux o Raymond Borde y sus circunstancias?—. Lo que ocurre es que, como siempre pasa con los buenos libros de historia, en esa imagen precisa y circunscrita se ven en funcionamiento cuestiones de carácter general y gran trascendencia que hacen que el estudio en cuestión resulte muy recomendable, sobre todo para los investigadores interesados en el papel que el relato sobre el pasado del cine y de las películas ha tenido en los distintos momentos del devenir de la cultura. ¿Qué ocurre cuando se empieza a pensar que la historia del cine ha producido películas que deberían ser consideradas parte del patrimonio de un país (o de un pueblo, o del género humano...)? Aparte de lo que podamos imaginar, leyendo el libro de Stéphanie Louis comprobamos que, en efecto, ocurren muchas cosas bastante complicadas. No se trata solo de decidir cuáles son las obras que habría que destacar o quién las selecciona y en base a qué criterios, sino también cómo documentarlas, conservarlas, catalogarlas y difundirlas. Último pero no menos importante, a la complejidad del asunto hay que añadir la peculiar especificidad del cine como fenómeno de masas, que hace que, en los años examinados, exista un cada vez más influyente sector social —articulado entre la cinefilia, por un lado, y la crítica y sus instituciones, por el otro— que tiene su propia idea acerca del asunto en cuestión y una visibilidad —a fin de cuentas, un poder simbólico— suficientemente grande como para cuestionar las decisiones que los órganos implicados —básicamente la Cinémathèque Française y el Ministerio de Cultura—, intentan implementar y que a menudo están en conflicto entre ellos en la época estudiada.

Para hacerse rápidamente una idea de lo interesante del asunto es suficiente recordar el famoso «*affaire Langlois*», cuando en 1968 los *enfants terribles* de la *Nouvelle Vague*, acompañados por un prestigioso puñado de directores-autores identificados con la cumbre artística del cine del momento —Luis Buñuel, Orson Welles, Stanley Kubrick, entre otros— se lanzaron a la calle a defender la particular visión de cómo hablar del cine del pasado, que Stéphanie Louis describe como el *dispositivo museal* y que es adoptado e identificado con las prácticas expositivas y de difusión de la Cinémathèque Française por el propio Langlois. Lo que pasa, siguiendo con la información aportada en el libro, es que esa interpretación, indudablemente influyente como demuestran los apoyos que consigue recabar, no era ni es la única solución que se puede proponer para activar una política cultural de defensa y promoción del patrimonio cinematográfico.

Es en esa disociación que afirma que es posible patrimonializar el cine sin pasar por el filtro de su contenido *artístico* y adoptar el dispositivo museal de las artes plásticas, en la que el estudio de Louis se levanta por encima del caso estudiado y nos invita a una seria reflexión de carácter más universal con fundamentales implicaciones metodológicas. Eso ocurre en especial cuando, en el libro, con el mismo detalle con el que se han analizado los puntos fuertes y los grandes méritos del modelo de la Cinémathèque, la mirada se va centrando también en los momentos, los espacios y las circunstancias en las que, desde distintos lugares, se propusieron maneras diferentes de «producir las pruebas históricas del valor cultural del cine» (p. 79). Especialmente interesante, desde este punto de vista, es la última parte del libro dedicada a la reconfiguración del campo patrimonial cinematográfico en la segunda mitad de los años sesenta. La lectura de la implantación definitiva de la Cinémathèque de Toulouse en 1964 en el marco de un proceso de fragmentación de las instituciones dedicadas a la puesta en valor del pasado del cine —en el que incluye a Lyon alrededor de los Lumière y Annecy con el cine de animación— es reveladora. En la reconstrucción de Louis, esta segunda filmoteca articula su identidad alrededor de un planteamiento distinto del proceso de patrimonialización del cine, que no solo pone en el centro su condición de artefacto social —y no su calidad artística—, sino que avala y apoya una aproximación material y científica al

estudio, la conservación y la difusión de las películas del pasado mucho más cercana a la filosofía y los planteamientos de la Federación Internacional de los Archivos Filmicos (FIAF) que a los de la Cinémathèque de París. Todo esto —nos recuerda la autora— tiene su impacto o recorrido paralelo en la historiografía que participa de este proceso, lo alimenta y, a la vez, se nutre de él consciente de ocupar un espacio constantemente invadido por la sociedad y sus múltiples tensiones. El hecho de que el proceso descrito haya tenido sus principales momentos de impulso en los distintos aniversarios del nacimiento oficial del cine a partir del cincuentenario, en 1945, señala la indisoluble imbricación que en todo el período analizado es posible ver entre la reivindicación de la importancia cultural y artística del cine, el proceso de profesionalización de reconstrucción de su pasado y la proyección —el *rayonnement*— que inevitablemente los acompaña. La película no solo existe materialmente cuando se transforma de una bobina a una sucesión de imágenes luminosas proyectadas, sino que el cine como fenómeno cultural incluye inevitablemente al público que lo contempla. Y los historiadores no pueden más que navegar en las tempestuosas aguas agitadas por los vientos de ese intercambio.

En conclusión, el libro de Louis representa un atrevido y exitoso complemento a la fundamental reconstrucción de la historia de la Cinémathèque hecha ya hace quince años por Laurent Mannoni (*Histoire de la Cinémathèque française*, París, 2006). La inclusión de un análisis de la cinefilia, por un lado, la historiografía, por el otro, y de la historia paralela de disensos y recorridos antagonistas de puesta en valor del pasado del cine (Lyon, Toulouse, Poitiers, Annecy...) enriquecen no solo el cuadro de los acontecimientos históricos y su significado, sino también sientan la base para una nueva manera de pensar hoy lo que nos cuentan las películas de otros tiempos. Y parece difícil cuestionar que se trata de una tarea urgente y necesaria, en estos tiempos de dispersión del audiovisual, para seguir pensando en cómo gestionar el progresivo desvanecimiento de lo que fue el cine y de todo lo que implicó cultural y performativamente. Y allí, en esa reflexión, es donde todas las historiadoras y todos los historiadores del siglo XX con las cargas de nuestras propias complejidades deberíamos estar.

Valeria Camporesi