

¿Un proyecto patrimonial para el cinematógrafo?

José Ramón Moreno Pérez | Dpto. de Historia, Teoría y Composición

Arquitectónicas, Universidad de Sevilla

Félix de la Iglesia Salgado | Dpto. de Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Sevilla

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/6018>

RESUMEN

El artículo avanza y despliega la problemática cultural en la que se ve envuelta la acción patrimonial a la hora de abordar la producción cinematográfica como objeto patrimonial. Partiendo del reconocimiento de que patrimonio y cine son dos dispositivos técnicos impuestos por la modernidad y que ambos proponen una determinada representación de su mundo y una temporalidad propia, distinta y enfrentada, se busca superar esa confrontación a partir de un tercer espacio de encuentro entre la producción y los efectos de ambas representaciones.

Un espacio, de creatividad, tan operativo como complejo, donde lo cinematográfico aporta al patrimonio argumentos de innovación, tanto como el discurso patrimonial al cine. En él, para potenciar la conexión y el encuentro de los distintos agentes con los vestigios encontrados, a las técnicas y campos de conocimiento conocidos se sumarán otras miradas y narrativas dirigidas a búsquedas más propositivas que identifiquen otros patrimonios cotidianos, menores, y los pongan en valor.

Una opción que conlleva, por un lado, valorar lo emotivo como vector de conocimiento y adscripción a una cultura propia; y por otro, entender lo simbólico como elemento dinamizador de nuevos sentidos, representaciones y tutelas. Todo, dando relevancia a la vigencia de una sociabilidad desveladora de situaciones y, con ella, insistiendo en una necesaria participación ciudadana, como garantía de permanencia de una memoria colectiva en construcción.

Palabras clave

Cine | Dispositivos | Emoción | Memoria | Patrimonialización | Patrimonio cinematográfico |



A Heritage Project for the Cinematograph?

ABSTRACT

The article advances and unfolds the cultural problems in which heritage action is involved when addressing film production as a heritage object. Starting from the recognition that heritage and cinema are two technical devices imposed by modernity and that both propose a certain representation of their world and their own distinct and conflicting temporality, the aim is to overcome this confrontation by creating a third space where the production and effects of both representations can meet.

A space of creativity, as operational as it is complex, where cinema contributes innovative arguments to heritage, just as heritage discourse contributes to cinema. In this space, to enhance the connection and encounter between different stakeholders and the discovered remains, other perspectives and narratives will be added to established techniques and fields of knowledge, aimed at more proactive explorations that identify and highlight the value of other, lesser-known, everyday forms of heritage.

This option involves, on the one hand, valuing emotion as a vector of knowledge and attachment to one's own culture; and on the other, understanding symbolism as a catalyst for new meanings, representations, and guardianships. All of this gives relevance to the validity of a sociability that reveals situations and, with it, insists on the necessary participation of citizens as a guarantee of the permanence of a collective memory under construction.

Key words

Cinema | Devices | Emotion | Memory | Patrimonialization | Cinematographic heritage |

Cómo citar: Moreno Pérez, J.R. y De la Iglesia Salgado, F. (2026) ¿Un proyecto patrimonial para el cinematógrafo? *revista PH*, n.º 117, pp. 38-57. Disponible en: www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/6018 DOI 10.33349/2026.117.6018

Enviado: 02/09/2025 | Aceptado: 15/09/2025 | Publicado: 10/02/2026

HACIA UNA PATRIMONIALIZACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LO CINEMATOGRÁFICO

El largo proceso de obsolescencia de la anterior cultura cinematográfica nos ha llevado a un momento en el que la emergencia de prácticas alternativas –sociales y tecnológicas– invita a una reflexión en el que esa cultura del pasado encuentre su lugar en la actual cultura del espectáculo. No se trata tan sólo de recuperar un patrimonio representado por las salas de proyección y consumo, que guardaban fusionadas su doble vertiente: residenciar un dispositivo tecnológico y ofrecer un espacio público compartido socialmente, sino de patrimonializar –trayéndolo al presente– los múltiples componentes socioculturales, tecnológicos y participativos que esa actividad moderna ha generado (Roth 2018).

La lógica de mercado del sistema capitalista, que lleva a una obsolescencia inmediata lo que emergió como un impacto absoluto en la vida cotidiana, es algo que viene representado por la producción y el consumo cinematográfico de manera ejemplar (Bauman 1999). La aceleración, en la segunda parte del siglo anterior, de la innovación tecnológica y su impacto en la vida cotidiana moderna, unida al cambio de régimen de los lugares de encuentro e intercambio social, por medio de soportes virtuales cada vez más invasivos, han modificado radicalmente los modos culturales del dispositivo cinematográfico. Un rastro de desapariciones acompaña este proceso de sustitución, de mano del cierre de las antiguas salas –recientemente los históricos cines Westwood Village y Bruin– o del desvelamiento de situaciones de prácticas culturales alternativas –como la recuperación de los vacíos urbanos como cines de verano o el uso privado de su tecnología–, o la emergencia de colectivos culturales empeñados en un consumo diferente del pasado cinematográfico; todo ello dibuja un panorama cultural contemporáneo, en el que la supervivencia del pasado se mezcla con la innovación tanto social como tecnológica, en el que la acción patrimonial y ecológica tienen argumentos e instrumentos que aportar a esta patrimonialización (Szendy 2013).

CONSIDERACIONES GENERALES. CINEMATÓGRAFO Y PATRIMONIO: DOS DISPOSITIVOS ENFRENTADOS

El cinematógrafo nace como un dispositivo, pronto convertido por una miríada de prácticas creativas en un aparato técnico, que la modernidad hace disponible tecnológicamente y cuyo reiterado uso por una sociedad plural y cambiante da lugar a una amplia producción cultural, que afecta a todos los niveles de los colectivos sociales: lo emocional, lo psicológico, lo afectivo, lo ideológico, lo narrativo, incluso lo productivo, una nueva cosmovisión residenciada en “lugares de la memoria” urbanos que pronto transmigrarán hacia la bóveda terrestre de la globalización electrónica (Sloterdijk 2014).

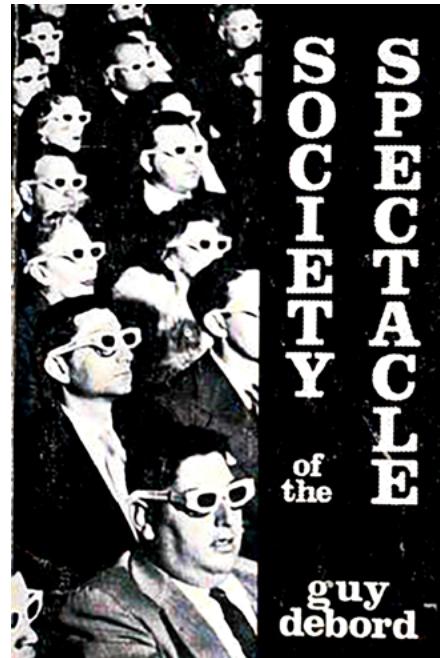
Una mezcla de repetición e innovación, ejercitación individual y colectiva, despliega y rehace los diferentes componentes del dispositivo, dando lugar a sucesivos montajes, en un acontecer temporal en el que se establece una interacción cada vez más íntima entre lo humano y lo tecnológico. Un devenir que da paso a una narración cruzada y compleja de sus sucesivas situaciones y efectos, a cargo de diferentes técnicas culturales: fotografía, literatura, arquitectura, comunicación, política, historia, crítica... constituyéndose así en un archivo extenso e intrincado que construye una parte de la memoria nueva de una modernidad en crecimiento. La cifra de ese archivo monstruoso, abierto y renovado, es la de una espacio-temporalidad alternativa, cuyas secuencias estructurales –hechas de movimiento, visión y sonoridad: atmósferas– sustituyen a las heredadas anteriormente e invaden la de los demás dispositivos modernos con sus múltiples efectos; así, la narración literaria, la topologización del arte, la estetización del espacio de la política o la axiomática arquitectónica se verán afectadas por las sucesivas aportaciones procedentes del cine (Žižek 2018).

DOS DISPOSITIVOS ENTRELAZADOS DAN LUGAR A MÚLTIPLES APARATOS

¿Cómo hacerse cargo de esta extensa y diversa producción cultural y sus objetos patrimoniales, gestada a partir del dispositivo cinematográfico? ¿Cómo alcanzar a dar cuenta, con los instrumentos actuales de los diversificados aparatos patrimoniales, de su diversidad y complejidad material, formal y de valores? (Déotte 2013). Necesariamente desde una doble exposición venida de las dos orillas de esos fenómenos patrimoniales: el del cine, pero también el del propio patrimonio, que dibujan un tercer lugar de encuentro y confrontación sobre el que se avanza en los últimos años de manos de prácticas diversas económicas, sociales, grupales o virtuales.

Si el cine podría pasar por el más efímero de los patrimonios modernos, su aparición, desarrollo y obsolescencia apenas duran un siglo. Sus logros se difunden como un “canto de alabanza” en un mundo moderno siempre en construcción, del que sus obras trazan una paralaje de posibilidades capaces de dibujar un horizonte siempre cambiante y provisional para esa modernidad, que finalmente no será (Latour 2022); el patrimonio escala una montaña imposible, por sus dimensiones monstruosas y sus configuraciones laberínticas.

Mientras que la organización del cinematógrafo (de su producción, proyección y gestión) aúna desde el principio los dos campos cuyos efectos tensionan la modernidad (industria y cultura), el cine o la cinematografía pivotará sin prejuicio alguno sobre ambos campos, siendo capaz de síntesis tan potentes como esclarecedoras, que continuamente desbordan los presupuestos que acompañan cada período de su corta pero abundante genealo-



Portada del libro *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord, 1973



Lo que vemos, lo que nos mira. Cinéma Les Arts |
foto Frédérique Voisin-Demery

gía. Una genealogía necesitada de un enfoque transdisciplinar que permita el entrelazamiento que configuran los diferentes corredores culturales en los que se diversifica su producción y que hasta el presente se ha remitido a enfoques parciales –sofisticados pero insuficientes– que no logran dar cuenta de los logros y valores alcanzados; algo tan necesario como elocuente a la hora de explicar el papel de paradigma de las diversas épocas modernas (Žižek 2003).

En este sentido, la virtualidad de sus visiones, inaparentes pero constitutivas de una efectualidad en la que prima la fantasía siempre mezclada con un realidad aprendida directamente, abre el acceso a la actual y póstuma elaboración cultural milenarista: la del Espectáculo, que debe ser entendida en su gestación, desde el acoplamiento de la misma con los modos culturales servidos por la cinematografía, que ahora parece integrada y difusa en los numerosos aspectos de su dominio actual; un estadio civilizatorio donde finalmente se consuma su absorción y desaparición como producción cultural autónoma (Döttre 2014).

En la otra orilla, el patrimonio tiene que atender a un entrelazamiento, en el que algunos de los elementos de este potencial y abierto patrimonio cinematográfico, especialmente los asociados a la producción artística y a los bienes inmuebles, pueden ser fácilmente gestionables, mientras que se hace extraordinariamente compleja la práctica patrimonial en el caso de sus huellas etnográficas, pues los efectos diversos de su infiltración e impactos en la sociedad moderna lo amalgaman como si se tratara de un inconsciente colectivo (Žižek 2003).

El cine –con sus historias, sus técnicas de producción, creación y distribución– y sus salas, soportes de una exhibición pública, potenciaron la ensalación colectiva e individual de los espectadores, aportaron creativamente modelos arquitectónicos y redibujaron la trama de la ciudad: salas mágicas, en centros del espectáculo o barrios de lo cotidiano, se hicieron presentes en nuestros escenarios vitales en sesiones de estreno o reestreno, ampliando ese mundo local.

Difícil patrimonialización la suya, quizás por la temporalidad acelerada que la constituye: una mónada narrativa que subsume los tiempos diversos de lo cotidiano, lo extraordinario, lo histórico o lo futurable, sin solución de continuidad y siempre afirmando su extraordinaria –por complexiva– capacidad de montaje, de exposición; una técnica propuesta a la cultura de manera alternativa, pero constitutiva de la visión de lo diverso que caracteriza el espectáculo moderno.

Patrimonializar estos elementos pasa por tomar conciencia de su aportación a una cultura urbana moderna, valorando su actual función en la continuidad de la ciudad, tanto de las aún en uso o de las abandonadas o desaparecidas, pues ellas son “lugares de memoria” y en ese sentido, una aportación insustituible y sustancial a la cultura actual de esa comunidad. Diríamos, y como subraya Pierre Nora, que esas salas no solo son “acontecimientos por sí mismos sino su construcción en el tiempo, el apagamiento y la resurrección de sus significados, no el pasado tal como tuvo lugar sino sus reempleos permanentes, sus usos y desusos, su pregnancia sobre los presentes sucesivos” (Nora 2008).

TIEMPOS DIVERSOS Y TEMPORALIDADES ENFRENTADAS: UNA PERCEPCIÓN SOCIAL DIFUSA

Lo que se abre con esa dicotomía entre una imaginación del tiempo y sus enfrentadas experiencias apunta a la formación de una recepción social, que el mercado ahorma con patrones de “influencias” que van mucho más allá de la publicidad, pero cuyos márgenes quedan latentes para ser ocupados por prácticas grupales menores; ello hace necesario un proyecto cultural capaz

de gestionar este desafío, en el que el proyecto patrimonial de lo cinematógrafo se confundiría: cultura y patrimonio unidas por un reciclaje que las hace conscientes del entrelazamiento imparable de presente y pasado.

Frente a un mercado cultural diversificado, con extensas y abundantes bandas de consumo, ese proyecto cultural no sólo contemplaría –como ponen en evidencia abundantes ejemplos– argumentos del pasado, traídos por una memoria colectiva o mediática, sino que se alimentaría de sinergias con el presente que, como fue en el caso de los Situacionistas, buscan promover un consumo alternativo, capaz de alcanzar la integración de esos márgenes. La dimensión de esas salas como “lugares de la memoria”, pertenecientes a un inconsciente colectivo urbano, pasan a ser con su reactivación simbólica los nodos de una red extensible a los diferentes ámbitos de la ciudad y el territorio contemporáneo, que señalan una cultura hecha del encuentro entre lo global y lo local, pero también la construcción de una ciudad moderna, que nunca alcanzó la escala de su totalidad, sino que vino significada por inserciones puntuales de alto valor simbólico para una cultura de masas (Bauman 1999).

El cine nos ha acompañado y envuelto durante poco más de un siglo como universo cultural de entretenimiento, deseo y orden, pero también de la plena alteridad de lo diverso. Una experiencia vital que se ha sustentado en lo emocional, llegando a ser, para muchos y para ciertas comunidades, una visión del mundo de cosmografía propia: una bóveda estelar que en cierta forma ha condicionado nuestras vidas; un “palacio de cristal” para algunos,



Icono globalizado. Leo el León. Metro Goldwyn Mayer. 1928 | foto Pacific & Atlantic Photos (Dominio público)

si manejamos la metáfora de Peter Sloterdijk. El cine aparecía, por momentos, como lo que –a través de múltiples ventanas al mundo– nos informaba de otras formas de vida tan diversificadas como extrañas; al tiempo que nos permitía adscribirnos y repetir –guiados por una ansiosa mitomanía- comportamientos propios de determinados actores, personajes o ambientes representativos o de alguno de los géneros disponibles –“una del oeste”, “una del corazón” o “una de romanos”,...– instalando nuestra estrella propia en el Paseo de la Fama de Hollywood o indicándonos nuestra pertenencia a una determinada tendencia de gusto, identidad o aspiración. Y todo ello a partir de las historias y relatos fijados sobre el celuloide y compartidos en la sala de exhibición, que admite la narración de la vida como montaje de fotogramas, hasta hacernos creer que duplica su movimiento (Smith 2020).

Ahora, aquella bóveda estelar, tan estable y reconocible en su significación para tantos, se ha expandido exponencialmente con múltiples elementos de naturaleza diversa –desde las grandes estrellas y satélites asociados a la basura espacial– que coexisten en equilibrio y sentidos provisionales. Para la representación de este vasto y cambiante soporte, donde nuevos y viejos elementos se disponen y resistúan en distintas capas de intereses y significados, la figura de un universo único como visión de la realidad se nos antoja incompleta. Más bien se aproximaría a un “multiverso” –múltiples universos igualmente significativos, de lógicas propias no necesariamente coincidentes con las dominantes– en el que identificar, intuir, plantear zodiacos interpretativos o constelaciones identitarias... y, a la postre, una multiplicidad de visiones –más o menos estables– de los distintos agentes y comunidades capaces de actualizar el sentido patrimonial del conjunto. Será allí donde podremos encontrar el verdadero valor de las cosas, donde rescatar o construir nuevos relatos y sentidos. En esta línea sería pertinente consultar el trabajo de Christa Wolf: *En ningún lugar. En parte alguna. Precedido de la sombra de un sueño* (Wolf 2019). Algo no del todo ajeno a algunas historias anticipadas por el propio cine, aunque, eso sí, nada que ver con la instrumentación que de ello se hace en la reciente película *Todo en todas partes al mismo tiempo* (*Everything Everywhere All at Once*), de Scheinert y Kwan, tan premiada como distante para el público.

Nos encontramos, pues, ante una materia que conforma un soporte patrimonial vivo y complejo que, regido por los intereses del mercado global o por las nuevas tecnologías, oculta, deja en el olvido o simplemente prescinde de muchos de sus elementos constitutivos, al tiempo que crece notablemente, incorporando miles de producciones cada año, que determinan una particular recepción –apreciación social– del mismo. Productos que, distribuidos por nuevas plataformas de exhibición –exposición– invaden la vida cotidiana del consumidor, en cualquier lugar y en cualquier momento, difuminando los límites entre fantasía y realidad, por el olvido de la realidad anterior de los escenarios del cine, que se preservaba en la memoria (Didi-Huberman 2024).



LISTA DEL MATERIAL TEMPORADA 1943-44							
TÍTULOS	FICHAS	INTERPRETES	ABRINTO	DIRECTOR	PRODUCTOR	FECHA ESTRENO	PERIODICO
Castillo de naipes	8	Boris de Slava Raúl Cervi Luis Alcoriza	Alta comedia	José María MIRERA	VICENTE S. A.		
Sí no amanece	13	Charles Boyer Olivia de Havilland John Wayne	Alta comedia	Walter LESKE	PARAHORN		
El lazo sagrado		Jones, Terrell Cochran, Cushing	Grandes aventuras	John LEONARD	David L. SELZNICK		
Golden Boy	10	Malvina Stevenson William Bendix John Wayne	Grandes aventuras	Robert NAMCOLENE	COLUMBIA		
Solo los ángeles tienen alas	74	Caro Gómez Davi Arthur Thomas Mitchell	Comedia	Harold HANNA	COLUMBIA		
En la noche del 16 de Enero	8	Robert Preston John Wayne	Tragedia	William STEVENS	PARAHORN		
Mosquila en Palacio	8	Rafael Quintero Raúl Roa Luis Varela	Comedia	Conrado VARELA	José PARELLADA	28/12/43	DI CINEN
Cumbres horrores		Maria Otero John Wayne Doris Moreau	Tragedia	W. WYLER	David O. SELZNICK		
Penny Serenade	13	Janet Gaynor Gary Grant	Comedia	Conrado VARELA	G. STEVENS	28/12/43	COLUMBIA
Las 3 noches de Eva	10	Robert Preston John Wayne	Alta comedia	Conrado VARELA	PARAHORN		
Ángeles sobre Broadway	8	Deolito Pacheco Eric Maynard	Alta comedia	Conrado VARELA	Bob COLE	28/12/43	COLUMBIA
His Girl Friday	9	Caro Gómez Raúl Rivas Federico Moreno	Alta comedia	Conrado VARELA	Bob COLE	28/12/43	COLUMBIA

Recepción local. *Mercuro Films. Noticario 1947* (arriba) y lista del material de *Mercuro Films*, temporada 1943-44 | fotos Félix de la Iglesia, José Ramón Moreno



En *Roma* de Fellini se revelan nuevos sentidos abiertos por el cine, que explora visualmente la ciudad y la memoria. Cartel de la película | foto Txapulín

La des-aparente continuidad de lo moderno apunta, en el tránsito entre las últimas décadas del siglo anterior y las primeras de este, a un verdadero salto de conformación y contenido de la faceta cinematográfica. Ahora lo moderno adquiere el espesor de su pasado y una funcionalidad alternativa que las acciones y los agentes patrimoniales deben revisar, pues afecta a su ideología conservacionista. Nuestra tarea pasaría, como agentes de la gestión de este patrimonio y sin una determinación general que la fije, por considerar dicha multiplicidad de visiones para, de manera inclusiva, racionalizarlas haciéndolas accesibles y eficaces para todos. Para ello cabría revisar, tres décadas después, la reflexión que hace Zygmunt Bauman a propósito del papel de los intelectuales en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad. Si en aquel momento la modernidad hizo que pasaran —metafóricamente— a ser guardabosques —lo que responden a la naturalización de la cultura— convertidos en jardineros, ante la irreversible pluralidad de posiciones y la dificultad de un consenso global sobre cosmovisiones y valores, su papel sería el de intérpretes, con la misión “de evaluar la justificación y objetividad de los puntos de vista y proporcionar los criterios de una crítica que será vinculante. Asegurar la supervivencia de la certidumbre” (Bauman 1997, 204; Arendt 2017).

El aserto sigue siendo pertinente pero, para abordar hoy este patrimonio cinematográfico, habría que implementarlo, incorporando en primera instan-

cia lo que ha supuesto el cambio de la condiciones de producción, distribución, exhibición y recepción del objeto a patrimonializar –cinematógrafo, cinema, cine– y los nuevos enfoques que sobre el patrimonio (su campo, gestión y tutela) se han consolidado en estas últimas décadas en relación con los procesos participativos ciudadanos; igualmente, el interés de determinados elementos y situaciones de lo cotidiano –que calificaríamos como menores– y que lo conectan activamente con la vida; o la relevancia de la cultura material e inmaterial, de lo multiescalar –desde la sala al territorio, del celuloide a la inteligencia virtual,...–, o a cualquiera de las nuevas voces y nuevas direcciones que han surgido en cada una de las técnicas que participan en el proceso (González-Varas Ibáñez 2014).

Diríamos que cada elemento, o conjunto de ellos, forma parte, como una partícula más, de un “universo líquido” llamado inevitablemente a una interpretación condicionada, a establecer nuevas relaciones entre ideas y propuestas de valoración que faciliten su adecuación a los cambios. Su comprensión y representación se hacen difíciles: necesitamos de otras constelaciones que nos posicen en este firmamento. Habría que aproximarse a él desde otras miradas, poliédricas, para desentrañar su potencia y habilitar otras figuras de sentido que nos permitan reactivar este legado.

La ingente producción cinematográfica, instalada en un mercado global de la realización y exhibición, o las antiguas salas, ya meros contenedores o naves disponibles, no demandan solo de bases de datos o inventarios que den cuenta de su actualidad o pasada existencia para su catalogación, protección y tutela: más bien, nos invitan a promover una reflexión contemporánea que, con argumentario patrimonial, construya su propio y singular relato. La oportunidad y el potencial de esta reflexión, focalizada en la puesta en valor tanto de los procedimientos actualizados de la producción, en cuanto a técnicas y procedimientos, como de las huellas urbanas de una actividad central de la modernidad, es pertinente tanto para el cine como para el patrimonio y la arquitectura –como componentes de una única cultura moderna– para su revisión y activación.

Preguntarse por una manera de enfocar una patrimonialización contemporánea del cine supone dejar de aceptar procedimientos e imaginarios que distorsionan la propia acción patrimonial (Cometti 2018).

Una acción a medio plazo supondría, pues, aproximarse o contemplar este universo líquido con la intención de desvelar o localizar –desde la singularidad del sitio– esas constelaciones menores o pequeños relatos que perduran en los lugares y resuenan emocionalmente. Todo pasa por rescatar esos relatos que flotan sobre los lugares del cine ya vividos o anhelados y proceder a una relectura compartida, a una interpretación creativa. Decía Michel de Certeau que “los relatos de los lugares son trabajos artesanales. Están



Encaje con lo real | foto Riverside Agency

hechos con vestigios de mundo. Los lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico" (de Certeau 2000).

Habría que hacer notar que, aun estando íntimamente asociado a formas de vida con una manera de producción propia, ni la Unesco, fijando unos criterios de selección, ni la Ley del Patrimonio Histórico Español (LPHE), explicitando sus valores específicos, desarrollan una caracterización de este patrimonio cinematográfico como parte del patrimonio cultural. Al considerar estos relatos localizados en situaciones concretas, surge la oportunidad de una propuesta patrimonial en la que el sitio del cine se amplifica desplazándose al "lugar de memoria" como ámbito, propio o compartido por la comunidad, de lo emocional, de la conciencia y la preservación.

Llevamos años avanzando en su puesta en valor; desde trabajos realizados por distintas administraciones al reciente Anteproyecto de Ley del Cine y de la Cultura Audiovisual (2024), donde es recogido como tal, la concreción de un sistema de valores comunes y reconocibles no ha dejado de producirse y dar respuestas locales a este interés. Ahora, tomar la iniciativa en la actual cultura del espectáculo supone provocar y hacer posible el encuentro en este lugar de memoria con la ciudadanía y mostrar el interés que para todos tienen determinadas vivencias personales que se mantienen en la memoria. En definitiva, superar la idea de una estimación general determinante para compartir pequeños momentos y emociones una vez que se señalan o verbalizan.

Para esa patrimonialización, y como ensayo desde lo emocional, procederíamos identificando esos relatos –con otras miradas- y descifrando el jeroglífico –sus valores- que le es propio, o lo que es lo mismo, abriendo nuevos sentidos que dirijan otras estrategias de conocimiento y tutela. Entonces, dos consideraciones parecen pertinentes para su desarrollo: por un lado, la necesidad de plantear una serie de criterios para la valoración de los elementos encontrados que permitan hacerlos parte activa de su caracterización y, por otro, hacerlo incorporando al proceso una investigación narrativa que amplifique la búsqueda y el alcance de los resultados (Maillard 2024).

La primera de esas consideraciones es la de asumir que, ante una multitud de elementos diversos donde la visibilidad –o los valores– está oculta por las escenografías del consumo –por los efectos atmosféricos del par producción-recepción–, es en el propio desvelamiento de los mismos –por entenderse susceptibles de protección- donde se identifican aquellos valores de exposición que los significan y que, a su vez, se incorporarán como guías para su progresivo desvelamiento, comprensión y difusión, es decir: la tutela de aquellos que provienen de los márgenes del campo de lo patrimonial (Groys 2005, 2008).



En una aproximación a estos valores patrimoniales, Mercedes Iáñez, ya en 2009, de manera extensiva y transversal, nos indicaba que “forman parte del patrimonio cinematográfico todos aquellos bienes muebles o inmuebles, sea cual sea su materialidad, que son o hayan sido expresión relevante del fenómeno cinematográfico como industria, manifestación artística, o testimonio de su tiempo y sociedad” (Iáñez Ortega 2009). Quince años más tarde, el Anteproyecto Ley del cine y cultura audiovisual de junio de 2024, otorgando al patrimonio cinematográfico una identidad propia, considera como criterios de valoración de la obra su valor artístico, histórico, científico y cultural, sin un desarrollo específico mayor. En medio, cruzando experiencias de interés y referenciados en los “Criterios y principios que guían la valoración y protección del patrimonio cultural en Andalucía” marcados desde el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, además de los valores artístico, histórico, científico y cultural, podríamos hablar específicamente de los espaciales (arquitectónico, urbano, medioambiental,...) o del valor documental, antropológico, social, funcional, económico,... para caracterizar los elementos de este patrimonio cinematográfico que muchos conservamos en la memoria.

Si queremos colectivizar hoy estas valoraciones, para una gestión de la tutela efectiva, sería importante incorporar tanto el valor emocional, que envuelve al mundo del cine, como las nuevas perspectivas atmosféricas que reivindican otros registros culturales más inclusivos. Si el primero atiende a la relación afectiva que cada cual asocia con una manifestación cultural, más

El aparato escenográfico. Fotografía gigante de Mussolini ante la cámara y el eslogan propagandístico “La cinematografía es el arma más poderosa”, montado para la ceremonia de fundación de la nueva sede del Istituto Luce (1937) | foto F. Romano10

allá de su valor material o histórico, a la hora de vivirla, el segundo, registrando las voces marginadas o representando la diversidad cultural, amplía la conectividad y el alcance del patrimonio cinematográfico con la sociedad. En ambos se harán especialmente necesarios los procesos de participación ciudadana que, abriendo sentidos, amplíe el conocimiento de estos recursos y justifique su puesta en valor; pero también, será relevante una actitud creativa en los lugares que impulse la memoria colectiva como novedad que conecte con las nuevas generaciones, que reutilice los distintos relatos que heredamos (Garcés 2020). Algo tan válido para cualquiera de esos “lugares de memoria”, como para que –como sugieren Ricardo Flores y Eva Prats a propósito de la rehabilitación de un edificio– “cualquier persona que lo visite y mire esas paredes, al verlas recuerde algún momento concreto de su pasado, activando el espacio de forma diferente en el momento donde su memoria pueda entrar a participar de esa realidad” (Flores y Prats 2024).

La segunda consideración plantea que esta valoración se haga a través de una investigación narrativa. Decía Alessandro Baricco en un breve ensayo docente que “la narración tiene algo de jeroglífico y algo de mapa. En el principio están las historias. Campos magnéticos. Espacios de intensidad. Las tramas las habitan, las atraviesan y las hacen legibles. Son jeroglíficos que las significan, mapas que las representan” (Baricco 2023; Maillard 2024).

Los relatos –las narraciones encarnadas verbalmente– que energizan los lugares y situaciones objeto de nuestro trabajo cotidiano se están incorporando a distintas técnicas y campos de conocimiento como base o extensión de una búsqueda más propositiva. Un vector emergente que coliga tanto ele-



Lugares propios. Ambigú del cine Torcal de Antequera (Málaga) | foto Fondo gráfico IAPH (Juan Carlos Cazalla Montijano)

mentos de la actual producción de efectos patrimoniales como de la arquitectura, configuradores de escenarios de vida. Tal vez sea este proceder relacional, asociado a una investigación narrativa que reúne lenguaje escrito e imagen cinematográfica, el más capaz de incorporar esas otras miradas y deseos ciudadanos para restablecer un anhelado equilibrio entre patrimonio, arquitectura y vida (Muñoz Molina 2025).

Esta investigación narrativa tiene la capacidad de reunir en un distinto lugar de encuentro al cine, y sus artífices, con los deseos y voluntades ciudadanas; a gestores, para guiar la toma de decisiones, y receptores del bien, para conectarse con dichas decisiones. Un soporte virtual, por lo que de virtud tiene, que comunica, conecta y guía la gestión del patrimonio cinematográfico con sus destinatarios últimos: infraestructura para una reflexión revisada que permita la acción. Algo sustancial para reconducir la búsqueda de otras vías puesta en valor y tutela de este patrimonio: de los sitios del cine nos desplazaríamos a los lugares de memoria (capaces de reunir esa dispersión de elementos y relatos del cine) como asunto de interés. Movimiento que, en una primera aproximación y representación, podríamos asociar con aquella gelatina vibrante hiperactiva que coliga armónicamente a todo este mundo de agentes, elementos y acontecimientos que se comportan según la ley de un continuo entorpecimiento mutuo recíproco (Sloterdijk 2014, 29).

Así, explorar y recuperar modos de acción –ya ensayados en otros momentos- que hacen patentes a través de esas narrativas lo latente de los acontecimientos, que activan modos de hacer apoyados en lo que tienen de sugerión para un proceso creativo más colaborativo, resulta especialmente significativo y valorable a día de hoy.

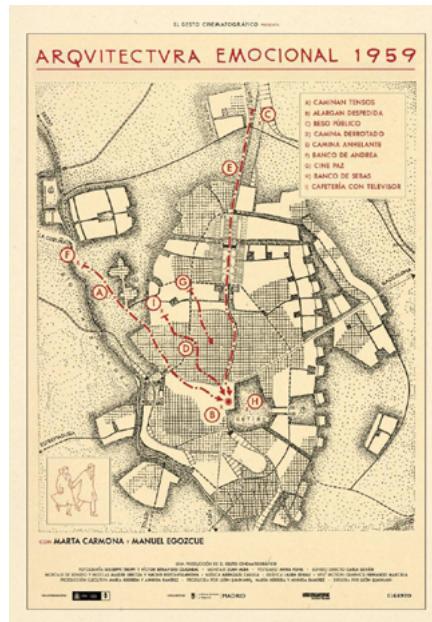
UN ENSAYO ESPECULATIVO QUE BUSCA NUEVOS EFECTOS CULTURALES

La situación actual enmarca nuestra visión: hemos de hacer conjeturas, tomar distancia con el momento problemático que vive el patrimonio cinematográfico y ganar un horizonte que nos permita ver y comprender –en un único acto– tanto la tradición como el momento actual, incorporando una y otro como necesarios, para considerar la tensión existente entre las “huellas del pasado” y los prejuicios del presente. La conciencia de lo que consideramos patrimonio cinematográfico ha venido cambiando con los efectos de los sucesivos giros culturales –lingüístico, espacial, imagen– que se abre ahora a la irrupción de la IA. Las distintas situaciones construidas por las que ha transitado el complejo cinematográfico construyen e incorporan figuras de sentido propias, cuyos modos se han ido decantando en la percepción contemporánea: vemos arracimando percepciones diversas, superpuestas por la memoria visual del imaginario colectivo. Y ante este panorama, ¿estamos



El paisaje como personaje. Imagen de *La isla mínima* | foto Héctor Garrido (EBD/CSIC)

en condiciones de plantear una propuesta patrimonial que dote de sentido, reactive y marque pautas para su valoración y gestión? (Serres 2015).



Sobre los comportamientos y otras representaciones de la ciudad. Cartel de *Arquitectura emocional 1959*, dirigida por Elías León Siminiani (2022) | cartel diseño de Laura Renau (por cortesía de El Gesto Cinematográfico)

Imaginemos un ideograma que conecte cine y patrimonio, donde el primero atienda –desde su condición de invención técnica– a su consideración como aparato, a la visibilidad moderna, al lenguaje como montaje o al valor de las propias imágenes en movimiento, dando cuenta del mismo como producción cultural e industrial; y el segundo, el patrimonio –igualmente como invención técnica–, nos remita al museo, a la dis-con-tinuidad pasado/presente, a la ritualización de sus exposiciones como lenguaje de imágenes y cuerpos o a la descontextualización o deconstrucción de sus medios o axiomáticas.

Si el cine es una invención técnica, que deviene en cultura e industria en su tarea de visibilizar la movilidad total del mundo moderno, el patrimonio se encarga de crear una continuidad perdida entre pasado y presente, es más: inventa el pasado como mundo a incorporar a través del rescate de sus huellas; una especie de corporeización de los fantasmas del tiempo humano, convocados al aqüelarre del museo o a la repetición privada de las *phatos-formell*. Si uno impone el montaje como modo narrativo, el otro implementa la museografía como exposición de la novedad: dos normatividades contrastadas, una objetual, la otra imagen animada, que abren un espacio de valoración desconocido hasta entonces (Roth 2018, 71-74).

Así pues, en medio, entre la columna de cine y patrimonio, hay un espacio complejo de creatividad donde uno da al otro argumentos de innovación; Pasolini y

los archivos patrimoniales de la cultura popular o el patrimonio narrado podrían servirnos de ejemplo. Pues bien, la falta de consideración de este tercer espacio, el de una producción conjunta, el de sus efectos, es lo que hace complejo y farragoso cualquier abordaje que solo cuente con una u otra columna. A la postre, dos aparatos que desde la acción creativa se entrelazan en la creación de visibilidades y narraciones compartidas. ¿Qué comparten?

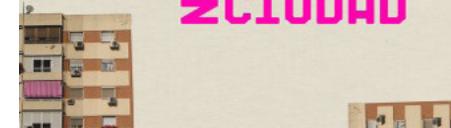
Centrado en este espacio del ideograma, lo que se hace patente es que son dos dispositivos de la modernidad, coincidentes en sus efectos e influencias y que colaboran ampliándose ambos su propio campo, hasta descubrirse mutuamente aspectos de su propio hacer. Digamos que responden emblemáticamente al carácter híbrido y no coincidente de la producción moderna con los presupuestos de los que parte, según argumenta “Nunca fuimos modernos” (Latour 2022).

Por eso, en el ideograma planteado anteriormente, es en la columna invisible del centro, un espacio complejo de potencial creatividad, donde se entrelazan argumentos cruzados de innovación, desde los archivos patrimoniales de la cultura popular, el patrimonio narrado a la tecnología más vanguardista, donde podemos encontrar de mano de la escritura narrativa del guion y la realización técnica del rodaje, una visibilidad plena del mundo moderno: paisajes y situaciones que inciden directamente en una visión más compleja y actual de lo patrimonial-cotidiano; una región virtual que conecta ambos aparatos con líneas de relación –a través de figuras comprensivas de identidad o constelaciones ordenadoras del espacio estelar moderno– múltiples y distintas para las distintas localizaciones, momentos y comunidades por las que atraviesan, pero que comparten registros comunes por la naturaleza y el modo de los elementos destacados. Un proceder que a la postre desvela aquellas situaciones singulares más operativas, en la creencia de que, como ya planteó Gadamer (1989), “todo proceso de destacar algo hace visible aquello de lo que se destaca”.

La falta de atención a este tercer espacio –el de la producción, el de sus efectos– es lo que hace complejo y farragoso cualquier abordaje que solo cuente con una u otra columna. Paradójicamente, no será la butaca en la sala oscura la posición relativa desde la que releer este universo; o no solo. Más bien serán aquellos lugares de temporalidades y espacialidades propias –de la memoria, reconocibles como identidades marcadas por lo cinematográfico– los que convoquen a ensueños y relatos cotidianos, emocionales, de deseos y realidades. Se trata de incorporar, a las distintas técnicas y campos de conocimiento conocidas, una búsqueda más propositiva que desvele otros patrimonios cotidianos, menores, y los ponga en valor. La gestión de este patrimonio requiere, pues, de narrativas que guíen la toma de decisiones para potenciar la conexión y el encuentro de los receptores de la obra con dichas decisiones.



ELLAS
EN LA
CIUDAD



El dispositivo cinematográfico imagina (el mar de plástico en *El Casanova* de Fellini, 1976), representa (el set de rodaje de *Dogville* de Lars von Trier, 2003) o desvela (la vida silenciada a través de *Ellas en la ciudad* de Reyes Gallegos, 2025) otras realidades ocultas | cartel diseño María La Cartelera (por cortesía de Movistar Plus +)

Si bien es cierto que determinados nodos significativos de este universo han sido tratados con técnicas propias para su reconocimiento y tutela, aunque no siempre, convirtiéndose en referencias para una cultura alrededor del cine, otros, aún siendo igualmente partícipes de nuestro imaginario, han estado y permanecen ocultos a la mirada de espectadores y gestores de este patrimonio. Existen multitud de elementos de alto valor significativo que no tienen garantizada su visibilidad, cuidado y preservación, por lo que se han de implementar con otras narrativas que fortalezcan el vínculo de este patrimonio con las diversas formas de vida imperantes y la comunidad de significados.

Avanzaríamos hacia la patrimonialización por un camino distinto que, como indica Pierre Nora, se orienta siguiendo “no la tradición sino la manera en que se constituyó y transmitió. En síntesis, ni resurrección ni reconstrucción, ni aun representación; una rememoración. Memoria: no el recuerdo sino la economía y administración del pasado en el presente” (Nora 2008). Sería tarea principal para este proceder, con sus diversas paradas, dar cuenta de la traza del conjunto de efectos que se han producido por la cinematografía a lo largo de su breve historia y plantear su potencial; por tanto, no sólo los objetos, sino sus efectos, una historia de sus efectos en los que se encuentran en su exposición, su configuración y su recepción (Didi-Huberman 2024).

La revisión de algunas recientes y significativas aportaciones a este patrimonio cinematográfico, dando cuenta de las posiciones relativas que toman, de sus modos de aproximación o de los soportes e instrumentos dispares con los que formulan sus propuestas, nos permitirá relacionarlas con otras experiencias y ensayos para hablar de una posible línea de trabajo a considerar y que se enuncia con esta edición.

Valiéndonos de la escaleta como figura, las contribuciones –potenciales demoras en el camino, referidas tanto al cine y al patrimonio como a la producción y sus efectos– se organizan en un esquema que desglosa la narración en escenas, proyectos y experiencias vitales donde reconocer inteligencias, sensibilidades, aconteceres y personajes, asociados a los lugares de memoria de esta historia colectiva. El resultado será, como ensayo de un laboratorio transdisciplinar, un soporte provisional desde el que desvelar situaciones significativas y valores patrimoniales latentes de la producción cinematográfica o incorporar otros nuevos. Soporte, cuya expresión toma forma de zodiaco en reconocimientos generalizables o de constelaciones menores para registros locales, que nos permitirá navegar, a todos, en un universo propio que compartimos, guiados por un sistema de orientación apoyado en la imagen y la emotividad; en la temporalidad y el sentimiento.

Si queremos avanzar en la patrimonialización de esta diversidad de vestigios ligados a la cinematografía, ello supone preservar y potenciar el valor



New York Movie, de Edward Hopper (1939) | pintura
Edward Hopper (Dominio público)

del encuentro emocional con sus receptores, como garantía de permanencia de una memoria colectiva en construcción. Una opción que conlleva, por un lado, valorar lo emotivo como vector de conocimiento y adscripción a una cultura propia; y por otro, entender lo simbólico como elemento dinamizador de nuevos sentidos, representaciones y tutelas. Todo, dando relevancia a la vigencia de una sociabilidad desveladora de situaciones y, con ella, insistiendo en una necesaria participación ciudadana.

Entonces, habrá que enfocar la mirada sobre la historia del cine a un momento de cambio y adaptación al mismo que nos sitúa en la década de los sesenta; pero igualmente tendremos que considerar lo creativo –el arte,

ese ingenio crítico tan necesario— como parte sustancial de la búsqueda, recogiendo argumentos determinantes que potencien la convergencia y el solape de las diversas técnicas que concurren en la producción de elementos propios, referidos tanto a lo audiovisual, lo literario, lo musical,... como a las nuevas tecnologías o lo específico de la producción y mercado.

Se trata, pues, de configurar una infraestructura, una comunidad dialógica, en la que experiencias, asociaciones, archivos, catálogos, filmotecas, museos, etc., de percepciones no siempre homogéneas, puedan hacerse presentes promoviendo procesos participativos para caracterizar proyectos locales y actualizar los bienes y valores asociados. Algo cercano a la reflexión que, como ensayo de intervención, lanza Miloš Kosec, “un laboratorio experimental para probar un enfoque más inclusivo y sostenible para revitalizar el patrimonio cultural. Al interpretar, comprender e integrar los conflictos pasados y presentes en la revitalización del patrimonio, la renovación puede convertirse en un proceso, si no de sanación, al menos de convivir con legados ambivalentes. El patrimonio es un organismo espacial y social, dentro del cual es posible buscar sinergias entre las cualidades existentes y las nuevas oportunidades” (Kosec 2025).

Se revela, pues, en estos tiempos de obsolescencias y emergencias (de reconstrucción y ahorificación), con perspectivas tan complejas (territorial, de los paisajes, enclaves, interiores urbanos, salas, ámbito doméstico, objetos, espacios virtuales...), de incorporar en la percepción las diferencias identitarias, generacionales o de género) y con la memoria (afectiva) y la sostenibilidad como argumentos, la necesidad de construir su relato singular, la propia narración patrimonial asociada al cine.

Entonces, érase una vez en...

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, H. (2017) *Verdad y mentira en política*. Barcelona: Pagina Indómita
- Baricco, A (2023) *La vía de la narración*. Barcelona: Editorial Anagrama
- Bauman, Z. (1997) *Legisladores e Intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de Quilmes
- Bauman, Z. (1999) *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós
- Boltanski, L. y Esquerre, A. (2020) *La explotación mercantil del pasado. Patrimonialización y economía del enriquecimiento*. Valparaíso: EUV
- de Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. Ciudad de México: Cultura Libre
- Cometti, J.P. (2018) *Conservar/Restaurar. La obra de arte en la época de su preservación técnica*. Buenos Aires: Editorial Biblos, pp. 171-192
- Déotte, J.L. (2013) *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales pesados
- Déotte, J.L. (2014) *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 275-300
- Didi-Huberman, G. (2019) *Génie du non-lieu. Air, Pussière, Empreinte, hantise*. Paris: Minuit
- Didi-Huberman, G. (2024) *En el aire conmovido...* [Catálogo de exposición]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Flores, R. y Prats, E. (2024) Patrimonio emocional. *Observation of the Existing. Revista AV Proyectos*, n.º 125, pp. 8-13
- Gadamer, H.G. (1989) Historia de efectos y aplicación. En: Warning, R. (coord.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor Libros Editores, pp. 81-88
- Garcés, M. (2020) *Escuela de aprendices*. Barcelona: Galaxia Gutenberg
- González-Varas Ibáñez, I. (2014) *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos de una (im)posible teoría del patrimonio cultural*. México: Siglo XXI Editores
- Groys, B. (2005) *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos
- Groys, B. (2008) *Políticas de inmortalidad*. Buenos Aires: Katz, pp. 223 y ss.
- Huyssen, A. (2002) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Iáñez Ortega, M. (2009) Definición del patrimonio cinematográfico II: terminología, valores y bienes que lo integran. *METAKINEMA|Revista de Cine e Historia*. Disponible en: <https://www.metakinema.es/metakineman5s5a2.html> [Consulta: 03/04/2025]
- Kosec, M. (2025) Sustainable Conflicts: Heritage as an Infrastructure of Self-Reflection. *e-flux Architecture*. Disponible en: <https://www.e-flux.com/architecture/framing-renovation/676802/sustainable-conflicts-heritage-as-an-infrastructure-of-self-reflection> [Consulta: 11/07/2025]
- Latour, B. (2022) *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Madrid: Editorial Clave Intelectual
- Maillard, Ch. (2024) *Decir los márgenes. Conversaciones con M. Chazalon*. Barcelona: galaxia Gutenberg, pp. 201-61
- Muñoz Molina, A. (2025) *El verano de Cervantes. Una escritura desatada*. Barcelona: Seix Barral
- Nora, P. (2008) *Los lugares de memoria*. Montevideo: Ediciones Trike
- Roth, J. (2018) El cine como manual de conducta. En: Roth, J. *De cine*. Madrid: Casimiro Libros, pp. 7-10
- Serres, M. (2015) *Figuras del pensamiento: autobiografía de un zurdo cojo*. Barcelona: Gedisa
- Smith, A. (2020) *Georges Didi-Huberman and the Film: The politics of the Image*. Bloomsbury Academic
- Sloterdijk, P. (2014) *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela
- Szendy, P. (2013) *Para una ecología de la imagen*. Gijón: Shangrila Ediciones
- Wolf, C. (2019) *En ningún lugar. En parte alguna. Precedido de la sombra de un sueño*. Madrid: Editorial Las migas también son pan
- Žižek, S. (2003) *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Žižek, S. (2018) *Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Barcelona: Debate