

Un resplandor en el esplendor: conservar en tiempos de expansión

Diego Rufo Helguera | Investigador

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/6025>

Cuando hablamos de patrimonio y de su protección¹ lo hacemos, tal y como hace la Unesco, pensando en la potencial desaparición del bien/objeto (material) o de la práctica asociada (inmaterial). Por ello, puede resultar paradójico o incluso excesivamente nostálgico hablar de patrimonio cinematográfico en un momento en que la creación y el consumo audiovisual se ha disparado hasta límites desorbitados. En cuanto al objeto, podemos decir que nunca en la historia se había podido producir tanto como a día de hoy: nos encontramos en torno a la producción anual de 10.000 largometrajes y 2.000 series a nivel mundial. En cuanto a la práctica asociada (digamos por ahora que es el visionado) también vemos datos al alza: según estudios de Barlovento, el 95 % de la población española mayor de 18 años tiene acceso a plataformas de *streaming* y se calcula que, entre los distintos medios y soportes, se haga un consumo de más de 339 minutos diarios (es decir, más de cinco horas y media) de contenido audiovisual. Por lo tanto, ¿qué es aquello que puede llevarnos a reflexionar acerca de una potencial pérdida y, por ende, de una cierta necesidad de protección?

Tres perspectivas de análisis

Un primer acercamiento nos puede llevar a lo más evidente: la conservación y el acceso a las obras producidas históricamente. En ese sentido –y asumiendo que otros perfiles más cercanos a la conservación pueden resaltar los indudables retos específicos al respecto tal y como refleja Paolo Cherchi Usai en *La muerte del cine*–, sí que parece que esta preocupación a nivel patrimonial ocupa un centro fundamental de acción a día de hoy gracias a la ingente labor de digitalización, conservación y restauración de obras de organismos como las filmotecas, las cinematecas, la FIAF, la CCAA, la BFI, la ACE... así como un sinnúmero de organizaciones, asocia-

ciones y federaciones. Y lo mismo ocurre, si queremos, con la conservación bibliográfica de las obras literarias y de pensamiento crítico relacionadas con el análisis de la historia del cine, algo que, aunque a veces parezca olvidarse, forma también parte de ese mismo *corpus*.

Una segunda vía de reivindicación, por tanto, podría ser la conservación de la tradición o el ritual. En este sentido, podemos acercarnos o bien desde la perspectiva técnica de los medios de producción (el celuloide en 35 mm, la Bell & Howell 2709, las bandas de sonido óptico, etc.) o bien desde los medios de proyección (los proyectores, la lona de proyección, la sala de cine o incluso los roles históricos como el del proyccionista o el acomodador). Centrarnos en el apartado técnico nos aporta indudablemente conocimiento histórico y científico pero, sin embargo, nos enfrenta a una visión del patrimonio desde el acercamiento arqueológico hacia lo que fue y no hacia lo que, de manera inamovible, se puede decir que el cine es y debe seguir siendo. Apalancarnos en esta perspectiva podría llevarnos a rechazar lo milagroso y esperanzador que resulta que haya existido una película como la flamante *Flow* (2024), realizada y musicada casi íntegramente desde la mesa de edición de Gints Zilbalodis. O, si queremos tratar de mirar de frente al futuro, ¿no es absolutamente fascinante que la (aún paleolítica) Inteligencia Artificial sea ya capaz de crear algunas imágenes cinematográficas técnicamente indiscernibles de otras generadas de manera orgánica? ¿Qué nuevas posibilidades expresivas puede llegar a ofrecernos todo el desarrollo tecnológico a la hora de mantener la vigencia del cine y democratizar su costosísimo acceso de producción? Desde mi punto de vista, y dejando al margen el valor que tiene (o al menos ha tenido hasta ahora) lo colectivo en la producción cinematográfica, no parece

que sean tampoco el desuso de los medios de producción originales lo mollar a la hora de pensar las relaciones entre cine y patrimonio.

Probemos, por tanto, con la otra vía anunciada: el reconocimiento de la sala de cine como elemento patrimonial. Según la última *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2024-2025 del Ministerio de Cultura*, vemos que la media de entradas de cine por habitante es de 1,5 entradas... ¡al año! Un contraste escandaloso con los datos de consumo audiovisual que mencionábamos al principio y que nos debe llevar a pensar si esos espacios de proyección no deberían ser conservados y cuidados más allá de casos puntuales como el Cine Doré de Madrid, reconocido como bien de interés cultural en 1993, los Cines Verdi de Barcelona o Le Grand Rex de París, por citar algunos ejemplos concretos de espacios protegidos, aunque ninguno de ellos sea reconocido como patrimonio por la Unesco sino por organismos nacionales o locales. Ahora bien, ¿podemos decir que las salas de cine deben ser reconocidas como patrimonio simplemente por su innegable relevancia histórica y/o por su valor arquitectónico, como suele ocurrir en muchos casos? Seguramente no, más allá de excep-

ciones como las mencionadas. Pero, ¿no es esa aproximación una visión muy escueta de lo que significa como dispositivo una sala de cine? Sin duda. Y, con ello, no nos referimos tanto a los análisis psicoanalíticos de Christian Metz (2001) sino más bien a esa “habilidad cognitiva” de la que hablaba David Bordwell (1989) o a ese “espectador emancipado” que defendía Jacques Rancière (2008). Veámoslo.

La mirada cinematográfica, el verdadero patrimonio

“¿Cuál es la diferencia entre los ojos que poseen una mirada y los que no la poseen? Esta diferencia tiene un nombre: la vida. La vida comienza donde empieza la mirada.”

Amélie Nothomb. *Metafísica de los tubos*

Como hemos mencionado, todos los elementos ya citados (las obras, los libros especializados, los medios de producción o las salas de cine) tienen, sin duda, un valor histórico que debe ser conservado, fomentado y reconocido. Sin embargo, con el fin de evitar cualquier acusación de nostalgia y melancolía incapaz de defender una herencia viva, cabe pensar que aquello que debería ser objeto de defensa no son las condiciones materiales como entes aislados sino la defensa de la propia mirada, es decir, la defensa de esa capacidad para leer y significar imágenes en movimiento. Como decía Rancière en el icónico *El espectador emancipado*, “La emancipación comienza cuando ponemos en cuestión la oposición entre mirar y actuar” (2008, 19). No se trata, por tanto, de las obras (aunque también), no se trata de los lugares como las salas (aunque también), no se trata del acceso (aunque también), sino que, tal y como mencionaba Alain Bergala en el imprescindible *La hipótesis del cine*, el verdadero valor del cine, lo que realmente merece la pena cuidar y proteger es “una forma de la mirada, una manera de ver y de dar a ver el mundo” (2007, 37). El gran reto del cine como patrimonio, y la perspectiva desde la que debe ser conservado y protegido, es a través de esa competencia de “mirar”, esa actividad de “ver cine” entendido como algo que no es innato, sino algo que debe ser trabajado y fomentado, intentando no caer, como criticaba Bordwell, en las elitistas “comunidades interpretativas” donde “el crítico



Actividad Directores en el Zoco de los Cines Zoco Majadahonda, un proyecto asociativo que permitió salvar unos cines Renoir cuando iban a ser cerrados | foto Cines Zoco Majadahonda

¿a debate *¿Qué es lo patrimonial en el cine: la película, la sala... o el ritual?*

| coordina Mariano Pérez Humanes



Rodaje en el Museo del Prado de un grupo del IES Rey Pastor junto al cineasta Jonás Trueba, en el marco del programa Cine en curso de la asociación A Bao a Qu | foto Nuria Aidelma

aseguraba una garantía retórica para su iluminado e iluminador cometido” (1995, 255).

Así, del mismo modo que la Unesco ha reconocido el flamenco o el teatro Nôgaku japonés como patrimonio inmaterial compuesto de un entramado en torno a su actividad y no a su registro estático, defender el cine como patrimonio también nos exige esa misma visión amplia. El acercamiento poliédrico a todo el ecosistema es lo que realmente le da sentido a su protección: la suma entre el objeto (determinadas obras –e “imágenes pensantes” como diría Rancière– con verdadero valor expresivo), lo ritual (las condiciones de reproducción y de atención de la sala de cine, pero también replicables en otros contextos), los procesos de creación (la formación necesaria para “rodar un plano” en lugar de “grabar un vídeo”) o el encuentro comunitario (cineclubes, asociaciones, divulgadores y críticos) colaboran de manera inseparable si lo que realmente queremos proteger es esa mirada que el cine fomenta. Observar el cine bajo esa perspectiva holística nos ofrece, principalmente, la oportunidad de proteger sin dogmatismos su verdadero valor social y cultural, permitiéndonos la flexibilidad de abordar su defensa incluyendo tanto de las obras completas como del valor de sus fragmentos (de nuevo, recordemos a Bergala y a su pedagogía de la creación),

tanto de las salas de cine, por su capacidad para focalizar la atención, como de determinadas plataformas, por su capacidad para hacer accesible todo ese patrimonio, pero también de impulsar a gobiernos y administraciones a fomentar no solo el análisis y las obras de estudio en torno al cine sino también la ingente tarea pendiente de alfabetización audiovisual y cinematográfica que –más allá incluso del ámbito escolar– llevan defendiendo desde hace años proyectos como A Bao a Qu, Las Espigadoras, Moodiband o los Cine Numax, por citar algunos ejemplos nacionales. Es en la intersección entre todos ellos donde se encuentra la verdadera amenaza: sin una protección explícita que reconozca el resplandor de la mirada cinematográfica como verdadero patrimonio, el exceso y la facilidad de acceso actuales, junto con un declive de atención excepcional, pueden acabar abocando a nuestra sociedad a un paradójico e hipertrofiado ocaso de la mirada en un momento que bien podría parecer de máximo esplendor.

NOTAS

1. Aunque nos resulta un punto de vista fundamental, a lo largo de este análisis dejamos de lado un rol básico en la relación entre cine y patrimonio, que es su condición de testigo y, por lo tanto, también de revelador. El cine, ya lo decía Bazin, tiene la capacidad de aprehender la realidad misma y, por lo tanto, funciona como un privilegiado difusor generador de imaginarios. Basta con ver el ensalzamiento del patrimonio americano en sus películas para mantener su posición privilegiada, la cada vez más impulsada relación entre las oficinas de turismo y las Film Office, o casos como el de la llamativa resurrección de Rodríguez gracias al éxito mundial de *Searching for sugar man* (2012, Malik Bendjelloul). Incluso si lo miramos desde una perspectiva antropológica como social, ¿cómo debemos analizar la ingente cantidad de imágenes y audiovisuales que se capturan y comparten diariamente desde una perspectiva tanto antropológica como social? Son temas tan colaterales como fundamentales a la hora de abordar el debate, que, al menos, considero relevante mencionar.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergala, A. (2002) *La hipótesis del cine: Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona: Laertes editorial
- Cherchi Usai, P. (2001) *La muerte del cine*. Barcelona: Laertes editorial
- Barlovento Comunicación (2025) *Análisis Audiencia televisiva y audiovisual 2024 (Informe anual)*. Disponible en: <https://barloventocomunicacion.es/wp-content/uploads/2025/01/INFORME-ANUAL-2024-BARLOVENTO-COMUNICACION.pdf> [Consulta: 13/11/2025]
- Bordwell, D. (1989) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Metz, C. (2001) *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós
- Ministerio de Cultura (2025) *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2024-2025*. Secretaría General Técnica, División de Estadística y Estudios. Disponible en: <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:f6d9b66a-ac72-4d89-8986-7f6c6e94aaa5/encuesta-de-habitos-y-practicas-cultures-en-espana-2024-2025.pdf> [Consulta: 13/11/2025]
- Nothomb, A. (2017) *Metafísica de los tubos* (S. Pàmies, Trad.). Barcelona: Editorial Anagrama
- Rancière, J. (2008) *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique