

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

| coordina Mariano Pérez Humanes

“El ojo del Novecento”

Valeria Camporesi | FilMOTECA Española

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/6028>

Como muy acertadamente dijo el estudioso italiano Francesco Casetti, el cine fue “el ojo del *Novecento*”¹, y no solo porque haya sido una manifestación cultural, artística e industrial que nació y llegó a su máxima difusión en ese siglo, sino también por haber marcado, con su influyente presencia, la formación y la forma de pensar e imaginarse el mundo, de las distintas generaciones que, después de su aparición, se sucedieron en esos cien años. Evidentemente, para que el cine pudiera aparecer, antes tenían que existir la fotografía, y los espectáculos ópticos, con sus públicos, pero es muy difícil imaginar

que algunas de esas otras manifestaciones despertaran la pasión que dividió a los “chaplinianos” de los “keatonistas”, por citar uno de los muchos ejemplos de las identidades culturales forjadas en y por las cinefilias, asimilables quizás solo a las que pueden haber suscitado determinados grupos musicales, pero con el potente añadido de las imágenes. Luego, paulatinamente, su espacio en la sociedad se redujo, se difuminó y aunque no desapareció, perdió indudablemente peso cultural. Parece cada vez más claro que el siglo XXI tendrá otros ojos, y una infinitamente mayor fragmentación. Por eso



Clásicos. Garaje (Madrid, 2015) | foto super 8 photography

es tan importante ahora decidir cómo y qué hay que conservar, para que las sociedades del futuro *recuerden*, y que no se pierdan aportaciones cruciales de la cultura del siglo pasado. Pero la tarea es muy compleja, y tiene que ver no solo con la materialidad de las obras (los soportes en los que están grabadas las imágenes y los sonidos), sino también con el hecho, incontrovertible, de la imposibilidad de separar el objeto a conservar de los aparatos de reproducción y las modalidades de recepción, que a lo largo de la historia siguieron distintos patrones, estableciendo relaciones cambiantes con los espectadores y sus circunstancias espaciales.

En efecto, las películas como obras completas solo existen en las mentes de los seres humanos que las contemplan: sin la proyección (o la transmisión), y la manera en la que los ojos y el cerebro interpretan las imágenes luminosas organizadas de forma secuencial, únicamente quedan tiras de pequeñas fotografías (fotogramas) impresas sobre una cinta transparente, inertes.

A los dos extremos de ese fenómeno psíquico que es la película proyectada, están, por lo tanto, por un lado, la aparentemente anti-espectacular cinta de fotografías, grabados en emulsiones que son la antítesis de la permanencia, o en bits, y, por el otro, el cuerpo y las emociones de los espectadores, con sus circunstancias físicas, psíquicas y culturales. En el medio, el aparato de proyección, una taquilla, un sistema de venta de entradas, o una pantalla luminosa, más o menos grande, más o menos transportable. Todo este conjunto, en el que cada parte solo tiene sentido si se pone en juego con la otra, es lo que el “ojo del *Novecento*” nos entrega para que lo preservemos para las futuras generaciones, para que no se pierda una pieza fundamental de la historia de la cultura. En la imagen forjada por Casetti, se vislumbra por lo tanto un extraordinario escenario patrimonial, compuesto tanto de objetos materiales (los soportes en los que se mantienen grabadas las imágenes en movimiento, con sus sonidos, los aparatos de proyección con los profesionales que saben ponerlos en funcionamiento, y las salas cinematográficas), como de usos y culturas inmateriales que es necesario tener en cuenta y

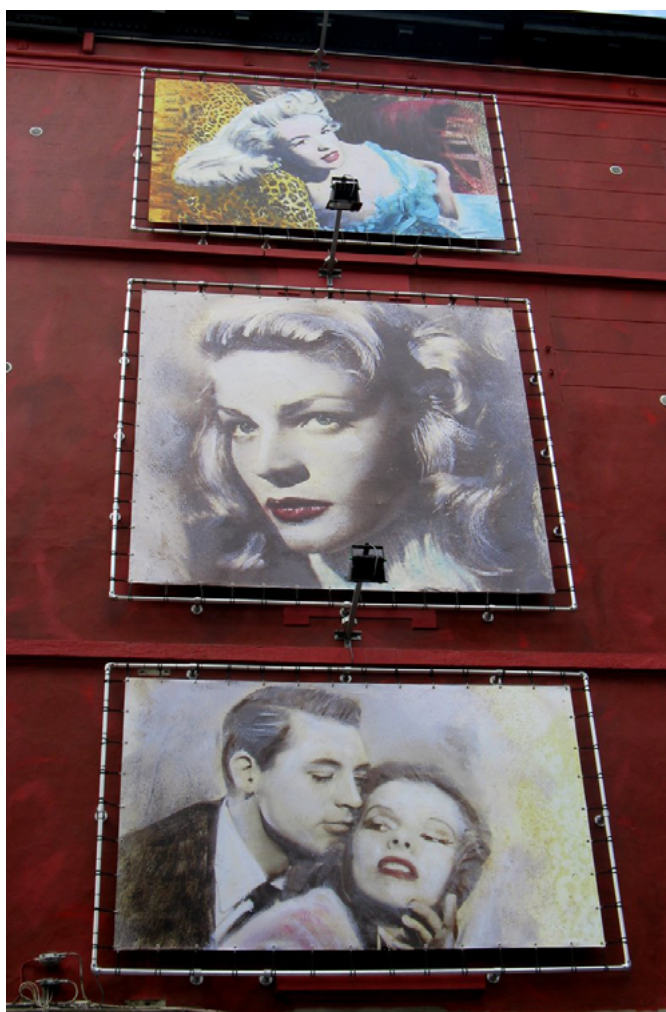
preservar, ya que es solo en ese contexto que se ven, y entienden, las obras concretas.

Ampliando en este sentido el horizonte en la dirección de la dimensión cultural e inmaterial que ponen en juego las películas, no solo entran en campo las salas y el público, sino también los objetos y los documentos que juegan un papel fundamental en la creación (desde los guiones, pasando por los contratos de producción o los papeles de la censura), el rodaje (cámaras, vestuario, decorados, atrezzo, fotografías...), la posproducción (moviola, *software* de edición...) y la promoción (carteles, folletos, tráilers, prensa...). En breve, todo lo que con una expresión anglosajona se pueden sintéticamente denominar los materiales *film-related* que, en algunos casos, mantienen un vínculo muy estrecho con la obra y pueden llegar a definirla.

Para terminar, hay otra característica del patrimonio cinematográfico que es necesario reseñar por su peculiaridad, la que tiene que ver con los criterios en base a los cuales se elige, de entre el abigarrado conjunto de la totalidad de las obras producidas, las que hay que preservar. Empezando por el planteamiento más neutral, según la definición de la RAE, el patrimonio histórico está formado por el “conjunto de bienes de una nación acumulado a lo largo de los siglos, que, por su significado artístico, arqueológico, etc., son objeto de protección especial por la legislación”. En el caso del patrimonio cinematográfico y audiovisual, ese “etcétera” insertado en la definición abarca un conjunto de bienes muy heterogéneos que, tradicionalmente, las filmotecas han aspirado a recuperar y conservar prácticamente en su totalidad, dando mucha menos importancia a eventuales criterios de selección, que a la responsabilidad y al esfuerzo de la preservación. Coherentemente con este planteamiento, el proyecto de Ley del Cine actualmente en tramitación en el Congreso de los Diputados² propone que se incluyan, como bienes del patrimonio histórico cinematográfico, un muy amplio abanico de “obras que acrediten valor artístico, histórico, científico y cultural”, y especifica: “noticiarios, cine doméstico, aficionado, experimental, educativo, científico, divulgativo,

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

| coordina Mariano Pérez Humanes



Pósters de cine | foto Peter Forret

institucional, y publicitario”, lo que quiere decir prácticamente todo, “generado, reunido o custodiado por filmotecas” “o con antigüedad superior a 40 años”.

Sin embargo, delante del vertiginoso crecimiento del audiovisual en la cultura contemporánea, una matización se hace necesaria. A estas alturas del siglo XXI, resulta inevitable establecer una demarcación, que asigne a las instituciones del patrimonio cinematográfico solo las obras³ calificables como tales, con unos responsables creativos o de producción identificados, en su doble vertiente de películas o series con los

materiales de sus soportes –fotoquímicos, en todos los formatos, y digitales–, separándolas de las que se clasificarían como piezas, o documentos, audiovisuales, sin identidad individual y de creación difuminada. La distinción no es fácil, y habrá que precisarla teniendo mucho cuidado de que no se pierda nada por el camino, y siendo conscientes de que a veces solo el paso del tiempo aclara este tipo de clasificaciones. Afortunadamente, van creciendo en todo el mundo instituciones, asociaciones y estructuras que se ocupan de este reto, muchas veces en diálogo con las filmotecas y los archivos fílmicos. Tampoco puede sorprender que una sociedad heterogénea como la actual necesite una política de preservación del patrimonio articulada y reflexiva, a la altura de esa complejidad.

NOTAS

1. La autora hace referencia a la obra de Francesco Casetti *L'occhio del Novecento: Cinema, esperienza, modernità* editado en 2005 por la editorial Bompiani.
2. 121/000026 Proyecto de Ley del Cine y de la Cultura Audiovisual, *Boletín Oficial de las Cortes Generales*, Núm. 26/1, 21 de junio de 2024.
3. Según la definición de la Real Academia Española, “cosa hecha o producida por un agente”, que puede ser colectivo. Resulta interesante el énfasis puesto en el concepto de autoría.