

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

| coordina Mariano Pérez Humanes

Cine y patrimonio

Mariano Pérez Humanes | Dpto. de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, Universidad de Sevilla

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/6069>

Introducción: ¿decadencia, muerte o transformación del cine?

Tras este intenso y diverso debate¹ no es nuestra intención recopilar aquí lo dicho ni intentar añadir algo más. Nos situamos en el hecho de *decir* en el sentido que lo define Paolo Fabri. Para él, “decir es, al mismo tiempo, encontrar la palabra del otro mientras decimos la nuestra” (Fabri 1985, 119); y algo de eso nos gustaría que fuese esta aportación.

Partamos del presente. ¿Hay alguien que se atreva a decir que el cine ha muerto o que el cine ha desaparecido? Como dice Vicente Monroy “gran parte de la cinefilia actual contempla el cine como el naufragio de lo que alguna vez fue un gran espectáculo que movía a las masas, con sus rituales y formas secretas de entender la vida” (Monroy 2020, 12). No obstante, esta no deja de ser una postura nostálgica. Ya nada es lo que era. Lo que nos interesa aquí es preguntarnos por lo que es el cine hoy y por las cosas que permanecen y que debemos cuidar y proteger.

Tal vez una genealogía por partes nos ayude a ver lo que ahora entendemos por cine y comprender mejor cómo y por qué se ha ido transformando². Primero podríamos empezar por lo más evidente, material y físico, es decir, la sala, ese lugar que nos acoge y nos lanza a la oscuridad para que se produzca la proyección y que no ha dejado de cambiar desde los primeros cinematógrafos. En segundo lugar, tendremos que reflexionar sobre cómo han cambiado las películas, no sólo técnicamente sino lo que ha cambiado en el modo de narrar las historias con imágenes. Por último, revisaremos el ritual, es decir, los cambios que se han producido en el espectador, en su modo de ver el cine y el mundo; pero también el modo de ir y de estar en el cine, la manera de prepa-

rar y anunciar la función y de cómo nos preparamos para experimentarla. Desde estos tres ámbitos plantearemos unas genealogías que se entrecruzan y superponen y que pretendemos exponer para aclarar, en la medida de lo posible, nuestra manera de entender el cine hoy.

La sala: estancias de cine

La sala cinematográfica es el primer ámbito sobre el que vamos a reflexionar con el ánimo de encontrar ciertas características de la misma que permanecen y que nos hacen sentir que estamos en el cine. La primera que se nos viene a la cabeza es su condición de oscuridad y, sobre todo, el cómo se accede a esa estancia donde la noche es artificial. El acceso a la sala se convierte en una de las claves de la experiencia cinematográfica. La construcción de ese umbral, de su mayor o menor dilatación o angostura y el modo en que se gradúa el tránsito entre el interior y el exterior nos parece absolutamente fundamental en nuestra preparación para ver la película. No cabe duda de que la referencia arquitectónica de los teatros está muy presente en los buenos modelos de



Público en el cine Kino-Palatsi de Helsinki en 1930 | foto Helsinki City Museum (Atelier Daniel)

salas de cine. En cambio, si la condición de oscuridad se muestra primordial para entender la sala de cine, no lo es tanto su piel interior, cuya envolvente ha cambiado de materialidad durante la existencia del cine, ya que nunca ha tenido la importancia que tuvo en el teatro burgués donde la representación de la obra era tan importante como la exhibición de los asistentes en sus palcos y plateas. Ello exigía un cuidado especial de la forma de la sala, de la elección de los materiales y su contribución a la jerarquía de los espectadores. Todo el aspecto formal se convertía en la esencia de la sala completándose en los mejores modelos con magníficos frescos en sus paredes y techos, iluminados con grandes lámparas y luminarias. Sin embargo, en el cine cuando la sala no está a oscuras permanece en penumbra ayudando a las sombras del público a preservar su condición anónima. La sala cinematográfica es una caja moderna donde la pantalla es el único elemento que destaca dentro de la negrura que homogeneiza a los espectadores. Aunque hubo muchos cines que continuaron con la pomposidad y la jerarquización de los teatros, sobre todo en España³, el espíritu del cine es su auténtico carácter moderno que reduce el espacio de la sala a una máquina de proyección de películas donde la recepción en la oscuridad⁴ es lo fundamental. Esta condición casi la podemos reproducir hoy día en nuestros hogares con los nuevos proyectores de cine instalando una pantalla gigante en una sala oscura, pero esto no es suficiente. Para Susan Sontag estar en el cine supone rendirte ante la pantalla, ser secuestrado por la película y esa experiencia no se puede tener en un espacio doméstico. “Para ser secuestrado”, nos dice, “tienes que estar en una sala de cine, sentado a oscuras entre desconocidos anónimos” (Sontag 1996). Así pues, la experiencia colectiva y anónima en la sala es una de las características fundamentales del cine.

No obstante, nos equivocáramos si reducimos la sala a lo que acabamos de exponer. El cine, o mejor, cada sala de cine poseía una cara urbana. Tenía un edificio reconocible en la ciudad⁵ que en sus mejores tiempos se resaltaba con luces de neón y publicidad. Ese imaginario urbano es posible que haya desaparecido o que esté en vías de extinción⁶. Ahora, buena parte de las salas cine-



Carpa de cine en Alabama, en la década de 1930 | foto Library of Congress (Jack Delano)

matográficas están sumergidas y escondidas en grandes centros comerciales que no tienen cara, porque es imposible ponerle cara a estos macroedificios que exceden cualquier objetualización. Estas grandes superficies aparecen neutras a nuestra visión.

Pero el cine, como sabemos, tampoco tuvo en sus inicios una cara reconocible, es decir, un edificio específico para la proyección de las películas. Desde que se inventó el cinematógrafo los lugares de exhibición fueron bastante marginales –carpas de circo, pabellones portátiles, etc.– aunque poco a poco el invento fue aceptado por la sociedad e incorporándose a lugares de mayor prestigio. Así, las proyecciones acabaron llevándose a cabo en salas de casinos, ateneos y cafés-cantante. Posteriormente, y durante mucho tiempo, los teatros estuvieron compartiendo las funciones de representación teatral con las proyecciones cinematográficas. Será, como hemos dicho, de la mano de la arquitectura moderna cuando el cine adquiera su independencia y autonomía respecto a estos edificios que acogieron los primeros años del cinematógrafo, pasándose a construir de nueva planta solo y exclusivamente como cines.

Este carácter urbano y de construcción de ciudad nos introduce en otra característica que consideramos básica

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

| coordina Mariano Pérez Humanes

para entender el fenómeno del cine como patrimonio: su relación con el lugar⁷.

El fenómeno del cine de masas que vimos despuntar tras la Segunda Guerra Mundial caracterizó nuestras ciudades con la construcción de numerosos cines no sólo en el centro de las ciudades sino en cada uno de sus barrios. En España la época del desarrollismo franquista, iniciada a finales de los años 50, deparó un buen número de núcleos residenciales para obreros denominados barriadas que estuvieron equipadas cuidadosamente con un colegio, una iglesia y un cine. La mayoría de estos edificios cinematográficos pasaron de ser auténticos dispositivos de control ideológico del franquismo (a través del *No-Do* y la exhibición de películas dobladas y censuradas), a funcionar como verdaderos centros de barrios con la llegada de la democracia. Pero muy pronto, tras la crisis de los 80 y la llegada de las televisiones privadas, acabarían alojando supermercados, tiendas de moda, librerías, bancos e incluso iglesias evangélicas. Antes, el último intento por salvar estas salas consistió en su transformación en multicines, minicines⁸ que generalmente utilizaban ópticas forzadas desde una única cabina de proyección y que acabó destrozando no sólo la sala original sino la calidad de la imagen.



Cine Branzo en Padua (Italia) | foto Ronald Menti

Esas mismas causas tuvo la caída de otro fenómeno social que durante más de tres décadas recibió una enorme acogida, sobre todo en tierras andaluzas y extremeñas: el cine de verano. En esta estación en cada barrio se ponía en marcha esa esperada cita con el cine al frescor relativo de las noches de verano. En esas sencillas salas de cine⁹ –situadas generalmente en solares vacíos en el interior de la población– se proyectaba bajo un techo cuajado de estrellas las más diversas películas en casi todos los rincones de nuestro país. En la actualidad algunas instituciones, gobiernos autonómicos, diputaciones, y ayuntamientos están tratando de recuperar esta tradición y han tomado la iniciativa de mantener viva esa actividad de ver el cine al aire libre.

Una última cuestión que nos preocupa a la hora de observar los cambios en las salas de cine hace referencia a cómo han sufrido la incorporación de las nuevas tecnologías y, hasta que punto, esto está modificando las salas. Desde los días del cine mudo los cambios han sido continuos: a la incorporación del sonoro le seguiría el cine en color, el cinemascope, los multicines y, posteriormente, la digitalización¹⁰. Los más puristas argumentan que con la pérdida del celuloide y la llegada de la digitalización las películas dejaron de ser lo que eran, pero el cine continúa y desde hace unos años estamos asistiendo a la lucha de las salas por diferenciarse de las numerosas ofertas de las plataformas privadas para consumo doméstico. Como Diego Rufo ha observado, se vienen dando dos vías para atacar esta situación. La primera consiste en apostar por el desarrollo tecnológico y la espectacularización de las proyecciones. Para ello, además de la revolución high-tech puesta al servicio del cine (3D, 4D, pantallas LED, Dolby Atmos, etc.), se ha optado por la imagen-exceso con pantallas laterales inmersivas del PLF (Premium Large Format) y la mejora de la calidad (4K, 8K, 14K). Tal como nos dice Rufo, estos formatos de grabación permiten “captar y proyectar imágenes de tamaño mucho mayor y con más resolución que la mayoría de las cámaras cinematográficas, lo que ha dado lugar a salas de exhibición específicas donde todo, desde el tamaño de la pantalla hasta la equipación sonora o la



Cine Kammer-Palette en Marburg (Alemania) | foto Rolle Ruhland

disposición de los elementos de la sala han sido estandarizados para conseguir la mejor calidad de proyección.” (Rufo 2022, 48). La segunda vía se encuentra en el otro extremo y apuesta por la participación ciudadana en el cine de barrio o de cercanía¹¹. Frente a las exigencias económicas y espaciales, que el desarrollo tecnológico y la espectacularización exige, esta vía al margen de las salas de estreno supone un modo de supervivencia o resiliencia de las salas de barrio, pero exige un constante esfuerzo de activistas culturales y la puesta en marcha de lo que Rufo denomina la “eventización”, es decir, la continuada programación de eventos culturales ligados o respaldados por proyecciones cinematográficas poco comerciales o recuperadas (Rufo 2022, 51).

Por otro lado, las alternativas de la gran pantalla y las proyecciones por *streaming* están potenciando otro modo de ver. Para ello la implantación de la tecnología 5G ha posibilitado que cines como el Odeon pudieran, prescindiendo de proyector, retransmitir en *streaming*¹² otros contenidos como eventos o conciertos en directo (Rufo 2022, 52).

Ya hemos comprobado que los inventarios y catálogos han resultado insuficientes a la hora de proteger el devenir de nuestras salas de cine. Por ello, reflexionar sobre la situación de estas salas en la actualidad nos conduce a repensar el modelo de distribución y exhibición¹³ y sus futuros cambios. El poder que estas plataformas están adquiriendo condicionará en buena medida lo que ocurrirá con nuestras salas¹⁴ (Aparicio y Bernal 2022).

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

| coordina Mariano Pérez Humanes



Estreno de película, domingo por la tarde (Texas) | foto Library of Congress (Russel Lee)

La película: historias con imágenes

Probablemente la película sea el nudo gordiano de nuestro problema⁴⁵. La pregunta que nos hacemos aquí es ¿cuál es la clave de una película cinematográfica? Y finalmente, ¿han cambiado mucho las películas desde sus inicios hasta hoy? ¿Qué es lo que permanece?

La fórmula base del espectáculo cinematográfico que apenas ha cambiado “es la que consiste en denominar ‘film’ a una unidad que nos cuenta una historia; e ‘ir al cine’ es ir a ver esa historia.” (Metz 2002a, 71). Esta es la defensa de la narratividad del cine frente al cinematógrafo que argumenta Edgard Morin. Para él, “el cinematógrafo no era más que un espectáculo, como el teatro. El cine ha injertado en ese espectáculo una narrativa análoga a la de la novela. En cierto modo ha sintetizado las estructuras del teatro y de la novela” (Morin 2001, 158).

Insistiendo en esta lógica muchos han sido los teóricos del cine que se han preguntado sobre lo esencial del film, porque para ellos el cine no es sólo asistir a una proyección de imágenes en movimiento. Así, filósofos y cineastas, críticos y realizadores han acabado reflexionando sobre el valor de aquello que aparece en la pantalla y que fascina al espectador. Casi todos exploran el parecido y la diferencia del cine con la vida y con los sueños. Unos afirman que las historias son mentiras y que el cine es verdad (Epstein), otros, que lo que surge de la película es la realidad cotidiana (Kracauer) o el arte de lo real (Bazin), un arte tan moderno que su futuro no se puede dejar en manos de gente de ayer (Aragon). En cambio, otros como Roland Barthes, afirman que la imagen fílmica es una trampa ayudada de la coalescencia del discurso ideológico. Intentar agrupar y referenciar en este breve artículo la riqueza y profundidad de todo

lo que se ha pensado y teorizado sobre el cine sería un atrevimiento por mi parte y excede los objetivos de este debate. Me limitaré, por tanto, a anotar algunas cuestiones sobre los cambios más importantes que se han producido en los modos de hacer películas ayudado de lo que otros han detectado¹⁶.

Desde el inicio del cinematógrafo las películas eran bastante experimentales y estaban ligadas a la propia esencia de la labor fotográfica. Estos primeros experimentos jugaban con el montaje¹⁷ haciendo efectos especiales de luz, repeticiones, trucos de apariciones y desapariciones o ensayos a velocidades anómalas nunca vistas (cámaras lentas o rápidas). En este aspecto las vanguardias históricas jugaron un papel fundamental desde el expresionismo al surrealismo¹⁸, pasando por toda la experiencia soviética con Eisenstein y Vertov como figuras destacadas entre otros. En paralelo, los modos de narrar historias en contigüidad con la literatura realista también formaron parte del cine y de su consolidación como fenómeno de masas durante la primera mitad del siglo XX. No nos detendremos aquí sobre cómo el cine se utilizó también políticamente y cómo, desde el principio, se vio su capacidad de transmisión ideológica¹⁹. No obstante, podemos afirmar que existen modos de hacer películas enfrentados casi desde los inicios, y que frente a la defensa del cine como espectáculo y entretenimiento –que nunca pondremos en duda– se encuentra siempre la posibilidad de influir en los espectadores introduciéndoles una ideología. Este debate –latente en las actitudes críticas de los años 60-70 como las de Guy Debord y algunos redactores de *Cahiers du Cinema*²⁰–, permanece aún y nos hace conscientes no sólo del gran poder de sugestión del cine sino de la delgada línea que separa la cultura del consumo y del espectáculo.

Tal y como hemos dicho, no es nuestra intención aquí recorrer el largo y profundo mundo reflexivo sobre el carácter del cine, aunque creemos que para pensar en los valores de las películas, hay que recordar mínimamente lo aportado por Bazin, Metz, Deleuze o Rancière; a sabiendas de que nos dejaremos mucho por anotar. Bazin, uno de los fundadores de *Cahiers du Cinema* (1951), marcará

un camino de ruptura clara con el cine-montaje hegemónico hasta entonces, proponiendo sus célebres teorías sobre el plano secuencia, la profundidad de campo, el rodaje en continuidad, etc. Metz, semiólogo discípulo de Barthes, profundizará sobre el lenguaje cinematográfico defendiendo desde su disciplina que “el cine es un lenguaje más allá de todo efecto particular de montaje” (Metz 2002a, 73). Deleuze, con sus dos teorías, *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985), introducirá una nueva manera de entender el cine desde los directores y lo dividirá en dos edades –el cine clásico y el cine moderno. Por último, Rancière afirma que el cine es una multiplicidad, “un dispositivo técnico de registro y de proyección y, a la vez, una constelación de cosas reunidas de manera más o menos dispar alrededor de este dispositivo” (Rancière 2009).

Estas y otras reflexiones nos han servido para entender lo que había pasado y estaba pasando en el siglo XX alrededor del cine, pero ahora hay que revisar todo ello e intentar explicarnos la nueva situación. José Miguel Santa Cruz recurre a un nuevo concepto como es la imagen-sintética²¹. Para él, “la imagen sintética no es una imagen que le sea de propiedad exclusiva a lo cinematográfico –como sí lo fue en algún momento la imagen cinética–; más bien es una imagen que obliga al cine a negociar sus formas de producción y significación con otras plataformas contemporáneas de producción estético-simbólicas y de comunicación social” (Santa Cruz 2013, 10). Santa Cruz nos advierte que la revolución digital nos ha introducido en una nueva situación donde la proliferación de plataformas digitales y la diversificación de estrategias discursivas han cambiado radicalmente lo cinematográfico. Estamos por tanto en un territorio donde al mismo tiempo se están produciendo múltiples estéticas, prácticas y discursos y se están generando nuevos procesos cada vez más difíciles de evaluar²².

El ritual, el cine como experiencia colectiva: de espectadores a consumidores

La primera pregunta que nos surge aquí después de lo dicho es si existe un ritual que habría que proteger ante la diversidad de espectadores, de comportamien-

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

| coordina Mariano Pérez Humanes



Cine (Palencia) | foto alfonso benayas

tos y de películas. En principio, nos parece bastante complicado reivindicar un único ritual, un único modo de ir y de estar en el cine; pero, a pesar de ello, intuimos que hay algo que nos aúna a todos: una cierta conciencia de que la experiencia cinematográfica hurga en nuestro inconsciente, que nos aleja a todos de lo real acercándonos a lo real, de que en el cine estamos siempre solos aunque estemos acompañados, y acompañados aunque hayamos ido solos; de que hubo y habrá siempre ese fenómeno de masas en su ADN, donde la experiencia colectiva se siente en la sala, aunque no conozcamos a nadie. Deberíamos aceptar que uno de los valores del cine es que nos dispone en una situación de igualdad que hasta su nacimiento los seres humanos nunca habíamos vivido. En definitiva, que en el cine todos estamos dispuestos a dejarnos engañar, a jugar el juego de trasladarnos a otro espacio y a otro tiempo, aunque en el fondo se parezca mucho a nuestro espacio y a nuestro tiempo.

Algunas veces lo que ocurre fuera de la pantalla puede llegar a ser irrelevante y, sin embargo, el antes, el después, el camino al cine, los carteles, los vendedores ambulantes, las taquillas, el portero, el ambigú, las lámparas, el acomodador, el suelo..., todos estos elementos conforman el fenómeno y se hacen casi imprescindibles; forman parte de un tránsito pausado o precipitado, de un ritual que nos prepara para la visión del film sin lo cual el cine, lo que entendemos por cine no existiría.

Barthes nos propone un paso más, desdoblarnos en la propia sala. Para él habría que "ir al cine dejándose fascinar dos veces, por la imagen y por el entorno de esta²³, como si se tuviera dos cuerpos a la vez: un cuerpo narcisista que mira, perdido en el cercano espejo, y un cuerpo perverso, dispuesto a fetichizar ya no la imagen, sino precisamente lo que se sale de ella: el 'grano' del sonido, la sala, la oscuridad, la masa oscura de los otros cuerpos, los rayos de luz, la entrada, la salida" (Barthes 1986,

354). Esa es la táctica que nos propone para poder distanciarnos de esa hipnosis a la que nos sometemos en la sala. Un modo de distanciamiento que pueda servir para despegarnos de aquello a lo que nos sentimos ligados desde que se ilumina la pantalla, aquello que no es más que el reflejo de nosotros mismos.

La segunda pregunta que nos hacemos es si la experiencia cinematográfica puede estar manipulada hasta el punto de sumergir al espectador en un mundo anestesiado, hipnotizado y estetizado del que es muy difícil salir; o si, sin embargo, frente a esa visión pesimista de nuestra experiencia con el cine, existe todavía una posibilidad de resarcirnos del mundo del espectáculo cinematográfico y encontrar una distancia amorosa²⁴.

Comolli y Narboni afirmaban que “quizá el espectador no sea por completo pasivo²⁵ (...); sucede que el trabajo que lleva a cabo ‘no sólo es un trabajo de desciframiento, de lectura, de elaboración de signos. Ante todo y en igual medida, si es que no incluso en mayor grado, consiste en *entregarse al juego*, en engañarse por puro placer, a despecho de esos saberes que refuerzan su lucidez; consiste en mantener –*si el espectáculo y su juego lo permiten*²⁶– el mecanismo de la renegación en su máximo nivel de intensidad” (Comolli 1985, 140 en Jay 2007, 360).

Por otro lado, hay que reconocer que el cine se ha convertido en un producto de consumo y que se adquiere exactamente igual que cualquier producto en el mercado de nuestra sociedad capitalista. Es decir, a través de un sistema comercial que, con el apoyo de la publicidad de los nuevos medios tecnológicos, “nos ayuda” a valorar las películas antes de que las veamos²⁷. En el fondo, vamos a ver la película que previamente nos han anunciado y referenciado y, aunque los dispositivos publicitarios son cada vez más diversos (las redes sociales compiten con los antiguos carteles, prensa, radio y televisión), la gran mayoría vamos al cine después de habernos informado. Tendremos que aceptar que los medios tienen mucha influencia sobre esta información y que los indicios de calidad los dan, cada vez más, los festivales y los críticos.

Esta reflexión sobre nuestra experiencia del cine como espectadores-consumidores podría terminar preguntándose sobre qué conservar de ese ritual que sin duda se ha actualizado. Por un lado, sabemos que “el espectador actual ya no ve como veía su padre o su abuelo -ni el cine ni el mundo” (Comolli 2015, 22); pero queremos pensar que continúa existiendo en el cine, después de esas modificaciones y cambios de nuestra mirada, una posibilidad para lo común, para lo colectivo, y que las nuevas generaciones no sólo viven para el consumo.

De aquí arranca nuestra última propuesta que nos hace reflexionar, de la mano de Walter Benjamin²⁸, sobre la validez del cine como espacio de juego para una experiencia colectiva liberadora de un mundo cada vez más catastrófico. Muchos estamos viendo el paralelismo de nuestra situación política, social y cultural a nivel mundial con el periodo de entreguerras²⁹. Será en ese periodo cuando Benjamin advertirá la potencialidad del cine para transmitir una insospechada interacción de la película con el público³⁰. En una magnífica interpretación de los textos de Benjamin, Miriam Hansen acaba desvelando un aspecto que nos interesa mucho: un modo diferente de concebir nuestra relación con las imágenes que nos abre la posibilidad de liberación de las mismas³¹. El cine todavía nos hace sentirnos juntos. En él todavía asisti-



Cine Lincoln (París) | foto Yanash

mos a la risa espontánea o al llanto oculto en la sombra de la sala. En él nos sabemos colectivo ante lo que vemos en común³².

Ranciére piensa en el cine como un arte popular puesto al alcance del pueblo, un arte que se abre a todo tipo de público y que es capaz de tocar cualquier género, asociarlo y disociarlo. Para él, no hay que salvar ninguna brecha entre actores y espectadores porque existe “la capacidad de los anónimos, la capacidad que hace a cada uno/a igual a todo/a otro/a”, y que posibilita una comunidad emancipada de narradores y traductores (Ranciére 2010, 23-28).

Pero tal vez la clave de esta comunidad emancipada sea precisamente su capacidad de mimesis. Como bien dice Hansen, el juego en el cine “sigue estando vinculado a la facultad mimética³³, clave en el esfuerzo por teorizar una invención imaginaria y no destructiva del entorno tecnológico cambiante y cada vez más rápido” (Hansen 2025, 71). Una mirada creadora como la de la infancia³⁴, una infancia cuyo despertar se transforme en un modelo para el despertar social colectivo (Buck-Morss 2001, 302).

Aceptamos por tanto, para terminar, esa apuesta de Benjamin por el cine, un cine como lugar de recepción colectiva lleno de posibilidades sensorio-reflexivas. Así, del mismo modo que él pensaba en el poder de las imágenes para superar aquella sociedad moderna tecnológica y destructiva, nosotros podemos reivindicar los efectos liberadores del cine frente a nuestra sociedad neoliberal, digital y del espectáculo.

NOTAS

1. Durante el periodo que hemos tenido abierto el debate de la revista PH hemos recibido 24 aportaciones de muy diversa procedencia y enfoques. Agradecemos a todos los participantes sus intervenciones porque nos han ayudado a comprender mucho mejor el carácter que posee el cine como bien patrimonial y cómo podemos abordar su protección y conservación.

2. Dice Bauman al respecto: “La obra de la cultura no consiste tanto en la propia perpetuación como en asegurar las condiciones de las nuevas experimentaciones y cambios. O, más bien, la cultura ‘se perpetúa’ en la medida que se mantiene viable y poderosa, no el modelo, sino la necesidad de modificarlo, de alterarlo y reemplazarlo por otro.” (Bauman 2002, 33).

3. Como sabemos será en la Segunda República, cuando el cine adquiriera en España un papel fundamental como medio cultural de primer orden y una proyección internacional de gran nivel. A pesar de la corta duración de este periodo, no sólo se rodarán magníficas películas (*María de la O, Las Hurdes, Carne de fieras, Soldado de plomo, Morena Clara*), sino que se construirán buen número de edificios de cine con marcado carácter moderno. Uno de los modelos de referencia había sido el Cine Universum (1928) de Erich Mendelsohn en Berlín. Aquí destacaremos el Cine Barceló construido en Madrid dos años después (1930) por Luis Gutiérrez Soto; el Cine Capitol, también en Madrid (1933) de Luis Martínez-Feduchi y Vicente Eced; el Cine Astoria en Barcelona (1934) de Germán Rodríguez Arias y el Cine Torcal de Antequera (1934) de Antonio Sánchez Estévez y Daniel Rubio Sánchez. El golpe de estado de Francisco Franco cortará radicalmente la proyección cultural de nuestro cine y el incipiente carácter moderno de sus edificios.

4. Esa condición de oscuridad exigía, por tanto, una sala cerrada, hermética y sin ventanas. Pero curiosamente, y como contrapunto a esta exigencia, muchos de los cines de Andalucía y Extremadura tuvieron durante los años 50 y 60 –hasta que se incorporaron los sistemas de aire acondicionado– ventanas de ventilación que eventualmente se abrían para refrescar la sala.

5. Para un seguimiento de la arquitectura cinematográfica española pueden consultarse los catálogos de cines y teatros de diversas comunidades y ciudades, el inventario de salas cinematográficas de España de Sánchez García y Calvo Mosquera (2014), el ensayo del propio Sánchez García (2015) o el libro de Villalobos, Pérez y

Rincón (2016). Para completar los modelos en Andalucía véase SeviYa Gabinete de Proyectos (1990).

6. Para profundizar en este aspecto de la pérdida de las salas, en el que han insistido muchos de nuestros colaboradores en este debate planteado por *revista PH* para este número, se puede consultar Fernando R. Contreras, Rocío Verna y M.E. Pérez; y como exaltación de lo inmaterial en el cine véase I. Merino y M. Martín, A. Bellido y F. Delgado.

7. En este número de *revista PH*, L. Camarero dilata esta relación del cine con el lugar a través de los recuerdos y los sueños, y explica su actual deslocalización debida al turismo.

8. Véase la crítica mordaz de este fenómeno de Juan Antonio Ramírez (1998) en la revista *A&V* n.º 60 titulada *Especie en extinción*. De las grandes salas de cine a los multicines.

9. Para montar un cine de verano bastaba con disponer de un proyector y una pared donde proyectar la película; algunas veces se aprovechaban las medianeras de los edificios contiguos y otras se construía la pantalla con telas o con materiales de obra. Las salas solían tener sólo el patio de butacas con sillas móviles y un ambigú en la parte trasera donde se consumían bebidas y comidas. Destacaremos la rareza del cine de verano San Francisco de Marchena (Sevilla) construido en los años 60, que respondía a un modelo de cine de verano con entresuelo. En su primera crujía contenía la planta baja de acceso con el ambigú y las taquillas y en planta alta un entresuelo para cerca de 100 localidades.

10. La digitalización de las salas comienza aproximadamente a partir de 2010, mientras que la consolidación de las plataformas digitales (Netflix, HBO, Filmin, Disney+, Amazon, etc.) no se dará hasta 2019 (véase Aparicio y Bernal 2022).

11. Diego Rufo señala en su contribución a este debate algunos casos donde esta solución participativa se ha

llevado con éxito. En Madrid el Cine Embajadores en la Arganzuela o los Cines Zocos en Majadahonda; en Barcelona el Cine Zumzeig y en Palma de Mallorca el Cine Ciutat. En este número de *PH* Juan de Dios Salas también nos narra su experiencia del Cine-Club Universitario de Granada y Santiesteban y Del Rey la del museo-laboratorio Manuel Bartolomé Cossío.

12. Sin duda, esta nueva tecnología, que posibilita Internet para liberarse del soporte físico, está revolucionando las salas de exhibición y permitiendo disfrutar a poblaciones alejadas de los centros de producción no sólo de proyecciones de estreno sino de conciertos o eventos en directo o en diferido.

13. A este respecto César Muela, subdirector de Webedia Tecnología, ya advertía en 2016 que habría que revisar las ventanas de distribución puestas en marcha desde los años 80 para que una película no compitiera contra ella misma en diversos canales (Muela 2016).

14. A principios del mes de diciembre de 2025 hemos conocido la pugna entre Netflix y Paramount por hacerse por el control de Warner. El futuro del cine parece estar en manos de esta batalla económica entre plataformas y los grandes estudios cinematográficos (véase Fábrega 2025).

15. Este es el aspecto que más han considerado nuestros colaboradores destacando no sólo la importancia de la preservación de la película como objeto material, y todos los artefactos y complementos que la hacían posible, sino defendiendo el papel de los archivos, las filmotecas y los museos en esta difícil labor y demandando un mayor apoyo institucional y social a los mismos a la espera de la nueva ley del cine. Véase en este número de *PH* las aportaciones de F. Ramos, P. García, V. Camporesi, A. Macías, J.T. Cánovas y L.J. Ramos y M.A. Rivera.

16. La lista de estudiosos del cine es interminable aunque merecería la pena repasar los textos de Arnheim, Aumont, Gubern, y otros, que hemos recogido en nues-

tra bibliografía y que por falta de espacio no hemos destacado aquí.

17. La aportación de Michel Bagnato en este número defiende el montaje como parte esencial del cine y lo relaciona con la arquitectura.

18. Véase Hammond (2000), una magnífica recopilación de textos sobre cine realizados por escritores y artistas surrealistas.

19. Baste recordar los documentales de uno y otro bando realizados en la guerra civil española y su proyección internacional a los países del entorno. Más tarde, tanto la Alemania nazi como los Estados Unidos hicieron uso ideológico de películas tomadas en el frente de la Segunda Guerra Mundial.

20. En la misma línea que Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967), Comolli afirmará que “es cierto que el espectáculo sometido al entretenimiento odia el pensamiento” (...) “el deseo de no tener que pensar estructura el consumo del mundo” (Comolli 2010, 15).

21. “La imagen-sintética es un concepto-territorio, es la constatación de un espacio que se ha ido configurando en el estado actual de la producción cinematográfica-audiovisual: en el cine de la imagen-simulacro” (Santa Cruz 2013, 11).

22. Varias de las aportaciones que hemos recibido han insistido en esta nueva situación de lo cinematográfico poniendo el valor en el cambio y protección de la mirada cinematográfica (D. Rufo), en la diversidad de soportes (R. Jimeno), en la virtualidad de los mismos (D. Grandes) o en la integración entre lo material y lo inmaterial (M. Márquez).

23. De algún modo Comolli conecta con Barthes y reclama ese “entorno de la imagen”, “lo que se sale de ella”, reivindicando una apropiación por parte del espectador de lo que él denomina el fuera de campo, un espacio de juego fuera de toda imagen (Comolli 2010, 127).

24. Utilizamos aquí este término en el sentido que Barthes lo hacía cuando decía que estaba hipnotizado por una distancia. Y explicaba, “y esta distancia no es crítica (intelectual); es, por así decirlo, una distancia amorosa” (Barthes 1986, 355).

25. En esta misma línea Jacques Rancière plantea la emancipación del espectador, una emancipación que “comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta” (Rancière 2010, 19).

26. Las cursivas de la frase nos sirven para destacar cómo Comolli está bastante en sintonía con Benjamin (2018b) y con Agamben (2017). El primero, en los años treinta, apuesta por esa posibilidad creativa y lúcida que supone abrir un espacio de juego entre espectador y cine, y el segundo, en los años noventa y siguiendo a Debord, reconoce que sólo desde el interior del espectáculo podremos plantear una alternativa al propio espectáculo.

27. Buck-Morss nos habla sobre los límites de nuestra mirada: “En el mundo-imagen globalizado, los que tienen el poder producen un código narrativo (...) Los significados no se negocian; se imponen. Conocemos el significado de un evento antes de verlo. No podemos ver más que de esta limitada forma” (Buck-Morss 2005, 159). En la misma línea José Luis Pardo nos advierte que la publicidad produce nuestro espacio y nuestro tiempo y que los medios emiten las instrucciones que debemos seguir (Pardo 2004).

28. Benjamin nos dice que “la función social más importante del cine es establecer el equilibrio entre los seres humanos y el aparato” (Benjamin en Hansen 2025, 56).

29. La aportación de Manuel Palacio a este número de PH incide en el carácter social y político del cine unido a su patrimonio inmaterial y nos referencia las dificultades del estreno de la película *Sin novedad en el frente* en 1930 en Berlín.

30. Benjamin observa que el cine funciona “con su precisa correspondencia rítmica de movimiento acústico y visual, a través de una serie de choques escenificados o, más bien, contrachocques que efectúan una transferencia entre la película y el público y, con suerte, una reconversión de la energía neurótica en afecto sensorial” (Hansen 2025, 57). Esta misma transferencia se puede apreciar en el documental *Riefestahl* (Veiel 2024) donde la cineasta del Tercer Reich explica, emocionada, sus montajes de los desfiles hitleriano y acaba destacando el ritmo de las tropas perfectamente sincronizado con la música. Tras afirmar que el cine como arte no tenía nada que ver con la política, la vemos disfrutar y explicarse así: “Si sientes las cosas intensamente como artista, y yo nací así, vives de manera tan ferviente, intensa y apasionada, que no hay lugar para interesarse por los problemas del mundo real.” Esta despreocupación del mundo real nos llevó a la Segunda Guerra Mundial, y, ahora, nos puede llevar de nuevo a la catástrofe.

31. Susan Buck-Morss fue de las primeras en enseñarnos la posibilidad de las imágenes frente a los detractores de la misma, de hacernos ver que desde que llegó Internet estamos en un mundo global muy parecido a un cine global; pero también nos advierte que la comprensión se basa en la empatía que imita la apariencia de la imagen. Un nuevo tipo de comunidad global se vuelve en su experiencia posible –y también un nuevo tipo de odio. Las personas están en contacto como espectadores colectivos que no se conocen, no pueden hablar unos con otros, no entienden los contextos del otro. EL mimetismo puede ser tan ridículo como la admiración, se produce más el estereotipo que una auténtica identificación.” (Buck-Morss 2005, 159).

32. Las aportaciones al debate en este número de Fajardo, Suárez y Avelino y de C. Rodríguez reivindican el valor del cine como espacio público y la preservación de la experiencia colectiva a través de su transformación e, incluso, de un consumo colectivo.

33. Esta facultad o capacidad mimética va más allá de una imitación ilusionista o realista. Benjamin hablará de

“semejanzas ‘no sensuales’: correspondencias que permean nuestras vidas de manera inconsciente e imperceptible” (Hansen 2025,72).

34. “Hay que señalar que la recepción creadora que el niño tiene de esta cultura de masas como signo de la naturaleza reconciliada con la humanidad, indica que la capacidad cognitiva de la infancia dispone de un antídoto contra la manipulación de la cultura de masas” (Buck-Morss 2001, 305).

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (1993) La sociedad del espectáculo y la política del hombre cualquiera. *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, n.º 16, pp. 23-33
- Aguilar, G. (2020) *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: F.C.E.A.
- Aparicio, C. y Bernal, F. (2022) Luces en la sala oscura. Caimán. *Cuadernos de Cine*, n.º 167, pp. 30-32
- Aragon, L. (2000) On décor. En: Hammond, P. (ed.) *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on the Cinema*. San Francisco: City Lights Books, pp. 50-54
- Arnheim, R. (1986) *El cine como arte*. Barcelona: Paidós
- Aumont, J. (1996) *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós
- Aumont, J. (2004) *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós
- Aumont, J., Bergara, A., Marie, M. y Vernet, M. (2008) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós
- Barthes, R. (1986) Salir del cine. En: Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, pp. 350-355
- Bauman, Z. (2002) *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós
- Benjamin, W. (2018a) El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea (1929). En: Benjamin, W. *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, pp. 51-72
- Benjamin, W. (2018b) La obra de arte en la época de la reproductividad técnica (1936). En: Benjamin, W. *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, pp. 195-224

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

| coordina Mariano Pérez Humanes

- Bazin, A. (1990) *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP
- Bresson, R. (1997) *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora ediciones
- Buck-Morss, S. (2001) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: A. Machado Libros
- Buck-Morss, S. (2005) Estudios visuales e imaginación global. En: Brea, J.L. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, pp. 145-159
- Carpentier, A. (1990) *Letra y solfa, Crónicas sobre cine. 1951-1959*. Madrid: Mondadori
- Comolli, J.L. (1985) Machines of the visible. En: de Lauretis, T. y Heath, S. (ed.) *The Cinematic Apparatus*. London: The Macmillan Press LTD
- Comolli, J.L. (2010) *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial
- Comolli, J.L. (2015) *Cuerpo y cuadro. cine, ética, política. Volumen 1. La máquina-cine y la obstrucción de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo Libros
- Debord, G. (2000) *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos
- Dulac, G. (2025) *¿Qué es el cine?* Barcelona: Museu Tàpies; Girona: WunderKammer
- Fágrega, J. (2025) Así es la batalla entre Netflix y Paramount por hacerse de Warner: una de las guerras más caras de la historia. *Cadena Ser*, 09 de diciembre de 2025. Disponible en: <https://cadenaser.com/nacional/2025/12/09/asi-es-la-batalla-entre-netflix-y-paramount-por-hacerse-con-el-control-de-warner-una-de-las-guerras-mas-caras-de-la-historia-cadena-ser/> [Consulta: 16/01/2025]
- Fabri, P. (1985) El derecho del otro a hablar. *Revista del conocimiento*, n.º 2: Sobre el conocimiento y la paz. Homenaje al Profesor Antonio Tovar, pp. 119-129
- Gubern, R. (1996) *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama
- Hammond, P. (ed.) (2000) *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on the Cinema*. San Francisco: City Lights Books
- Hansen, M.B. (2020) *Cine y experiencia. Sigfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor Adorno*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata
- Hansen, M.B. (2025) *Espacio para el juego. La apuesta de Benjamin por el cine*. Medellín: Ennegativo Ediciones
- Jay, M. (2007) *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal
- Kracauer, S. (1985) *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós
- Kracauer, S. (2012) *Siegfried Kracauer's American Writings. Essays on Film and Popular Culture*. Berkeley, Los Ángeles, London: University of California Press
- Metz, C. (2002a) *Ensayos sobre la significación en el cine*. Vol. 1. Barcelona: Paidós
- Metz, C. (2002b) *Ensayos sobre la significación en el cine*. Vol. 2. Barcelona: Paidós
- Monroy, V. (2020) *Contra la cinefilia: historia de un romance exagerado*. Madrid: Clave Intelectual
- Monroy, V. (2025) *Breve historia de la oscuridad. Una defensa de las salas de cine en la era del streaming*. Barcelona: Anagrama
- Morin, E. (2001) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós
- Muela, C. (2016) Qué son las ventanas de distribución en el cine y por qué cada vez tienen menos sentido. *Átaka*, 29 de diciembre de 2016. Disponible en: <https://www.xataka.com/especiales/que-son-las-ventanas-de-distribucion-en-el-cine-y-por-que-cada-vez-tienen-menos-sentido> [Consulta: 16/01/2025]
- Pardo, J.L. (2004) *La banalidad*. Barcelona: Anagrama
- Rancière, J. (2009) Las poéticas contradictorias del cine. *arte nuevo*, 10 de agosto de 2009. Disponible en: <https://artenuovo.blogspot.com/2009/08/las-poeticas-contradictorias-del-cine.html> [Consulta: 23/09/2025]
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial
- Rancière, J. (2012) *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial
- Ramírez, J. A. (1998) Especie en extinción. De las grandes salas cinematográficas a los multicines. *A&V*, n.º 60, p.112
- Rufo, D. (2022) *La pantalla porosa. Retos y oportunidades de un cine en reinención*. Madrid: Editorial Círculo Rojo
- Sánchez García, J.A. y Calvo Mosquera, I. (2014) *Inventario y selección de salas cinematográficas. Plan Nacional de Patrimonio del siglo XX*. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España.
- Sánchez-García, J. A. (1915) Las salas de cine en España. Evolución histórica, arquitectura y situación actual. *Patrimonio Cultural de España*, n.º 10, pp. 97-109
- Santa Cruz, J.M. (2011) Más acá de la imagen-simulacro: anotaciones metodológicas. *Comunicación y medios*, n.º 24, pp. 259-272
- Santa Cruz, J.M. (2013) *La imagen-sintética. Estudios de cine contemporáneo*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados

- Santa Cruz, J.M. (2014) Un repaso teórico (exhaustivo o no) al debate de la 'muerte del cine' en el cine contemporáneo. *Aisthesis*, n.º 55, pp. 155-177
- SeviYa, Gabinete de Proyectos (coord.) (1990) *Arquitectura teatral y cinematográfica. Andalucía 1800-1990*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía
- Sontag, S. (1996) The Decay of Cinema. *New York Times*, 25 febrero de 1996
- Veiel, A. (2024) *Riefenstahl*. (documental)
- Villalobos Alonso, D., Pérez Barreiro, S. y Rincón Borrego, I. (ed.) (2016) *Arquitectura de cine*. Valladolid: Fundación DOCOMO Ibérico; GIRAC Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y Cine; Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos